



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

SANAT ESERLERİ TOPLUMSAL SINIFLARI NASIL TEMSİL EDER?

Kazım ŞİMŞEK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANAT ESERLERİ TOPLUMSAL SINIFLARI NASIL TEMSİL EDER?

Kazım ŞİMŞEK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Kazım ŞİMŞEK tarafından hazırlanan "Sanat Eserleri Toplumsal Sınıfları Nasıl Temsil Eder?" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri BaŐkanı

Prof. Hüsnü DOKAK

Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Kutlu GÜRELLİ

Bu alıŐma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuŐtur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

SANAT ESERLERİ TOPLUMSAL SINIFLARI NASIL TEMSİL EDER?

Danışman: Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Yazar: Kazım ŞİMŞEK

ÖZ

Bu tez “sanat eseri neyi temsil eder?” retorik sorusu yerine, “sanat eserleri toplumsal sınıfları nasıl temsil eder?” sorusunu sorarak, bu hat üzerinde belirli bir tartışmanın izini sürer.

Sanatsal temsiller siyasal/sınıfsal bir nitelik barındırır. Bu önermeden hareketle sanat eseri yalnızca basit bir temsil ya da yansıtma aracı olmasının dışında aynı zamanda sanatçısının düşünsel ve duygusal dünyasının, ait olduğu sınıfın, toplumun ve tarihin de eseridir.

Düşünceyi belirleyen şey, toplumsal yaşama egemen olan maddi ilişkileridir. Bu egemen maddi ilişkiler, toplumda egemen bir düşünme biçimini doğurur. Bir birey olarak sanatçının düşünme biçimi de işte bu egemen düşüncelerin etkisi altındadır. Sanatçının eseriyle ifade ettiği şey ise, onun hem sınıfsal karakterinin hem de toplumla kurduğu organik bağın özgün anlatısıdır.

Tez içeriğinde sanatçının değişen maddi/sınıfsal koşullarıyla birlikte eserlerindeki değişimin ilişkisi incelenecek. Bu inceleme otobiyografik bir anlatıyı içereceğinden, bazı yapıtlar “otobiyografik yapıt” ismi ile anılacaktır. İncelemenin destekleyici ögesi olarak da sanat tarihindeki bilinen örnekler ve sanatçılar konu özelinde ilişkilendirilmeye çalışılacaktır. Bu tartışmalardan çıkarılan derslerle beraber, bir yandan, sınıfların sanat eseri aracılığıyla arı bir temsilinin yolları aranarak gerçekçilik tartışması yapılacak, bir yandan da sanatçının eylem insanı olarak portresi üzerine durulacaktır.

Anahtar sözcükler: Sınıf, toplum, duygular, mekân, praksis, beden.

HOW DO WORKS OF ART REPRESENT TO SOCIAL CLASSES?

Supervisor: Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Author: Kazım ŞİMŞEK

ABSTRACT

This thesis traces a particular discussion by asking "How do works of art represent social classes?" instead of the rhetoric question of "What does a work of art represent?"

Artistic representations have a political/class character. From this point forth, the artwork is not only a simple representation or a reflection but also it's artist's intellectual and emotional world, the class to which he belongs, society and history.

What determines thought is materials relations which dominate social life. These dominant material relations breed a dominant way of thinking in society. The artist's way of thinking as an individual is under the influence of these dominant thoughts. What the artist expresses by his artwork is the original narrative of both his class character and the organic connection that he establishes with society.

In the context of this thesis, the artist's changing material/class conditions and the alteration of his artworks will be examined simultaneously. Since this review will include an autobiographical narrative, some of the artworks will be referred to as "autobiographical artworks". As a supportive element of the study, the known examples and artists from the history of art will be tried to be related in the frame of the subject. By the inferences obtained from these discussions, on one hand through the artwork of classes will be made as realism discussions by searching for the way of the pure representations; on the other hand, the portrait of the artist as an individual of action will be emphasized.

Keywords: Class, society, emotion, space, praxis, body.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iii
GÖRSEL DİZİNİ.....	iv
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: SANAT ESERİNDE MEKÂN VE SINIFSAK BİLİNÇ.....	4
1.1 Bilincin Reddinin Sınıfsal Karakteri ve Çöl.....	4
1.2 Çölleşen Bilinç ve Kaybolan Yapıtın Otobiyografik Niteliği.....	9
1.3 Kaybolan Yapıt, Kaybolan Sanatçı	11
1.4 Uyanma: Mekanın Yeniden Kurulumu ve Sanatçının Nesneyi Tanı- ma Biçiminde Sınıfsal Ayrım	14
1.5 Sanatçının nesneyi tanıma biçimindeki sınıfsal ayrım	20
1.6 Oda Defteri: Sanatçının Yatağı, Düş, Kapanma, Beden	24
1.7 Bedeni Duyumsayış Biçiminin Sınıfsal Karakteri	32
2. BÖLÜM: CANAVARLAŞAN TOPLUM VE DOĞAYA DÖNÜŞ	38
3. BÖLÜM: SANATÇININ TOPLUMSALLAŞMA AŞAMALARI: POLİTİK ROMANTİZMDEN POLİTİK GERÇEKLIĞE DOĞRU	41
3.1. Praksis Olarak Yapıt.....	47
SONUÇ.....	52
KAYNAKLAR.....	54
ETİK BEYANI	58
ORİJİNALLİK RAPORU	59
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT.....	60
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	61

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Johannes Vermeer, 1666-68, Resim Alegorisi / The Art of Painting. Wikizero. Erişim: 09.05.2019, <http://tinyw.in/JNRM>..... 1
- Görsel 2.** Robert Smithson, 1970, Spiral Jetty / Spiral İskeleyi. Modernamuseet. Erişim: 09.05.2019, <http://tinyw.in/fVjH>..... 6
- Görsel 3.** Yılmaz Güney'in 1974 yapımı Arkadaş adlı filminden görüntü..... 8
- Görsel 4.** Kazım Şimşek, 2019, Franktallar, Fragmanlar / Fractals, Fragments, Kağıt üzerine kuru boya, 19x21 cm.....11
- Görsel 5.** Kazım Şimşek, 2019, Franktallar, Fragmanlar 2 / Fractals, Fragments 2, Kağıt üzerine füzen, 18x13 cm..... 15
- Görsel 6.** Kazım Şimşek, 2016, Yıllar sonra yeniden sandalye / Chair again, after many years. Kağıt üzerine füzen, 20x19 cm..... 20
- Görsel 7.** Kazım Şimşek, 2016, İşçi Sanatçının Günlükleri / Diaries of Proleter Artist 1. Kağıt üzerine füzen, 25.5x17.5 cm..... 22
- Görsel 8.** Kazım Şimşek, 2016, İşçi Sanatçının Günlükleri / Diaries of Proleter Artist 2. Kağıt üzerine füzen, 25.5x17.5 cm..... 22
- Görsel 9.** Kazım Şimşek, 2016, İşçi Sanatçının Günlükleri / Diaries of Proleter Artist 2. Kağıt üzerine füzen, 25.5x17.5 cm..... 23
- Görsel 10.** Kazım Şimşek, 2010-2012, Oda Defteri / Room Notebook. 11.5x15.5cm..... 24
- Görsel 11.** Kazım Şimşek, 2011, Oda Hikayesi için eskiz / A sketch for Room Story, 11.5x15.5cm..... 27
- Görsel 12.** Jacques-Louis David, 1793, Marat'ın Ölümü / La Mort de Marat. Wikizero. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/wyCd>.....28
- Görsel 13.** Jacques-Louis David, 1793, Genç Bara'nın Ölümü / La mort du jeune Bara. Wikizero. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/gHgk>..... 28

Görsel 14. Francis Bacon, 1965, Mavi koltuktaHenriettaMoraes'in portresi / Portrait of HenriettaMoraes on a Blue Couch. FrancisBacon. Erişim: 10.05.2019, http://tinyw.in/ICY1	29
Görsel 15. Francis Bacon, 1966, İsimsiz / Untitled. Redmilkmagazine. Erişim: 10.05.2019, http://tinyw.in/mV8t	30
Görsel 16. Francis Bacon, 1976, Hareketli Figür / FigureInMovement. Picjey-saer.longmusic. Erişim: 10.05.2019, http://tinyw.in/AwZg	30
Görsel 17. Kazım Şimşek, 2018, Vesikalık / Passport photograph. Dijital baskı, plastik çerçeve 30cm.....	31
Görsel 18. Kazım Şimşek, 2019, Ocak / Home. Kağıt üzerine mürekkep, 70x100cm.....	32
Görsel 19. Kazım Şimşek, 2019, Kader / Destiny. Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 100x70cm.....	34
Görsel 20. Kazım Şimşek, 2018, Dilek / Wish. Tuval üzerine karışık teknik, 70x100cm.....	36
Görsel 21. Kazım Şimşek, 2016, Genç kız odası / Younggirlroom. Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 21x29cm.....	37
Görsel 22. Kazım Şimşek, 2013, İsimsiz / Untitled. Kağıt üzerine suluboya, 22x24cm.....	38
Görsel 23. Kazım Şimşek, 2012, İsimsiz / Untitled. Kağıt üzerine suluboya, 28x22cm.....	39
Görsel 24. Kazım Şimşek, 2014, Bugün günlerden Cumartesi / Today is Saturday. Tuval üzerine yağlı boya,150x180cm.....	39
Görsel 25. Kazım Şimşek, 2010, Mükemmeliyet Kenti / City of Excellence. Tuval üzerine yağlı boya, 300x210cm.....	42
Görsel 26. Kazım Şimşek, 2012, Narkisos / Narcissus. Tuval üzerine yağlı boya, 300x350cm.....	43

Görsel 27. Kazım Şimşek, 2014, Berkin Elvan. Tuval üzerine yağlı boya, 35x50.....	44
Görsel 28. Kazım Şimşek, 2014, Neyi koruyorlar? / Whataretheyprotecting?. Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 35x50cm.....	45
Görsel 29. 2014 yılı Greif işçileri direnişinden görüntü. Erişim:10.05.2019, http://tinyw.in/i0R9	47
Görsel 30. 2014 yılı Greif işçileri direnişinden görüntü. Erişim:10.05.2019, (kısaltılmış link).....	48
Görsel 31. 2014 yılı Greif işçileri direnişinden görüntü. Erişim:10.05.2019, http://tinyw.in/sRra	49

GİRİŞ

Görmenin dokunmakla eşdeğer olduğundan bahsediyor Merleau-Ponty, “Göz ve Tin” kitabında. Ve hatta bakışın, bakılanın fiziksel olarak kavranışına eşdeğer bir kavrayışa sahip olduğunu bile söylüyor (Ponty, 2006, s. 32). Bu düşüncenin bize işaret ettiği ve açıkladığı bir şey var; Cezanne’ın bakışları Sainte-Victoire dağının üzerinde gezinirken, yaptığı her fırça vuruşu, dağın o kırılan, köşeli, geometrik yüzeylerine çarparak geri dönüyor. Yani Cezanne, bakışını yönelttiği dağa dokunuyor; onun eteklerinde, yamaçlarında gezip dolaşıyordu (Ponty, 2006, s. 35). Tıpkı Vermeer’in “Resim Alegorisi” tablosunda, figürlerin ve nesnelerin üzerinde dolandığı gibi. Vermeer’in, görme eyleminin, fiziksel kavrama ile eşdeğer olduğunu ispat ettiği, onun ışığı adeta yakalayıp tuvalinde tutuyor olmasıyla da izah edilebilir. Onun Camera Obscura’sı, nesnelere dokunmakla kalmıyor, aynı zamanda, bu karanlık kutu, onların fiziksel zamanda varoluş biçimlerini yeniden üreterek, kendi içinde başka bir form halinde saklıyordu. Vermeer’in bu teknik yardımcısı, nesnelerin görüntüsünü uzay zamana hapsederek, Ponty’nin iddiasını daha da güçlendiriyordu. “Anın ölümsüzleşmesi” olarak tanımlanan bu hadise, ressamın ya da fotoğrafçının, kısaca anı kayıt altına alan kişinin bakışının nesnelere yakalaması olarak kavranabilir. Özetle; göz, nesnelerin ve onların zamanının hapishanesidir (Ponty, 2006).



Görsel 1. Johannes Vermeer, 1666-68, Resim Alegorisi / The Art of Painting. Wikizero. Erişim: 09.05.2019, <http://tinyw.in/JNRM>

Göz, yalnızca dokunmaz, nesnelere kavrayış biçimiyle gelecek zamana taşıyan bir karanlık kutu halini de alır. Bu karanlık kutu hafızanın kendisidir ve sanat eseriyle

birlikte yeniden üretilerek somut bir görsellik kazanır. Görsel ifade böylelikle zamanının ruhunu yansıtmakla beraber esere bir belge niteliği de kazandırır. Sanatçının bakışını yönelttiği an ya da gerçeklik burada önem kazanmaya başlar. Bir bakıma sanatçının mekânsal varoluşunu ve gerçekliğini, bir bakıma da anlatısının nesnesini yeniden üreterek izleyiciye anlatır. Vermeer'in tablosu, bu konuda bize güçlü bir örnek oluşturuyor. Bize yalnızca bakışını yönelttiği yeri değil, aynı zamanda bakışı yönelten kendisini de göstererek, şu konuda düşünmemizi sağlıyor: Sanatçının bakışını yönelttiği şey, onun gerçekliği midir? Nesnesi insanı tanımlıyorsa eğer, Vermeer'de nesnesi ile tanımlanır. Yani Vermeer'in bakışını yönelttiği şey, aynı zamanda onun gerçekliğidir de. Biraz daha açıklayıcı olmak için bir araştırmadan bahsedelim:

Birinci Dünya Savaşı'nın sonu ve 1920'lerin başı arasında, Prinzhorn, Heidelberg Psikiyatri Kliniği'nin yöneticisi olan Karl Willmans akıl hastalığı yaşayan kişiler tarafından yapılmış resimlerin koleksiyonunu yapıyordu. Prinzhorn sadece Almanya'da değil, Avusturya, İsviçre, Hollanda ve İtalya'da da birçok psikiyatri kurumunu gezdi, sonunda, hepsi de akıl hastalığıyla ilgilenen kurumlardaki hastalar tarafından yapılmış, fakat herhangi bir "sanat terapisinin" ürünü olmayan 5000'den fazla örnek topladı. Prinzhorn topladığı resim ve nesnelere modern uygarlığın etkisiyle bastırılan biçimsel ve simgesel ifadeye yönelik doğal bir hevesin kanıtı olarak görüyordu. Dahası, akıl hastası olan insanların kendiliğinden ürettiği görsel imgelerle çağdaş ekspresyonist avantgard sanatın kendine özgü biçimsel nitelikleri arasında benzerlikler saptadı. Vardığı sonuç, muhafazakârların dediği gibi, modern sanatçıların deli olduğu değildi, ama şizofrenin kendi hastalığına verdiği tepkiyle sanatçının döneminin sıkıntılı doğasına verdiği tepki arasında benzerlik vardı (Prinzhorn, 2011, s.145).

Prinzhorn'un bu saptamasıyla birlikte sanatçının yeri, yani tuvalini neyin karşısına koyduğu önem kazanır. Dikkatimizi sanatçının nesnesinden, zamanının ve mekânının nesnesi olan sanatçıya yöneltir. Bu döngüsel ilişkisellik, yapıtı yaratan sanatçıya, sanatçıyı yaratan yapıta ve onları yeniden üreten toplumsal üretim ilişkilerine bizi yöneltir. Yapıtın güçlü bir kavrayışı bu noktada yalnızca onun ve onu yaratan sanatçının sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarının ve sanatçının bu koşullarla ilişkilerinin incelenmesi ile mümkün görünüyor.

Vermeer'in fırçasının sakin, yumuşak dokunuşlarından, Van Gogh'un yüzeyi tırma-layan, kazıyan heyecanlı vuruşlarına kadar hepsinde, içinde buldukları mekânın,

koşulların, gerçekliğin ve zamanlarının itici gücü vardı diyebiliriz. Sanatçının serüveni aynı zamanda yapıtlarının serüveni olarak okunabilir. Sanat yapıtı ve sanatçının organik ilişkisi, yapıtın sanatçının yalnızca mantıksal dizgesinin ürünü değil, aynı zamanda yaşamsal etkilenimlerinin ve çevresel gerçekliğinin ürünüdür de. Bu yapıyla yapıt hem sanatçı için otobiyografik bir yan taşır; hem de döneminin siyasal, sosyal, ekonomik koşullarının tahlilinde belge rolü oynayabilir. Bu metinde eserlerin analizi bu bakış açısıyla sürdürülecektir. Eserin analizinde gerçeklik olgusunun yöntembilimsel tartışmasından daha ziyade bir eserin anlatısının, yani ürettiği söylemin gerçekle ilişkisi incelenecektir.



