

DİSİPLİNLERARASI

ESTETİK

TARTIŞMALAR

MULTIDISCIPLINARY

DEBATES

ON AESTHETICS

SANART

ESTETİK VE GÖRSEL KÜLTÜR DERNEĞİ



SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği tarafından yayınlanmıştır.
Published by SANART Association of Aesthetics and Visual Culture

Disiplinlerarası Estetik Tartışmalar / Multidisciplinary Debates on Aesthetics

Editörler / Editors

E. Murat Çelik & Özgür Yaren

Grafik Tasarım / Graphic Designer

Özgür Yaren

Düzeltilen / Proofreader

Umut Yüksel

©2021 SANART ESTETİK VE GÖRSEL KÜLTÜR DERNEĞİ YAYINIDIR.

İzin alınmadan çoğaltılamaz. Para ile satılmaz.

©2021 selection, editorial matter and images SANART; individual chapters, the contributors. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, printing or other electronic or mechanical methods without the prior permission of the copyright holder.

ISBN: 978-605-06096-2-2

SANART, Ankara.

Kennedy Caddesi, 42/A, Küçükesat 06660, Ankara, Türkiye

info@sanart.org.tr

www.sanart.org.tr

DİSİPLİNLERARASI
ESTETİK
TARTIŞMALAR

MULTIDISCIPLINARY
DEBATES
ON AESTHETICS

Der. E. Murat Çelik, Özgür Yaren



İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| GİRİŞ | |
| E. Murat Çelik & Özgür Yaren | 1 |
| SANART, DESTANSI BİR ÖYKÜ | |
| Jale N. Erzen | 8 |
| NİMFANIN İZİNDE - SANATTA BELLEĞİN DÖNÜŞÜMÜ | |
| Önay Sözer | 13 |
| İMGENİN HATIRLADIKLARI | |
| Zeynep Sayın | 36 |
| ESTETİK TARTIŞMALAR | |
| BATI'NIN KURUCU RİTMİ OLARAK KLASİK ARAŞTIRMASINA DOĞRU ABY WARBURG'UN YAKLAŞIMI | |
| Tansu Açıık | 53 |
| BEĞENİ YARGILARINDAN HUKUK VE POLİTİKAYA: KANT'IN AHLAK METAFİZİĞİ'NDE ESTETİĞİN İZLERİ | |
| Toros Güneş Esgün | 74 |
| WITTGENSTEIN BAKIŞ AÇISI İLE ETİK VE ESTETİK | |
| Sibel Oktar Thomas | 90 |
| LEVINAS ON ARTS: THE AMBIGUOUS RELATIONSHIP BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS | |
| Başak Keki | 100 |
| THE PARADOX OF UGLINESS REVISITED: NIETZSCHE'S INTERPRETATION OF ANCIENT GREEK TRAGEDY | |
| Gülizar Karahan Balya | 111 |
| SİSTEM ESTETİĞİNDEN GÜNDELİK YAŞAMA BAKMAK | |
| Kerem Ozan Bayraktar | 124 |
| SANATIN FELSEFİ VE ELEŞTİREL ÖZÜ | |
| Ahmet Feyzi Korur | 140 |
| SANAT TARTIŞMALARI | |
| DISCONTINUITIES AND THEIR NARRATION: INTERVENTIONIST ART, HISTORY, TRAUMA AND THE CITY | |
| Lewis Johnson | 156 |
| UNDERSTANDING PHILOSOPHY OF HISTORY BY AESTHETIC EXPERIENCE: SOME REFLECTIONS ON CARL BECKER AND MODERNISM | |
| Ileana Dascălu | 174 |
| MULTIPLYING THE SUPPORT: BRUCE NAUMAN'S CONTRAPPOSTO STUDIES, CONTRAPPOSTO SPLIT, DAYS, AND GIORNI | |
| Kurt Ozment | 187 |
| BEDENİN HAZLARI: RETİNAL OLANDAN DOKUNSAM OLANA ESTETİK HAZ VE İFADE | |
| Engin Ümer | 201 |
| MODERN SANATIN GELİŞİMİNDE WILHELM WORRINGER'İN DEVRİMSSEL DÜŞÜNCELERİNİN ROLÜ | |
| Gamza Aydemir | 220 |
| ESTETİK BİR KİMLİK OLMA YOLUNDA MÜLTECİLİK | |
| Pınar Karababa Demircan | 238 |
| SANATTA BOŞLUK YOKLUĞU VE ASALAKLIK | |
| Ceren Selmanpakoğlu | 254 |