1.BÖLÜM: SANAT ESERİNDE MEKÂN VE SINIFSAK BİLİNÇ

Sanat eserini bilincin ifadesi olarak ele aldığımızda mekâna, sanatçının bilicini oluşturan gerçekliğe, toplumsal yaşamın en temelinde yatan üretim ilişkilerine bakmamız gerekmektedir. Bu meseleyi eserin kendisinde, genel olarak mekân ifadesinde toparlamaya çalışalım. Eserde mekân, bu yönüyle yalnızca nesnelere dekor olarak varlığı değil, aynı zamanda onun soyutlanan duygusal ifadesinin fonudur da. Bu fon, anlatının lirik örgüsünün kendisi, nesnelere aşan fakat nesnelere kavrayışın öznesi haline getiren zemindir.

Sanatçının mekânı nasıl tanımladığı bir açıdan sanatçının düşünme biçiminin nasıl olduğuna dair bize ipucu da vermektedir. Sanatçının ürettiği dil, yukarıda bahsini ettiğimiz ilişkiler zincirine, bütün bu ilişkiler de toplumsal üretim ilişkilerine bağlanıyor. Eserde dil burada önem kazanıyor. Eserin dili bize hem bir yanılla yansıtma aracı hem de bir yanılla üretim formu olarak görünüyor. Yani sanatçının üretim nesnesi, onun bilincinin nesneleşmiş, somut biçimi, sanat eseri olarak karşımıza çıkıyor. Bunun dikkate değer tarafı, Karl Marx'ın da bahsettiği gibi, "işçi, nesnesine kendisini, yabancılaşmış varlığını koyar" (Marx, 2013, s.22). Bu yabancılaşmış varlık, bizzat işçinin kendisidir. Tıpkı yapıtı üreten sanatçının varlığını nesnesine koyması ve yapıtın bizzat sanatçının kendisi olması gibi. Sanatçı nesnesinde kendisini yineler. Bir bakıma eser onun bilincinin nesneleşmesidir. Bu nesneleşme, bilinç biçiminin tartışmasına, bilincin hareket dinamiklerine bakmamızı gerektiriyor.

1.1 Bilincin Reddinin Sınıfsal Karakteri ve Çöl

Diyalektik felsefeden kavradığımız, bilincin kendinin bilinci ile tamamlanan döngüsel yapısı ve bütünlüklü, bilimsel düşünme olgusuydu; bütün bu aşamaları somut gerçekliğin nesnel yapısına bakarak düşünmemiz gerektiğiydi. Marksist estetiğin önemli temsilcilerinden Christopher Caudwell, bahsedilen eleştirel yöntemi, estetik alanında kavramamız için iyi bir rehberdir. Kendi geleneğini estetik tartışmalarda oldukça derinleştirmiş ve bu anlamda literatüre önemli katkılar sunmuş Caudwell'e sıklıkla başvurmak gerekecek. Örneğin Caudwell, Lawrence'ın romanlarının düşünme biçimini eleştirirken, önemli bir noktaya değinir. Lawrence'ın burjuva yazı-

nında en devrimci karakterlerden birisi olduğunu söyleyerek, onun yazınının aksayan yanının ise, burjuva ilişkilerine duyduğu nefreti, reddetme arzusunu, bilinci reddetme arzusu olarak ortaya koyması olduğunu söylüyor (Caudwell, 2002, s. 40-57). Lawrence'ın yapıtlarının ortak önermesindeki bu reddediş, arka planında insani ilişkilerden daha çok nesnelere yönelmiş kapitalist ilişkilerin yarattığı tahribat olabilir. Caudwell, Lawrence'ın aksayan yanı olarak, onun bu gerçekliği kavrayamadığını söylüyor. Onun sınıfsal konumu, yani bir burjuva edebiyatçısı oluşu, bu eleştiriyi üretebilmesine engel oluyor (Caudwell, 2002). Lawrence'ın düşüncesinin yöneldiği nokta, Caudwell'in söylemlerinden hareketle tesadüfî bir şey olmaktan çıkıp toplumsal bir olgu olmaya başlıyor. Teorik olarak bilinçsizliğin övgüsü, retorik bir ifadeden daha çok duygusal bir yönelim olarak da okunabiliyor. Bir bakıma sanatçının “kahrolsun bilinç, yaşasın bilinçdışılık!” sloganı mantıksal bir önermeden çok dramatik bir repliği anımsatıyor.

Değişimin ve metalar dünyasının gelişmesi sonucu, insanlar arasındaki ilişkiler yerlerini nesnelere arasındaki ilişkilere bırakacaklardır. İnsanlar arasındaki ilişkileri nesnelere kuracak ve nesnelere ne kadar önem kazanırsa, insanlar kendi içlerinden o kadar boşalmış olacaklardır (Marx, 2011, s. 42).

İnsanlarla nesnelere arasındaki ilişkide insanın nesneyi yaratan olarak tanımlanması, insanı hükmeden olarak algılamaya; bu algılama biçimi ise insanın özgür olduğu yanılsamasına götürür. Bu yanılsamanın tam olarak ayırdına varamayan sanatçı, özgür olma istemi ile bahsedilen gerçekliğin arasında bir yerde durur. Bir yandan sezgisel olarak kavradığı şey tarafından edilgen bir varlığa dönüşümünü çaresizce izler; bir yandan da içgüdülerinin örgütlediği bir başkaldırıya eşlik eder. Fakat sonuç olarak hem kendi içinde kendisiyle hem de dışarıyla yani nesnesiyle sonu gelmez bir çatışmalar zincirinin ortasına düşer. İşte bu gerilimin ortasında, yalnızca bilinç değil, bütün bir varlık evreni, dev bir karmaşaya, bilinemez, başı ve sonu kestirilemez sonsuzluğa ve eni sonu hiçlik evrenine evrilir. Eğer özgür olma istemi, onu köleleştiren nesnesine, sisteme karşı koyamazsa bu gerilim içten içe büyür ve içinde büyüttüğü şey onun varlığının sancısı, ruhunda taşıdığı çöl olur: Nietzsche'nin deyimiyile “Çöl büyür: vay haline içinde çöl saklayanın...” (Nietzsche, 2011, s. 643).

Bilincin reddedişi, yani “Hiçliğin övgüsü” olarak adlandıracağımız bu durum, aydınının safça müdafaası olarak okunabilir. Tıpkı Dadacıların bilinçsizliğe getirdiği öv-

güde olduğu gibi: bir çeşit kendinin olumlaması ve teorik bir savunmadır. Onların söylemlerine “dönemlerinin sıkıntılı doğasına verdikleri bir tepki olarak bakılabilir.” Dünyayı kasıp kavuran emperyalist bölüşüm savaşını, bilinçliliğin, ideolojilerin ve mantığın bir ürünü olarak okuduğunuzda verdiğiniz tepki de anlaşılabilir ve olağan olur. Her nerede ve ne zaman olursa olsun ölümün bu boşluk hissini yarattığı doğrudur. Fakat bu hissi eyleminin ateşleyicisi olarak görmek ve yine kendine bu hissi hedef olarak koymak aydınının trajedisidir. Boşluktan yine boşluğa yönelen bu düşünce, totolojinin kendisidir. Hiçliğin övgüsü, simgesel olarak kendini çoğu zaman çöl kavramında bulur. Hiçliğin temsili çöl ile yapılır ve övgünün yöneldiği yer yine çöl, yani mekânsızlık olur.

Çöl, özgür insanın, özgür benliğine duyduğu yabancılaşmanın son durağıdır. Özgür olma bilinci ve insani arzu gerçeğe çeliştiğinde eylemini devrimci kılamayan ya da bu eleştirel eylemi sürdüremeyen sanatçı, tıpkı Don Kişot’un gezgin şövalyeliği gibi geniş düzlüklerde dolandıktan sonra, çölün uhrevi havasında dervişçe bir bilgelik ve erdemle vaazlar üretebilir. Zaten Zerdüş’tün de dediği gibi: “Hakikatlılar ve özgür tinliler çöllerin efendileri olarak çölleri mesken edinmişlerdir ezelden beri” (Nietzsche, 2011, s. 209). Bu hakikatlılar ve vaazcı peygamberler ezelden beri vardır. Eski nihilistler de olduğu kadar onların devamcılarında postmodern nihilistlerde de vardır. Çölü bilgeliklerinin mabedi olarak övmeye devam ederler. Baudrillard’ın şu sözü bunun için güzel bir örnek olacaktır: “Çöl her türlü toplumsallıktan, her türlü duygusallıktan, cinsellikten uzaklaşan yüce bir biçim” (Baudrillard, 1996, s. 86).



Görsel 2. Robert Smithson, 1970, Spiral Jetty / Spiral İskelesi. Modernamuseet. Erişim: 09.05.2019, <http://tinyw.in/fVjH>

Çölün övgüsü, geniş düzlüklere yapılan övgü, onun kıyısına ya da tam ortasına gelen düşünürün/sanatçının anlatısının merkezine taşınıyor. Peki bu uçsuz bucaksız düzlüklerde sanatçı neyi arıyor? Tartışmaya çubuk bükerek bu soruyu üretmekte bir sebep var; Robert Smithson, “Kültürel Hapis” başlıklı metninde bir önermeye varıyor: “Özgürlük yanılısamaları yaratmaktansa hapisten kurtulmak yeğdir,” diyor (Smithson, 2011, s. 1019). Smithson özgürlük reçetesinde, geniş düzlüklere yönelmeyi özgürleştirici bir eylem olarak tanımlıyor. Fakat Smithson’ın reçetesi özgürleştirici bir eylem olmaktan ziyade, kendisinin de bahsini ettiği yanılısamayı yinelenmekten öteye gidemiyor. Onun ilerici yanı ve başarısı “kültürel hapis” mefhumunu okumasından geliyor. Fakat bu, onu özgürleştirmeye yetmiyor. Caudwell yukarıda yaptığı tanımlamaya şöyle devam ediyor:

İşte burjuva kültüründeki sanatçıdan da aynı şeyi yapması beklenir. Sanat eserine bitmiş bir mal, sanat sürecine de kendisi ile pazar arasında kaybolacak eseri arasındaki bir ilişki olarak bakması istenir. Sanat eseri ile alıcı arasındaki bir sonraki ilişkiyle ise yakından ilgilenebilir. Burjuva toplumun tüm baskısı sanatçının sanat eserini temel görüp onunla ilişkisini pazar için üreten üretici düzeyine alması doğrudur (Caudwell, 2002, s. 41-42).

Sanat eserinin bu ticarileşmesi, sanatçıyı pazar tarafından eseriyle soğuk ve mekanik bir ilişki kurmaya zorlayabilir. “Bu da dürüst sanatçıyı isyan ettirebilir, ama ne yazık ki isyanı burjuva kültürünün sınırları içinde kalır” (Caudwell, 2002, s. 42). Dürüst bir sanatçı olarak Smithson’ın düşünceleri de, aşağıda ifade ettiği gibi benzer prensipler üzerine kurulur:

Uzun zaman boyunca sanatçı kendi ‘zamanına’ yabancılaştırıldı. ‘Sanat nesnesine’ odaklanan eleştirmenler, sanatçının hem zihin hem madde dünyasındaki varoluşunu ortadan kaldırır. Sanatçının zaman içinde yeri olan zihinsel süreçleri önemsizleştirilir, böylece sanatçıdan bağımsız bir sistem, mal değerini sürdürülebilir. Bu anlamda sanat ‘zamansız’ ya da ‘zamanı olmayan’ bir ürün sayılır. (Smithson, 2011, s. 927)

Fakat Smithson’un isyanı da burjuva sınırları içinde kalır. Smithson’un önermesi, hapisaneden kurtulma eylemi, mevcut hapislikten daha az hapsiğe yönelmek olarak okunabilir. Yani gerçek bir özgürleşme değil. Burada odaklanacağımız soru ise, sanatçının bu geniş düzlüklerde neyi aradığı sorusudur ve bu tartışmalarla beraber ortaya çıkan şey, onun söyleminin yalnızca mantıksal bir çıkarım değil aynı zamanda dramatik bir replik olduğunun ispatıdır.



Görsel 3. Yılmaz Güney'in 1974 yapımı Arkadaş adlı filminden görüntü.

Yılmaz Güney'in "Arkadaş" filminin bir sahnesinde Cemil'in hızla sürdüğü araba aniden bomboş bir arazide durur. Cemil, boş bir çölün üzerinde yürürken arkadaşı Azem geride onu izlemektedir. Cemil, çölün ortasına durarak olanca gücüyle kendi ismini bağırır. "Cemil!" yankısı bütün sahneyi arka arkaya yinelenerek kaplar. Nihayetinde Azem ve Cemil arasında şu replik geçer:

- Neyi arıyorsun sen. Kimi arıyorsun?
- Kendimi, Cemil'i arıyorum.
- Sen kendini burada mı kaybettin ki burada arıyorsun?

Ve sahne biter. Yılmaz Güney'in 1974'de, cezaevinden çıkar çıkmaz çektiği filmin bu sahnesi gerçekliğin yitimine uğrayan bireyin duygulanımının somut ifadesi bakımından akla gelebilecek bir örnektir.

Smithson'un ifade ettiği gibi boşluğa ve hiçliğe yönelmek, özgürleştirici ve devrimci bir eylemin başlangıcı değil, kendini yitirmiş bilincin, kaybolmanın bir durağıdır yalnızca.

Genel olarak, kapitalist ilişkilere isyan eden sanatçının, teorik olarak "bilincin reddinde" ifadesini bulan tavrı, temsilde ise geniş boşlukta, yani mekânsızlıkta kendini bulur. Mekânın reddini, özgür bir eylem olarak ortaya koyma yanılığısı, yine kendi geleneğinde, pasifistin, "sivil itaatsizin", bireysel anarşistin ortak tutumu olarak

okunur. Tıpkı sivil itaatsizliğin kuramcılarında Henry David Thoreau'nun "Yürümek" kitabında bahsettiği gibi:

Evet, insan sanatının elde ettiği en güzel bahçenin bulunduğu mahallede yaşamakla kasvetli bir bataklık arasında bir seçim yapmam istenseydi kesinlikle bataklığı seçerdim ve bu yüzden huysuzun teki olduğumu düşünebilirsiniz. Benim için gösterdiğiniz çabalar nasıl da boşunaymış yurttaşlar! Benim moralim dışarıdaki kasvetle doğru orantılı olarak yükselir. Bana okyanus, çöl ya da yabanıllık gerek! Çöldeki temiz hava ve yalnızlık nem ve bereket ihtiyacını bastırır (Thoreau, 2013, s. 41).

Bu tavırların özetlendiği nokta, kendini toplumsal eylemle üretmek yerine bireysel eylemi seçmesidir. Bireyselliğin abartılı kutsanışı ise özü itibariyle kapitalist iktisat yasalarının ürettiği söylemdir. Bu toplumun ortak çıkarını gözetmek yerine az sayıda bireyin menfaatini gözetken sistemi meşrulaştırmanın bir yoludur.

Bu nedenle bireysel reddedişler siyasal zeminde de sanatsal zeminde de aynı özde ortaklaşırlar. Onların başkaldırısı burjuva kültürünün sınırları içinde bir başkaldırısı olduğu için de aynı trajik sona sahiptir.

Bir yanda pazar için üretim yüzünden kabalaşma ve ticarileşme vardır. Öte yandaysa sanat işleminin ereği olarak sanat eserinin temel alınması ve eserle birey arasındaki ilişkinin yüceltilmesi yer alır. Bu, zorunlu olarak sanatı toplumsal bir ilişki kılan söz konusu değerlerin yok olmasına, böylece sanat eserinin sanat eseri olmaktan çıkıp yalnızca özel fantezi olmasına yol açar. (Caudwell, 2002, s. 42).

Smithson'ın özgürlük söylemlerinin, ekonomi politiğin yasaları tarafından nasıl ehlileştirilerek hapsedildiği, yine onun kendi söylemiyle anlaşılır: "Özgürlük anlamında çölde olmakla, kapalı bir odada olmak arasında fark yok," (O'Doherty, 2010, s. 25) diyerek, kendisine: "neden hâlâ galeride sergi açmayı gerekli görüyorsunuz?" sorusu yönetildiğinde verdiği bu yanıt bize şunu gösterir: Sanatçının, özgürleşmek için, pazar ilişkilerinden kaçarak yapıtını bizzat içinde ürettiği doğa, eserini aşındırırken, bir türlü kurtulamadığı pazar da sanatçının bizzat kendisini aşındırır.

1.2 Çölleşen Bilinç ve Kaybolan Yapıtın Otobiyografik Niteliği

Sanat eserinin ve sanatçının özleşik doğası, ikisinin de aşınma ve yok oluşa maruz kalışı, ekonomi politiğin onları aynı zemine indirgemesinden kaynaklanır: Meta

zeminine. Kapitalizmin işçiyi bir mal, basit bir makine, üretim giderlerinin bir parçası olarak gören mantığı, yalnızca işçi sınıfı için geçerli değildir. Bütün bir toplumu kapsayan bakış açısıdır. Nasıl ki işçinin öz emeği pazar karşısında bir mal ise, sanatçının emeği için de aynısı söz konusudur. “Sanatçıdan eserine pazarda kaybolacak bir mal olarak bakması beklenir” (Caudwell, 2002, s. 41-42). Fakat kaybolan yalnızca emeğin nesnesi değil, aynı zamanda emeğin kendisidir de; yani onu üreten insan. “İşçi yaşamını nesneye koyar. Ama o zaman yaşamı kendisinin değil nesnenindir. Demek ki bu etkinlik ne kadar büyükse işçi o kadar nesnesizdir.” (Marx, 2011, s. 141).

Marx'ın tanımladığı bu yabancılaşmış varlığın bilinci de doğal olarak nesnesizliğe yönelebilir. Nesnelerin tek tek kayboluşu, büyüyen geniş düzlüklere evrilmesi sembolik olarak çölle tarif edilir. Smithson ise benzer bir şekilde, “Aklın Tortulaşması” makalesinde, sanatçının bilişsel hareketini çölün fiziksel hareketiyle tarifler. Jeomorfolojinin kavrayışından yola çıkarak yaptığı bu benzetmede şöyle diyor:

İnsan akli ve toprak sürekli bir aşınma, erozyon halinde, akıl nehirleri soyut kıyıları aşındırıyor, beyin dalgaları düşünce yarlarını çökertiyor, fikirler bilinmezlik taşlarına çözülüyor ve kavramsal kristalleşmeler kumlu aklın tortularına dağılıyor...
Kayma, çökme, çığların hepsi, beyin çatırdayan sınırları içinde yer alır. Bütün cisim beyin çöküntüsüne sürüklenir, orada parçacıklar ve fragmanlar katı bir bilinç haline gelir. Sanatçıyı ağırlaşmış ve çatlamış bir dünya sarar. Bu yıpranma kargaşasını şablonlar, ızgaralar ve altbölümler halinde düzenlemek pek ele alınmamış olan bir estetik süreçtir (Smithson, 2011, s. 924).

Aşınan şey, yalnızca insan akli değil, insanın topyekûn varoluşudur. “Kapitalist düzenin, nesneye yönelen ilişkilerinin yalnızlaştırdığı, insanının sevecenlikten mahrum kalması” Smitshon'un da bilincini saran, ağırlaşmış ve çatlamış bir dünya olarak betimlediği şey, bu ilişkilerden başka bir şey değildir. Üzerinde ağırlaşan ve bilincinde boşluklar yaratan, iktisadi şiddet olabilir yalnızca.

Fraktallar halinde kırılan yalnızca çalışmalarının biçimi değil, kendi varlık dünyasının biçimidir de. Her özgürleşme eyleminin, kendini tekrar başlangıç noktasında bulması; kendini yineleyen eylemler zincirinin çıkışsız bir mantık hatası olarak karşısına dikilmesi, Caudwell'in tabiriyle, (Caudwell, 2002, s. 47) düşün özgürce ilerlemesi ile gerçekliğin kaba darbeleri arasında sıkışması, sanatçıyı bu döngüsel yapının göbeğinden, aşağıya doğru itiyor. Bu durum açıkça bahsi edilen iktisadi

şiddetin neticesidir. Doğada kaybolan yapıt, pazarda kaybolan sanatçıya dönüşür. Kaybolan sanatçı, boş bir düzlükte, bilinçsizliğin haritasında kararsız, yalpalayan, bir seyir izler. Artık oradan oraya amaçsızca koşan, “bilinmezlik taşlarına çözülen” (Smithson, 2011, s. 924), aşınan ve erozyona uğrayan sanatçının kendisidir.

1.3 Kaybolan Yapıt, Kaybolan Sanatçı



Görsel 4. Kazım Şimşek, 2019, Fraktallar, Fragmanlar / Fractals, Fragments, Kağıt üzerine kuru boya, 19x21 cm

“Fraktallar, fragmanlar”, kaybolmuş ya da yok edilmiş çalışmaların yeniden, fakat akılda kalan kısımlarıyla, fragmanlar şeklinde yeniden üretilmesidir. Buradaki amaç otobiyografik bir yapıt oluşturabilmektir. Çalışmada her bir yapıt tek tek, eski imajını bugüne çağırıp, onunla yüzleşir. Bu, özeleştirme mekanizmasının başka türden işletilme denemesidir. Bu fikrin ateşleyicisi ise, sanatın, bir yönüyle sanatçının kendisini keşfetme serüveninin bir parçası olması düşüncesidir. Konuyla ilgili Cadwell şöyle bir tespit yapar:

Gerçekte sanatçı kendini sanat biçimlerinde ifade etmez, kendini burada bulur. Özgür kendini ifadesini toplumsal olarak geçerli kılmak için dizginlemez, tersine onu ancak sanatta içkin toplumsal ilişkilerde bulabilir. O halde sanatın sanatçı için değeri onu özgür kılışır. Sanat sanatçıya kendisini ifade ettiği bir değer gibi gö-

rünmesine rağmen aslında kendisinin ifadesi değil keşfidir. Kendisini yaratışdır. Deneyimini toplumunkiyle sentezler, iç benliğini toplumsal ilişkilerin kalıbına sokarken yalnızca yeni bir kalıp, toplumsal değeri olan bir ürün yaratmakla kalmaz, aynı zamanda kendi benliğini de yaratır ve şekillendirir (Caudwell, 2002, s. 46).

Yaratım süreci içindeyken yapıt büyük bir oranda sanatçının mantıksal kurgusunun bir ürünü gibi şekilleniyor. Fakat daha öncesinden yaptığımız bilinç tartışmalarını hesaba kattığımızda gerçek başka bir boyutuyla görünürlük kazanıyor. Sanatçının dışsal gerçekliğin nesnesi olma durumu, yapıtın karşısında da tam olarak etkin bir varlık olmadığı gerçeğine ulaştırıyor. Bu yüzden yapıta getirilen ikinci bir eleştiri, gerçekçi bir otobiyografik yapıtın imkânını sunuyor. Yani eleştirinin kendisi de otobiyografi olma özelliği taşıyor. Bu yapıtın temel ilhamı, başta belirtildiği gibi, bilinç tartışması zemininde üretiliyor. Diyalektik felsefede bilincin kendinin bilincinde olması ile tamamlandığı görüşünden hareketle, aynı zamanda, bir özeleştiri performansına dönüşüyor.

Otobiyografik bir yapıtın parçası olarak bu tez, ağırlıklı olarak retrospektif bir karaktere de sahiptir. Genel olarak birçok farklı dönemin çalışmalarını gündemine taşır; bu çalışmalara bir dönemin deneyimlerinin soyutlanmış kategorileri olarak yaklaşır. Yapıtta sanatçıyı, sanatçıda toplumsalı bularak, “toplumsalın eski bilinçli formülasyonlarına karşı çıkar ve yeni sentezler talep eder” (Caudwell, 2002, s. 46). Tezin paralel önermesi, “özgür yapıt, özgür insan ve özgür bir toplum yoktur” düşüncesidir.

Yukarıdaki görselde yer alan çalışma 2009 yılında üretilen bir video çalışmasının akılda kalan kısmıyla resmedilmiş bir kadrajıdır. Orijinali olmayan, yok edilmiş bir video olan eser, resim yoluyla yeniden üretildi. Bu eylem, sanatçının travmatik anılarını bu güne çağırarak onlarla yüzleşir. Bu yönüyle çalışmaya otobiyografik bir yapıtın parçası olarak bakılabilir. Yani resim düşünsel kurgunun tamamlayıcı bir ögesi olarak metnin içinde yer alır.

2009 yılında üretilen video, daha başka birkaç çalışmayla beraber fizik bakımdan gerçek bir aşınmaya ve hatta kaybolmaya varıyor. İşte bu bakımdan yapıtın varlığının ispatı, Ponty'den ilhamla, teorik bir araç olarak göz hapishanesinde, yani “nesnelerin ve onların zamanlarının hapishanesi olan gözde” bulunur. Otobiyografik yapıt, eski anlatıyı hafızanın ve bilincin sarmallarından geçirerek bu hapishane-den çıkarır ve fragmanlar şeklinde yeniden anımsar. Yani illüstratif bir karede metnin ögesi olarak yeniden üretir.

Peki kaybolan videoda ne oluyordu? Uçsuz bucaksız, düz bir arazide bir erkek fiğür geniş plan kadrajın içinde rotasız bir şekilde durmadan koşuyordu. Zaman zaman kadrajın dışına çıkıp, zaman zaman kameraya yakınlaşıp uzaklaşıyordu. Videonun ilerleyen dakikalarında sanatçının kendisi kadraja girip aynı eylemi tekrarlıyor ve film bitiyordu. Çalışmanın teorik olarak ortaya koyduğu tez, ilhamını Fredric Jameson'un “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” adlı kitabından alıyor. Çalışma, kitaptaki bir önermeden, “mimarının insanların dolaşım biçimlerine yön verdiği önermesinden” yola çıkarak anlatısının merkezine özgürlük problemini koyuyordu. Fakat, geniş düzlüklerde rotasız bir şekilde savrulmayı özgürlükle karıştıran bilincinin ürünü olmaktan öteye gidemedi. İçinde bulunduğu sınıf ilişkileri sanatçıyı gerçek bir kavrayıştan mahrum etti. Tıpkı hısımları gibi, o da çürüyen burjuva toplumsal ilişkilerinin, kişilikleri üzerinde yarattığı tahribatı, yalnızca sezgi yoluyla kavrayabildi. Bu yüzden bilincin yerine bilinçsizliği, uygarlığın bütün birikimleri yerine boşluğu koymak onun yanılığısı oldu. Özetle, geniş düzlüklerde koşarken duyumsadığı şey özgürlük değil, yalnızca özgürlük sanrısıydı.

Çölde bir oraya bir buraya koşarken gördüğü seraplar gibi düşünceleri de nesnesi olmayan soyut yapılardır. Bu soyut yapıların her dağılışında gerçeklik onun için bir şok, bir hapishanedir. Onun hareket alanını kısıtlayan, mimari, teknik birikim ya da bütün bir toplum değildir. Onun insani eylemini kısıtlayan, bu yöndeki teknik gelişimle insani içgüdü'nün uyumunu engelleyen kapitalist yasalardır. Bu yüzden, gözlerinin önündeki soyut yapıların her dağılışında yine bu gerçeklik yüzüne çarpar. Kendi kendine açıklık getiremediği bu durum, ilkel bir tepkiye, mağarasına kaçma-

sına sebep olur. Böylelikle özgürlük yanılısamasını ortadan kaldırır, kendini eylemsizliğe hapsederek, tıpkı tapınaktaki Budist ya da çilehanedeki derviş gibi, saf düşünceye ve saf sanata yönelir. Özgürlük onun için, artık, kendi mantığının sistemli kurgusu içinde kavrayabileceği soyut bir kavrama dönüşür. Düşüncedeki bu idealist tavrı sanatında ve genel felsefesinde kendini gösterir. Fakat bu tavrı gelişen toplumsal dinamiklerin seyriyle çelişir. Bütün bir ömrünü çilehanede geçiremeyeceği gerçeği onun uyarıcısıdır. Modern uygarlığın, kapitalist bölüşümünde bir yer almadığı anda, açlık, tanrısal bir olgunlaşma olmaktan çıkar ve onu bir eylem adamına dönüştürür. Özgürlük, yeniden, mantık kategorilerinde keşfedilecek bir şey değil, maddi yaşamın kendisinde bulunacak bir şey olur.

1.4 Uyanma: Mekanın Yeniden Kurulumu ve Sanatçının Nesneyi Tanıma Biçiminde Sınıfsal Ayrım

Özgürlüğü maddi yaşamın kendisinde bulunacak bir şey olarak gören sanatçı, düşüncenin kendi kendine geliştiği idealizm uykusundan uyanır. Sanatçı aydınlanmasının bu ilk safhasında bakışını saf aklın yüceliğinden, maddi yaşamın cisimlerine yöneltir. Öğrendiği şey şudur: Atomların hareket yasaları, gizemli bir yazılım veya tanrısal kodlar değil; bizzat kendine içkin kavranabilir fiziksel problemlerdir. Burada kaçırılmaması gereken nokta, düşüncesinin maddeye yönelmesi, onun bilinçli tercihinin, özgür eyleminin sonucu değil de, maddenin bir dayatması olması durumunda, sanatçı aydınlanmasının çocukluk çağını yaşar. Kapitalizm, açlıkla onun maddi varlığını tehdit etmeye başladığında dünya karşısındaki tutumu radikal bir biçimde değişir. Kendi kendine şu cümleyi kurabilir: “Ben’i aradan kaldırdığımızda ne olur? Maddi yaşam şunu göstermiştir, bizlerden biri öldüğünde, sonlandığında, maddi yaşam hareketine devam eder” (Lenin, 1993). Bu düşünce, onu açıkça daha da materyalist düşünmeye, yani gerçeğe iter. Bu bakımdan düşüncesi ve buluşları, kendi sanatında devrimci bir karakter kazanabilir.

Duyularla algılanabilen, kendimizin de ait bulunduğu maddi dünya, tek gerçektir, bilincimiz ve düşüncemiz bize ne kadar yüce görünürse görünürsünler, ancak maddi, bedensel bir orgenin, beynin ürünleridir. Madde aklın bir ürünü değildir, ama aklın kendisi maddenin üstün bir ürününden başka bir şey değildir. İşte bu kuşkusuz, arı materyalizmdir. (Engels’ten Akt. Lenin, 1993, s. 87)

Maddi dünyanın bu gücü karşısında hayrete düşer. Nesnelere aracılığıyla dünyayı yeniden kavramaya koyulur. Uyanışın ardından sanatçının odası, eşyaları, gündelik yaşamında gözünün iliştiği her şey, yeniden onun kendini tanıyacağı, varlığının anlam bütünlüğünü oluşturacağı varlıklar haline gelir. Onları tek tek izler ve tıpkı konuşmayı yeni öğrenen bir çocuk edasıyla onların isimlerini heceler. Yeniden ve yeniden söyler. Yalpalayan ve ağır adımlarla evin ortasında, güvenli alanında dolanırken, parmağıyla bu nesnelere tanımak isteyerek durmadan onları işaret eder.



Görsel 5. Kazım Şimşek, 2019, Franktallar, Fragmanlar 2 / Fractals, Fragments 2, Kağıt üzerine füzen, 18x13 cm

Kaybolan ya da yok edilmiş yapıtın ikinci parçası, onbeş, yirmi santimetrelük kağıtlara çizilmiş sandalye resimlerinden oluşur. Genellikle beyaz bir kâğıda, füzen yardımıyla çizilen, kalın çizgilerin ritmik sırasıyla oluşturulmuş lekesele bir form, mekânla arasında kaygan bir boşluk oluşturacak şekilde kompozisyonun orta kısımlarına yerleştirilmiş. Bu zemine kararsız bir çapla yerleştirilen ve yarı soyutlaşan sandalye motifi, yine resmin çerçevesine uzak bir leke olarak kompozisyonun derinlik duygusunun artmasını sağlıyor. Mekânı oluşturan kararsız çizgiler ise, geride belli belirsiz zayıf ve yamuk bir prizma oluşturuyor. Bu, sandalyenin zeminle arasındaki kayganlık, altındaki zeminin her an kaybolacak oluşu ve bunun donuk temsili, anksiyetik bir etkiyi sürekli dinamik kılıyor. Biçimlerin bu şekilde bozulması ve birbirleriyle kurdukları ilişki, Van Gogh'ta ve ekspresyonistlerin önemli bir çoğunluğunda da görülür. Onların resimlerinin, izleyiciyi için sürekli dinamik bir gerilimi, kaygı ve depresyonu yüksek tutması bununla ilişkilendirilebilir.