MİMARİ TARTIŞMALARI

| | |
|---|-----|
| ENCOUNTER: ARCHITECTURE AND THE NEXUS OF MEDIA-COMMUNICATION Duygu Simser..... | 269 |
| THE ASPECTS OF AESTHETICS OF INTERACTION: DECONSTRUCTING THE 'HOW' LEVEL OF USER - PRODUCT INTERACTIONS Güzin Şen, Bahar Şener | 283 |
| TRACING THE TRAJECTORIES OF URBAN WHISPERS: PSYCHOACOUSTIC AESTHETICS OF ÇIKRIKÇILAR YOKUŞU Nehir Bera Biçer..... | 301 |
| THE REPRESENTATION OF NATIONAL IDENTITY IN ARCHITECTURE: TWO PARALLEL CASES Berrak Erdal | 316 |
| ÖZEL YAŞAM ALANINDA SANAT: TÜRKİYE'DE II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI DÖNEMDE MİMARLIK-SANAT DİYALOĞU Ezgi Yavuz | 329 |
| KARİKATÜRLERDE KONUT TEMSİLİ: 1950-1970 Meltem Çetinel | 345 |
| YİRMİNCİ YÜZYIL ORTASINDA KONUT İÇ MEKÂNINDA KALANLAR, GİDENLER VE EKLENENLER Pınar Sezginalp | 364 |
| YAPI VE SOKAĞIN ARAKESİTİNDE ERMENEK ÖRTMELERİ Nisa Yılmaz Erkovan..... | 389 |
| KENTTE KOMPLEKS BİR DENEYİM: KIRIKKALE Melodi Pak Karaöz | 408 |
| THE PURSUIT OF BEAUTY IN ARCHITECTURE Tuğba Özer | 422 |
| MİMARLIKTA PRATİK PARODİSİ YA DA YARATICI AKLIN KIŞ UYKUSU Mehtap Serim | 436 |
| YAZARLAR HAKKINDA | 449 |

SANATTA BOŞLUK YOKLUĞU VE ASALAKLIK

CEREN SELMANPAKOĞLU

Son üç yılda, Türkiye’de sergilenmiş veya bir şekilde Türkiye ile ilişkili olan güncel sanat eserleri incelendiğinde, farklı nedenlerle çok tartışılan veya öne çıkarılan bazı popüler örnekler görülür. Bu çalışmada, bunlar arasından siyasî ve toplumsal haber niteliği taşıyan insanî bir durumu göstererek izleyicinin vicdan azabı duygusunu hedef alan üç eser seçilerek incelenmiştir. Böylece, bir sanat eserinde gösteren-gösterilen ilişkisini mümkün kılan boşluk olmadığında bu boşluğun işlevini tespit etmek amaçlanmıştır.

İncelenecek birinci çalışma, Ai Weiwei’in Hindistan Sanat Fuarı’nda sergilenen, Bodrum’da kıyıya vuran Aylan Kurdi’nin bedeninin görüntüsünü taklit eden fotoğrafıdır. 2015 yılında, Suriye’deki savaştan ailesiyle birlikte kaçan Aylan bebeğin bedeni Bodrum’da kıyıya vurmuş ve foto muhabiri Nilüfer Demir bu ânı fotoğraflamıştır. *Time* dergisinin ‘en etkileyici 100 fotoğraf’ listesine alınan bu fotoğraf imgesi kamuoyunda fazlasıyla yer almış ve onun üzerinden mülteci sorunu sıklıkla tartışılmıştır. Ai Weiwei de bu fotoğraf imgesini, yerine kendini koyarak tekrar etmiş ve bundan dolayı da kimi yayınlarda (Dabashi 2016; Fehily 2016; Ratnam 2016) eleştirilmiştir. İkinci eser, Adel Abdessemed’in 15. İstanbul