Kaygının doğası belirsizlikte mevcuttur. Bahsini ettiğimiz uyanma, bir çeşit narkoz sonrası uyanması gibi, bir baygınlığın ertesi uyanması gibi, uyanır uyanmaz mekânını tanımak ister. Onun zemini bu mekândır. Mekân, onun sadece fiziksel varoluşunun değil, ruhsal varoluşunun da zeminidir. Mekân ona bağlı değildir ama o mekâna bağlıdır. Mekânın tanımsızlaşması, bizzat kendinin tanımsızlaşmasında, mekânın yok oluşu da bizzat kendisinin bilinç varlığının yok oluşunda bulunur. Mekân kalıcıdır. Yani diğer anlamıyla nesne, yani nesnel gerçeklik, kendini başka bir biçim altında yeniden ve yeniden üretir. Fakat bilinç bu nesnenin ürünü olduğundan kendini, bu özgün biçimiyle yeniden üretemez.

Dolayısıyla, bu gerçekliğin yarattığı maddi gerilim nesneyi sanatçı için yeniden gerekli kılar. İlk adımda kendisi için onu yeniden tanımak mecburiyetindedir. Nesne görüntüsüyle tıpkı Kant'ta olduğu gibi "kendinde şeydir". Bu "kendinde şey" in bilinemezliği, onun belirsizliği kaygıyı tetikleyen durumdur. Fakat Engels'in *Klasik Alman Felsefesi'nin Sonu*'nda bahsettiği gibi, nesne tanımlanıp bilindikten sonra "kendinde şey" olmaktan çıkar ve "bizim için bir şey" e dönüşür (Engels, 1992, s. 23). Materyalist felsefe ile idealist felsefeyi birbirinden ayıran şey ise burada sanatçı için çok kritik bir anlam taşıyor. Sanatçının ya da düşünürün nesneyi hangi biçim altında tanıdığı önem kazanıyor. Caudwell'in tarif ettiği türden "kuram delisinin, peygamberin ya da entelektüel vaazcı"nın kavrayışı ise nesneyi teorik bir kâlipta yani onun soyut, dilsel yanında karşılık arıyor (Caudwell, 2002, s. 16).

Bu tavrın özünde eylemden soyutlanmış düşünceyi buluruz. Resimde sandalyenin zeminle kurduğu ilişkiyle, sanatçının düşüncesinin gerçeklikle kurduğu ilişki arasında benzerlik vardır. Sanatçının eylemsiz düşüncesi, sandalyeyi fiziksel nesne olarak kavramanın dışında, onu, dilsel ifadesinde, teorik biçiminde kavramaya çalışır. Joseph Kosuth'un sanatında buna örnek olabilecek kapsamlı bir formülasyon buluruz. Kosuth'un düşüncesi, sanatı saf aklın ürünü olarak kuramsallaştırmaya çalışır. Gerçek sanatı yine sanatın içkin doğasında arar ve bu yönüyle sanatın toplumsal karakterini reddeder. Fakat bunu reddederken aynı zamanda sanatın toplumsal olarak tanınan simgelerle donatıldıklarında sanat olduğunu bilir. Bu yüzden kendi kodlarını toplumsal kodlara dayatır. Sanatının kodlarının toplum kodlarıyla uyuşmasını diler.

Bence sanat çalışmasının test olması gerekir. Onu dünyaya koyar ve test edersin ve bir sanat yapıtına dönüşüyor mu, insanlar onu kucaklıyor mu kucaklamıyor mu, toplumda belli bir söyleme denk geliyor mu, bakar, test edersin. Öyleyse bu bir sanat çalışmasıdır (Kosuth, 2012).

Kosuth, yukarıdaki alıntının yapıldığı röportajından yıllar önce, kavramsal sanat için büyük önem taşıyan yazısında, sıklıkla Donald Judd'ın "bu sanat olarak adlandırılıyorsa sanattır" sözünü yineler. Sanat eserinin sanat olarak tanımlanması için toplumsal söylemlerle uyuşmaya ihtiyaç duymadığı yıllar olmalı ki, bu ünlü yazısında sıklıkla bunu söyleyerek olumlar. Yine aynı metinde, Kosuth, felsefi önermesinde, kendi geleneğinin tipik hatasına düşüyor. Totoloji yapmadan sanattan söz etmenin olanaksız olduğundan bahsederek şöyle devam ediyor:

Çünkü, sanatı başka herhangi bir "sapla" tutmaya çalışmak sadece sanat eserinin "sanat koşuluyla" ilgisiz olan önermenin bir başka özelliğine ya da niteliğine odaklanmaktır. [...] Sanatçının önermelerine çerçeve olarak seçtiği dil biçimlerinin genellikle "özel" şifreler ya da diller olması sanatın morfolojik sınırlamalardan özgürleşmesinin kaçınılmaz sonucudur (Kosuth, 2011, s. 904).

Kosuth'un bu söylemi, sanatın üzerindeki baskının, estetik biçimci baskıdan çok, değişen toplumsal ilişkilerin yarattığı baskı olduğu gerçeğini göz ardı eder. Kosuth, tıpkı Marx'ın bahsettiği gibi olguyu, olay biçimi içinden çıkarmak istediği şeyi, yani iki şey arasındaki, örneğin iş bölümü ile değişim arasındaki ilişkiyi, olay biçimi içinde verilmiş sayar. Din bilimci kötülüğün kökenini ilk günah ile açıklar, yani açıklaması gereken şeyi, tarihsel bir biçim altında, bir neden olarak görür.(Marx, 2011, s.140) Kosuth'da aynı şekilde kapitalist pazar ilişkilerinin sanat ve sanatçı ile kurduğu ilişkileri, onların maddi arka planını yine sanat içinde soyut bir kategoride açıklar. Din adamının, bütün dışsal gerçekliği dine indirgediği gibi, o da dışsal gerçekliği sanata indirger. Artık onun için sanat, tıpkı dinde de olduğu gibi her şeyi açıklayan tanrısal töz, hakikatin mutlak temsilcisi haline gelir. Bu yüzden açıkça galerileri kiliseye, sanatçıyı da din adamına benzetmekte sakınca görmez:

O yüzden artık daha çok sanatçı var, müzeler, sanat galerileri bu kadar çok inşa ediliyor. Yeni kiliseler onlar. Burada insanlar anlamın nasıl oluştuğunu düşünüyorlar. Buna her zaman dikkat çekmek istedim, zira sanatçının görevi çok önemli ve yeteri kadar takdir edilmiyor. Toplumlarımız iki grup tarafından yönetiliyor; kar peşindeki iş adamları ve iktidarlarını sürdürmek isteyen politikacılar tarafından. Bunlar büyük, ama kısa vadeli amaçlara kilitlenmiş güçler. Bizim uzun vadeli işler yapan, böyle işlere bağlanan insanlara, romancılara, felsefecilere, kültür alanında çalışan insanlara ihtiyacımız var, ancak bu tarz işler toplumu bir arada tutar. Kısa vadeli işlerse, kısa vadeliilerdir, gelip geçiciler. Belki hepsine ihtiyacımız var ama ben politikacı- iş adamlarının sanatçılardan daha önemli olduğunu söyleyecekse, sanatın yanında dururum (Kosuth, 2012).

Sanat, bu noktadan sonra arınmanın kutsal kalesidir. Yine dinde de olduğu gibi bu kale mutlak iyiliğin temsili olur. Bu dinde de, tıpkı diğerlerinde olduğu gibi, en temelde yatan, kaçınılmaz olarak ikiye ayrılmış, iyi ve kötünün, yani Habil ve Kabil'in, ikisinden birinin tarafını seçmek zorundayızdır. Bu ahlaki bir seçimdir. İşte bu dinin peygamberi, iyiden tarafa geçmeniz için bize vaazlarda bulunur. "Felsefecilere, romancılara, kültür alanında çalışan insanlara" ihtiyacı olduğunu duyurur. Fakat kendi bilincinin, toplumsal üretim ilişkileri tarafından, onun yarattığı pazar tarafından şekillendiğini gözden geçirir. O gerçeği, kendi dünyasının tepetaklak olmuş biçiminde, sanatta, dinde arar. Kosuth'un artık tek ihtiyacı dinin yeni biçimini eski kirlenmiş biçiminden arındırarak yeniden varetmektir.

Ticari sanat artık dayanılmayacak kadar adileşmiş ve kendini yadsımıştır. Aynı şekilde sanat için sanat da (yani pazarı görmezden gelerek kusursuz sanat eserine erek olarak yoğunlaşma) kendini yadsımıştır, çünkü sanat biçimi, yok olunca sanat özel fanteziye dönüşmüştür. İşte Lawrence, Gide, Romain, Rolland, Romains vb. dürüst sanatçıların yalnızca güzel sanat eserleriyle yetinmeyip sanat eylemini toplumsal kuram için terk etmelerinin, düşünce romancıları, edebi peygamberler ve propaganda yazarları olmalarının nedeni budur. Onlar bireysel fanteziye ve ticari batağa gömülmüş burjuva sanatının toplumsal bir işlev olarak yeniden doğma çabalarını simgelerler (Caudwell, 2002, s. 43).

Bu çaba toplumun kar peşinde koşan, kısa vadeli amaçlara kilitlemiş geçici heveslerinin yerine, uzun vadeli, ülküsel amaçlara odaklanmış istençleri koymaya, bunun ahlaki bir problem olarak okumasına yol açar. Fakat Kosuth, bu düşüncesini daha fazla ilerletmez. Çünkü bu onu daha fazla eylemselliğe, maddi ilişkilere yöneltecektir. Bu ise konforunun bozulması, gerçeklikle çarpışması demektir. "Düşün özgürce ilerlediği dünya", (Caudwell, 2002, s. 47) bu illüzyonlu evre yumuşak ve sevecenlikle dolu bir sarhoşluk gibi ona tatlı gelir. Bu yüzden sanatı en nihayetinde sanatla doğrular. Onu insanın tinsel gereksinmelerinin, giderilmesine, yani dinin yerine koyar.

Günümüzde, sanat, din ve felsefeden sonra, yeni bir evrende, "insanın tinsel gereksinimleri"ni, karşılayabilecek bir alana dönüşebilir. Belki sanatçı metafizik nesnelerin durumunu andırışmayla inceleyebilir; bu konuda sanatsal savlar geliştirebilir. Ama, Sanat'ın sanatsal yanı, yalnızca, sanatla doğrulanabilir. Sanat'ın ereği sanat olmaktır (Kosuth, 2019).

Kosuth'un düşüncesi tıpkı Smithson'un dalga kıranı gibi, fraktal biçiminde dolanarak yine kendisini imler. Çağdaşlarından ayrılan yönü, bu fraktalların kırıldığı noktalarda ortaya çıkar. Sanatını yalnızca sanatla açıklamak yerine, felsefe ve sosyolojiyle ilişkilendirdiği ölçüde, sanatın mevcut çapını aşabilecek tartışmalar ortaya

koyabilmiştir. Fakat bunu gerçek insanlar ve toplumla sentezleyemediği ölçüde, bahsini ettiği totolojiyi genişletmekten öteye de gidememiştir. Rönesans dönemi sanatçıları gibi sanatını diğer alanlarla ilişkilendirerek bir aydınlanma yaşar. Fakat bu aydınlanma yalnızca bilinç düzeyinde kalır; eylemle buluşmaz. İçinde bulunduğu sınıf ilişkileri onu bu düzeyde kalmaya zorlar.

New York'lu profesörlerin dünyası ile yarı sömürge bir ülkenin emekçi sınıfının dünyası, onların nesnelere nasıl kavrayacaklarının öğreticisi oluyor. Sandalyenin temsili, daha önce bahsettiğimiz biçimi ile onun zeminle kurduğu ilişki sanatçısının gerçeklikle kurduğu ilişki ile benzerlik taşıyor. Sanatçının sınıfsal koşulları, sanatçının düşüncesini gerçekliğe dayatma noktasında ne kadar özgür olabileceğini söylüyor. Bu onun sınıfsal kimliğinin toplum üzerindeki egemenliği, eserinin ve onun meta değeri yani parasının gücü ile ölçülüyor. Marx, burjuva toplumunda paranın gücünden Goethe ve Shakespeare'den örnekler ile şöyle bahseder:

Paranın nitelikleri benim niteliklerim ve özsel güçlerimdir. Onun sahibi olan benim. Ne olduğum ve ne olabileceğim demek ki hiç de benim bireyselliğim tarafından belirlenmemiştir. Demek ki ben çirkin değilim, çünkü çirkinliğin etkisi, itici gücü, para tarafından yok edilmiştir. Bireyselliğim bakımından ben kötürümüm, ama para bana yirmi dört ayak sağlar; öyleyse kötürüm değilim; ben kötü, namussuz, vicdansız, kafasız bir insanım, ama para saygındır, öyleyse sahibi de; para en yüksek iyiliktir, öyleyse sahibi de iyidir. Para aracılığıyla bir insan yüreğinin özlediği her şeyi yapabilen ben, tüm insansal güçlere sahip değil miyim? (Marx, 2011, s. 207).

İşte bu yüzden bu sanatçı düşüncesini gerçekliğe dayatabilme gücüne de gerçekliği bu bireysel fanteziye uyması noktasında zorlama gücüne de sahiptir. Parası ve teknik olanakları yeterli olduğu ölçüde bunu sürdürebilir. Sonuç olarak, bunu görece gerçekleştirerek onun illüzyonu ile hayatta kalabilir.

1.5 Sanatçının nesneyi tanıma biçimindeki sınıfsal ayırım



Görsel 6: Kazım Şimşek, 2016, Yıllar sonra yeniden sandalye / Chair again, after many years. Kağıt üzerine füzen, 20x19 cm

“Yıllar sonra yeniden sandalye” isimli çalışma otobiyografik yapıtın bir başka parçasını oluşturur. Bu çalışma, bir işçi sanatçının günlükleri niteliğinde yapılmış eskizlerin parçasını oluşturur. Burada daha önce bahsedilen kaybolan sandalye eskizleri ile kıyaslanarak ikisi arasındaki duygulanım farkı çözümlenmeye çalışılacaktır.

Kosuth’un sandalyesi ile kaybolan sandalye eskizleri belirli açılardan birbiri ile dirsek teması halindedir. Fakat bir başka çalışma, “otobiyografik yapıt”ın bir başka parçası, “Yıllar Sonra Yeniden Sandalye” isimli çalışma bir duygulanım nesnesi olarak yeniden okunuyor. Günlük eskizleri olan seri resimler tesadüfi olarak aynı nesneyi farklı bir biçimde gösteriyor. Bir işçi sanatçı olarak, sanatçının duygulanım nesnesi onun için daha maddi bir biçimde görünüyor. Bebeklik adımlarıyla nesneyi parmakla göstererek ismini hecelemiyor, onu ilişkilendiği diğer nesnelere, ağırlığı ve biçimiyle, kavrayıp şekil veriyor. Her gün yeniden düzenliyor, temizliyor, yan

yana ve üst üste diziyor. Bir garsonun güncesi olan bu resimler, otobiyografik yapının diğer parçalarını oluşturuyor.

Bir proleter filozof olan Joseph Dietzgen düşünce ile maddenin ilişkisini açıklarken şöyle söylüyor: “Madde zihnin sınırındır; zihin maddenin dışına çıkmaz, zihin maddenin ürünüdür, ama madde zihnin ürünü olmaktan daha fazla bir şeydir”(Dietzgen'den akt. Lenin, 1993, s. 270).

Dietzgen'in söyleminin aksine ilk iki örnekte sandalye nesnesini genel olarak zihinsel bir ürün gibi ele alan yaklaşım onu soyut bir varlık kategorisine hapseder. Aralarındaki dirsek temasının işte bu yönden olduğunu söyleyebiliriz. Geçici dünyanın, ilahiler dünyasıyla açıklanma biçimi. Son şekliyle, “Yıllar sonra Yeniden Sandalye” karalamaları sanki anti-tezi olarak karşısına çıkmış ve resmin fiziksel varlığını da yadsıyarak varlığını korumuş gibidir. Yani eski çalışmaların kayboluşu, sanki maddi evrenin, keşfedilmemiş bir fizik yasasının vermek istediği bir ders gibidir. Dietzgen'in “daha fazla bir şeydir” (Dietzgen'den akt. Lenin, 1993, s. 270) diye bahsettiği olgu, maddenin keşfedilmeye ve kavranmaya açık, çok yönlü bir varlık olduğunu işaret eder. Nesneyi kavramanın yolu ise, Mao Zetung'un “Teori ve Pratik” makalesinde anlattığı gibi, “bir şeyi bilmek, onunla temasa geçmek, çevresinde yaşamak ve o bilgiyi uygulamaktan” (2012, s. 12) geçiyor. Bilginin bu türden bir biçimi, yani sanatçının nesnesini fiziksel nesne olarak kavraması, onunla kendisi arasındaki ilişkiyi fiziksel bakımdan sürdürmesi, sanatçının düşün biçimini doğrudan etkiliyor. Nesnesi, eskiden olduğu gibi, yalnızca boşlukta salınan, romantik bir simge değil, çevresiyle ve kendine içkin yapısıyla gerçek bir varlık haline geliyor.



Görsel 7: Kazım Şimşek, 2016, İşçi Sanatçının Günlükleri / Diaries of Proletarian Artist 1. Kağıt üzerine füzen, 25.5x17.5 cm



Görsel 8: Kazım Şimşek, 2016, İşçi Sanatçının Günlükleri / Diaries of Proleter Artist 2. Kağıt üzerine füzen, 25.5x17.5 cm

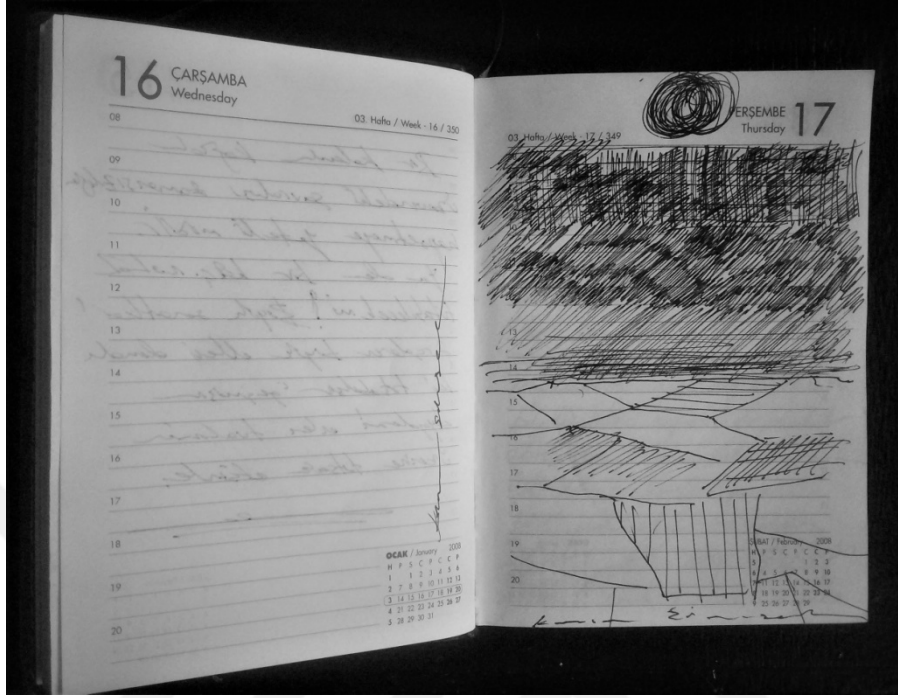


Görsel 9: Kazım Şimşek, 2016, İşçi Sanatçının Günlükleri / Diaries of Proleter Artist 2. Kağıt üzerine fuzen, 25.5x17.5 cm

İşte bu “gerçek varlık”, tıpkı açlık gibi, fiziksel yorgunluk, kaslardaki ağrılar, omuriliğinde duyduğun baskı gibi gerçek ve bu gerçekliğin içerisinde varlığın ne kadar büyürse, kendi öz varlığının da o kadar küçülebileceğini görebildiğin bir gerçektir. “İşçi yaşamını nesneye koyar. Ama o zaman yaşamı artık kendinin değil, nesnenindir.” Ve yine işçi kendini bu nesnede duyumsar. Gücsüzlüğünü, yorgunluğunu, her çalışma etkinliğinin sonunda, nesnelere karşısında kavrar. Çalışmanın ilk başındaki gücü, şimdi kendisinde yitirmiş olarak hissettiği bu şeyi, nesnesinde duyar. Bu tartışmada sandalye olarak soyutlanan nesne, eskizlerin üçüncü parçasında olduğu gibi işçisi için artık bir zor nesnesine dönüşmüş, sanatçının kendini yeniden üretmesinin zorunlu nesnelere haline gelmiştir. Bu, sanatçının ya da işçinin çalışma biçimi, “kendi kendisini yitirdiği bir etkinlik” (Marx, 2013, s. 25), bir yabancılaşma biçimi olarak, tıpkı Marx’ın da aşağıda söylediği gibi, istemsiz zorunlu bir çalışmadır:

Özgür bir fizik ve entelektüel etkinlik göstermeyip bedenine ve tenine eziyet etme olgusuna. Sonuç olarak işçi, ancak çalışmanın dışında kendi kendisinin yanında olma duygusuna sahiptir. Ve çalışmada kendini kendi dışında duyar. Çalışmadığı zaman kendi evinde gibidir ve çalıştığı zaman da kendini kendi evinde duymaz. Öyleyse çalışması istemli değil, istemsizdir. Zorla çalışmadır (Marx, 2013, s. 24-25).

1.6 Oda Defteri: Sanatçının Yatağı, Düş, Kapanma, Beden



Görsel 10: Kazım Şimşek, 2010-2012, Oda Defteri / Room Notebook. 11.5x15.5cm

“Oda Defteri”, 2010-2012 yıllarının belirli bir bölümünde hemen hemen düzenli olarak tutulmuş bir defterdir. Defter, uykuya dalmadan hemen önce ya da uyandıktan hemen sonra, genellikle bilinç akışı halinde yazılmış, gerçeküstü metinlerden ve benzeri desen çizimlerinden oluşur. Defter üretilirken Gerçeküstücülerin yöntemlerinden farkında olmadan faydalanıldı. Andre Breton’un “dil sürçmeleri” ile yöntemsel olarak sıkı sıkıya benzeyen bu metinler sanatçının tamamen odasında ve yatağında yazdığı metinlerdir. Tıpkı Breton gibi, uyku halinin söylemlerinden metinler kurar. Bu bir bakıma gerçek ile kendisi arasındaki bağda, kendini bulma çabası yolunda deneysel uğraşlar olarak okunuyor. Sanatçının dinlenince yeri, yani “çalışmadığı anda kendini duyumsadığı yer”, yatağı ve odası simgesel olarak özgürleştiği yer oluyor. Bu yüzden de bu mekânın yegâne eylemi, uykuyla uyanıklık arasındaki hal ya da uyku hali, transandantal meditasyonun bir parçası oluyor. “Oda defterini” oluşturan bu eylemin kurumsallaşmış bir boyutunu Breton, Gerçeküstüçülük Manifestosunda şu satırlarla ifade ediyor:

'Özgürlük' sözcüğü beni hala heyecanlandıran tek şey. Eski insani fanatizmi sonsuzca destekleyebileceğini sanıyorum. Benim tek haklı hevesimi elbette karşılıyor. Mirasçısı olduğumuz sayısız talihsizlik arasında, en büyük düşünce özgürlüğü düzeyine hakkımız olduğunu öne sürmek adil olacaktır.

(...)

Düş vakitlerinin toplamı, zaman açısından bakıldığında ve saf düş görme zamanı, yani uykunun düşleri de dikkate alınır, gerçeklik vakitlerinin toplamından az değildir, ya da daha kesin belirlersek, uyanık vakitlerden az değildir. Günümüzde hala böylesine ihmal ediliyor olması kabul edilemez bir şeydir. Sıradan bir gözlemcinin düşlerde olup biten olaylardan ziyade uyanıkken olan olaylara önem vermesi ve daha çok güvenmesi karşısında hep şaşırılmışımdır. Çünkü insan, uykudan çıktığında, her şeyin ötesinde belleğinin oyuncağı olur ve normal halde bellek onun için düşteki olayları önemsizleştirmekten ve belirleyici tek nokta olarak birkaç saat önce bıraktığı yeri, yani bu sağlam umudu, bu kaygıyı göstermekten haz alır (Breton, 2011, s. 484-486).

Dada'nın, Gerçeküstücülerin ya da "Oda Defteri"nin bilinçaltına yönelişinin toplumsal arka planına dair yeniden uzun bir tartışma yapmak metnimiz için pek gerekli olmayacaktır. Yukarıda "bilincin reddi" üzerine yapılan tartışmalarla ortak paydada dururlar. Fakat kısaca, ilk iki örnek için, sanatçının savaş çağına ve "dönemin sıkıntılı doğasına verdiği tepki" olarak okumak problemin yalnızca bir kısmını anlamamızı kolaylaştırabilir. Bu içe kapanmanın anatomisi, dışarıdan gelen toplumsal sistemin basıncı ile oluşur. Sanatçı fiziksel bir varlık olarak kendini, maddi dünyada ifade edemiyorsa, doğal olarak düşün mağarasına kaçır. Bilimin maddi yasaları ile kavrayamadığı gerçekliği, büyücüsünün kendisi olduğu paganik ayinlerde, tütsülenmiş şiirsel sözleri mırıldanarak kavrayabileceğini zanneder. Gerçekliği de büyü ile yönlendirebileceği inancını taşır.

Aydının "saf" düşünceyle saldırgan gerçekliğe baskın çıkmaya çalışması tanıdık bir görüntüdür. İnsanın düş dünyasına çekilerek gerçekliği düşünsel olarak fethedebileceği kategoriler ya da büyüler bulabileceğini sanması onun zaafıdır. Böyle zannetmek, 'kuram' meraklısının, peygamberin, mistiğin, metafizikçinin ve hastalıklı biçimde nevrotiğin hatasıdır. Hepimizin içinde hâlâ bulunan, sihre inanan ilkel insanın izleridir bu (Caudwell, 2002, s. 16).

Nesnesiyle ilişkilenemeyen düşüncenin, gerçeğe baskın çıkamayacağı, ilkel insanın zamanından, bugüne kadar maddi yaşamın maddi deneyimleriyle ispatlanmıştır. Bu olgu kavranamadığı ölçüde, Dünya, Merleau-Ponty'nin deyişiyle, "Kafka'nın 'insan yaşamının hep tehdit altında olduğu dünyasıdır" (Ponty, 2005, s. 57). İnsanı sürekli mağarasına kaçmaya zorlayan, onu yalnızca mekânsal olarak değil bedensel olarak da ihlal eden dünyadır. Bahsi edilen dünya ekonomi-politiğin dünyasından başka bir şey değildir. Merleau-Ponty Kafka'yı işaret etmekle oldukça haklıdır.

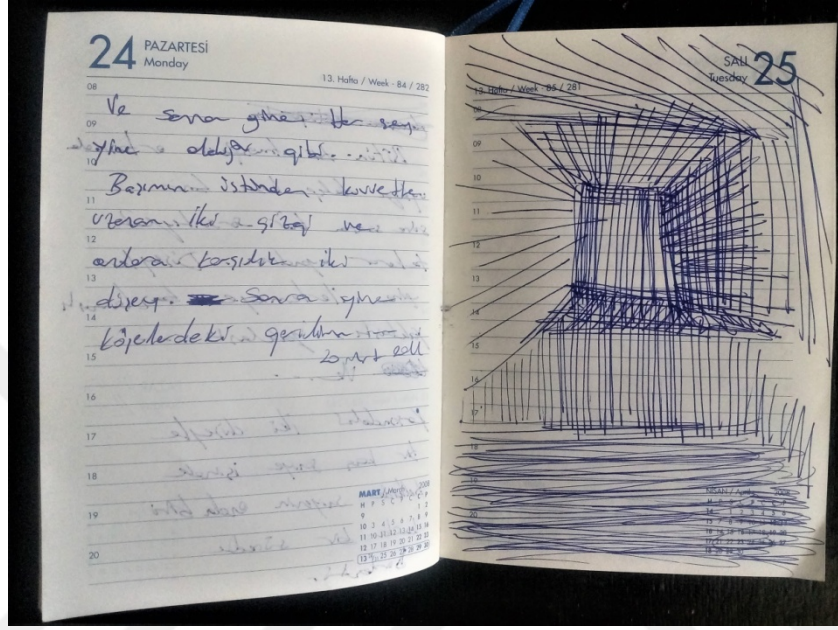
Kafka'nın "Dönüşüm" romanındaki Gregor Samsa'sı bu depresyon dünyasında, kendi sınıfına özgü toplumsal bir tip çizer.

Marx'ın tarif ettiği gibi, Samsa için de "çalışma kaçılması gereken bir vebadır" ve o da "çalışmadığı zaman kendini kendinde duyar" (Marx, 2013, s. 78-25). Kafka'nın Breton'dan farklılaşan yanı, karakterinin duygusunu ve anlatısını, gerçek toplumsal ilişkiler içinde anlatıyor oluşudur. Samsa'nın duygulanımının arka planında işleyen toplumsal mekanizmayı kavramasıdır.

Gregor Samsa, babası iflas ettikten sonra, ailesini derin bir umutsuzluğa götüren iflası unutturmak için fedakârlıkla, şevkle çalışmaya başlar ve çok kısa sürede, kâtiplik yaparken, daha fazla para kazanma olanağına sahip bir pazarlamacı olur. Başlangıçta ailesinin tüm yükünü kaldırabilecek kadar para kazanır. Yoğun çalışma, Samsa'nın yabancılaşmasının ilk ayağıdır. Dönüşümünün ilk anlarında, çalışmanın yarattığı yorgunluk ve dinlenme arzusu, işine karşı bir nefret ile kendini gösterir. "Nasıl da güç bir meslek seçmişim kendime!" der (Kafka, 2014, s. 10). "Hemen her gün yoldayım. Bütün bunlar yetmiyormuş gibi bir de yolculuğun çilesi, aktarma trenlerinin stresi, düzensiz, kötü yemekler, sürekli değişen, hiç kalıcı ve samimi olmayan insan ilişkileri. Şeytan görsün hepsinin yüzünü!" Odasında ve yatağında geçirdiği zaman boyunca dinlenme isteği ve çalışma zorunluluğunun çatışması içindedir. Bu çatışma bedensel bir duyuş ve içsel bir geri çekilme yaratır Samsa'da. Çatışma karşısında, çözüm üretememiş ve bir çeşit kaçma ya da kapanma yolunu tercih etmiştir. "Kendini kendinde duyumsadığı" andır ve dışarıyla olan bağ, kilitlenen bir kapıyla koparılır.

"Oda Defteri", işte bu kapanma anının eylemidir. Otobiyografik yapının ikinci parçası olan sandalye eskizleriyle hem zaman hem de duygulanım bakımından ilişki içindedirler. Kapanmanın toplumsal bir anlamı vardır. "Gerçekliği düşünsel olarak fethedebileceği kategoriler" (Caudwell, 2002, s. 16) olarak görmesi sanatçıyı eylemsizliğe götürür. Fakat insan kendini saf düşüncede değil, bizzat eylemin içinde, düşüncesinin maddi yaşam ile anbean sınınanmasında bulur. Aksi halde varlığı ger-

çek, maddi bir varlık değildir. Artık bilinç kendine içkin olan sarmal yapısına tekrar döner. Sandalyenin zeminle kurduğu soyut ilişki büyür. Nesnelere ve mekân, o biricik korunaklı oda kaybolur; yerine klostrufobi, düşmanca onu çevreleyen betonlar gelir. Artık bütün bir evrene karşı yabancılaşma içindedir.