Bienali'nde *Feryat* ismiyle sergilenen fildişi heykelidir. Bu heykel, Nick Ut'un 1972'de Vietnam'da napalm bombasından kaçan ve *Time* dergisinin 'en etkileyici 100 fotoğraf' listesine alınan kız çocuğu fotoğrafının imgesini kopyalamıştır. Üçüncüsü ise, Erkan Özgen'in yine 15. İstanbul Bienali'nde ve Tate Modern gibi galerilerde sergilenen *Harikalar Diyarı* isimli, Kobani'den kaçan sağır ve dilsiz çocuk Muhammed'in videosudur. İlk iki örnekten biraz farklı olarak bu eser başka bir imgenin tekrarı ya da kopyası değil, Muhammed'in yaşadığı olayı anlatmasının belgeseli niteliğindedir. Yaşadığı olayları bedeni ve sesler ile anlatırken çekilen imgesi 'sanat eserinin' imgesi haline getirilir. İncelemek için bu üç örneğin seçilme nedeni, bahsi geçen üç çocuğun gerçekten yaşadıkları o anlarını aktaran bu eserlerde, bir sanat eserinde gösteren-gösterilen ilişkisini mümkün kılan boşluğu tespit etmekte gözlenen güçlüktür. Buna bağlı olarak bu güçlüğün nasıl bir işlem yaptığı ve nasıl bir sonuç doğurduğu incelenecektir. Bu inceleme bir yandan sanatçısının bu eserlerde ne yaptığı, diğer yandan da bu yapıları izleyicinin nasıl alımladığı üzerinden gerçekleştirilecektir.

Gösteren-Gösterilen ve Arasındaki Boşluk

İnsanlar görsel ve işitsel olarak dil üzerinden düşünen ve iletişim kuran varlıklardır. Dilbilimi ile göstergebilim ilişkisi üzerine çalışmalar gerçekleştiren Saussure'ün açıkladığı gibi, bir dil göstergesi, "bir kavramla bir işitim imgesini" kapsar; işitim imgesi duyumsaldır ve karşıtı olan kavram da soyuttur (1998, 109). Bir dil göstergesini meydana getiren işitim imgesi gösteren ve kavram da gösterilen olarak tanımlanmıştır (Saussure 1998, 111). Aynı şekilde, görsel bir gösterge de bir gösteren ve bir gösterilene kapsar. Göstergenin formu gösteren, temsil edilen kavram da gösterilen olarak tanımlanır. Buna göre denebilir ki bir sanat eseri göstergelerden meydana gelir ve bu göstergelerle gösteren ve gösterilen ilişkisi kurulur. Bir sanat eserindeki gösterge; biçimsel bir yapıya, yani bir forma sahip olan gösteren ile bu biçimsel yapının kavramsal bağ-

lamının anlamını kuran bir gösterileni barındırarak kendisinden başka bir şeyi temsil eder.

Gösterge = Gösteren (Form) + Gösterilen (Kavram) ➤ Anlam



Görsel 1. Magritte, René, *La trahison des images / İmgelerin İhaneti*, Resim, 1926, Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

Bir sanat eserindeki göstergenin kendisinden başka bir şeyi temsil ediyor oluşu; Magritte'in pipo resminin (Görsel 1) altına "bu bir pipo değildir" yazarak onun bir pipo değil, 'pipo resmi' olduğunu işaret etmesinden, yani, zaten göstergelerin, gösterdikleri şeyin kendisi ya da aynıysa olamayacaklarından anlaşılır. Pipo resmini ve altındaki yazıyı göstergeler olarak ele aldığımızda, resim ve yazının formunu, yani biçimini, gösteren olarak ve ikisinin birlikteliğinden ortaya çıkan gösterilen, yani kavramsal anlam olarak ifade edebiliriz. Ne 'pipo resmi' pipodur, ne de 'pipo' yazısı pipodur. Her ikisi de gerçek piponun temsilleridir. Magritte, nesnelerin kelimeler ile adlandırılmasındaki keyfliği ele vererek başka olasılıkların mümkün olduğunu gösterdiği bir alan, bir boşluk sunar izleyiciye. Foucault bu eseri analiz ederken, pipo resmi ile yazı arasında kalan boşluğun tam da eserin anlamını kuran şey olduğunu tespit eder: "sözcükler ve formlar arasındaki bütün gösterme, adlandırma, betimleme ve