Görsel 11: Kazım Şimşek, 2011, Oda Hikayesi için eskiz / A sketch for Room Story, 11.5x15.5cm

Sanatçı bu anda bütün nesnelere yitirir. Tek nesnesi yalnızca kendi bedenidir. Bu beden, artık tanımsız bir boşluk içindedir. “Oda Defteri”ndeki hikâyelerde sıklıkla boşlukta salınan, kaybolan bedenler okuruz. Richard Sennett, Jaques-Louis David’in “Bara’nın Ölümü” ve “Marat’ın Ölümü” resimlerindeki boşluk imgesi için, “bu nötr ve boş mekânda merhamet eksiktir,” der. David acı çeken bedeni, Marianne’in işgal ettiği alana, boş, evsiz bir alana yerleştiriyor, bedeni acısıyla baş başa bırakıyordu ki bu katlanılmaz bir şeydir. Bu acının insan deneyimi içinde izlediği bir yöre vardır. Benliği yolundan çıkarır ve eksiltir, bütünlük arzusunu bozguna uğrattır (Sennett, 2008, s. 282-338).



Görsel 12:Jacques-Louis David, 1793, Marat'ın Ölümü / La Mort de Marat. Wikizero. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/wyCd>



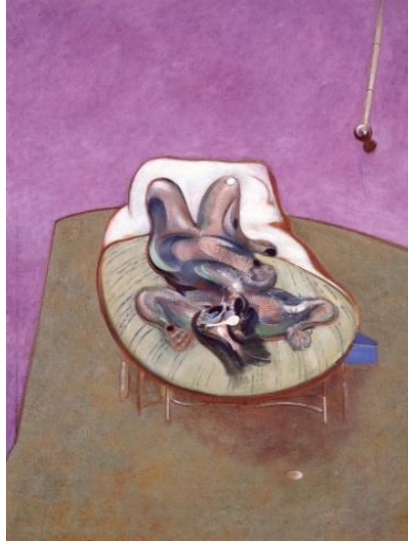
Görsel 13:Jacques-Louis David, 1793, Genç Bara'nın Ölümü / La mort de Jeanne Barra. Wikizero. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/gHgk>

“Bedeni acısıyla baş başa bırakmak” ya da “bozguna uğramış bedenler” bir taraftan da bize Bacon’u hatırlatır. Bacon’un bedensel bütünlükleri bozulan, çoğu zaman bir oda içinde, kimi zaman da mekânsız bir boşlukta kıvrılan figürleri, “Oda Defteri”nin hikâyelerindeki figürler ile duygusal bir ortaklık içindedir. Gördüğümüz şey, metalar dünyasının yalnızlaştırarak elediği insanın sancılar içinde kıvranişidir.



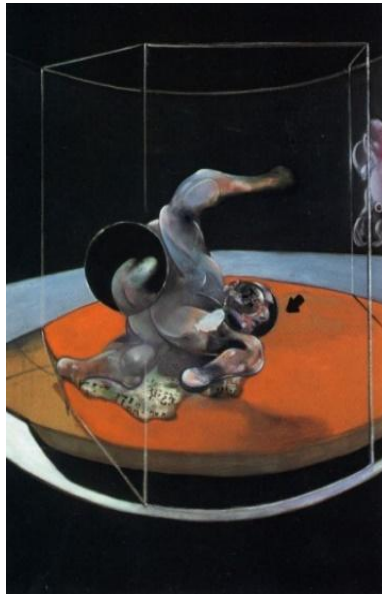
Görsel 14: Francis Bacon, 1965, Mavi koltukta Henrietta Moraes'ın portresi / Portrait of Henrietta-Moraes on a Blue Couch. FrancisBacon. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/ICY1>

Beden bu noktadan itibaren, öznenin biricik duyumsayış nesnesi haline gelir. Tamamen kuşatılmış beden, kuşatılmış bilince dönüşür. Bilinç öz bedenine yabancı bir üst varlık gibi konumlanır. Bu durum David'in romantik anlatımından, Bacon'un nevrotik figürlerine oradan da Breton'un gerçekliğin reddine kadar uzanır. Bütün bu örneklerin hepsinde ortaklaşan duygulanım, hem ifade biçimiyle, hem de düşünsel açıdan sınıfsal bir karaktere sahiptir.



Görsel 15: Francis Bacon, 1966, İsimsiz / Untitled. Red milk magazine. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/mV8t>

Kapitalist toplumsal ilişkilerin özü, bütün toplumu egemenliği altına alan gerçek bir Tanrı'yı yaratır. Toplumsal işleyişin dayattığı bütün yasalar tanrısal bir buyruk, zorunlu evrensel bir yasaymış gibi yaşanır. Marx'ın da dediği gibi, "Bu toplumda para, insanların içinde kendi yabancılaşmış varlıklarına taptıkları gerçek Tanrıdır" (Marx, 2011, s. 246). Ve bu Tanrı, insanların karşısına öylesine bir yasa koyar ki, onları yok oluşun, delirmenin sürgüsüne sürükler (Marx, 2011).



Görsel 16: Francis Bacon, 1976, Hareketli Figür / Figure in Movement. Picjeysaer. longmusic. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/AwZg>

Eğer bu Tanrının gücüne biraz sahipseniz, yani çalışmadan ya da daha az çalışarak yaşayacak kadar mülkiyet birikimine sahipseniz bu yokoluş görece ertelenebilir. Özgürce düşler kurabildiğiniz odanız, bir beşik gibi sakince salınırken, gerçekliği uykunuzda fethederek yaşayabilirsiniz. Sadece, dışarının gürültüsünü yalıtacak duvarlar size ait ise, saldırgan gerçekliği odanızın dışında bırakabilirsiniz. Yani özgürlüğünüzü, “banka hesabı cinsinden bir özgürlük” olarak, krediniz kadar kullanabilirsiniz.



Görsel 17: Kazım Şimşek, 2018, Vesikalık / Passport photograph. Dijital baskı, plastik çerçeve 30cm

1.7 Bedeni Duyumsayış Biçiminin Sınıfsal Karakteri

Çalışmadan yaşayabileceğiniz bir özgürlüğe sahip değilseniz, sahip olduğunuz tek şey, kendinizi yalnızca bir meta olarak yeniden üretebilme özgürlüğüyse, yani yoksul bir işçi iseniz durum biraz daha farklılaşır. Yukarıda belirtildiği şekliyle, Breton'un özgürlük namına savunduğu son kale, dinlenme anı, sıcak yatağı ve odası, düşüncesinin mabedidir.

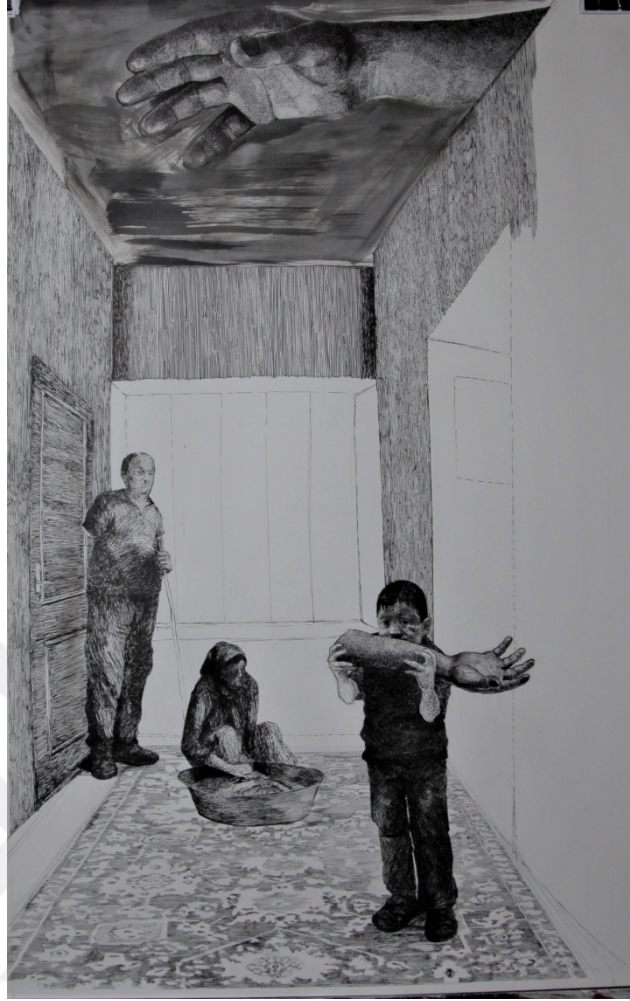
Ama yoksulun oturduğu bodrum, düşman bir şeydir, onun kendini sonunda: Burada kendi evimdeyim diyebileceği kendi öz evi saymadığı, daha çok bir başkasının evinde, her gün yolunu bekleyen ve eğer kirayı ödemezse onu kapı dışarı eden bir yabancı evinde bulunduğu, kendi öz evi saymadığı, kendinde düşman bir erklilik içeren, kendini ona ancak kendisi için ter döktüğü ölçüde verilen bir konuttur. Aynı biçimde nitelik bakımından da o, kendi konutunu öbür dünyada, zenginlik cennetinde bulunan insansal konutun karşıtı olarak görür (Marx, 2011, s. 194).



Görsel 18: Kazım Şimşek, 2019, Ocak / Home. Kağıt üzerine mürekkep, 70x100cm

Barınmanın mülkiyet biçimi altında ifade edildiği bu sistemde, işçinin evi de artık tehdit altındadır. İnsanın artık kaçacak bir mağarası da yoktur. Her bakımdan kuşatılmıştır. Artık son sığınağı bedendir. “Beden bu boşluk içinde acısı ile baş başadır” (Sennett, 2008, s. 282). Fakat bu duyumsayış işçinin hayatında, onun sınıfının dinamiklerine özgü başka bir karakter kazanır. Üretim ilişkilerinin rolü, toplum-

sal iş bölümünün yapısı, onun bedenini romantik bir biçimde duyumsamaktan alı-
koyar. Kapitalist makine onun bedenini işlevsel bir parçası haline getirir. Bu uyum
ne kadar büyürse, “yabancılaşmış varlığı da o kadar büyür.” Çünkü işçi yaşamını
nesneye koyar. Fakat, nesne kendisinin değil bir başkasınıdır. O zaman yaşamı
da dolaylı yoldan bir başkasına aittir. “Bu yüzden çalışma, bir başkası için fedakâr-
lık, bir kendini kurban etme çalışmasıdır” (Marx, 2011, s. 143). İşçinin yaşamında,
fedakârlık, sadece soyut bir arınma ögesi değildir. Dinin kategorilerinde, yalnızca
çilecilik olarak, sufiliğe özgü biçimiyle kendini gösterir. Çağının teknik sürati onun
bu yanılışmasını basınç altına alır ve bu durum işçinin yaşamında çok fazla bir
zaman almaz. İşçi için fedakârlık, daha çok toplumsal bir karaktere sahiptir. Onun
üretim ilişkilerindeki zorunlu rolü, onun bireyselliği ile anbean çelişir. Kendini daha
çok toplumsallıkta duyar. Üretim ilişkilerinin doğası, içinde kolektif üretimin doğası-
nı barındırır. Kendini burada toplumsal olarak duyumsamanın yeteneklerine yatkın
olarak bulur. Toplumun ortak çıkarlarının kendi çıkarları ile uyum halinde olduğunu
görür ya da hisseder. Kendi kurtuluşunun toplumsal bir mücadele olduğunu diğer
sınıflara göre daha kolay ve kalıcı olarak kavrar. Üst yapıda onun fedakârlığı top-
lumsal geleneklerin simgesel biçimiyle harmanlanır. Aile, din, devlet ile ilişik bir
biçim alır. Bunların ölküsel yapısında kendini bulur. Ve duygulanımının özgün bi-
çimi burada filizlenir.



Görsel 19: Kazım Şimşek, 2019, Kader / Destiny. Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 100x70cm

Richard Sennett ve Jonathan Crobb, “Sınıfın Gizli Yaraları” başlığı altında Boston’da işçilerle yapılmış bir dizi görüşme metinlerini ve buradan yaptıkları çıkarımları paylaşırlar (Sennet, Cobb, 2016, s.127). “Fedakârlık ve İhanet” bölümünde, fedakârlığın işçi için, işçinin yaşamında özgün biçimiyle nasıl var olduğunu tanımlarlar. Bu biçim, dinin kategorileri içinde yalıtılmış soyut bir ifadeden çok, gerçek dünyanın gerçek insanları ile ilişki halindedir. Bu bölümde Sennet şöyle bir düşünce sunar:

Nasıl özgür olduğunuz konusunda yalan uydurma meselesi değildir bu, varoluşçu filozoflar genel olarak böyle çözümler önermişti, asıl mesele koşullarını seçtiğiniz, istediğiniz bir sonuç açısından düşünme meselesidir. Dünyanın sizi ne kadar köleleştirdiği değildir önemli olan, bu şekilde bir insan olarak haysiyetini ayakta tutarsın. Ne var ki Boston’daki insanların kendi koşullarından çekip almayı umut ettikleri haysiyet, kişisel fedakarlığa ilişkin çelişkili bir törelilikle ifade ediliyordu” (Sennet, Cobb, s. 127).

Her ne kadar Sennet'in çıkarımı tek boyutlu bir yan taşısa da bu çıkarımı gerçek insanların gerçek ilişkilerinden yapmaya çalışması açısından dikkate alınmalıdır. Yalnızca haysiyet, koşullarından çekip almayı umut edeceği bir şey olmaktan daha fazla bir şey olarak düşünülebilir. Çünkü "değer" ya da "haysiyet" insanın kendinde içkin bir şey olarak tartışılabilir. Ekonomi-politik yasalarının dahi çelişkili bir biçimde ifade ettiği ve bizzat onun çelişkinin kaynağı olan şey "değer"dir. Çünkü değer insanın bizzat kendisidir. Marx'ın açıkladığı üzere, değeri yaratan insanın emeğidir, emek ise insanda onun tabiatının zorunlu bir parçası olarak, yani ona içkin olarak bulunur. Yani değeri yaratan emek, emeği yaratan ise insandır, onun bizzat kendisidir. Bu yüzden, haysiyeti yalnızca koşullarından çekip almayı umut ettiği bir şey olarak kavramak tek boyutludur. Haysiyet, aynı zamanda işçinin muhafaza etmek istediği şeydir. İşçi değer üretmediğinde, toplumsal iş bölümünün dışında kaldığında, kendini üretim aracılığıyla doğada duyumsayamaz. İnsan yaratıcı güçlerinin karşılığını doğada bulur. Türsel varlığını onunla girdiği üretken ilişkide ispatlar. Toplumsal üretim bu ilişkinin organize olmuş, gelişkin, karmaşık yapısıdır. İşsizlik işçi için bu bakımdan varlığının tanınmamasıdır. Büyük bir değer yitimi meselesidir. Burada toplumun ülküsel olarak ilişkilendiği yapılarıyla da karşı karşıya gelir. Aile, din, devlet, onun hayatında, aynı zamanda karşı bir güç olarak var olur. Değerini ya da haysiyetini muhafaza edememe olgusuyla karşı karşıya bırakılır. Sennett, araştırmanın bir başka bölümünde şöyle bir ifadeye başvurur:

Fedakârlık bir ritüel değilse, en azından bir alışkanlıktır. Konuştuğumuz kadınlar kocalarından fedakârlık yapmalarını ve geçimlerini sağlamalarını beklemektedir ve bu beklentiyi aynı zamanda kadınlar olarak, eşler olarak, anneler olarak kendi fedakarlıklarıyla gerekçelendirirler. Bu türden bir alışveriş ilişkisi, üzerinde konuşulmamış, herkesin birbirinin fedakârlıklarına dayandığı bireysel yükümlülüğe ilişkin beklentiler çoğu ailede ortaya çıkar (Sennett, Cobb, 2016, s. 134).

İşçi bu beklentiyi karşılayamadığı ölçüde, endişesi büyür. Sadece aile değil bütün bir toplum onun yargıcı olur. Kapitalist üretim ilişkileri, emek sermaye çelişkisi, işçinin işsizlik biçimi altında bir sefaletle sürüklenmesine sebep olur.

Ekonomi politik, işçinin bu sefil durumu ile hiç tasalanmaz. İşçide bir üretim ögesinden başka bir şey görmediğinden, onunla insan olarak ilgilenmez; bu da onun, işçinin işletmenin iyi çalışması için mutlak olarak zorunlu giderlerden başka giderlere yol açmaması gerektiğini ilke olarak önüne koymasını sağlar. İşsiz işçiye, işsize gelince ekonomi politik, onu hiç tanımaz ve onunla uğraşma işini polise, mahkemelere ve dine bırakır (Marx, 2011, s. 267-268).

Onun fedakârlığının, aile, din, devlet ile ilişkilendirilen yapısı sarsılmaya başlar. Burada kendini bir süreliğine dindeki çilecilikte bulabilir. Bu, onun tersine çevrilmiş dünyasıdır. Yoksunluklarla dolu, çileci yaşamı yalnızca dindeki biçimiyle ülküsel olarak hayatında yer tutmaya başlar.

İnsanın kendini çilecilikte duyumsadığı bu an, onun tıpkı Yusuf Peygamber'in hikayesinde olduğu gibi, öz kardeşleri tarafından kuyuya atıldığı andır. Bütün bir evren onun çilesini büyütme için var gibidir. Fakat, o bir "peygamber" değildir. Yaşamın bütün maddi deneyimleri bunu ispatlar. Onu kuyudan çıkaracak "Cebrail" değildir. Hiçbir tanrısal mucize onun bu yaşamını onamaz. Felaketler bütün yaşamını işgal eder. "Kelile ve Dimme" öykülerindeki insanın başına gelenler gibi sığınacak bir yeri yoktur.

Çılgın bir deveden kaçan adam sığınacak bir yer ararken kendini önüne çıkan bir kuyuya atar. Ancak kuyunun dibinde bir ejderha ağzını açmış adamın inmesini beklemektedir. Ayağını koymak istediği yerde ise dört yılan bulunmaktadır. Yukarıya baktığında tuttuğu dalları iki sıçan kemirmektedir. O sırada gördüğü petekten bal sızmaktadır. Eliyle bu baldan yer, ancak bu arada aşağıdaki ejderhanın ağzına düşer (Metin And, 2012, s. 39).

Her şeyin düşmanca olduğu bir dünyada, dini maddi yaşama en uygun boyutuyla uygulamaya koyulur. Artık büyülere, mitlere sarılır.



Görsel 20: Kazım Şimşek, 2018, Dilek / Wish. Tuval üzerine karışık teknik, 70x100cm

Kendini içinde bulduğu bu durum, aynı zamanda, kendini adadığı toplumsal ölkülerin, dağılan, parçalanan yapısının duygusal ifadesidir. Nesnelere mülkiyet biçimi altında kendini ifade ettiği evren, yoksullaşma, mülksüzleşme yoluyla çözölür; işçinin işsizlik biçimi altında ise toplumsal varlığı ve ölküsellığı çözölür. Tıpkı Yılmaz Güney'in "Sürü" filminin son sahnesindeki, önce toprağını, sonra ailesini ve en sonunda koyunlarını kaybeden Hamo gibi şehrin ortasında kalakalmıştır. Kalabalıklar içinde oradan oraya koşuşturarak kaybolur. Yaşadığı trajedi hem eski dünyanın çözölüşüdür, hem de muhafaza etmek istediğı öz değeridir. Bu değeri yeniden gerçeğe, değişen dünyaya uyarlamak zorundadır. Bu yüzden yeniden toplumsallaşır. Üretime katılarak kendini toplumsal biçimde yeniden var eder. Toplum daha önceki biçimiyle yabancı bir varlık, bir tehdit olmaktan çıkar.

Bir proleter olarak yaşamama özgürlüğüne sahip kimse, bu durumun bir önceki aşamasına takılıp kalır. Onun kuyusu, kendisi, kendisinin soyut odasıdır. Bu onun özgürlüğünün bedeli, yanılması bir aşamasıdır. Özgürlüğü karşılığında sahip olduğu nesnelere koyar, fakat nesnelere onun varlığının hapishanesidir. Toplum onun yargıcı, düşmanı, kötölüklerinin kaynağıdır.



Görsel 21: Kazım Şimşek, 2016, Genç kız odası / Younggirl room. Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 21x29cm

2. BÖLÜM: CANAVARLAŞAN TOPLUM VE DOĞAYA DÖNÜŞ

Toplumun canavarca görüntüsü, onu tıpkı postmodern nihilistin bilince savaş açıp bilinçsizliğin çölüne götürmesi gibi, nevrozlar evrenine, anne karnına dönme isteğine, yani somut biçimiyle doğaya dönüşe zorlar. Reha Erdem'in "Jin" filmi oldukça güzel bir örnek olur burada. Film, 17 yaşındaki bir genç kadının örgütten ayrılarak dağdan inişini konu alır. Genç kadın, bir nedenle silahlı örgütten kaçmaya başlar. Hem gerilladan hem de kolluk kuvvetlerinden gizlenerek bir süre ormanda yaşar. Çatışmaların ortasında kaldığında en büyük desteği yine kendi gibi tehdit altında olan hayvanlardan görür. Bir ayıyla aynı inde kalır, bir geyikle dayanışmaya girer, bir eşeği tedavi edip bir kuşla arkadaş olur ve bir at tarafından korunur. Nihayetinde şehre gelmeyi başarır. Ama şehir dağdan daha korkunç ve tehditlerle doludur. Hayal kırıklığıyla ormanına geri döner. Artık orman onun melankolik doğasının yumuşak beşiğidir.



Görsel 22: Kazım Şimşek, 2013, İsimsiz / Untitled. Kağıt üzerine suluboya, 22x24cm



Görsel 23: Kazım Şimşek, 2012, İsimsiz / Untitled. Kağıt üzerine suluboya, 28x22cm



Görsel 24: Kazım Şimşek, 2014, Bugün günlerden Cumartesi / Today is Saturday. Tuval üzerine yağlı boya, 150x180cm

Doğada tek başınalık konusu, klasik anlamıyla Robinson Crusoeçuluk eski bir yarınlığı, bilişsel bir maceranın konusudur. Kendini toplumdaki bağımsız bir varlık olarak bulmak, gerçeğin sınırları içinde çok mümkün görünmüyor. Doğayı bu şekilde

duyumsamak, kendinin melankolik bir yorumu, “arabesk” bir acı tarifi, yok oluş manifestosu olarak okunabilir. Bu düşüncenin aksine Marx, doğadaki insani özü başka bir boyutta tarif eder. Doğanın, insan için toplumsal olarak var olduğundan bahseder. İnsan bilincini, toplumsal bir etkinliğin özgün bir ürünü olduğu fikrinden yola çıkarak tanımlar. Her ne boyutta olursa olsun doğanın kavranış türü toplumsal bir türdür.

Doğanın insansal özü, ancak toplumsal insan için söz konusudur; çünkü doğa ancak toplumda onun için insan ile bağ olarak, öteki için onun ve onun için ötekinin varoluşu olarak ve insansal gerçekliğin yaşamsal ögesi olarak vardır; doğa onun için ancak toplumda kendi öz insansal varoluşunun temelidir. Onun doğal varoluşu ancak toplumda onun için kendi insansal varoluşudur ve doğa ancak toplumda onun için insan durumuna gelmiştir. Öyleyse toplum, insanın doğa ile özsel birliğinin tamamlanması, doğanın gerçek dirilişi, insanın eksiksiz doğalcılığı ve doğanın eksiksiz insancılığıdır (Marx, 2011, s. 173-174).

Marx bu görüşünü, ortaklaşa etkinliğin ve ortaklaşa yararlanmanın, yani kendini öteki insanlarla gerçek toplumsal biçimde gösterip doğrulayan bir etkinlik olduğunu söyleyerek devam eder:

Hatta benim etkinliğim bilimsel vb. ise ve ben bu etkinliğe başkaları ile dolaysız ortaklık biçiminde çok seyrek girişsem bile, insan olarak davrandığım için toplumsal sayılırım. Sadece etkinliğimin gereci -düşünürün kendi etkinliğini sayesinde yürüttüğü dil gibi- bana toplumsal ürün olarak verilmekle kalmamıştır ama benim kendi öz varoluşum da toplumsal etkinliktir; sonuç olarak kendimi getirdiğim durum da toplum için ve toplumsal varlık olarak kendimin bilinci ile kendimi getirdiğim durum da toplumsal etkinliktir

(...) insan kendi evrensel varlığını evrensel bir biçimde, demek ki bütünsel insan olarak sahiplenir (Marx, 2011, s. 174-175).

3. BÖLÜM: SANATÇININ TOPLUMSALLAŞMA AŞAMALARI: POLİTİK ROMANTİZMDEN POLİTİK GERÇEKLİĞE DOĞRU

Sanatçı kendisini toplumsal olarak kavradığında, bahsedilen melankoli uykusundan uyanır. Gerçek dünyanın, gerçek insanları içinde kendini buluverir. Fakat bunun ilk aşamasında gördüğü şey, gerçek dünyanın süre giden fırtınasıdır. Duygulanımı romantiğin duygulanımıyla benzeşir; gerçeği yalnızca bir düşün insanı, bir yazar, bir sanatçı olarak kavradığı ölçüde bu aşamada asılı kalır. Bir kayanın tepesinde fırtınalar içinde çalkalanan denizi kahramanca seyreder. Modern şövalyelik onun bu kayanın üstünde gördüğü son hülyadır. “Gerçekliği düşünsel olarak fethedebileceği kategoriler” (Caudwell, 2002, s. 16) biçiminden fazlası olarak görürse, değiştirmek istediği gerçekliğin “bilgisine sahip olmak”, onun çevresinde dolanmak ve onunla temasa geçmek” (Çe-Tung, 2012, s. 12) zorunda olduğunu da teorik olarak bilir.

İlk başta entelektüel bir etkinlik olarak gerçek insanı simgesel ve tarihsel kategorilerde tanımlamaya, anlamaya çalışır. Toplum bu çabayla birlikte siyasal, ekonomik varlıklar olarak görünmeye başlar. İnsanların gündelik yaşamı, karmaşık derin çelişkileri barındırır. Henüz tam olarak, tarihin simgesel kodlarıyla açıklığa kavuşmamış çelişkiler, en kaba biçimleriyle, tıpkı bir yapboz parçasının masanın üzerinde dağınık bir şekilde serpiştirilmesi gibi ressamın tuvalinin yüzeyine serpiştirilir. Kendi kaderinin toplumun ortak kaderi ile bağdaşık olduğunu kavradığı anda, kendisine bulanık halde görünen kendi suretinin dağınık yapısı, bu parçaların birleşmesi ile toplanır. Fakat bu özgün problem, yine onu yeşertecek özgün koşulların var olmasıyla çözülür.



Görsel 25: Kazım Şimşek, 2010, Mükemmeliyet Kenti / City of Excellence. Tuval üzerine yağlı boya, 300x210cm



Görsel 26: Kazım Şimşek, 2012, Narkisos / Narcissus. Tuval üzerine yağlı boya, 300x350cm

Otobiyografik yapıtın dördüncü parçası olan, “Narkissos” ve “Mükemmeliyet Kenti” isimli bu iki çalışma, yok edilmiş yapıtların geriye kalan görsel imajlarından. Çalışmaların ilki, “Mükemmel Kent”, siyasal rejimin kendini ve tarihini onayladığı simgesel alanın, toplumsal yaşamın gerçekliği ile sıkı sıkıya çeliştiği olgusu üzerine durur. Resimde nesnelere, yüzeye dağınık bir şekilde serpiştirilerek izleyiciden aralarındaki mantıksal bağı kurması beklenir. Resmin fonunu oluşturan mekân, soyut tanımsız bir mekândır. Hızlı fırça vuruşlarıyla biçimlendirilmiş bu soyut formlar, William Turner’ın fırtına tasvirlerini akla getirir. Gerçekliğin saldırgan yapısı içinde, olgular, bu fırtınalı evrende kavranmaya çalışılır. İkinci çalışma, birinci çalışmayla benzer mekânsal karakteri taşıyan “Narkissos” isimli resimdir. Gözaltı kayıpları, faili meçhul cinayetler ve yine bir dizi toplumsal politik olgunun konu alındığı çalışmada, resmin ortasında kanalizasyon deliğinden içeri bakan genç bir figür yer alır. Narkissos göndermesi yapılan bu figür, karmaşık gerçekliğin içinde kendi suretini görmeye çalışır. Fakat Narkissos gibi kendi suretine âşık olamaz. Suretini görmek için eğildiği su, kirli ve bulanıktır. Kendini de bu kirli suyunun içinde görür. Bu üretimler kronolojik şekilde sıralandığında, ilk defa bu çalışmayla en açık otobiyografik bir metni oluşturulmuştur. Bu yönüyle özel bir öneme sahiptir. Toplumu kendisinden bağımsız bir şekilde algılamanın dışında, kendisini onunla birlikte, kendi toplumsallığı ve sınıfsal koşullarıyla birlikte kavramasının ilk adımlarından biridir. Sa-

natçının kendisini duyumsayış biçimi, bu resmin yapıılışından altı ay sonra, Türkiye tarihinde “Gezi Parkı Olayları” olarak anılacak toplumsal direnişin içinde bulur. Toplumsal başkaldırının doğası ile kendi doğasının reaksiyonu, yine kendini özgür bir kişilik olarak kavramasına, bilişsel sürecinin ileriye doğru evrimsel bir yapıda şekillenmesine neden olmuştur. Bu süreç, onun sanatını kendisine yabancı ve teknik bir nesne olmaktan çıkarır. Gerçek dünyada anbean sınanan duygusal bir paylaşımın sıcak ögesi haline getirir. Bu aşamada sanatçı kendini yalnızca tek yönlü bir varlık, yani sadece sanatçı olarak değil, aynı zamanda bir insan olarak çok yönlü biçimde duyumsar.



Görsel 27: Kazım Şimşek, 2014, Berkin Elvan. Tuval üzerine yağlı boya, 35x50



Görsel 28: Kazım Şimşek, 2014, Neyi koruyorlar?. / What are they protecting?. Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 35x50cm

İnsanları yalnızca tarihin kategorilerinde değil, kendi zamanının içinde, kendi mekânsallıklarıyla özgün bir biçimde kavradığında, kendi duygulanımını da insanların içinde, toplumsal bir duygulanımın parçası olarak kavrar. Bu nokta, düşüncesinin ve yapıtlarının toplumsallaştığı andadır.

Christopher Caudwell (2002, s. 41) “Sanatçının işlevi nedir?” sorusu ile başladığı incelemesine “Sanat toplumsal bir işlevdir,” önermesi ile devam eder.

Sanat için sanatın bir yanlısı olduğu ve sanatın propaganda için yapılması gerektiği Marx'ın öğretisi zannedilir. Oysa bu, karmaşık bir sorunun burjuvalarca basitleştirilmesinden başka bir şey değildir. Sanat toplumsal bir işlevdir. Marksist bir talep değildir. Bu, sanat biçimlerinin tanımından çıkar (Caudwell, 2002, s. 41)

Caudwell'in söylemi sanatın en eski kolektif biçimlerine bizi götürür: Sanatın kimi zaman büyü biçimi altında, kimi zamanda topluluğun yalnızca ortak duygulanımının temsili biçiminde yaşandığı zamanlara götürür. Sanatın en açık toplumsal karakterini belki burada görebiliriz. Sanatın yalın yansıtma aracı olarak cisimleştiği bu dönemde, sanatın “saf” biçimi, kendini kendinde duyan özgün bir varlık kategorisi-

ne sokulabilir. Nesnesini biçimlendiren insan, veriminin doruk noktasında, fiziksel ritmin, kas gerilimlerinin sese dönüştüğü o anda kendini kendinde duyumsar. Kolektif çalışmanın, kolektif verimin coşkusu bütün benliğini sardığında bu coşkuyu müzik biçiminde, yine kendi eylemini onaylayan aşkın bir biçim altında ifade eder. Tarım toplumunda –ki günümüzde de benzer biçimlere rastlanabilir– kolektif bir biçimde tarlada çalışan insanların çalışmayı müzikal bir gösteriye dönüştürdüğü an, çalışan insanın kendini kendinde duyduğu an, yani çalışmayı yabancı bir etkinlik olarak duyumsamadığı andır.