sınıflandırma bağıntıları sayfanın birkaç milimetrelik bu sakin boşluğunda kurulmuştur” (Foucault 2005, 29). Magritte, dil ile görüntü, dil ile anlam, görüntü ile anlam arasında kurulan ilişkiyi, bunu mümkün kılan aradaki boşlukla sağlar. İzleyici, resim ile yazı arasındaki Magritte’in göstermeye çalıştığı ilişkiyi kurabilmek için tam da bu cevabını bulamadığı boşlukta asılı kalmalıdır. Bu asılı kalmışlık, tekinsizlik, muğlaklık tam da izleyicinin kelime ve imgelerin birer temsil, yani gerçekdışı oluşu ile yüzleştiği boş yer olarak eserin gösterilenidir. Dahası, izleyicinin bunların gerçek dışılığı ile yüzleşmesi, gerçeği de sorguya açma potansiyellerini açığa çıkarır.

Bir eserin biçimi gösteren ve kavramsal anlamı da gösterilen ise, bu ikisi arasındaki ilişkiyi kurabilmek için böylesi kat edilmesi gereken bir alan olmalıdır. Bu alan, kavramsal anlamı, yani gösterileni, alımlayabilmek için gerekli olan boşluktur. Kapalı ya da doldurulmuş bir alanda hareket etmek nasıl zor, sınırlı olacaksa, bir eserin gösteren ve gösterileni arasında da düşünsel bir hareketi gerçekleştirebilmek için gerekli boşluk olmadığında anlamsal ilişki kurulamayacaktır. Dahası, eğer bu düşünsel hareketi gerçekleştirmek mümkün olmuyorsa, bu, eserde gerekli olan boşluğun olmadığı, yani gösteren ile gösterilen arasındaki karşıtlığın ortadan kalkıp gösteren ile gösterilenin eşdeğerleştiği anlamına gelecektir. Başka türlü ifade edersek, pipo resmi de yazısı da piponun kendisi haline gelir. Temsil, gerçeğin yerine geçer.

Gösteren-Gösterilen Eşdeğerliği

Bu çalışmada incelenecek üç eserde de gösteren ve gösterilen arasındaki farkı ilişkilendirmekte bir güçlük söz konusudur. Eserlerin her biri, zaten yaşanmış ve imgesi sabitlenmiş bir ânın kopyasıdır. Bir sanat eserinin anlamlandırılma sürecinde, gösterdiği kopyadan başka bir gösterileni olması beklenirken, bu örneklerde, kopyasını sunduğu imgenin dışında bir gösterilen tespit edilememiştir.



Görsel 2. Demir, Nilüfer, Alan Kurdi, Fotoğraf, 2015 (Time).



Görsel 3. Ai, Weiwei, İsimsiz, Fotoğraf, 2016, Hindistan Sanat Fuarı (Fotoğraf: Rohit Chawia) (Lakshmi 2016).

Ai Weiwei'in Bodrum'da kıyıya vuran Aylan Kurdi'nin bedeninin görüntüsünü (Görsel 2) taklit eden fotoğrafında (Görsel 3) gösteren Aylan'ın ölmüş bedeninin Ai Weiwei'in bedeni ile temsil edilmesidir. Birinci fotoğrafta (Görsel 2) Aylan'ın sanki kendiliğinden bırakılmış gibi boşalmış duran bedeni gözükürken, ikinci fotoğrafta (Görsel 3) Ai Weiwei'in asla aynı bırakılmışlık hissini veremeyecek olan 'canlı' iri bedeninin pozu söz konusudur. Bu iki gösteren beden arasındaki bir diğer fark, ölü beden fotoğrafı renkli iken, poz verilmiş beden dramatik etki yaratabilmesi için siyah-beyaz aktarılma ihtiyacıdır. Bir yandan da ölmüş olmayı kendi canlı bedeni ile veremeyeceğinden ölmüş oluşun, geçmiş oluşun siyah-beyaz ile aktarılması söz konusudur. Elbette en açık fark, biri gerçek iken diğerinin çelişkili bir ifadeyle bir canlandırma, yani aslında bir poz oluşudur. Poz, "durma, ara verme" anlamına gelmektedir (Nişanyan).^[1] Dolayısıyla, Ai Weiwei durup, ara verdiği hayatına birazdan kalkıp devam edecektir. Biçimsel olarak farklar olsa da ikinci fotoğraf birinciyi taklit etmeye çalıştığından iki fotoğraf arasında gösterilen bakımından bir fark söz konusu değildir. Birinci fotoğrafta kendiliğinden gösterilen, savaştan kaçmaya çalışan insanların, özellikle tamamen olan-

lardan sorumsuz olduğunu bildiğimiz çocukların, olabilecek en kötü sonla sonuçlanan durumları, ölümleri ve bunun üzerine yürütülebilecek kavramsal bağlamlardır. Ai Weiwei de bu fotoğrafıyla mülteci çocuklara dikkat çekmeyi amaçlamış ve bugünün siyasetindeki insanî kaygılara uzak olduğumuzu göstermek istediğini ifade etmiştir (Chung 2016). Bununla birlikte, orijinal fotoğrafta Aylan'ın bedeni varken, kopyasında Ai Weiwei'in bedeninin olması, sanatçının kendini ölünün yerine koyması, yerine geçmesi olarak anlaşılabilir. Fakat bu durumda, kendini yerine koyduğu bedenin ölü oluşu nedeniyle bu bir imkânsız girişim olduğundan saçma bir sonuç ortaya çıkarır. Ne Aylan'ın boşalmış yeri Ai Weiwei ile doldurulabilir ne de Ai Weiwei, Aylan'ın ölü oluşunu temsil edebilir.

İzleyicinin alımlaması bağlamında baktığımızda, orijinal imgede izleyicinin öncelikle vicdan azabı duygusuyla birlikte Aylan ve diğerlerini bu duruma sokanlara ve savaşa yönelik öfkesi ortaya çıkar. Gösteren, somut olmuş olan bu durumu ve bu durumun anlamsızlığını gösterir. Fakat ikinci fotoğrafta, Ai Weiwei'in bedeni asla Aylan'ın yerine geçemeyeceği için, Aylan'ın kıyıya vuran bedeninin gerçek duygusunu sağaltıcı, hafifleştirici bir etkiye dönüştürür. İkinci fotoğraf, birincisini asla ikame edemeyecek olmakla birlikte birincisinin etkisini de gerçeklikten çıkararak bir simülasyona çevirir. Temsil, gerçeği ikame eder. Fakat "eğer gerçekliği kavramak mümkün olmaz ise onu değiştirmek de, anlamsız ve gerçektışı olanı ayırmak da mümkün olamayacak demektir" (Selmanpaçoğlu 2014, 149). Simülasyonun yanılsaması gerçeğin yerine geçer. Aylan, Ai Weiwei'in canlı bedenine alçaltılır. Dolayısıyla, anlamı sorgulayacağı, çözümlenmeye çalışacağı bir alan izleyiciye kalmaz. Tüm alanlar sanatçı tarafından doldurulmuştur. İzleyicinin anlam ilişkisi kurma yolculuğuna çıkacağı sanatsal boşluk söz konusu değildir. İkinci fotoğraf birinci fotoğraf olmadan düşünüldüğünde ancak izleyicinin hareket edebileceği bir anlamlandırma işleminden, yani başka bir gösterilenin varlığından bahsedilebilir: Sanatçının ölmüş oluşu, bedeninin kıyıda terk

edilmişliği üzerinden bir anlamlandırma kurulabilir ama bu durumda böyle bir şey söz konusu değildir, çünkü zaten gerçek an, eserin -kopyanın- varlık sebebidir. Orijinal imgenin bedeninde kendini var ederek onu sağaltır, hafifletir ve kopyasını sunduğu imgenin dışında bir gösterileni işaret etmeyerek izleyicinin de gerçeği değiştirebilme potansiyelinin üstünü örter.



Görsel 4. Ut, Nick, *The Terror of War / Savaşın Terörü*, Fotoğraf, 1972 (Time).

Adel Abdessemed'in *Feryat* çalışması (Görsel 5); napalm bombasından kaçan kız çocuğu Kim Phuc'un fotoğrafının (Görsel 4) fildişinden heykelidir. Bu örnekte de yine, yaşanmış bir olay ânı bu eserin varlık sebebidir. Fotoğraftaki ânı yaşayan bir çocuğun dehşetinin üç boyutta sabit bir katılık içine kilitlenmesi söz konusudur. Aslında fotoğrafta akıp gitmekte olan ve süren bu durum, fildişinden parçalar birleştirilerek bir inşaya dönüşmüş ve katı bir forma kilitlenmiştir.



Görsel 5. Abdessemed, Adel, *Cri / Feryat*, Heykel, 2013, 15. İstanbul Bi-enali (IKSV 2017, 127).



Görsel 6. Abdessemed, Adel, *Cri / Feryat*, detay, 2013, 15. İstanbul Bi-enali (T24 2017).

Fotoğrafta yakalanan o dehşet hali ve onu geride bırakacak, yolda yürümeye devam edecek ve kaçacak olan Kim Phuc, heykelde hareket edemez bir kesinliğe sabitlenmiştir. Fotoğrafta gösterilen, gerçekten gerçekleşen o ânın dehşet, korku hali iken; heykel, gerçekten yaşanan bu ânın dehşet duygusunu kullanarak steril bir soğuklukta bu duyguyu yalıtarak hafifletir ve bu hafiflik içinde onu sabitleyerek ondan kurtulamayacak şekilde asılı bırakır. Bu heykelin fildişinden yapılmış olması da benzer bir sabitleme işlemini hayvanların da kaçamayışları üzerinden gösterir. İnsan ve fil, insanın yaptıklarından kaçamamakta ve bunları değiştirememektedir. Kim Phuc'un ve yanındakilerin yaşadığı gerçek ânı,

heykel sağaltmış, hafifletmiş, simülasyona çevirmiştir. Temsil, gerçeğin yerine geçerek, gerçeğin saçmalığının keşfedileceği boşluğu katı bir formla doldurmuştur.



Görsel 7. Özgen, Erkan, *Harikalar Diyarı*, Tek Kanallı HD Video, 2016, 15. İstanbul Bienali (Koçak 2017).

Erkan Özgen'in *Harikalar Diyarı* (Görsel 7) isimli, Kobani'den kaçan sağır ve dilsiz çocuk Muhammed'in videosu, diğer iki çalışmadan bir farka sahiptir. Muhammed, ne bir poza ne de heykele dönüşmüştür. Doğrudan, zaten kendi tecrübesini kendisi canlandırmaktadır. IŞİD'in dehşetini doğrudan gözlemlemiş ve bunun sanki kelimelerle tanımlanamayacak boyutunu bize canlandırarak aktarmaya çalışmaktadır. Fakat Muhammed zaten sağır ve dilsizdir. Yaşadığı her tecrübe zaten kelimelerle aktarılamamaktadır. Ancak bedeni ve sesler ile canlandırabilmektedir. Muhammed'in kendince sunduğu dili ile yaşadığı bu tecrübeyi aktarması sanat eserinin bir aktarım biçimi olarak görülemez. Bu nedenle de Muhammed'in kendi bedeniyle canlandırdığı gösteren iken, yine kendi yaşadığı dehşet tecrübesinin dilden kaçarcasına izahsızlığı gösterilendir. Güçlü bir belgesel niteliğinde ele alınabilecekken, bir sanat eserinde beklenen gös-

terenin kendisinden başka bir şeyi gösterme, başka bir gösterilene işaret etme potansiyeline ulaşamamaktadır. Olduğundan başka ne bir gösteren ne de gösterilen sanatçı tarafından sunulmaktadır. Bu da başka bir alternatif dünya sunma niyetinin tam tersine, izleyiciyi gerçekliğin içine sabitleme işlemini gösterir. Bu gerçekliğin dışındaki bir potansiyeli sunmak bir kenara, bu gerçekliği daha da şiddetle onaylar ve Muhammed'in yaşadığı gerçekliğin değiştirilebilir oluşundan izleyiciyi uzaklaştırır.

Sonuç Olarak Asalaklık

Bu üç çalışmada da görülür ki birincil, yani gerçekten yaşanan an, zaten kendi gösterilenini bünyesinde taşımaktadır. “Bir şey bir başka şeye benziyor dediğimiz zaman, ikincisinin birinciye varlıksal (ontolojik) olarak üstün ve ondan daha ‘gerçek’ olduğunu kastetmiş oluruz. Yani kopya, varlığını uysallıkla kopya ettiği şeye dayandırır” (Harkness 2005, 13). Zaten yaşanmış ve bir şekilde imgesi kaydedilmiş anların eserlere kopya edilmeleri, bu eserlerde gösteren ve gösterilenin eşdeğerleşmesini, yani başka bir kavramsal bağlamın sunulmayışını, zaten gerçekten yaşanmış olanın dışında bir gösterilene işaret etmiyor oluşlarını gösterir. Bu da bu eserlerin hazır sindirilmiş bir bilgiyi aktardığı sonucunu doğurur. Bu eserlerde, zaten bildiğimiz bir bilgiyi, gerçekliğin içindeki haliyle yeniden üretmek söz konusudur. Böylece, yaşanan gerçekliklerin değiştirilebilirliğinden izleyiciyi uzaklaştırıp onu, bu yaşananları yaratan koşulların şiddeti içinde bırakır.

Bu üç çalışmada da elbette izleyiciyi etkileyen bir taraf söz konusudur. Savaşın saçma öldürücülüğünden kaçan çocukların gerçekleşmiş ölümü ya da yaşadıkları gerçek ölüm dehşeti karşısında izleyicinin vicdan azabı hissetmesi hedef alınmıştır. Bu çalışmaların bu anlamda bir etki faktörü olduğu belirgindir ama bu etkiyi yaratan eser değil, olayların kendisidir. İzleyici bu duyguyu, olayların kendisiyle başka bir düzlemde karşılaştığında zaten hissedebilmektedir. Fakat bu eserler, bir yandan bu hissi çağırmakta, diğer yandan da olayları simülasyona çevirerek ya bu

hissi hafifletmekte ya da bu hisse neden olan kurgusal gerçekliği değiştirebilme potansiyeline ket vuracak şekilde hissi sabitlemektedir. İzleyicinin gerçekten olmuş olanın kendisinden kaynaklanan vicdan azabı duygusunu sömürerek, bu olanlar dışında bir alternatif sunmayı, bu bedenlere asalakça dayanmasını gösterir. Bir yandan bu saçma gerçeklik kurgusunun şiddetini sağaltır, diğer yandan da onu olumlar ve değiştirilebilirliğini uzaklaştırarak başka bir şiddet yaratır. Bu nedenle de izleyici, bu imgelerin içinde kendini sıkışmış hisseder. Alternatif bir oluş düşünebileceği bir boşluk imkânına davet edilmez.

Eserin göstereni ile kavramsal gösterileninin eşdeğerleşmesi; sanat eserinde olması beklenen ve izleyicinin anlamlandırma ilişkisi ve süreci için gerekli hareket edebildiği bir boşluğun yokluğunu işaret eder. Umberto Eco, bir sanat eserinin kendisi ile onun davet ettiği 'okumalarının' 'açıklığı' arasındaki diyalektiğe dikkat çekerek, bir sanat eserinin ancak bir iş (*work*) olarak kaldığı sürece açık olabileceğini ve belli bir sınırın ötesinde, sadece gürültü haline geldiğini açıklar (Eco 1989, 100). Bu eserler de olduklarından, sunduklarından, gösterenlerinden başka bir okumaya izin vermeyen bir kapalılık ve doluluk içindedirler. Bu nedenle de izleyicinin okuyabileceği, ona bırakılan bir iş kalmamıştır. İzleyicinin, görünenin ötesindeki görünmeyeni tahayyül etmesini sağlayan boşluk bu eserlerde yoktur. Halbuki Magritte'in piposunda, resim ile yazı arasındaki keyfiliği deşifre ederek, izleyicinin tekinsiz bir boşlukta kalmasını sağlayan kavramsal boşluk, izleyiciyi hareket edebileceği ve olanı değiştirebileceği bir alana çağırır. Öyle bir boşluk ki izleyiciyi istediği hareketi, anlamı kurgulayabileceği bir açık okumaya çağırır.

Görülür ki söz konusu eserler, göstereninin ötesindeki bir görünmeyeni işaret etmeyen, zaten olmuş ve ölmüş olanı yeniden üreten bir alanda can –cansız- bulur kendine ve bu olmuş olan anla tekrar karşılaşan izleyici, vicdan azabı duygusu dışında bir görünmeyene hareket edebilme imkânı bulamaz. Bu nedenle, bu inceleme sonucunda, bu eserlerin

yaptığı işlem, biyolojideki asalağın –parazitin- başka bir canlının bedeni- ni kendisine bir besin ve barınak edinmesiyle (TDK) benzeş değerlendirilmiştir^[2]: Asalakların başka bir canlıda varlık alanı bulması gibi, başkasının yaşadığı bir durumu, olduğundan başka bir şeyi göstermeden kendi eserinin alanı olarak sunmak ve bunu izleyicinin yaşadığı vicdan azabı ile meşrulaştırmaya çalışmak söz konusudur. Bu yaklaşım da asalaklık 'estetiği' olarak tanımlanabilir.

Kaynakça

- Chung, Stephy. 2016. "Ai Weiwei poses as drowned child Alan Kurdi in photograph." *CNN*, 1 Şubat, 2016. <http://edition.cnn.com/style/article/ai-weiwei-alan-kurdi-syria/index.html>
- Dabashi, Hamid. 2016. "A portrait of the artist as a dead boy." *Aljazeera*, 4 Şubat, 2016. <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/02/portrait-artist-dead-boy-ai-weiwei-aylan-kurdi-refugees-160204095701479.html>
- Eco, Umberto. 1989. *The Open Work*. Çev. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University.
- Fehily, Toby. 2016. "There are better ways for Ai Weiwei to take a political stand than posing as a drowned infant." *The Guardian*, 6 Şubat, 2016. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/06/there-are-better-ways-for-ai-weiwei-to-take-a-political-stand-than-posing-as-a-drowned-infant>
- Foucault, Michel. 2005. *Bu Bir Pipo Değildir*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi.
- Harkness, James. 2005. "Giriş." Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*. İstanbul: Yapı Kredi.
- IKSV. 2017. *İyi bir Komşu: 15. İstanbul Bienali*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Koçak, Can. 2017. "Bienalin Ardından: İyi Bir Komşu Olabildik mi?" *Vesaire*, 15 Kasım, 2017. <https://vesaire.org/bienal-ardindan-iyi-bir-komsu-olabildik-mi/>
- LACMA. 2006. "Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images." *Los Angeles County Museum of Art*. <https://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images>
- Lakshmi, Rama. 2016. "Chinese artist Ai Weiwei poses as a drowned Syrian refugee toddler." *The Washington Post*. 30 Ocak, 2016. <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/01/30/chinese-artist-ai-weiwei-poses-as-a-drowned-syrian-refugee-toddler/>
- Nişanyan Sözlük*. 2019. "Poz." <https://www.nisanyansozluk.com/?k=poz>
- Ratnam, Niru. 2016. "Ai Weiwei's Aylan Kurdi image is crude, thoughtless and egotistical." *The Spectator*, 1 Şubat, 2016. <https://www.spectator.co.uk/article/ai-weiwei-s-aylan-kurdi-image-is-crude-thoughtless-and-egotistical>

Saussure, Ferdinand de. 1998. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.

Selmanpakoğlu, Ceren. 2014. *Hiçliğin Özgürlüğü: Ajansal Sanat*. İstanbul: Ayrıntı.

T24. 2017. “Financial Times’tan İstanbul Bienali’ne Övgü: Sanatın Gücüne İnancımız Yenilendi.” T24. 06 Ekim, 2017. <https://t24.com.tr/haber/financial-timestan-istanbul-bienaline-ovgu-sanatin-gucune-inancimizi-yeniledi,458500>

TDK (Türk Dil Kurumu). 1998. “Asalak.” *Biyoloji Terimleri Sözlüğü*. <http://sozluk.gov.tr/>

Time. “Alan Kurdi: Nilüfer Demir, 2015.” *Time 100 Photos*. <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>

Time. “The Terror of War: Nick Ut, 1972.” *Time 100 Photos*. <http://100photos.time.com/photos/nick-ut-terror-war>

Notlar

[1] Fransızca “duruş, durma” anlamına gelen *pose*, “durma, ara verme” anlamındaki Geç Latince *pausa* filinden evrilmiştir (Nişanyan).

[2] Asalak veya Parazit: “(Yun. para: yanında; sitos: besin) Başka bir organizmanın içinde ve üzerinde, kendisine besin ve barınak temini için kendi yararına fakat o organizmaya zarar vererek yaşayan canlı. Parazit” (TDK 1998).