Toplumsal üretim ilişkilerinin gelişerek karmaşık bir boyut kazanması, sanatı bu yansıtma aracından, bir üretim biçimine taşıdı. Fakat, kapitalist üretim biçimi emeği insanın kendisine yabancılaştığı bir etkinlik biçimi olarak şekillendirdiğinden, sanat üretimi de sanatçı için piyasa karşısında kendine yabancılaştığı bir etkinlik haline geldi. Bu durum, özel mülkiyet rejiminin zorunlu sonucu olarak doğdu. İnsanın yalnızca kendisi için, kaba gereksinimleri doğrultusunda yaşayan bir varlık durumuna gelmesi, çalışmasını ise, artı değer biçiminde, başkaları için zorunlu bir çalışmaya mecbur bırakılmış şekilde yaşaması onun insana yabancılaşmasını doğurmuştur. Fakat Marx'ın (2011, s. 177) söylediği üzere, özel mülkiyet yaşamı ortadan kalktığı anda bu durum değişir:

Gereksinme ve zevk bundan ötürü kendi bencil doğalarını yitirmiştir, çünkü yararlılık insanal yararlılık durumuna gelmiştir. Aynı biçimde öteki insanların duyuları ve yararlanması da benim kendi sahiplenmem durumuna gelmişlerdir. Bu dolayimsız organlar dışında, demek ki toplum biçimi altında toplumsal organlar kurulur; böylece, örneğin ötekiler ile doğrudan doğruya ortaklık biçiminde etkinlik vb., benim yaşamımın bir belirti organı ve insanal yaşamın bir sahiplenme biçimi durumuna gelmiştir (Marx, 2011, s. 177).

3.1. Praksis Olarak Yapıt



Görsel 29: 2014 yılı Greif işçileri direnişinden görüntü. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/i0R9>



Görsel 30: 2014 yılı Greif işçileri direnişinden görüntü. Erişim: 10.05.2019, <https://to.ly/1yXJL>



Görsel 31: 2014 yılı Greif işçileri direnişinden görüntü. Erişim: 10.05.2019, <http://tinyw.in/sRra>

Praksis olarak sanat yapıtı, sanatçının praksisi, yani sanatçının toplumsal organizasyona etkin bir şekilde onu değiştirmek üzere rol alması ile açıklanabilir. Praksis olarak sanat yapıtına örnek olabilecek üç çalışma, Marx'ın tarifini ettiği duyumsayış biçimine örnek olarak sunulabilir.

Bu üç çalışmada, "sanatın toplumsal bir işlev olduğu" ve "bunun yalnızca Marksist bir talep olmadığı"(Caudwell, 2002, s. 41), deneyim yoluyla kavranır. "Başkalarının yararlanması ve sahiplenmesi, benim sahiplenmemdir, "(Marx, 2011, s. 177) önermesi, eylemsel olarak öğrenilir burada. Toplumun, toplum biçimi altında benim organlarım olarak kurulması, Marx'ın özel mülkiyet yaşamının ortadan kalkması ile tarif ettiği durum, bugünün gerçeği içinde filizlenmeye hazır bir şekilde var olur. Tam tabiriyle, toplumsal ilişkilerin bağrında yatan çelişkiler, bugünü yarına hazırlar. Yani gelecek, bugünün içinde saklıdır. Bu üç çalışma, bu yönüyle, üreticisi için, "başka bir sanat mümkün" fikrine ilham yaratır.

2014 yılının Şubat ayında, İstanbul Hadımköy’de bulunan bir çuval fabrikasında işçiler, taşıeron sisteminin kaldırılması ve ücretlerin artırılması gibi temel talepler etrafında birleşerek fabrikayı işgal ettiler. Bir Amerikan tekeli olan Greif fabrikasında işgal 60 gün sürdü. 60. günün sonunda işçiler polis zoruyla fabrikadan çıkarıldı.

Otobiyografik yapıtın bu parçaları, işte bu fabrikada üretildi. Fabrikada bulunan çuval bezlerinin üzerine, yine fabrikada bulunan tekstil boyalarıyla yapılmış bu resimler, “sanatçının mekânı” kavramı konusunda önem taşır. Sennet ile birlikte konumuza dahil olan “haysiyet” tartışması, öz anlamıyla değer, “kendi koşullarından çekip alacakları” bir şey değil, kendi koşullarında muhafaza edecekleri bir gerçeklik olarak tanımlanmıştı. İşte burada, 60 günlük deneyiminin öğrettiği de açıkça bu olmuştur. “Çalışmanın bir onur kırılma çalışması” olduğu bu sistemde, işçilerin onurunu muhafaza ettiği yer, toplumsal ilişkilerdeki yabancılaşmasının kaynağı olan üretim ilişkilerinin kalbinin attığı fabrikadır. Açıkça emeğin müdafaası olarak kendini ortaya koyan bu eylem, sanatçının da doğrudan içinde bulunarak, hem kendi emeğini hem de toplumsal emeği müdafaa ettiği eylemdir. Marx’ın yukarıdaki alıntısında “insanal yaşamın sahiplenilmesi” olarak bahsettiği durum, duyumsanabilir bir biçim altında kendini ifade eder. Sanat nesnesini, yalın bir meta ögesi olarak, yani basitçe özel mülkiyet biçimi altında sanatçısı için yabancı bir varlık haline getiren, aynı şekilde işçinin öz emeğini de yine aynı durumdan dolayı yabancı bir emek biçiminde ortaya koyan sistem, onları bu birlikteliği yeni bir boyutta kavramaya zorlar. İşçilerin Greif fabrikasındaki eylemi, yapıtı üretenin oradaki eylemiyle organik bir ilişkiyle hem birbirini hem de kendini sahiplenen bir biçim alır. Bu deneyimin gösterdiği şey, işçilerin sanatçının üretimine gösterdikleri sahiplenmenin, sanatçı için de kendisi için bir sahiplenme biçimi olarak ortaya çıkmasıdır. Bu bakımdan “toplum, kendisinin toplumsal bir organı olarak” (Marx, 2011, s. 177) burada duyumsanır.

Pratik bir gereksinmenin ürünü olan bu çalışmalar, yalnızca bir pankart olarak ele alındığında, sanat otoritelerinin ilgisini çekecek bir şey olmaktan çıkar. Bu tartışmanın konumuz özelinde pek bir önemi yok; tıpkı sanatın ne olduğu tartışmasının yine bu konu kapsamında önemi olmadığı gibi. Fakat pratik olarak sanatın toplum-

sallaşması durumunun ortaya koyduğu duyumsayış biçimi ve buradan elde edilen bilişsel tecrübe önemlidir. Yapıtı üretenin “kendini kendinde duyduğu an” olarak bu pratik, gelecek yeni sanatın toplumsallıkta olduğu ilhamını verir.



SONUÇ

Sanatçının mekânı olgusundan söz ettik. Görmenin dokunmakla, kavrayışla ilgili olan yapısından da. Sanatçının, söylem ve düşün biçiminde, eserinde kurduğu dilde, sanatçının içinde olduğu fiziksel mekânın izlerini aradık. Onun topluma ve toplumsal işleyişin bütün yapılarına duyduğu yabancılaşmadan bahsettik. Bu yabancılaşmanın kendi bedenine ve insana yabancılaşma biçimi altında nasıl trajik bir hal aldığından söz açtık. Ve nihayetinde ortaklaşa üretimin, ortaklaşa coşkusundan ve bunun yansıtma aracılığı ile kendini bulduğu özgün biçiminden.

Bugünün ne sanatı ne de sanatçısı özgürdür. Bütün biçimleriyle, ekonomi-politiğin yasaları tarafından baskı altına alınmıştır. Sanatın özgürleşmesi, sanatçının özgürleşmesinde, sanatçının özgürleşmesi de insanın yani toplumun özgürleşmesinde mümkündür. Sanatın tek başına, “eskinin bilinçli formülasyonlarına karşı çıkararak” (Caudwell, 2002, s. 46) özgürleşmesinin mümkün olmadığı, tarihsel deneyimlerle tekrar tekrar ispatlanmıştır. Ernst Fischer’ın da dediği gibi, “kapitalist çağda kendini çok garip bir durumda buldu sanatçı. Kral Midas dokunduğu her şeyi altına çevirmişti: kapitalizm de her şeyi ‘meta’ya çevirdi” (Fischer, 2003, s.49).

Zincirlenmiş haldeki sanatın kurtuluşu, yalnızca emeğin toplumsal kurtuluşuyla mümkündür. Bu bakımdan sanatçıya düşen şey, bir sanatçıdan daha fazlası olma zorunluluğudur. Yani aynı zamanda bir eylem insanı olmak ve gerçek toplumsal bir varlık olarak kendisini var etme zorunluluğudur. Çağdaş sanatın yaptığı şekilde yalnızca sanat biçimi altında değil, toplumla açık temas halinde olan bir eylem biçimiyle kendini ortaya koymalıdır. Burada sanatın ihtiyacı, sanatçının profesyonel sıkışmışlıktan ve tek yönlülükten kurtulmasıdır. Sanatçının özgürlüğü için önünde duran zorunluluk, onun toplumsallaşması ve toplumsal mücadelenin dinamiklerine kendisini uyarlamasıdır. İşte bu biçimde sanatçının yaşamı, onun biyografisi, dinamik, coşkulu bir anlatıyla bütünleşir.

Eğer ki sanatın toplumsallaşması ve toplumsal mücadelenin dinamikleriyle doğal bir bağ içinde olması gerekliliği fikrinden hareket edersek, toplumsal yaşamın ve

deneyimlerin bıraktığı mirasa bakmak gerekir. Bu miras sanatçının eyleminin yol haritasını çizer. Artık sanat yalın bir biçimde sanat olmaktan çıkar ve toplumsal bir araca dönüşür. Sanatın bahsi edilen türden bir kavrayış biçimi Sabahattin Ali'nin aşağıdaki şu sözleriyle özetlenebilir:

Sanat bütün teferrüatıyla hayatı ihtiva etmeli, insanda yaşamak, insan gibi yaşamak, daha iyiye, daha yükseğe, daha temize doğru koşarak yaşamak arzusunu, hatta ihtiyacını uyandırmalıdır. Hülâsa sanat gaye değil, vasıtaadır. Gaye hayattır (Ali, 2014, s. 49).

Amacı hayat olan sanat pratiğinin, sınıflı toplumda, sınıf mücadelesiyle organik bir ilişkisi zorunludur. Sınıf mücadelesi kendi geleneğinin deneyimlerini ders olarak kabul eder ve bu derslerden biri, "Sınıfları Anlatmak" şeklinde Lenin'in sözleriyle şöyle açıklanır:

Kim, işçi sınıfının dikkatini, gözlemine ve bilincini, tamamıyla ya da hatta esas olarak işçi sınıfı üzerinde yoğunlaştırıyorsa, böylesi, sosyal-demokrat değildir; çünkü, kendini iyi tanıyabilmesi için, işçi sınıfının, modern toplumun bütün sınıfları arasında karşılıklı ilişkiler konusunda tam bir bilgisi, yalnızca teorik bilgisi değil... Hatta daha doğru olarak ifade edelim: teorik olmaktan çok, siyasal yaşam deneyimine dayanan pratik bilgisi olması gerekir. Bu nedenle yığınları siyasal harekete geçirmek için en geniş uygulanabilirliğe sahip araç olarak ekonomistlerimizin vaaz ettikleri iktisadi savaşım kavramı, pratik sonuçları bakımından çok zararlı ve gerici-dir. Bir sosyal-demokrat haline gelebilmesi için, işçi, toprak beyi ile papazın, yüksek memur ile köylünün, öğrenci ile serserinin iktisadi niteliği ve toplumsal ve siyasal özellikleri konusunda açık-seçik bir fikre sahip olmalıdır; onların güçlü ve zayıf yanlarını bilmelidir; her sınıf ve katmanın kendi bencil özlemlerini, kendi gerçek "iç yapısını" gizlemek için kullandığı bütün parlak sözlerin ve safsataların anlamını kavramalıdır; belirli kurumların ve yasaların hangi çıkarları yansıttığını ve bunların nasıl yansıtıldığını anlamalıdır. Ama bu 'açık-seçik tablo', herhangi bir kiptan edinilemez. İşçi, bunu, ancak canlı örneklerden, belirli bir anda çevremizde olup bitenlerin, herkesin üzerinde konuştuğu ya da birisinin fısıldadığı şu ya da bu olayda, rakamlarda, mahkeme kararlarında vb. belirenin sıcağı sıcağına teşhirinden edinebilir. Bu kapsamlı siyasal teşhirler, yığınları devrimci eylem bakımından eğitmenin zorunlu ve temel koşuludur" (Lenin, 2013, s. 80-81).

KAYNAKLAR

Ali, Sabahattin. (2013). *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

And, Metin. (2012). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, Jean. (1996). *Amerika* (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Breton, André. (2011). Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu'ndan. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*, s. 484-490. İstanbul: Küre Yayınları.

Caudwell, Christopher. (2002). *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*(M. Gürsoy, A. Bucak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çe-Tung, M. (2012). *Teorik ve Pratik* (N. Solukçu, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Engels, Friedrich. (1992). *Ludwing Feurebach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu* (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Fischer, Ernst. (2003). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Jameson, Fredric. (2011). Mimari. Mehmet Fatih Çetinkaya (Ed.). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, s.153-193. Ankara: Nirengi Yayınları.

Kafka, Franz. (2014). *Dönüşüm*. RukenKızılar (Ed.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kosuth, Joseph. (2011). Felsefeden Sonra Sanat. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*, s.898-907. İstanbul: Küre Yayınları.

Lenin, Vladimir Ilyich. (1993). *Materyalizm ve Ampiryokritisizm* (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Lenin, Vladimir Ilyich. (2013). *Ne Yapmalı ?* (M. Erdost, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, Karl. (2011). *1844 Elyazmaları, Ekonomi Politik ve Felsefe* (K. Somer, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, Karl. (2013). *1844 El Yazmaları* (M. Belge, Çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.

Marx, Karl. (2013). *Yabancılaşma*. Barışta Erdost (Ed.). Ankara: Sol Yayınları.

Mavituna, İlksen (2012). Açık Dergi'de Joseph Kosuth'la Söyleşi(A. EkiciÇev.). *Açık Dergi*, Erişim: 10.05.2019. <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/acik-dergide-joseph-kosuthla-soyle->

si?fbclid=IwAR29zyQu6EdIDjkSFgtEjxL4ByJf2gFTtwFFEA0migPVxUoAaSAFvTY
hwLM

Nietzsche, Friedrich. (2011). *Böyledi Söyledi Zerdü*. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ponty, Maurice Merleau. (2005). *Algılanan Dünya* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ponty, Maurice Merleau. (2006). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Prinzhorn, Hans. (2011). Akıl Hastasının Sanatçılığında. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*, s. 145-148. İstanbul: Küre Yayınları.

Sanatta Tanıtım Topluluğu.Erişim:06.05.2019. <https://www.kisa.link/M1C1>

Sennett, Richard. (2008). *Ten ve Taş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Sennett, R.,Cobb, J. (2016). *Sınıfın Gizli Yaraları*. Ankara: Heretik Yayınları.

Smithson, Richard. (2011). Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*, s. 924-927. İstanbul: Küre Yayınları.

Smithson, Richard. (2011). Kültürel Hapis. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*, s. 1019-1020. İstanbul: Küre Yayınları.

Thoreau, Henry David. (2013). *YürümeK* (İ. Urkun, Çev.). İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.



Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışmasında,

- Tez Çalışması içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez Çalışmasının herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

01.08.2019

Kazım ŞİMŞEK

**Yüksek Lisans
Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Sanat Eserleri Toplumsal Sınıfları Nasıl Temsil Eder?

Yukarıda başlığı verilen Tezin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
01.08.2019	61	72421	20.06. 2019	13%	11567427993

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (01/08/2019)

İmza
Kazım ŞİMŞEK



Öğrenci No.:

Anasanat Dalı:

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof, Necla RÜZGAR KAYIRAN,



**Master's
Thesis Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : How Do Artworks Represent Social Classes?

The who lethesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
01.08.2019	61	72421	20.06.2019	13 %	11567427993

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size upto 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (01/08 /2019)

Student No.: N16128008

Department: Painting/Master of Fine Arts

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	in	PhD	JointPhd
x				

KAZIM ŞİMŞEK



SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Prof, Necla RÜZGAR KAYIRAN,



YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

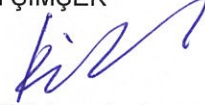
Enstitü yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

01.08.2019

Kazım ŞİMŞEK



*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verilebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir