

Deka'dans

Yıkımın Estetiği



Editörler

Özlem Oğuzhan & Joan B. Pineda

.artimu.

.artimu.

www.artimu.org

Deka'dans: Yıkımın Estetiği
Editörler: Özlem Oğuzhan & Joan B. Pineda

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Yayınları, 2022 İstanbul
5946 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır.
İstanbul Medeniyet Üniversitesi Yayınları yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.
Metinlerin tüm sorumluluğu yazarlara aittir.

Kapak ve Kitap Tasarımı: Ahmet Şahiner
Çevirmenler: Öze Yavuz, Begüm Asker
Türkçe Son Okuma: Bahadır Elal
İspanyolca Son Okuma: Kevser Akçıl
Görüntü Yönetmeni: Görkem Katmer

Deka'dans: Yıkımın Estetiği bir **artimu.org** projesidir.

Bu kitap İstanbul Medeniyet Üniversitesi BAP kapsamında
S-GAP-2022-1787 koduyla gerçekleştirilen projede tasarlanmış ve yayınlanmıştır.

E-ISBN: 978-605-81211-3-3
Birinci Baskı

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Yayınları:
Ünalan Mahallesi Ünalan Sokak D100 Karayolu Yanyol, 34700 Üsküdar/İstanbul



- 07** Deka'dans Devam Ederken
Yaşar Bülbül
- 09** Deka'dans: Yıkımın Estetiği Üzerine
Özlem Oğuzhan
- 13** Deka'dans
Joan Bernat Pineda
- 14** Ortakyaşam: Mikrokozmetik Biraradalık Örneği Olarak Nefes
Kevser Akçıl
- 24** Hareketli Heykel
Manuel Adsura Ruiz
- 30** Yok Olmadan
İbrahim Akgün
- 36** Görüntüye Karşı
Joaquín Escuder
- 42** Katı Olan Her Şey Dijitalleşiyor
Bahadır Elal
- 48** Taş Olmayan: İnsanoğlunun Aynası
Dolores Furió Vita ve M. Ángeles López Izquierdo
- 54** İkarus'un Düşü
Özlem Oğuzhan
- 60** "Fosc" Çalışmasında Sanatsal Bir Uygulama Olarak İnsan Hezeyanının Portreleri
Rafel Arnal
- 66** Kesmek, Yapıştırmak, Yırtmak; Katlamak
Şive Neşe Baydar
- 78** XXI. Yüzyılın Avrupa Hegemonyasında Arap Kültürel Direnişi
Joan Bernat Pineda
- 82** Sınırın Hangi Tarafındayız?
Koray Sevindi
- 88** Kırılgnlık: Toplumsal Bağlamda Eylem ve Tepki
Bia Santos
- 94** Görüş Noktası
Carmen Martínez Samper

Torino'daki Atı görebilenlere...

Deka'dans Devam Ederken

Yaşar Bülbül
İstanbul Medeniyet Üniversitesi
yasar.bulbul@medeniyet.edu.tr

Ölmeye doğduğunun bilinciyle her insanın ömrü biraz da dekadandır. İnsanı diğer türlerden ayıran en temel fark, bu yıkımın bilincidir. Doğumla başlayan bu süreç, fiziksel ve zihinsel gelişimle eş zamanlı olarak zihni yetersizliğe işaret etmektedir.

Yaş aldıkça insan, bu süreç tersine döner. Zihni potansiyel gelişirken ve insanın kemal yolculuğu hızlanırken, beden eski gücünü ve yeteneklerini yitirmeye başlar. Bu nedenle dekadans görünüşte yıkıma denk gelirken, bu yıkım farklı bir bağlamda olgunlaşma ve yetkinleşme süreci olarak ele alınabilir. Dekadans projesine başlarken, yıkımın yaratıcılığına ve zihinsel potansiyeline güvendik. Buradaki potansiyel, zihinsel olduğu kadar muhayyel bir alada kendisini üretmekteydi. Böylece yaratıcı işlerin ve metinlerin ortaya çıkmasını sağlayan akla yöneldik. Şimdi ortaya çıkan ürünlere baktığımızda pek de haksız çıkmadığımızı söylemek gerekir.

Sosyal Bilimler ve sanat alanları arasında, böylesine çok disiplinli ve çok kültürlü bir projeye ev sahipliği yapmak bizleri onurlandırırken, üniversitemizle iş birliğini rektörlük düzeyinde kabul eden Zaragoza, Valencia Politeknik ve Sakarya Üniversitelerine de teşekkür ederim. Ayrıca süreci birlikte yürüttüğüm projenin küratörü ve editörü Özlem Oğuzhan'a, İspanyolca editörümüz Juan Bernat Pineda'ya,

Ahmet Şahiner'e ve tüm Deka'dans ekibine teşekkür ederim.

Deka'dans: Yıkımın Estetiği ile ilkinin gerçekleştirdiğimiz bu tür kültürlerarası sanat projelerini .artimu.çevrimiçi ve .artimu.alan galerilerimizde sürdürmeye, disiplinlerarası üretim biçim ve süreçlerine elimizden geldiğince olanak sağlamaya devam edeceğiz.

Direktör

Deka'dans: Yıkımın Estetiği Üzerine

Özlem Oğuzhan
İstanbul Medeniyet Üniversitesi
ozlem.oguzhan@medeniyet.edu.tr

Yıllardır görüntü çözümlüyorum; resimlerin, filmlerin, fotoğrafların arkasındaki sesleri. Kitlesellik ve bireysellik arasında salınan yaşamında izledikleri ve seyrettikleri üzerinden insanı anlamaya çalışıyorum. Mecraları, ortamları ve görme biçimlerini takip ediyorum. Diğer yandan üretiyorum; resim yapıp fotoğraf çekiyorum. Gördüğüm her şey benim için bir çalışma alanına dönüşüyor; yazıyorum, anlatıyorum, yapıyorum.

Bu rutinle devam eder, üniversiteye gidip gelirken Kovid 19 pandemisi başladı. İç mekânlara kapandık ama bu durumu ters yüz ederek, dışarıya açılabilme umuduyla artimu.org'u kurduk. Yıkımın içinde estetik bir alan aradık. İlk sergisi "Umut" ile yola çıkan bu çevrimiçi galeri, grup sergilere odaklanarak, devam etti. Bu metni yazdığım günlerde "Müzik" temalı yedinci grup sergimize ve kütüphane binamızda adeta bir "heterotopya içinde heterotopya" olan .artimu.alan. adlı fiziki galerimizin açılışına hazırlanmaktayız. Bu esnada işleri biraz daha büyüttük ve uluslararası bu projeyi tasarladık. Joan Bernat Pineda ile birlikte derlediğimiz bu kitap, "Deka'dans: Yıkımın Estetiği" Projesinin bir çıktısı olarak proje ile aynı adı taşımakta. Proje .artimu.çevrimiçi. ve .artimu.alan. organizasyonu ile düzenlenirken, Sakarya Üniversitesi, Zaragoza Üniversitesi ve Valencia Politeknik Üniversitelerinin katılımıyla gerçekleşmekte.

Akdeniz'in iki ucundan iki ülke... Benzer kültürlere ev olan, çeşitliliğe kucak açan ve ayrıca zor zamanlarında birbirlerine sırt veren iki ülke. Oysa yaşadığımız coğrafya çok çetin.

Buralarda yaşayanlardan ziyade, burada olmayanların sesi yankılanıyor şehirlerinde ve dağlarında. Bizler, bu kadim hayzanın iki ucundan izliyoruz olan biteni. Anlatmaya çalışıyoruz, insana dair hikâyeleri. Bu topraklarda ne yazık ki çok acı, çok yıkım var. Ancak diğer yandan bahar güneşi gibi, her yana yayılan yaşam inadı var; coşku, tutku ve umut. "Fark et!"

Son on yıldır tüm Akdeniz havzasını yakından ilgilendiren ve etkileyen Suriye'deki savaş ortamı yaşamlarımızda derin izler bırakmakta. Özellikle göç ve güvenlik sorunları gündemden bir türlü düşmemekte. Terör eylemlerinden kaçarken ya da kendilerine güvenli bir hayat ararken Akdeniz'de can veren yüzlerce insan... Yıkım üstüne yıkım... İnsan olmaktan utanabilirmiş meğer insan! Tüm bunlar olur biterken birçoğumuz haberlerdeki fotoğraflardan anlamaya çalıştık süreci. Mesela desem ki "Akdeniz'de can veren minik mülteci...", bu cümleyi okuyan herkesin aklına ilk seferde, Bodrum'da kıyıya uzanmış kırmızı tişörtlü ve mavi şortlu Aylan Bebek gelecektir, hatta gelmiştir bile. "Politik" nitelik taşıyan ve bültenlere, baş sayfalara ilk sıradan giren olaylar genellikle en estetik bir kare fotoğraf ile anlatılır ve hafızada öyle asılı kalırlar. Bu durum üzücü de olsa benim için bir çalışma alanı oluşturmakta: Küresel nitelikteki bir olayın tek bir kare fotoğrafla yayılması, alımlanması ve hatırlanması yani ikonik nitelik kazanması. Suriye savaşı ile ilgili de onlarca fotoğraf böyle ekranıma düştü ve onları saatlerce seyrettim, çözümledim. Bir insan olarak o camın arkasında yitip giden canları duymaya çalıştım, bir profes-

yonel olarak ise bu fotoğrafları analiz ettim. Her biri yıkımın tanımını yapar gibiydiler ama öyle ehil gözlerce çekilmişlerdi ki o yıkımın içinde adeta ahenk de vardı.

Ancak bu fotoğrafların arasında öyle bir tanesi var ki... Her hatırladığımda yerimden fırlayıp işitmeden duyduğum o müzikte dans etmek isterim. Bu, Fransız Basın Ajansından (AFP) Beyrutlu fotoğrafçı Joseph Aid'in çektiği 15 Mart 2017 tarihli Mohammed Mohiedin Anis'in Halep'teki evinde çekilmiş fotoğrafıdır.¹ Anis bombalanmış evinin yatak odasında oturmakta, piposunu içmekte ve plak dinlemekte. Bembeyaz odaya dolan "Vermeer ışığı" mekândaki dramatik görüntüyü beslemekte. O kadar ki ışığın şiddetiyle aslında renkli olan fotoğraf, sanki siyah-beyazmış gibi görünmekte. Kırık dökük pencerelerden görülebilen ise bombalardan viraneye dönüşmüş diğer binalar. Anis dönen plâğa bakmakta, adeta zamanın bir anında, boşlukta durmakta. Bu fotoğrafı ilk gördüğümde yıkımın da bir estetik mesele olduğu fikri zihnimde şimşek gibi çaktı. Nietzsche'den ödünç aldığım ve azıcık da tersyüz ettiğim "deka'dans"² örtüştürmekte çok da gecikmedim. Politik olanın estetikleştirilmesi³ sürecini de yıkabilecek güçte olan bu fotoğrafla ilk yapmak istediğim, "Gözün Konforu" başlıklı başka bir kitap yazmak iken, süreç beni işte bu sayfalara getirdi. Buradayım, geçmiş deneyimlerimi geleceğe aktaracak olan bu sayfaları kelimelerimle doldururken. Anis ise orada, kar-

şımında oturuyor. Sanki piposunun kokusunu alabiliyorum. Geçmişinden izleri arayıp ne olacağı bilinmeyen bir geleceğe doğru zorunlu olarak her gün yol alırken ama bir yıkımın içinde... Yıkım, dönen o plak gibi ne geçmişte ne de gelecekte! Mekâna olduğu kadar, zamana da dair: Sonsuz bir eşik zamanına eşlik edilen bir döngü. Anı donduran, olanı durduran bir aralık adeta. Anis bu fotoğrafta ve o yıkımın tam ortasında hız ve gelişmeye iman etmiş modern uygarlıkla dalga geçer gibi sadece oturmakta ve kendi etrafında dönen plâğına bakmakta. "Reddet!"

Bu proje "politik olanın estetikleştirildiği" zamanlarda, "estetikğin politikleştirilerek", insanlığın tarafında saf tutabileceği hassasiyetiyle tasarlandı. Bu nedenle Anis'in yıkımla dans eden tavrını ayakta alkışlamakta. Umut hep var. "Eşlik et!"

Anis'in ilgisi yalnızca pipo ve pikaba değil. Yıkımdan nasibini almış bir de klasik araba koleksiyonuna sahip. Onun "nadireler odası"nda hayatından olma riskine rağmen yaşam var. Şehri yıkık, koleksiyonu bozulmuş, evi bombalanmış bu adam aynı zamanda İtalya'da eczacılık öğrenimi görmüş ve ruj fabrikasına sahip.³ Yani Anis'in neredeyse tüm hayatı "güzellik" ilgili. Onca yıkımın içinde güzel olanı sür'düren bu adam, insanın aslında ne olduğunu tüm dünyaya sessizce hatırlatmakta. Bir video röportajında giy-

1. "Halep'in Harabelerinde Müzik" <https://correspondent.afp.com/music-over-ruins-aleppo> (Erişim: 20/01/2022)

2. Benjamin, Walter. (2000). Pasajlar, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

3. Selk, Avi (2017). "Bir Adamın Durması Nasıl Halep Yıkımının Sembolü Haline Geldi?" (Erişim: 20/01/2022)

<https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2017/03/14/how-one-mans-pause-became-a-haunting-symbol-of-aleppos-destruction/>

diği ceketinin mendil cebine taktığı iki kuş tüyü de bu proje için tarafımca üretilmiş "İkarus'un Düşü" adlı videoya da adeta selâm göndermekte. Aleykümselam Anis. Yaşa!

İşte, sizler için başlangıca, benim içinse sona geldik. Projenin ve bu kitabın dayandığı temeli anlatmaya çalıştım. Kuşkusuz meselemiz sadece savaş ya da kentsel sorunlar değildi. Yapıtlar yıkıma dair çok farklı konularda üretildi ve beraber bir bütünlük yarattı. Bu uzun bir süreçti ve ben birlikte çalışması biraz zor biri olarak mutlaka teşekkür etmeliyim. "Deka'dans: Yıkımın Estetiği" projesine destek veren herkese, özelde ise yapıtları ve metinleriyle katılan Türk ve İspanyol arkadaşlarıma teşekkür ederim. Ne güzel ki birlikte yürüyecek daha çok yolumuz var! Çok değerli öğrencim, artımu'nun ve projenin görsel tasarımcısı Ahmet Şahiner, seninle gurur duyuyorum! Son olarak, Projenin Direktörü Yaşar Bülbül Hocama, sağladığı özgürlük alanı ve projeye yönelik inancı için teşekkür ederim.

Düş'künlere...

Küratör ve Editör

Deka'dans

Joan Bernat Pineda
Zaragoza Üniversitesi
pineda@unizar.es

Sanatsal, eğitimsel ve sosyokültürel çerçeveden bakıldığında, kendimizi sanat söylemine kararlı bir bakış açısıyla yaklaştırmaya zorlayan sonsuz belirsizlikler içinde buluyoruz. Bu nedenle, çoğul bir toplumda çevreyi, yerel gelenekleri küresel olana karşı korumak, çeşitlilik ve eşitliğe saygı duymak bizim sorumluluğumuzdur. Giderek küreselleşen toplumlarda çok kültürlü referanslar inşa etme ihtiyacı, sanatsal yaratımın araştırma sürecinin çok disiplinli ve kültürler arası kompozisyon parametrelerinde ifade edildiği anlamına gelir.

Dijital medya, ağırlıklı olarak kitle iletişim araçları ve sosyal ağlar üzerinden yayınlanan sanat temsil sistemlerini şekillendirmektedir. Genellikle dil engelini var olmadığı yerlerde, sanatın yayılmasını garantiler, boş vakit geçirme ve kültürel tüketim ürünleri şeklinde ortaya çıkan bu ürünler, giderek küreselleşen ve bu sanatsal yaratımlarda görsel-işitsel iletişim kanalları bulan bir toplumun kültürel kahramanları haline gelmiştir.

Çok yakın zamanda Doğu ve Batı'nın içinde ve dışında birçok toplumda gelenek ve çağdaşlık arasında kalan sanatsal yaratım üzerine bir boş sayfanın ortaya çıkması, internette bulunan yayın kanallarında saklanan görüntülerin sonsuz bilgisine ücretsiz erişimden kaynaklanmaktadır. İnternet, dijital dosyalar aracılığıyla bir nevi somutluk kazanmış tüm bu sanat eserlerinin araştırılmasına, istatistiklerine, karşılaştırmalarına ve analizlerine olanak sağlayan bir koruma ve sergileme alanıdır. Buna bağlı olarak geleneksel ve yeni

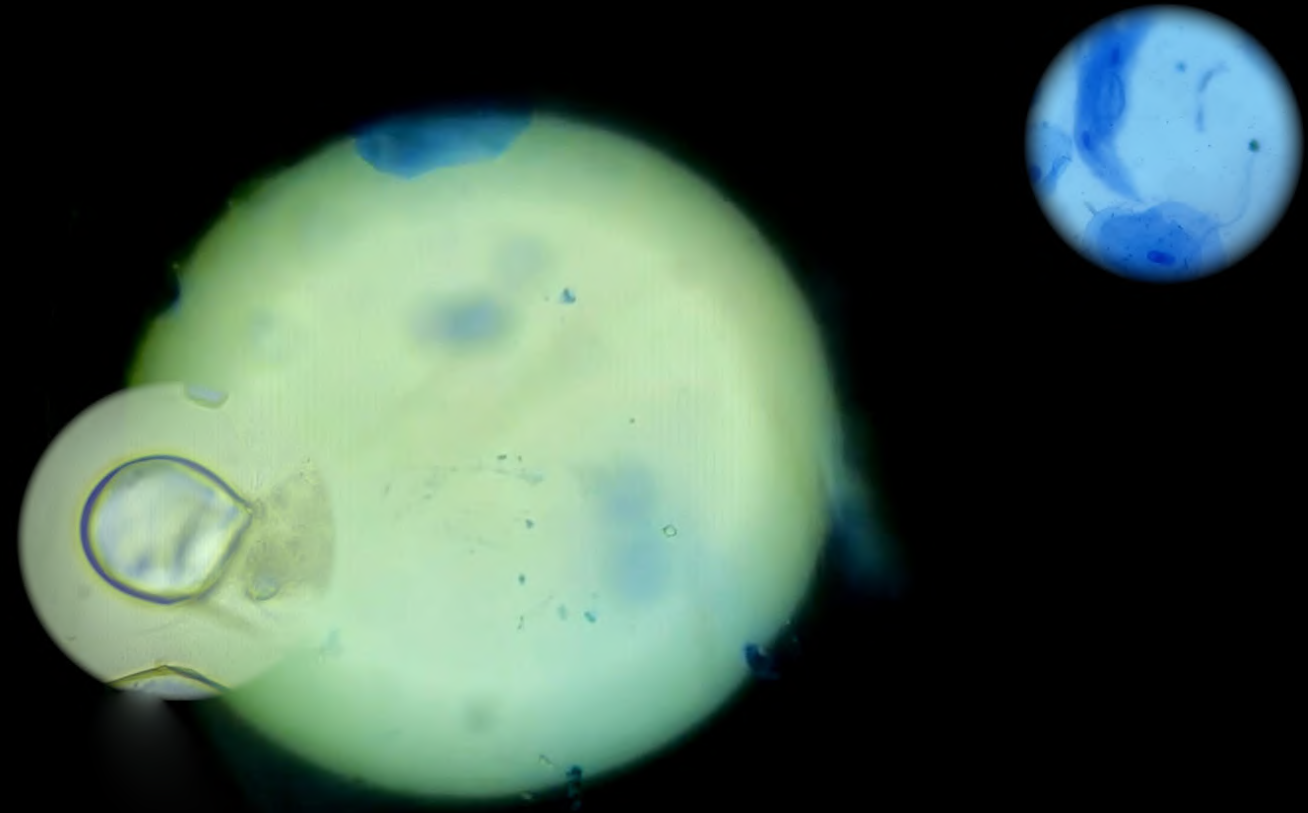
ortaya çıkan arasında bir karşılaştırmaya atıfta bulunmamın nedeni, her toplumun ürettiği ve ağ aracılığıyla sergilediği yerel referansların, bir kültürde yeniyi ve başka bir kültürde geleneği temsil eden öğeler arasındaki sınıflandırmayı kıran aşikâr kesişimleri tetikleyen ve farklı kültürlerden gelen diğer referanslarla çelişmesidir.

İspanya ve Türkiye arasındaki kültürel yakınlık, sanat eserinin temsili konusunda iç içe geçmiş bakış açılarından yola çıkarak yön değiştirmek için parametreler oluşturma ihtiyacının altını çizen ortak bir Akdeniz yapısından kaynaklanmaktadır. Halklarımız, önceki büyük krizler karşısında, yeniden doğuşun ve ilerlemenin gücünü kendi tarihsel hafızalarında yeniden buldular. İnsan varlığının tarih ve gelecek arasında dolaştığı referanslara dayalı yeni bir başlangıca hazırlayan düşüncede, gezegende, iletişimde, sağlıkta ve kişilerarası ilişkilerde Deka'dans Projesi küresel bir gerçek bağlamında ortaya çıkıyor. Deka'dans, iç algının, istikrarsız bir mekân/zaman içerisinde mutlak denge kaybına direndiği, iki yönlü bir doğrultuda, *bağdaşmayan* bir içerikte uygulanmasıdır.

Editör

Ortakyaşam: Mikrokozmetik Biraradalık Örneği Olarak Nefes

Kevser Akçıl
Sakarya Üniversitesi
kevserakcil@sakarya.edu.tr



Nefesimde daima bir başka nefes,
düşüncemde bir başka düşünce,
sahip olduğum şeyde bir başka sahip olma,
karmaşıklığımda saklı binlerce şey ve
binlerce varlık vardır:
Gilles Deleuze, Anlamın Mantiği

Doğal kaynakların bilinçsiz tüketimi ve art arda yaşanan felaketler Aydınlanma Felsefesi ve Kartezyen Düşüncede temellendirilen insanın merkezi konumunu tartışmaya açmıştır. Söz konusu ekolojik yıkımların ve yok oluşların sonuçlarına yönelik süreci yavaşlatacak ekolojik araştırmalar birçok bilim insanı ve sanatçıların odağı haline gelmiştir. Artık insanın beden-akıl-ruh gibi indirgemeci ayrımların ve tanımların aksine çoklu bakış açısını benimseyen, eşitlikçi bir siyasi-toplumsallık imgesi ile canlı ve cansız tüm varlıkları hesaba katacak bir yaklaşıma ihtiyaç olduğu kaçınılmazdır. Canlıyı ötekileştiren yaklaşımın son bulmasını amaçlayan *insancılık sonrası* (posthümanist) Katherine Hayles (1993:3), Rosi Braidotti (2021: 133-135) gibi düşünürlerin *insan sonrası* (post human) kuramlarıyla insanın heterojen bileşenlerden oluşan bir varlık olduğu açıklığa kavuşmuştur. *İnsan sonrası*'nda Braidotti (2021), hümanizmde tanımlanan erkek (man) egemen insan olmayan, insan dışı aktörleri kapsayan ağ yapıda düşünce biçimini önerir. Öncelikle bedenlerimizin kendi ayrıntılı yapıları içerisinde, doğa-kültür sürekliliğinin bir parçası olarak konumlandırarak ve ilişkisel özneliği hesaba katarak yeniden düşünmeye davet eder.

Yaşamın tüm karmaşık, sistematik evrimi ve döngüsü içerisinde, oksijen tüketen ve karbondioksit üreten bir canlı olarak bir tür yıkımın ve aynı zamanda başlangıcın da öznesi olarak kendi nefesimiz, yaşadığımız ortamdaki hava başka varlıklara da ait mikrokozmu oluşturur. Dolayısıyla insan olarak kendi bedenimizin yaşamsal fonksiyonu olan nefes, soluduğumuz hava ve havadaki oksijen, azot, nitrojen, küf, mite gibi mikroorganizmalardan oluşurken; aynı zamanda bulunduğumuz mekâna bıraktığımız hava içerisinde kendi hücrelerimizle birlikte karbondioksit ve binlerce bakteriler

vb. çoklu organizmalardan oluşur.

İlişkisel öznellikleri keşfetmeye yönelik çoklu bir yaklaşımla bu metinde gündelik yaşamda gözle görüp varlığını fiziken hissedemediğimiz çoklu mikrobiyotik ilişkiler bütünü olarak gördüğüm temel yaşam fonksiyonu olan nefes kavramı; insana dair olduğu kadar gezegene, canlı veya cansız olduğu hâlen bilinmeyen bakterilere, virüslere ve çoklu, kolektif biraradalıklara ilişkindir.

Nefes Nedir?

Arapça nefs kökünden gelen nefas سَفَن "soluk" kelimesinden gelir¹. Arapça nefes'in çoğulu enfâs; nefis (=ruh, hayat, can; iç) kelimesinin çoğulu ise nüfus veya enfüs'tür. Arapça nefes, nefis şekliyle de Osmanlıca üzerinden Türkçede kullanılmaktadır. Ayrıca, Farsça ve Osmanlıca teneffüs, Arapça teneffus kelimesinden gelmektedir. Arapça nefes, İbranice neşima (=solunum, nefes alma) ve Süryanice nfeşa (=soluk, nefes) ile bağlantılıdır. Bu sözlerin öncesinde Sumerce peş (=solumak) ve Akadca napişum (=soluk, nefes), napāşum (=solumak, yaşamak, nefes almak) sözleriyle bağlantılıdır. Akadcada napāhum (=solumak), napištu (=hayat, can, nefes) ve napištum rigmum (=gırtlak, boğaz) sözleri de bilinir. (Aksözlük)

İlk Nefes

Dünya üzerinde tüm yaşamın kurulmasında öncülük eden, zorlu şartlarda yaşayabilen enzimlere sahip ve yüksek sıcaklığa dayanıklı termofil bakterileri; atmosferik kimya ortamında varlıkların dağınık, karmaşık sistemine temel bir ilişkisellik örneği olarak görülebilir. 4,6 milyar yıl önce

1. Arapça sözcük Aramice/Süryanice aynı anlama gelen naphšā veya nphēšā נַפְשָׁא sözcüğü ile eş kökenlidir. Bu sözcük Akatça napāšu "soluk alma" sözcüğü ile eş kökenlidir. (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/nefes>, Erişim Tarihi: 12.01.2022)

Dünya'daki aşırı sıcaklık ve yüksek oranda karbondioksit, metan, nitrojen gibi gazlardan oluşan cansız bir atmosfer olduğu düşünülmektedir. Yaklaşık iki milyar yıl boyunca volkanlardan atmosfere toksik gazlar patlayarak elektrokimyasal, fotokimyasal tepkimelere neden olmuştur, güneş filtrelenmeden kızılötesi ışınlar yaymış ve çeşitli kimyasal ayrışmalar gerçekleşmiştir (Crawdord, 2019: 21, 22).

Hadeyan devri olarak adlandırılan Dünya tarihinin ilk döneminde karbondioksit oranı oldukça yüksekken, zamanla karbon-silikat döngüsü gibi çeşitli kimyasal reaksiyonlar, yeryüzünde ve atmosferde büyük değişimlere neden olmuştur. Yaklaşık beş yüz milyar yıl sonra ise jeolojik katmanlardaki demir oksit paslanma seviyelerine göre keşfedilen atmosferin ilk oksijenli hâle Büyük *Oksidasyon Olayı* gerçekleşmiştir.

Arkeyan devrinin öncülü, mavi-yeşil alg olarak bilinen *siyanobakteriler*, güneş ışığını hapsedip metan gazı (ch4) ile tepkimeye girerek karbondioksit (co2) ve suyu (h2o) enerjiye çevirmiş, hızla oksijen üretmeye ve atmosfere salınım yapmaya başlamıştır. Böylece daha öncesinde atmosferdeki ilk yaşam formları için zehirli ve oldukça reaktif bir molekül olan oksijen, fotosentez sayesinde ökaryot organizmaların evrilmiş, çok hücreli karmaşık canlıların oluşmasına ve yaşam çeşitliliğinin çoğalmasına yol açmıştır (Catling, 2018:23). Dolayısıyla atmosfere salınan yoğun oksijene uyumlu olmayan tüm canlılar ölüren; yeni kimyasal ve fiziksel tepkimeler, biyolojik çeşitliliğin artmasına, oksijeni dönüştürerek fotosentez yapabilen, oksijen tüketen yeni canlıların oluşmasına sebep olmuştur. *Büyük Oksijen Devrimi* olarak da adlandırılan yıkım sonrası hangi tür canlıların yok olduğu net olarak bilinmezken; bakteri, virüs, mantar, bitki gibi fotosentez yapan canlı çeşitliliği 2,4 milyar yıl boyunca çoğaldığı düşünülmektedir. Oksijeni, karbondioksite çeviren insan, hayvan gibi ökaryot hücreli canlıların yaşamı için havada bulunması gereken oksijen oranı yaklaşık iki buçuk milyon yılda %21,95'e inmiştir. Aşağıdaki denklemde görüleceği üzere oksijen üretimi kolektif, sıfır toplamlı bir üretim süreci olduğu için atmosferde hızlıca birikmemiştir. (64)

Karbondioksit + su + güneş ışığı = organik madde + oksijen
 $CO_2 + H_2O + \text{güneş ışığı} = CH_2O + O_2$

Hem tek hem de çok hücreli türleri bulunan siyanobakterilerin; bitkiler, mantarlar, süngerler ve protistler dâhil olmak üzere çok çeşitli ökaryotik konaklarla simbiyotik ilişki kurduğu düşünülmektedir. Diyatome de mavi yeşil alg olarak bilinir ve fotosentez işleminde önemli rolü olan kloroplast ve lökoplak bileşenlerini içerir. Dolayısıyla suda, toprakta ve nemli bölgelerde yaşayan diyatomeleler de fotosentez yapar ve oksijen üretirler. Oksijen devrimi ile gezegenin ilk kez siyanobakteriler ya da diyatomeleler gibi çeşitli simbiyotik ilişkileri sayesinde nefes almaya başladığı söylenebilir.

National Geographic'in hazırladığı *Sıra Dışı Bir Kaya* belgesel serisinin birinci bölümünde astrobiyolog Jerry Linenger (2018), Brezilya'daki Amazon havzasını örnekleyerek özellikle denizlerde ve okyanuslarda bulunan *diyatomelelerin* Dünya'nın asıl oksijen kaynağı olduğundan bahseder. Linenger, dünyanın akciğeri olarak bilinenin Amazon ormanları değil, diyatomeleler olduğunu söyler ve diyatomelelerin oksijen döngüsünü açıklar: Uzaydan görülen bulut nehri Güney Amerika boyunca akış halindedir. Bulut yoğunlaşır yağmura dönüşür, yamaçlardan inip tekrar amazon havzasına akar. Kayayı aşındırıp tortuya dönüşür. Tortular diyatomeleler için besin kaynağıdır. Okyanusa yığılan buzullar, heyelanlar, suya karışan toz, toprak, taş diyatomeleler için besin kaynağıdır ve nüfusu her gün ikiye katlanır.

Ortakyaşam

Bir biyoloji kavramı olan *ortakyaşam* (*simbiyoz*), ilk olarak Alman bitkibilimci Anton de Bary'nin 1973'te farklı türden organizmaların birlikte yaşaması olarak tanımlamıştır. Ivan E. Wallin ise kavramı genişleterek uygun ortam sağlandığında, aynı yerde uzun bir süre beraber yaşama, simbiyogenez; yeni organların, yeni türlerin oluşumuna, dolayısıyla evrimsel değişime yol açtığını belirtir (Margulis, 2001:42). Özellikle hayvanlar ve bakteriler arasındaki ortakyaşam üzerinde çalışan Wallin, *mikro ortakyaşam komplekslerinin*

oluşumu veya *ortakyaşarlık* olarak adlandırır (13). Margulis, Cagan gibi biyologlara göre (2018:74), *İlk nefes* bölümünde bahsettiğim ökaryotik hücrelerin oluşum sürecinde basit prokaryotik hücrelerden daha karmaşık ökaryotik hücrelere evrimleşme, hücrelerin daha önceki hücreleri bünyesine ekleyerek gerçekleşmiş olduğunu savunurlar. Basit yapıdaki bakteriler, daha önceden parazit olarak ilişki kurduğu hücrelere eklenilerek kalıcı organel haline gelmiştir. Hücre ve oksijen üretimi ilişki denkleminde görülebileceği türde ilişki biçimi, iki etkenin birbirini etkilemesinden ibaret değildir. Diğer hücreye eklenilen parazit, yeni hücrede bir varlık kazanırken dönüşüme uğrayabilir, hücre bölündüğünde o da bölünür. Konak hücre ise, parazitin desteğiyle parazit başka bir organel dönüşümüne dahi evrim geçirebilir. Bu durumda parazit, kelimenin anlamını dahi tartışmaya açılacak bir konuma evrilir.

Ortakyaşam kavramını daha geniş kapsamlı ele alan Margulis'e göre ise, yaşadığımız ve temas ettiğimiz her yerden, bağırsaktan kirpiklere kadar bedenlerimiz hücresel ortakyaşarlarla donatılmış, gözle görülmeyen ve her yeri sarmış ortakyaşar canlılarla bir aradadır. "...canlı varlıklar savaşırlar, beslenirler, dans ederler, çiftleşirler, öürler" (16). Tüm canlılar, yaşam süreci boyunca çevresiyle çoklu iletişim halindedir. Bu tür ağ yapıda biraradalıklar, iradeye ve nedene dayalı çoklu iletişim evrimsel dönüşüm ve değişim ile sonuçlanır. Böylece doğadaki canlılık ağına yeni türler katılır.

Yeni oluşumların potansiyel ilişkilerarası ilişkiler alanı olarak genişletilebilecek bir biyoloji kavramı olan ortakyaşam, makro ölçekteki insan merkezietini yıkmaya çalışan, günümüz dünyasında hem insan hem de insan olmayan faillerle ilişkimizi, ideolojik hiyerarşiyi mikro ölçekte sorgulatan ve ortaklıkla yeni oluşumlara zemin hazırlayan bir metafor olarak görülebilir. İnsanın merkezi konumunu sarsan düşünce, Aristoteles'in tözleri, Leibniz'in monadları, Kant'ın kendine şeyleri, Heidegger'in hep beraber var oluşa dair Dasein'i ile temellenen Graham Harman'ın *Nesne Yönelimli Ontoloji* felsefelerinde karşılığını bulur (2020). Harman, Kant'tan beri batı felsefesinin yalnızca insan merkezli özne

üzerine kurulduğunu, nesnelere kendi aralarındaki ilişkiyi hesaba katmadığını söyler. Harman'a göre (2020:105); ortakyaşam kavramı, biyolojik olarak değil biyografik bir kavram olarak görmeyi önerir dolayısıyla sadece canlılar üzerinde değil, kurumlar ve diğer varlıklar üzerinden de düşünülmelidir. Nitekim doğum, ölüm vb. evreler sadece biyolojik nesnelere dair değil, tüm sosyal nesnelere de karakterinde mevcuttur.

Nesne, bir diğeriyle ortakyaşam sürerken, diğer nesne için bu ilişki geçerli olmayabilir. Dolayısıyla bu tür bir ilişki değiş tokuş değil, asimetrik, çoklu ilişkiler söz konusudur. İnsan olarak fiziksel varlığımızı sağlayan, aynı zamanda yok edebilen veya bedenimizin başka varlıkların var olmasını sağlayan ve yok olmasına sebep olan konakçı hali, durmaksızın değiştiren ve dönüştüren mikrobiyolojik canlıların karmaşık ilişkilerinden yola çıkarak insanın, insan olmayan yanı sıra var oluşunu Timothy Morton, *İnsan Türü* kitabında *hayaletvarilik* olarak adlandırır ve Harman'dan farklı olarak insanlardan bağımsız nesne-nesne ilişkilerini de ekler, simbiyotik bir topluluk olduğunu belirtir (2020:137). Morton ayrıca hesaplanabilir ancak görmenin imkânsız olduğu, insanlara kıyasla zaman ve uzamda büyük oranda yayılmış şeylere atıfla hayaletvari varlıkları *hipernesne* olarak tanımlar (15). Bu tür varlıkların çok boyutlu fiziksel bir algıda ancak izlerini görebilmek mümkündür. Haritalarda, algoritmalarda veya dolaylı yoldan veriler üzerinden algılanabileceği üzere nefes de bir hipernesnedir. Nitekim soluduğumuz hava, radyasyon, karbon, küresel ısınma hayaletvari nitelikte birer hipernesnedir. Göldeki kuş sürüsünün küresel ısınma nedeniyle gölde geçici konaklamalarının farkına varıldığında hissedilen boşluksal niteliktir (113).

Havadaki Varlıklar ve Biraradalıklar

Ekosistemdeki tüm canlı organizmalar fotosentez ve hücresel solunum sayesinde organik karbonu karbondioksit dönüştürürken çoklu iletişim ve etkileşim gerçekleşir. İnsanın temel yaşamsal fonksiyonu olan solunumu esnasında havayı ciğerine doldurur (ya da havanın insanın ciğerine dolması), yaşamsal faaliyetini sürdürebilmesi için gerekli

oksijeni sağlar ve karbondioksiti dış ortama verir. Ayrıca bedeninde de kan ile hücreler ve hücrelerarası sıvıda gaz değişimi gerçekleşir. Oksijen, hemoglobinin etkileşimine girer ve akciğer kılcallarında oksihemoglobini açığa çıkar. Oksihemoglobini, akciğer toplardamara, kalbe ve dokulara girer. Dokularda karbondioksit basıncı yüksek olduğu için, hemoglobini oksijeni bırakır ve karbondioksiti bağlar. Serbest kalan oksijen, önce doku sıvısına ve sonra hücrelere geçer. Karbondioksit, hemoglobinin etkileşimiyle akciğer kılcal damarlarında karbondioksit hemoglobinden ayrılarak önce kan plazmasına, daha sonra akciğere geçerek alyuvarlar içinde su ile birleşerek bedenden dışarı atılır. Böylece aslında her iki eylemi kapsayan solunum sistemi esnasında beden ve dışındaki başka varlıklarla çoklu fiziksel, kimyasal ve biyolojik etkileşim ve ilişki gerçekleşir. Adrenalin, tiroksin hormonlarının da etken olabildiği birçok biraradalıkların ve dağıtık öznelliklerin birlikteliği olarak görülebilecek; mikrokozmos bir yaklaşımla nefes alıp nefes verme eylemi, oksijen ve karbondioksit dönüşümü esnasında bedensel bağlamda iç ve dış algısını sorgulatan, insanı dış dünya ile bağlayan, moleküllerin birlikteliğine ve dönüşümüne dayanan bir süreçtir.

2016'da yapılan mikrobiyolojik araştırmaya göre (Sender vd. 2016) bazı insan bedenlerinde insan hücrelerinden daha çok oranda bakterilerin var olduğu düşünüldüğünde yaşayan bir canlı olarak beden mikrokozmos yapısında dahi *insan oluşun* merkezi yapısının tartışmalı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla nefesin, bütün nefes alan canlılar arasında kolektif bir temel oluştururken; diğer canlı varlıklar gibi insan özelinde içimize çektiğimiz ve dışarıya verdiğimiz havanın içindeki moleküller, mikroplar bedenimizdeki diğer mikroskopik varlıklarla ve bu varlıkların da kendisi arasında gerçekleşen, görünmeyen, öznel arası potansiyel kozmik bağların oluşturduğu söylenebilir.

Yerçekimi sayesinde dünyayı saran ve güneşten gelen enerjiyi dağıtarak iklim olaylarında yaşamsal faaliyetlerin devamlılığını sağlaması için gezegende yeryüzüne yakın olan tropik katmanındaki buhar ve gaz tabakasında çeşitli kimyasal bileşimler ve yoğunluklarda dinamik biraradalıklar

oluşturur. Hava, gezegen etrafında hareket ederek okyanuslardan, arazilerden ve şehirlerden akar. Rüzgârın da etkisiyle bakteri, virüs, tohum, toz içerisinde küçük organizmaları da beraberinde dolaştırır. Böylece havadaki organizmalar bulut, yağış vb. havadaki, hatta ekosistemdeki fiziksel süreçlerde etkili olduğu söylenebilir.

Nefes alırken oksijen, azot vb. kimyasal elementler dışında bedene bir milyon mikroorganizma nüfuz ettiği düşünülmektedir. Mikroplar hem ekosistemin devamlılığı için hem de kendi yaşamlarının devamlılığı için başka canlılarla biraradalık halindedir. Bakteriler, virüsler ve mantarlar türlerine bağlı olarak bulunduğu canlıların yaşamını tehlikeye sokabilir, fayda sağlayabilir ya da etkilemez (Smets vd. 2016). Örneğin, 2019'dan beri gündemimizde yer alan ve çoğunlukla hava yoluyla bulaşan Sars-Cov-2 virüsü de gözle görülmeyen insan dışı bir varlık olarak kendi yaşamını devam ettirmek için insan hücrelerine uyum sağlayıp kolektif biraradalık kurmaya çalışır. Aynı zamanda birçok virüs yaşamın varlığında oksijen üreten bakteriler kadar etkindir. Her bir nefeste, ağızda oluşan yoğun bakterileri öldürdükleri gibi tüm çevrede yaşamı tehdit eden bakterileri öldürür. Okyanuslar veya sulak bölgelerde virüslerin sebep olduğu ölü bakteriler ise diatomeler için gıdaya dönüşür.

Kuru havada %78 azot, %21 oksijen, %1'lik kısımda helyum, hidrojen, neon, ksenon gibi gazlar bulunur. Su buharı, karbondioksit, metan gibi gazlar dışında hem doğal hem de insan üretimi kaynaklı binlerce gaz ve partiküller mevcuttur ve birçoğu reaktiftir, durmaksızın başka maddelerle etkileşime girerler. Böylece oksijenli solunum yapan canlı, cansız birçok varlık için zararlı kirlenici bileşimler oluşabilir. Güneş ısısı ise genellikle kimyasal tepkime süreçlerini kolaylaştıran veya hızlandıran bir katalizördür. Doğal ve insan kaynaklı felaketlerden kaynaklı atmosfere salınan birçok madde ve organizmalar kimyasal tepkimelerin desteğiyle hava kirliliğine sebep olur. Karbon monoksit, ozon, nitrojen dioksit, kükürt dioksit gibi maddelerin de bulunduğu kirlenmiş hava ile zararlı partiküller sadece akciğere değil, kan dolaşımına da girer ve DNA yapısını değiştirecek kadar tehlikelidir. *Dünya Sağlık Örgütü*'ne göre, her yıl hava kir-

liliği sebebiyle yaklaşık yedi milyon insan hayatını kaybetmektedir ve dünya üzerindeki kentlerin %98'inde güvenli seviye 2016'da aşılmıştır. Bu oran, ormanlar yandıkça ve fosil yakıtlar tüketilmeye devam ettikçe karbondioksit oranı artacak, gezegen daha sıcak bir hâl alacak, nefes alan tüm canlıların sağlığına zararlı ozon sisinde ciddi seviyede artışlar yaşanacaktır (WHO).

Hava kirliliğine sebep olan kimyasal biraradalıklar yalnızca insanlara değil, diğer nefes alan canlılar ve çevre için de yamsal tehlike yaratırlar. Çoğunlukla yangınla, fosil yakıtlar, yeryüzü seviyesindeki endüstri kaynaklı oluşan nitrojen oksit, karbon monoksit, ozon gibi gazlar veya radyoaktif partiküller insan kaynaklı sebeplerle atmosfere salındığında, asit yağmurları ile yeryüzüne asit yağmuru olarak geri döner. Asit yağmurları bitkileri ve yaprakları aşındırıcı etkisinin yanı sıra, ağaçlar ve ormanların yaşayabilmesi için gereken magnezyum ve kalsiyum gibi besinlerden faydalanmasını engeller. Ayrıca alüminyumun toprağa sızmasına izin verir. Alüminyum çoğaldığında ise ağaçlar gövdelerine su emilimi yapamaz ve zamanla fotosentez yapamaz hâle gelir.

Canlı organizmalar, her nefeste daha fazla toksik maddelerle biraradalık içindedir. İnsan bedeni kendi doğal radyoaktif enerjisi haricinde, nükleer denemeler sebebiyle doğada serbest halde bulunan radyoaktif partiküllerle tehlikeli biraradalık içindedir. Nitekim radyoaktif maddeleri dünyada anlamlı bir şekilde uzaklaştırabilecek bir uzak yoktur. Çünkü nükleer maddeler her yerdedir. Ancak nükleer deney felaketleri sonucunda failer ve kapitalist otoriteler tarafından radyoaktif maddelerin etkinliği geçene kadar (Plütonyum-239 izotopunun yarı ömrü 24.400 yıldır.) izlenebilir; yeniden kullanılabilir olduğunu ve depolarda tutulabileceği gibi politikalarla yalnızca varlıklarının gerçekliği örtbas edilmeye çalışılır. Ancak uzaydan gelen ışınlar dışında daha yoğun olarak endüstride, bedensel görüntü sağlayan tıbbi cihazlarda, kanser tedavisinde de kullanılan radyoaktif ışınlar, her koşulda biyolojik bedenlere karışmış bir biraradalık halindedir. Dolayısıyla radyoaktivite dışsal bir element değildir, tüm canlılara; doğaya dairdir. Bu nedenle Morton

(2020:165); küresel ısınmayı, kirliliği, radyasyonu yönetilebilir, kontrol edilebilir süreçlerden ziyade *hipernesnel* etkileri olarak düşünmeyi ve sanatı *hipernesnel*, bilimin, bilişsel olarak haritalandırmanın bir parçası olarak görmeyi önerir (175).

İnsan genetiğindeki hem hücre çekirdeği DNA'sı hem de mitokondrinin içindeki DNA ile çift genomdan var oluşu ile başlayan başka varlıklarla kurduğu biraradalık; ayrıca nefes eylemi ile solunum yaptığı her yerde havada var olan tüm varlıklarla bir döngü içinde çevresiyle bütünleşir. Her nefeste mikroplar, mantarlar, radyasyon gazı gibi birçok canlı ve cansız maddelerle durmayan bir kimyasal etkileşim gerçekleşirken; aynı zamanda oksijen gibi reaktif gazlar da diğer gazlarla, mikropların diğer mikroplarla, mantarlar alglerle vs. daima çoklu yapıda biraradalık kurar.

Sanatsal Düşünce Biçimi Olarak Ortakyaşam ve Nefese Dair Biraradalıklar

Nefes eylemi aracılığıyla temas ettiğimiz bedenimizdeki ve havadaki soluduğumuz canlı, cansız diğer varlıklarla dayanışma durumunu gezegen ölçeğine taşımaya çalışan araştırmalar disiplinlerarası ve transdisipliner araştırmalara konu olmuştur. İnsan merkezci yaklaşımdan kurtulma çabası olarak mikrobiyolojik varlıkların ve ekosistemin çalışma yöntemi, küresel ısınma ve dünya kaynaklarının sonlu olması, gezegenin geri dönüşümü olmayan değişimi tüm disiplinleri harekete geçirmiş ve araştırmaları ortak paydada buluşturmuştur.

Sanat yazarı Jack Burnham, *Artforum'un Sistem Estetiği* adlı makalesinde (Burnham, 1968), ileri görüşlü bir şekilde sanatın maddi varlıklarda değil, insanlar ve insanlar ile çevreleri arasındaki ilişkilerde bulunduğunu ileri sürer. Burnham, sistemlerin rolünü Hans Haacke, Len Lye, Robert Smithson, Allan Kaprow ve diğer postformalist sanatçıların sanatında teorileştirerek kültürel alanda sistem teorisini popülerleştirmiştir. Dolayısıyla sanatçılar, canlılığı, *karmaşık* ve *sistem teorisi* gibi sistem tabanlı bilimsel teoriler ve felsefi yaklaşımlar ile gelişen elektronik teknolojilerin

etkileri özellikle 1960'larda ekolojik sanat pratiklere yansımıştır. İnsan ve doğa ilişkisine sanatsal bağlamda yeni bir bakış açısı getiren bu sanatçılardan Hans Haacke, *Condensation Cube (Yoğunlaşma Küpü)* adlı çalışmasını müzeye yerleştirir. 30 m³ Pleksiglas küpün içerisindeki bir miktar su, müzeye gelen izleyicilerin nefesi, sıcaklık, nem ve ışık seviyeleri değiştikçe yoğunlaşır ve küpün yüzeyinde durmaksızın farklı biçimler oluşur. Böylece galeri mekânında küp ile çevre, izleyici ve küp içerisindeki havanın arasında fiziksel ve kimyasal dönüşüm gerçekleşir. Çünkü hava, sadece sınırlı miktarda su buharı tutabilir ve su buharı sınırı aştığında yoğunlaşma meydana gelir ve su buharı pleksiglasın iç yüzeyinde toplanarak, suya dönüşür. Bu durumda sıcaklığın ve nemin sanat eserlerinin korunması amacıyla kontrol edildiği müze mekânın aksine, sanat yapıtının bulunduğu mekânın koşullarına göre sürekli değiştiği gözlemlenir. Hem seyircinin dâhil olduğu hem de kendi içinde dinamik bir yapıdadır. Haacke'nin kendi metinlerinde dahi bahsetmediği başka bir değişim daha gerçekleşir ve küp içerisinde bir süre sonra mantarlar görünmeye başlar (Sparks). Yoğunlaşma küpü zamanla organik bir mikrokozmoza dönüştüğünde ise müze için artık bir tehlike olarak görülür. Çalışmanın daha sonraki her sergileme döneminde müze, bakteri oluşumunu engellemek için sanatçının da onayı ile küp içerisine biyosit ekler. Kontrol grubu olarak sistemsel işleyişe artık sanatçının izin belgesi, müzenin koruyucu ve restorasyon bölümü de dahil olur ve sanat yapıtının sergileme esnasındaki otonom hali kaybolurken bir anlamda sürdürülebilir nitelik kazanır.

Bir mikrokozmos biraradalık örneği olarak kendi nefesime dair varlıklar mikroskobik düzeyde incelenmiş ve video kaydı alınmıştır. Düzenlenen video görüntüsünde, nefesimde görünen varlıklardan yola çıkarak temas ettiğim diğer biraradalıklar ve kendi otonom halleri açığa çıkarmaya çalışılmıştır. Nefeste görünen hücreler ve bakteriler, gözle göremediğimiz ancak solunan havadaki varlığı bilimsel verilere dayanarak bilinen diğer varlıklar çeşitli grafik ve metinlerle ifade edilmiştir. Ayrıca videoda, daha önceden nefesimi hapsedtiğim petri kaplarında oluşan bakterilerin görüntülerindeki benzersizlik aslında bedenim hem başka

varlıklarla karmaşık yapısı hem de hapsolan havayla birlikte durmaksızın değişen kimyası arasındaki farklar insan bedenim karmaşık ve çoğul yapısını ortaya koyar. Aynı zamanda petri kaplarında zamanla oluşan bakteriler, gözle görülmeyen biraradalıkların *biraradalığa* dönüştüğünde yeni türü görünür kılabilir birer potansiyel ortakyaşam örneğidir. Temelde kendi nefesimdeki; soluduğum havadaki, bedenimdeki mevcut varlıklar, bir tür mikrokozmos ilişkiler ağıdır. Bu tür bir ağ, bir yandan insan bedeninin *insan* oluşunu tartışmaya açarken; diğer yandan küresel ısınmanın neden ve sonuçlarından yola çıkarak asıl sorumlulara yönelik ilişkilerin haritasını anımsatır. *Hipernesnel* dolaylı görünümünü mikro ölçekte açığa çıkarmaya çalışır ve gezegensel ölçekte düşünmeye davet eder.

Morton'un (2020: 145) ifadesiyle, "*Artık insanlar ve insan-olmayanlar arasında yeni ittifaklar kurma umudumuz var; artık dünya kozasından dışarı adımımızı attık*". Ancak ardı ardına yaşanan felaketlere rağmen, küresel çapta çevresel ve toplumsal çoklu adalet temelli alternatif yaşam önerileri çıkabilir.

Giorgio Agamben, Covid-19 salgın dönemi başladığında artık dünyanın bir yangın yeri olduğunu söyler. Yangında alevler büyüdüğünde her şeyin kül olmasını beklemekten başka çare kalmaz, ancak yıkımın ardından yeniden doğuş mümkün olabilir:

Günümüzde insan kaybolmaktadır – tıpkı kuma çizilen, dalgaların sildiği bir yüz gibi. Ama onun yerini almakta olanın bir dünyası yoktur artık; iktidarın ve bilimin hesaplarının insafına terk edilmiş, tarihi olmayan, çıplak ve sesi boğulmuş hayattan ibarettir. Ama belki de bu enkazdan başlayarak, ansızın veya ağır ağır, başka bir şey ortaya çıkabilir. Kesinlikle bir tanrı değil, başka bir insan da değil – belki yeni bir hayvan, başka türlü yaşayan bir ruh... (Agamben, 2020)

Agamben, uygarlığın yıkıldığını ancak sanki yıkılmamış gibi yapmamız gerektiğini, *Deka'dans* başlığındaki yıkımla beraber dans edercesine her zamanki gibi çalışmaya ve üretmeye devam etmemiz gerektiğini belirtir. Nitekim yangına rağmen, ekolojik aciliyet ışığında yeniden yaşama dair çoklu ilişkileri açığa çıkarmak ve bunun için harekete geçmek gerekir.

Kaynakça

1. Agamben, Giorgio (2020) “Ev Alev Alev Yanarken” çev. Ali Artun, (Erişim Tarihi: 06.02.2022) <https://www.e-skop.com/skop-bulten/ev-alev-alev-yanarken/5924>
2. Braidotti, Rosi (2021) *İnsan Sonrası*. Kolektif Kitap. İstanbul.
3. Burnham, Jack. (1968). *Systems Esthetics*. Artforum 7 (1): 30–35
4. Catling C., David (2019). *Astrobiyoloji Dünyada ve Evrende Yaşam*. İstanbul: Metis.
5. Crawford, Dorothy H. (2019). *Ölümcül Yakınlıklar Mikroplar Tarihimizi Nasıl Şekillendirdi?* İstanbul: Metis Yayınları.
6. Deleuze, Gilles (2015). *Anlamın Mantığı*. İstanbul: Norgunk.
7. Harman, Graham (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*. Tellekt Yayınları. İstanbul.
8. Hayles, N. Kathrine (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago.
9. Linenger, Jerry (2018) *National Geographic, Sıra Dışı Bir Kaya Belgesel serisinin Nefes*
10. *başlıklı bölümü.*
11. Margulis, Lynn (2001) *Ortakyaşam Gezegeni Evrime Yeni Bir Bakış*. İstanbul: Varlık.
12. Sender, Ron. Funchs, Shai. Milo, Ron. (2016 Ağustos) *Revised Estimates for the Number of Human and Bacteria Cells in the Body*, Plos Biology 14 (8).
13. Margulis, Lynn ve Cagan, Dorian (2018). *Doğanın Doğası Göz Kamaştırıcı Gerçekler*. Gingko İstanbul: Bilim.
14. Smets, W. Moretti, S. Denys, S. Lebeer, S. (2016), Airborne bacteria in the atmosphere: Presence, purpose, and potential. *Elsevier - Atmospheric Environment*, 139, 214-221.
15. World Health Organization, “Air Pollution” https://www.who.int/health-topics/air-pollution#tab=tab_1 (Erişim Tarihi: 06.02.2022)
16. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/nefes> (Erişim Tarihi: 12.01.2022)
17. <http://aksozluk.org/nefes> (Erişim Tarihi: 12.01.2022)
18. Sparks, Smithsonian (2021). “How do you take care of an artwork that’s full of water”, (Erişim Tarihi: 13.02.2022). <https://www.si.edu/stories/how-do-you-take-care-artwork-thats-full-water>

Hareketli Heykel

Manuel Adsuara Ruiz
Zaragoza Üniversitesi
adsuara@unizar.es



Heykelde hareketin temsili, birçok sanatçının her zaman belirleyici bir hedefi olmuştur ancak bu hedefin yalnızca durağan bir biçimde ifade edilmesine izin verilmiştir. Kinetik veya hareketli heykeltraş öncüllerinin hem bilim mühendisleri hem de sanatçıların ilgisi dâhil olmak üzere başka kökleri de vardır. XVI. Yüzyılda gerçekleştirilen saat mekanizmalarıyla yapılan ilk deneylerden XVIII. yüzyılın karmaşık mekanik oyuncaklarına varana kadar kendi kendine hareket eden nesnelere yenilik yaratma arzusu var olmuştur.

Marcel Duchamp (1887-1968) gibi sanatçılar sayesinde heykel geleneksel kısıtlamalardan kurtulunca, hareketin bir sanat formu haline gelmesi için gerekli ortam sağlanmış olur. Duchamp, bir sanat eserini neyin oluşturduğuna dair toplumun fikirlerini değiştirmeye çalışırken, ilk mobil “sanat” eseri olan *Bisiklet Tekerleği’ni* (1913) yaratır. Adından da anlaşılacağı üzere, tam olarak ters konumda ve tahta bir tabureye monte edilmiş bir bisiklet tekerleğidir. Bu parçayı üretme nedeni hareketli bir heykel yapmak olmasa da biri ittiğinde tekerlek hareket edebilir.

Duchamp’tan itibaren hareket, heykelde çeşitli şekillerde yaygın olarak kullanılmıştır. Bir eserin kompozisyon varyasyonlarını çoğaltmak, toplumun mekanik yapısını ortaya çıkarmak ve esere bir zaman unsuru katmak için kullanılmıştır. Kinetik heykeltıraşlar basitten karmaşığa doğru giden fikirler kullanmışlardır. Rus konstrüktivist heykeltıraş Naum Gabo (1890-1977) 1920 yılına ait eserinde *Kinetik Yapı, Dik Dalga’yı* yarattı. Bir elektrik motoruyla çalıştırılan bu sistem, harekete geçirildiğinde sağlam hacimli bir görünüme dönüşen basit titreşimli metal bir çubuktan meydana gelmektedir. Gabo’nun yapısının basitliğinin aksine, 1922’de tasarlanan ve 1930’da hayata geçirilen László Moholy-Nagy’nin (1890-1946) “Işık ve Uzay Modülatörü” tek bir motor tarafından üretilen senkronize hareket ile dönen parlatılmış metal plakalar ve vidalardan oluşan bir kurulumdur. Bir performansın arası esnasında bir tiyatro sahnesinde izole olarak sergilenmek üzere tasarlanan heykelin yüzeyi, çevredeki duvarlara 116 farklı renkli ampul yansıtılır. Hareket ve ışık unsurlarına ek olarak, Moholy-Nagy aksiyona müzikal bir kompozisyonla eşlik etmeyi düşünür ancak bu

pek tatmin edici olmaz. Bu tip karmaşık görsel kompozisyon, hareketli yansıtıcı yüzeyler ve yanıp sönen ışıklardan oluşan büyük kuleler inşa eden Macar-Fransız sanatçı Nicolas Schöffer (d. 1912) tarafından sonuna kadar keşfedilir. Çalışmaları ticari bir sponsor tarafından finanse edilir.

Hem Moholy-Nagy hem de Schöffer’in çalışmalarında motor, amaca giden bir araçtır, tek işlevi heykelin hareketli parçalarını çalıştırmaktır ve bu şekilde gözlerden uzak kalır. Buna karşılık, İsviçreli heykeltıraş Jean Tinguely (d. 1925) ana çalışması motorun kendisi üzerinedir. İlk eserleri, gizlenmiş motorlar tarafından çalıştırılan hareketli formlardır, buna karşın en ünlü eserinde mekanik donanımın genellikle işe yaramaz ve kaprisli doğasını vurgulamıştır. 1950’lerin sonlarında üretilen Metamatik serisinde, serbest hareket eden tekerlekli tripodlara monte edilen benzinli motorlar, kâğıt ruloları üzerinde sürekli soyut çizimler yapan mekanizmaları çalıştırır. Hannibal No. 1 gibi daha büyük heykellerde, mekanizma heykele dönüşür ve yavaş yavaş kendilerini aşındıran paslı tekerlekler ve miller ile amaçsız hareket yaratır. Tüm eserleri arasında en çok göze çarpan 1962’de yaratılan ve Kuzey Amerika çölüne yerleştirildikten sonra ritüel bir “varoluş” içinde havaya uçurulan “Dünyanın Sonu için 2 No’lu Çalışma”dır.

Gabo’nun kinetik inşasında olduğu gibi, en çok çağrışım yapan görüntülerden bazıları, doğal güçlerin veya basit mekanik hareketlerin kullanımından oluşur. Heykele uyguladığı “mobil” terimini icat etmesiyle tanınan Kuzey Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder (1898-1976), heykellerini hareket ettirmek için önce motorları kullanır, bundan kısa süre sonra ise bunu yapmak için sadece hava akımlarını kullandı. Hareketli olanlarda çok basit tel bağlantılara sahip, güzel bir şekilde dengelenmiş çubuklardan sarkan, genellikle düz, yuvarlak metal şekiller olan basit karşı ağırlıklar kullanılır. Başka bir Kuzey Amerikalı George Rickey (d. 1907), kalın uçlarından dengelenen ince iğne kümeleri yapmıştır. Daha küçük versiyonların bazılarında, iğneler sabitken yatay konumdadır, daha büyük versiyonlarda dikey şekilde dengededir. Daha büyük ölçekli örneklerde, Rickey, iğnelerin üstünde bir buket şeklinde serildiği merkezi sütunlar-

dan parmaklıklar şeklinde ayrılan hassas döner kollar yerleştirir. Güçlü bir rüzgârda, iğneler kompozisyonda sonsuz varyasyonlar üreterek her yöne sallanmaktadır. 1960’lar ve 1970’li yıllarda, heykel alanının dışında kalan ve bazı durumlarda XVIII. yüzyılın mekanik yenilikler kavramını tekrar inşa eden ve giderek daha “akıllı” “oyuncakların” ortaya çıkmasına neden olan sofistike ve hassas elektronik mekanizmalar icat edilir. Ancak dürüst sadeliklerinden dolayı heykelleri ilginç olan iki sanatçı, Yunan heykeltıraş Takis (d. 1925) ve Fransız ressam ve heykeltıraş Pol Bury (d. 1922) gözümüze çarpmaktadır.

Takis, üstlerine yerleştirilmiş bir elektromıknatıs açılıp kapatıldığında titreşen metal disklerle süslenmiş ince antenleri hareket ettirmek için elektromanyetizmi kullanır. Gerçekten minimal olan bu parçaların önemi, manyetizmanın görünmez gücünden kaynaklanan mekanizmanın büyüklüğü kalitesinde yatmaktadır.

Bury’nin eseri çok farklı çünkü heykelin hareketi o kadar önemsizdir ki aslında neredeyse bir önemi yokmuş gibi görünmektedir. Bir çerçeve üzerine yerleştirilmiş bazı tahta küpler ve küreler dönmekte ve neredeyse algılanamaz bir şekilde yer değiştirmektedir ve bazı tahtaların içine monte edilmiş iç içe naylon iplikler minimal olarak sarkıtılmış, bu da uzayda bir hareketten ziyade esneme ve büyüme anlamına gelmektedir. Kinetik heykel giderek daha sofistike hâle gelse bile, hareketin temel niteliğini kavramada en başarılı olanlar genellikle örneğin Vicente Martínez’in “La limosna”sı gibi daha basit yorumlar olmuştur.

Kinetik Heykel Teknikleri

Kinetik şekillendirme, iki temel tahrik yöntemiyle gerçekleştirilebilir:

- Elektrik ile üretilen mekanik enerji.
- Su, rüzgâr, gaz, ısı, manyetizma ve güneş enerjisi gibi içten yanmalı ve doğal kuvvetler ile üretilenler.

Ekolojik faktörler göz önüne alındığında ve motor kullanımını sonlandırmak adına güçlü bir karar alındığında, doğal enerji kaynakları kullanılmaktadır. Motor kullanan heykel-

tıraşlar camiasında da “teknolojiyle çalışanlar” ve “bu konu hakkında fikir beyan edenler” şeklinde bir ayrım var. Örneğin, Nicolas Schotler’in kuleleri teknolojiyi bilinçli bir şekilde kullanırken, Tinguely’nin heykelleri makine teknolojisi hakkında dışardan yorum yapmaktadır.

Makineye karşı tavrı biraz anarşik ve saygısızdır: Makinelerini “sanki makine değilmiş gibi” yaparak, onların günümüzdeki önemine dikkat çekmiştir. Sonuç olarak, bunlar kullanılabilir enerji kaynağını belirleyen koşullardır. Motorların veya uygun mekanik bileşenlerin bulunmadığı durumlarda, bir tür sistemi birleştirmek için birçok atık malzeme kullanılabilir. Sağlam bir tabana uygun bir şekilde sabitlenmiş elektrikli bir motor, mil ve kayış montajının yardımıyla çeşitli eşzamanlı eylemler üretmek için kullanılabilir: Bunlar motorun ürettiği enerjiyi ihtiyaç duyulan noktaya kadar iletecek, hareket ve eksenler dışı çarklar vasıtasıyla diğer eksenlerle birleşiyorsa motorun itme yönünü değiştirecektir. Dişli dişleri, demir testeresi ile V-şekilleri kesilerek herhangi bir hurda metalden veya tahtadan kolayca elde edilebilir: Sonuç oldukça kaba olsa bile, amacına hizmet edecektir. Dişliler, çok çeşitli vites değiştirmelerin yapılabilmesi için herhangi bir açıda birbirine monte edilebilir. Motorun hızı belirli bir hareket tipine uygun değilse, hareket iletim sistemi tarafından hızlandırılabilir veya yavaşlatılabilir: Daha büyük çaplı bir tekerlek ile birbirine geçmiş küçük bir tekerlek, daha sonra motor tarafından tahrik edilerek hızı arttırılabilir. Motor tarafından hareket ettirilen daha küçük tekerlekle iç içe geçmiş olan daha büyük çaplı tekerlek ise, ters etki elde edilecektir. Bu şekilde, plakaların farklı dönüşlerinin verilen ışık kaynağından bir kırılma kaleydoskopu oluşturduğu Moholy Nagy ışık ve uzay modülatöründe olduğu gibi, tek bir motordan birden çok farklı performans elde edilebilir.

Tek bir motorla bir dizi bağlantılı hareket üretmek için hareketli parçaların üzerine monte edilebileceği rijit bir yapıya ihtiyaç vardır. Bu kurulum sağlandıktan sonra bahsedilen hareketli parçalar bir hurdalıkta bulunabilecek türden hurdalardan yapılabilir. Eski bisiklet veya çocuk arabası tekerlekleri çok işe yarar ve boyuta göre kesilmiş otomobil

iç lastikleri, tahrik kayışları olarak harika bir iş görür. Eğer bunlar mevcut değilse, kontrplaktan yapılabilen bir zincir dişlisi ile aynı verim elde edilebilir, hafif olmasının yanı sıra farklı fiber katmanları ile sıradan ahşap ile yapıldığında kırılabilen dişlerin kırılmasını önleyen bir ahşap türüdür.

Bağımsız olarak dış mekâna kurulum yapmak için benzinli bir motor kullanılabilir ancak açıkçası çok gürültülüdür ve aşırı egzoz gazı üreteceği için iç mekâna yerleştirmek makul değildir. Ayrıca, gözetimsiz çalıştırma potansiyeli daha şiddetli olacağından, bir elektrikli motor kullanmak yerine daha sağlam rijit bir yapıya ihtiyaç vardır. Açık havada bulunan kinetik bir heykel için ideal benzinli motor türü, eski “50 cc” motosikletlerde bulunan motor türüdür, hafif ve kullanımı kolay motosikletleri kastediyoruz. Hurdalıklarda genellikle çok ucuz ve bir çerçeveye sığması kolay olan, genellikle eski çamaşır makinelerinden yapılmış ikinci el elektrikli motorlar bulunur. Alternatif bir çözüm olarak, motora ek olarak gövdesi de kullanılabilen kullanılmış çamaşır makineleri ikinci el dükkânlarından satın alınabilir.

Doğal enerji kaynakları, kinetik heykel alanını büyük ölçüde geliştirir ve yaratıcılığı teşvik eder. Bir çalışmada, paletlerle donatılmış bir tekerlek üzerine su dökülmesi sınırlı miktarda güç sağlayacaktır. Elbette bu sistemin çalışma süresi, mevcut su deposunun kapasitesine ve boşaltma hızına bağlıdır. Tabii, su deposu ve kullanılan kap, yeteri kadar güçlü ve su geçirmez olmalıdır. Su daha pasif bir şekilde kullanılabilir, ancak yine de Fransız-Macar sanatçı Marta Pan’ın (d. 1923) *Yüzen Heykel*’inde olduğu gibi hareketin ortaya çıkmasına izin verir. Bir birikintide zarif bir şekilde yüzen, ters çevrilmiş büyük yuvarlak bir şekildir. Onun üzerinde, bir mille birleştirilmiş, eşlik edenden bağımsız olarak dönen başka bir yuvarlak şekil vardır. Heykel, son derece hafif bir malzeme olan polyster reçineden yapılmıştır, kalıbın içi boş olduğu için herhangi bir rüzgâr esintisine tepki verir. Hollanda’nın Otterlo kentinde, Krölller Müller Müzesi’nin yakınında, gölün ortasında, muhteşem bir manzara ile çevrilidir. Tabii ki gölün kıyılarına doğru sürüklenmemesi için gölün ortasına gevşek bir şekilde demirlenmiştir. Calder, Rickey ve Vicent hareketli heykellerinde, hava

hareketlerini dengede olan nesne gruplarında varyasyonlar üretmek için kullandılar.

Heykel parçaları dengede oldukları ve kolayca hareket edebildikleri sürece, hareket etmek için sadece biraz esinti yeterli olacaktır. Hem Calder’ın hem de Rickey ve Vicente Martínez’in heykellerinde minimum esintiyi yakalamak için aynı temel prensip kullanılır. Calder’ın hareketlileri genellikle ince ve düz levhalardır ve Rickey’nin iğneleri katı parçalar değil de içi boş ve hafif parçalardır, Vicent Martínez’de (*Rüzgârın Gözü*) bir değirmenin bıçaklarıdır.

Güneş enerjisi ve manyetizm dâhil olmak üzere, diğer doğal enerji kaynaklarının çoğu, heykeltıraşlar tarafından zaman zaman kullanılmıştır. Ancak bunlardan ilkinden yararlanmak ileri teknoloji gerektirir, bu nedenle yeni başlayanlar için gerçekten yeterli bir enerji kaynağı değildir.

Elektromanyetizma, stüdyoda sadece temel bir elektronik bilgisi ile elde edilebilir. Bir elektrik akımının açılması ve kapatılması, sınırlı hareket varyasyonlarına izin veren alternatif darbeler üretir. Takis, heykellerinde, elektrik akımı açılıp kapatıldığında titreyen ince çubuklar üzerine monte edilmiş mıknatısları dönüşümlü olarak çekmek ve itmek için bu yöntemi kullanır.

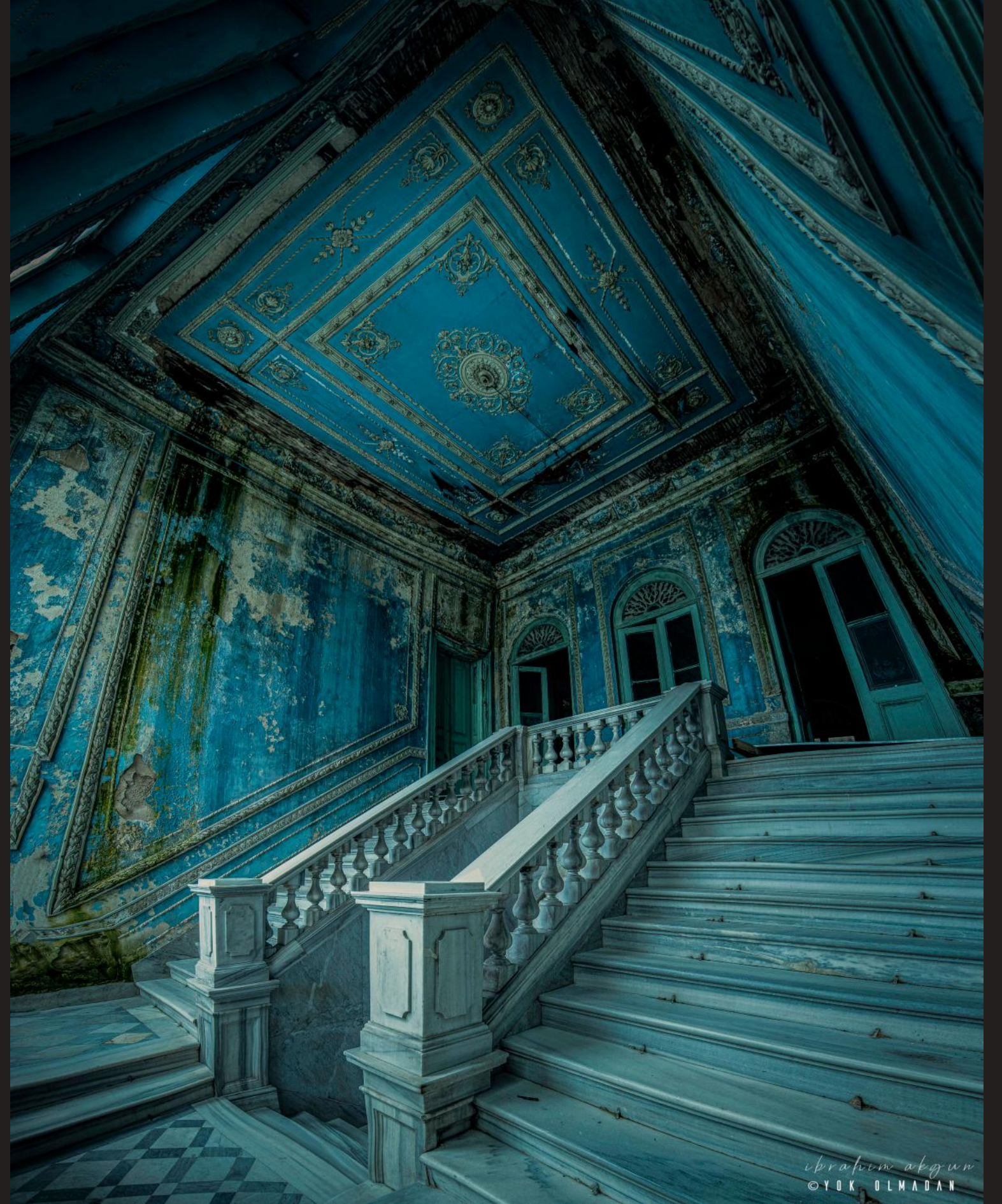
Bahsedilen enerji kaynaklarının çoğu, sanatçılar tarafından çoktan tam olarak keşfedilmiş sınırlı kullanım olanakları sağlar. Diğer heykel araçlarından farklı olarak, kinetik teknikler genellikle fikirden ayrılamaz, bu nedenle yeni bir gelişmenin yeni icatlara dayanması gerekir. Bununla birlikte, kinetik heykelin araştırması gerçek veya kast edilen harekette dair iç görü sağlama konusunda hala geçerlidir.

Kaynakça

1. Ashton, Dore (2001). *Una fábula del arte moderno*, (Modern Sanatın Bir Masalı) New York, Thames & Hudson. Trad. esp. de J. García Montes, Madrid: Turner.
2. Barasch, Moshe (1991). *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, (Sanat Kuramları. Platon’dan Winckelmann’a) New York, N. Y. University. Trad. esp. F. Salcedo, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid: Alianza.
3. Blasco Carrascosa, Juan Ángel (1989). “Neoclasicismo, academicismo, romanticismo. La escultura. El romanticismo”, *Historia del arte valenciano* (Neoklasizm, Akademizm, Romantizm. Heykel. Romantizm) dirigida por Vicente Aguilera Cerni, Valencia: Consorcio d’editors, t. 4, pp.286-298.
4. Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*, (Gramatoloji) Paris: Les éditions de minuit.
5. de Diego, Estrella (1996a). *Arte contemporáneo II*, (Çağdaş Sanat II). Madrid: Historia 16.
6. ---(1996b), “Figuras de la diferencia”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II* (“Farklı Figürleri”, *Estetik Fikirlerin Tarihi ve Çağdaş Sanat Kuramları*), Madrid: La balsa de la Medusa, pp. 346-364.
7. Hauser, Arnold (1951). *The Social History of Art*, London. Trad. esp. A. Tovar; F. P. Varas, *Historia social de la literatura y el arte*, (Edebiyat ve Sanatın Toplumsal Tarihi). Madrid: Guadarrama, 1976.
8. López Chuhurra, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos*, (Plastik Elemanların Estetiği). Ed. Labor. Barcelona.
9. Lucie-Smith, Edward. (1969). *Movimientos en el arte desde 1945*, (1945’ten beri Sanatta Hareketler). London: Thames & Hudson, trad. esp. Buenos Aires, Emecé, 1979.
10. Lyotard, Jean-François, (1979). *Discours, figure* (Söylem, Şekil) Paris. Trad. esp. J. Elías; C. Hesse, Barcelona: G. Gili.
11. Marchán, Simón (1994). *Fin de siglo y los primeros «ismos» del XX 1890-1917*, (Yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk «izmeleri» 1890-1917). *Summa artis* t. XXXVIII, Madrid: Espasa-Calpe.
12. Marín Medina, J. (1978). *La escultura española contemporánea. 1808-1978. (Çağdaş İspanyol Heykeli 1808-1978). Historia y evaluación crítica, Edarcón. Madrid 1978.*
13. Mink, Janis.1998. *El arte contra el arte*, (Sanata Karşı Sanat). Köln: Taschen.
14. Mitry, Jean. (1963). *Esthétique et psychologie du cinéma*, ((Sinemanın Estetiği ve Psikolojisi)) Paris, Éditions Universitaires. Trad. esp. de R. Palacios, *Estética y psicología del cine*, Madrid: Siglo XXI.
15. Moholy-Nagy, László (1929). *Von Material zu Architektur*, (Bir Sanatçının Yeni Vizyonu ve İncelemesi) trad. esp. de Brenda Kenny, *La nueva visión y reseña de un artista*, Buenos Aires: Infinito 1963.
16. Munari, Bruno (1980). “*Diseño y comunicación visual*” (*Tasarım ve Görsel İletişim*). Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1980.
17. Tomás Ferré, José Luis (1989). *Recorridos visuales. Estudios de diferencial semántico en torno a la imagen*, (Görsel Turlar. Görüntü Etrafında Anlamsal Diferansiyel Çalışmalar) Valencia: Universidad Politécnica.
18. Wingler, Hans M. (ed.) (1977). *Kunstschulreform 1900-1933*, Berlin, Gebr. Mann. Trad. esp. de M Aguiriano, *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933* (Avangard Sanat Okulları 1900-1933) Madrid: Taurus, 1980.

Yok Olmadan

İbrahim Akgün
Fotoğraf ve Video Sanatçısı
brhmkgn@gmail.com



“Her şey doğal ve kendiliğinden, zamanın ve doğanın ellerinden çıkmış bir tablo gibi. Her geçen dakika sanki bir fırça darbesi ile şekillendirmiş kontrastı, gölgeyi, ışığı...”

Toplumsal hafızanın önemli bir bölümünü oluşturan mekân olgusu, günümüze ve geleceğe aktarılırken, uyarılırken ve arşivlenirken ciddi zorluklar ve kayıplar yaşıyor. Sürekli gelişen, değişen toplumsal ihtiyaçlar ve gündelik tercihler karşısında “hafıza mekânlarına” yapılan yanlış ve bilinçsiz müdahaleler, yüzlerce yıldır bu coğrafyaya ait olan zamansız belleği de bir anda silip yok edebiliyor. Tarihe ışık tutacak mekânlar; hayâl edemeyeceğimiz bir kurguda, içlerine hapsolmuş, unutulmuş yüzlerce hikâyeyi, anıyı ve en önemlisi de mimari zenginliği insanüstü bir direnişle korumaya çalışırken, insanoğlunun hunharca ve sorumsuzca yıkımına maruz kalıyor. Ayakta durmakta, zamana meydan okumakta zorlanan bu mimari yapıların tarihini, yaşanmışlıklarını öğrenmek ve bunu günümüze aktarırken, mekânsal hafızanın büyüterek yaşamasını sağlamak adına görsel bir arşiv oluşturma fikri bu kayboluş ve yok oluşun önüne geçmemde oldukça büyük bir etken oldu.

Terkedilmiş An’lar

Yaklaşık on yıl kadar önceye dayanana bu süreç, cep telefonu ile fotoğraflar çekip, sosyal medyada yayınlamamla başlıyor. Bu sürece adımımı attığımda tamamen amatör bir hobi olarak, nereye gideceğini ve neye evrileceğinin farkında mıydım? Bilmiyorum! İlk etapta caddelere, yol köşelerine, bir ağacın dibine atılmış, bırakılmış eski eşyalar; kırık dökük pencereler, kapılar, koltuklar gibi yine ana temaya çok uzak olmayan ‘terkedilmiş an’ların fotoğraflarını çekiyordum. Zaman geçtikçe daha da fazlasını istemeye, merak etmeye başlayınca; yapıların içlerine girip, sahip oldukları geçmişe ait tüm hikâyelerini bir bütün halinde aktarıp, arşivlemeye başladım.

Her an, her gün yeni bir mekân arayışı içinde buldum kendimi. Biriktirmek ve arşivlemek belki de en önemlisi üretmek içgüdüsel bir refleks haline dönüştü bende. Konuşmayı sevdiğim pek söylenemez ancak anlatacak hep bir şeylerim oldu. Bu sayede anlatabilmek için bir araca ihtiyaç duydum.

Derdimi resimle, müzikle ifade etmeye çalıştım dönem dönem... Fotoğraf derdimi anlattığım, ifade ettiğim bir araç oldu. Bir şeyler yapmak, üretmek için kendimi zorlamasam da kendiliğinden ortaya çıkıyor bu projeler, en karanlık ve gerçek halleriyle... Tüm yaşamımız boyunca farkında olmadan hep biriktirmez miyiz? Doğduğumuz, büyüdüğümüz yerler, hayatımızın geçtiği her an üretim sürecine ve daha çok sonucuna etki ediyor. Ve ürettikleriniz aslında yaşadığınız şeyler oluyor. Bilinçaltımız. Rüyalarımız. Hayalleriniz. Yapıların deforme olmuş, harabeye dönüşmüş hallerini fotoğraflarken sanki kendimi anlatıyor gibiydim. Hep farklı bakış açıları ortaya koyma çabam kendiliğinden oluşan ve beni besleyen en büyük tutkumdu aslında. Üretememek ne kadar sıkıntılı bir süreç olsa da bir şekilde açığa çıkıyor içimde biriktirdiklerim. Filmler, kitaplar, sanat eserleri hepsi beni bir parça geliştiren, bana ilham veren duygular zaman zaman... Yapılarda kendi kurguladığım bir dünyayı da yaratıyorum fotoğraflarla. Var olanın ya da belgelenenin dışında... En önemlisi de “Yok Olmadan”.

“Yıkım Büyük”

Belki de “Yok Olmadan” isimli projeme alternatif isimler düşünmem gerekseydi, “Yıkımın Estetiği” bu isimlerden bir tanesi olabilirdi. Bu yapılarda hayal edemeyeceğiniz kadar sert ve gerçek olan bir yıkım ve estetik saklı. Her şey doğal ve kendiliğinden, zamanın ve doğanın ellerinden çıkmış bir tablo gibi. Her geçen dakika sanki bir fırça darbesi ile şekillendirmiş kontrastı, gölgeyi, ışığı... Yıkım öyle büyük ki bu yapılarda; “Belki bir gün ayağa kalkabilir miyim?” tekrar dercesine karşılıyor insanı, keyifli ama hüzünlü bir uyumsuzluk içinde. Az da olsa gün ışığı ile yıkanmış zamansız ve destansı mimari estetiği tüm bu karanlık hissiyatla kaplanmış bedeninde. Bu aslında kişisel bir yaklaşım. Bir başka göz bambaşka bir şey ya da hiçbir şey görebilir! Bakmak ve görmek ikileminin bir çeşit tarifi belki de. Ben bakmıyorum sadece, görüyorum da. Bunu başkalarına da göstermek istiyorum. Bir şeylerin yok olmasına izin vermek istemiyorum.

Bir şehrin hafızasını, bir ailenin hatıralarını anlatmak, yaşatmak istiyorum. Ölüme ve yok olmaya direnme hissiyatı da diyebiliriz buna. İnsan yok oluşa sürüklenirken, sizin önem vermediğiniz bir mimari eser, yüzyıllarca yaşayabiliyor. Yok etmek, tahrip etmek sadece fiziki bir olgu değil; bununla birlikte bir şehrin, dünyanın hafızasını da yerle bir ediyorsunuz. Herkes hatırlanmak ister, ama bu yapılar daha çok hatırlanmalı; unutulmamalı.

İnsan-Mekân-Hafıza

Mekânlar doğuyor ve ölüyor tıpkı insanlar gibi. Geride bıraktıklarıyla anılıyor ya da yaşamaya devam ediyorlar eğer bırakabildilerse! Yok oluş ya da ölüm bir başlangıç aslında bedenen olmasa da. Yaşarken önemsenmeyen ve zamansız eserler bırakan birçok sanatçı gibi. Mekânlar ise dönemsel mimarisi ve sahip olduğu hafızalarla yaşamaya ve öncülük etmeye devam ediyor. İnsan mekânı besliyor, mekân da hafızayı. Tüm bunları bir karede ifade edip fotoğraflamak başka bir ölümsüzlük ifadesi benim için. Her dönemde yok olan onlarca hafıza mekânı, toplumsal hafızayı da birer birer siliyor. Tek tek söndürülen odaların ışıkları gibi... Karanlıkta göremezsin. Görmek için ihtiyaç duyulan ışık ise bu mekânlar. Geçmişten bugüne rehberlik eden mekânlar.

“Görünenden bambaşka bir görünen ortaya çıkıyor küçücük bir delikten içeri süzülüp, can çekişen renklerin üzerinde gezinirken ışık. Sayfalarca yazıp anlatamayacağım bir anı, benzersiz bir gösteriye, doyumsuz bir seyir zevkine dönüştürüyor bir saniyede.”

Kusurlu Estetik

Bu nedenle ilgilendiğim fotoğraf disiplini çok yaygın olmayan, biricik bir sunuma sahip. Herkes bu yapıları bir şekilde fotoğraflıyor belki ancak sunum ve zenginlik içeriği benim arşivimi diğer işlerden ayrı bir yere taşıyor. Görülmeyeni görmek, bu köhne, terk edilmiş ve zamana karşı direnen; insanların sadece acı bir tebessümle üzülüp yanından geçtiği, belki her gün gördüğü bu mekânlara ait estetik güzelliği ve farkındalığı fotoğraflarım sayesinde yaratmak, ben de farklı bir haz yaratıyor. Kusurlu bir güzellik de olabileceğini göstermek, güzel ve estetiğin pürüzsüz ve hatasız olabileceğinin yanında, başka bir çehresinin daha olabileceğini anlatma çabası belki de! Genellikle yapılan işler güncel ve anı aktardığından, “Yok Olmadan” projesinin bu noktada ciddi bir farklılık ve çeşitlilik oluşturacağını düşünmüşümdür hep. Özgün, sert, zamansız. Bir başka önemli konuda fotoğraflarımda kullandığım ışık. Açıkçası ışık, fotoğrafta benim için başrol. Nefes alıştıran ışık, bir var oluş şeklidir. Anı ölümsüzleştiren ya da öldüren bir son nefestir. Estetiğin en önemli makyajıdır belki de incinmiş ve çaresiz bir yapıya kadrajımdan bakarken... Tüm anlama, kılavuzluk eden bir rehber gibi... Onsuz hiçbir ifade ne yeterince tamdır ne de yarım. Bazen çok sert ve gerçek, bazen yokmuşçasına yumuşak ve naif; kayıp gidişini izlediğim çaresizliğinde pencerelerin... Görünenden bambaşka bir görünen ortaya çıkıyor küçücük bir delikten içeri süzülüp can çekişen renklerin üzerinde gezinirken ışık. Sayfalarca yazıp anlatamayacağım bir anı, benzersiz bir gösteriye, doyumsuz bir seyir zevkine dönüştürüyor bir saniyede. Karanlık kavramına hayat veren bir doğallık ışık benim için. Barok Döneme ait ressamın eserlerini, fotoğraflarımın doğasına daha yakın bulmamadaki sebep sanırım benzer ışık tutkumuzdan. Kullanılan ışık ve ifade teknikleri çok güçlü ve gerçekçi bu eserlerde. İfade etkisi güçlü fotoğrafları seviyorum bu yüzden. Konuyu, anı en sert şekilde anlatan ve kendini izlettiren fotoğraflar olmalı, benim kadrajımdan çıkan. Bakıp geçilen değil. Esere bakarken birkaç cümle hikâye yazabilmelisiniz kafanızda. Aktarabildiği bir tür duygu olmalı olumlu ya da olumsuz. Bu eserlerde hep öyle bir his, sır saklı değil mi? Karanlık bir taraf, bilinmeyen ve sizi rahatsız eden bir hissiyat var bu eserlerde. Sırlarla dolu, sanki o karanlık içinde o ana ışık tutmaya, size bir şeyler anlatmaya çalışır gibi... Kimi zaman da zavallı bir şekilde yardım istemesine çaresiz bir bakış gizli içinde. Belki perspektifin azizliğinden son anda kendini kurtarmış bir el. Sanatçının fırça darbelerine mahkûm her detay. O tuvale değerse aydınlanır o tablo, o fırça değerse bir yere ya da daha renkli bir renk kullanırsa sanatçı daha belirgin olur her şey. Ben de fotoğraflarken, gizlenmiş, görülmeyi hak eden o anı, anıyı o dokuyu ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Fotoğraf çekimi yanında mekânları kısa film olarak da arşivliyorum. Video çalışmalarım birkaç yıldır devam ediyor.

Mekânlarla ilgili ciddi görsel arşiv sıkıntısı yaşandığından elimden geldiğince biriktirmeye çalışıyorum. Ancak fotoğraf önceliğim oldu her zaman. Video ile fotoğraf her ne kadar aynı mekânı gösterse de ifade etkisi anlamında farklılıklar içeriyor benim için. Fotoğrafta; tüm hikâyeyi bir karede anlatma imkânınız var, tüm bileşenleri doğru an'a toplayabildiğiniz takdirde. Doğrudan, anlatmak istediğiniz duyguya vurgu yapabiliyorsunuz. Video ise daha kompleks ve farklı birçok anı içeren bir görsel. Her saniyesinde izleyici farklı bir duygu içerisine girebiliyor. Video çalışmalarım daha ziyade arşiv amaçlı, tabii ki estetik ve ifade şekli olarak duygudan ödün vermeden.

İstanbul Mirası

İstanbul'da öyle çok mekân var ki? Yok olmaya mahkûm olmuş bu kentin, dünyanın içinde. Bunu yaparken de tek başına olmuyor. Bu hissiyatı sizinle paylaşan, aynı anda aynı şeyi gören biri lazım yanınızda, yanı başınızda. Eşim (Candan Durusöz Akgün) bu projenin her anında benimle birlikte oldu. Tüm aşamalarda beraber yürüttük çalışmalarını. Ortak yönlerimizin ve zevklerimizin çok olması projenin başarısına büyük katkı sağladı elbette. Aynı şey için heyecanlanıyoruz, aynı şey için üzülüyoruz. Seyahatler, keşifler, hikâyeler her şey bir bütün halinde besliyor bizi. Daha o mimarının içine girmeden hikâyesine dâhil oluyor, anlarına ekleniyoruz. Kimler yaşamış o mekânlarda, çatı katında annelerinden gizlice balkon korkuluklarında kimler yürümüş ya da bahçedeki o geyik heykeli şimdi nerede? Merak ediyoruz. Eski fotoğraf arşivlerine girip, aile yemeklerine konuk oluyoruz, o bahçede şen kahkahalar atan çocukların ellerinden tutuyoruz. Bizim için o hatıralarda olduğumuz anlar hep güneşli. Hiç karanlık yok, ne bir yağmur damlası ya da tek bir bulut. Kafamızı gökyüzüne kaldırdığımızda gözlerimizi kısıyoruz. Bazen bir odaya girdiğimizde "Merhaba" diyoruz, belki duyan olur mu diye? "Unutulmadınız!" demek istiyoruz onlara. Volta tavana bakıp "Merak etme, her şey yoluna girecek?" diye usulca fısıldıyoruz ya da kâğır yapıdan çıkan gıcırtya yaşlı bir hanımefendinin siyatik ağrısı muamelesi yapıp, usulca dizlerimiz üzerine çöküp Fransa'dan gelen ahşap parkelerine dokunuyoruz.

Bu nedenle daha çok İstanbul'da çekimler yapıyorum. Çok zengin tarihi dokuya ve hafızaya sahip bir şehir, İstanbul. Her ne kadar bir bir kaybolursa da bu doku, yozlaşsa da yok olsa da! Bu kayboluş güncel yaşam ve onun getirdiği ihtiyaçlarla ilintili çoğu zaman. Toplumsal öncelikler, estetik kaygısı, göç ve kültürel birikim yok olmayı ya da var olmayı besleyen etkenler. Tüm bu nedenlerden ötürü mekânların değişimi ve göçü sonuç olarak karşımıza çıkıyor. İstanbul, Dekâ'dans için çok gerçek bir içerik aslında. Bu kadar zengin bir hafızaya sahip olup bu kadar sert bir yıkım ve değişim yaşayan benzersiz hafıza mekânı. Koca bir şehir yıkımı tarif edersene günden güne istemsizce değişiyor. Benim İstanbul'um diyebileceğim yer sanırım "Adalar". Hâlâ mekân ve yaşam özgünlüğü anlamında en bakir yerler. Mimari örnekleri ve mekân hafızaları çeşitliliğini ve zenginliğini koruyabilmiş, günümüze aktarabilmiş.

Mermer Köşk

Onu ilk gördüğümde üstü başı kirliydi olabildiğince. Alışılmedik bir tarzı ve bir duruşu vardı mağrur, gururlu. Tam bir İtalyan'dı. O kadar güzeldi ki hayran kalıp uzun uzun seyretmişim onu dakikalarca. Pürüzsüz bembeyaz mermer teni her ne kadar pis olsa da heybetinden ve asaletinden hiçbir şey kaybetmemişti.

Onu o halde terk edenlere inat amansız bir direnişle ayaktaydı. Yıllardır yaşadığı yalnızlığa tezatla 135 yıllık geçmişine İngiliz aileler, paşalar, yüzlerce talebe sığdırmıştı. Bahçesindeki çok sevdiği atı, onu çevreleyen çınar ağaçları, bir sanat eserini andıran işlemleri ile elinden geleni ardına koymuyordu var olmak için.

Mermer Köşk geçmişten günümüze özgün olarak gelebilmiş sivil mimari örneği olma apoleti de taşıyor. İçerisinde girip hiç ayrılmak istemediğim yapılardan biriydi. Her köşesini hissedip fotoğraflamak sessizliğimizin arasında ilahi bir yolculuk gibiydi. Parlamayan güneşe doğru yükselen mermer sütunlarının etrafında gezinirken zaman içerisinde kayboluyordum. Dudakları kımıldıyordu ama duyuyordum sesini. Birinin seslenmesini, ayak sesini duymayı

bekleyen kocaman bir anıt gibi beni çevrelediğinde; benden yardım dilercesine nefes alıp veriyordu.

Gitme zamanı geldiğinde ona döndüm baktım ve geçmişini yok edip yaşama geri dönme zamanı duygusunu bir kez daha en sert haliyle yaşadım Mermer Köşk'te.

Görüntüye Karşı

Joaquín Escuder
Zaragoza Üniversitesi
escuder@unizar.es



Birkaç gün önce, gece bir televizyon dizisi ararken, ekranda önüne düşen, bitmek bilmeyen görüntülerden oluşan renk cümbüşünü izledim: Programlama menüleri, kanallar, film fragmanları, arasında deli gibi, bunaltıcı olduğu kadar, dinamik bir şekilde, bugünlerde birçok insanın yavaşlıklarından dolayı rahatsız edici bulunduğu reklamcılığın başlangıcından çok uzak bir şekilde reklamlar gösterilmekteydi. Örneğin, bir siyasi tartışma programında veya bir *talk show*'da veya bir haber programında, herhangi bir kanalda durduğumuzda, sahne ekranlarının arka planında titreşen görüntüler de mevcuttur. Nihayetinde önümüze gelen ekrana eklenen bir dizi ekran görüntüsüdür. Görsel eylemin önüne geçen, monoton ve yumuşak, uyuşturan bir müzik eşliğinde sunulan çoklu ekranların sayısını artık fark etmiyoruz bile. Bedeni ve bakışı sürekli bir huzursuzluğa maruz bırakan görüntüleri sürekli hareket halinde düşünmeye alıştığımızı kabul etmek kafa karıştırıcı. Birkaç dakika önce, belki birkaç saniye önce izlediğimizi hatırlamak çok zor, uyarıcı görüntülerin kargaşası bizi durmamızı engelleyen kararsız bir akışa sürüklüyor. Bu, durmadan hafızayı gömen ve tıkayan, peşe peşe akan görüntülerdir, bizi hiçbir yere vordurmaz ve yorar. Bütün bunlar bugün bize normal görünüyor ama değil ve olmamalı!

Zaman zaman gözler, ekranın yetersiz ve önemsiz çerçevesinden kayar. Monitörler giderek düzleşmektedir, bu nedenle iç ve dış arasındaki çizgiyi ayırt etmek genellikle zordur. Ekranın neredeyse var olmayan çerçevesinin dışında, monitör ekranının asılı olduğu duvarın katı ve sessiz yüzeyinde bakışlar kısa süreliğine durur. Monitör ekranın tamamıdır. Cihazın maddesel bütünlüğüne meydan okuyan bileşenlerinin aşamalı minyatürleştirilmeme teknolojisi sayesinde monitörler, giderek düzleşerek nesnel karakterlerini kaybediyor ve duvarla adeta duvarın içine gömülüyorlar.

Duvar da her şey durur ve katılığı, somut gerçekliğin durgunluğunu, donukluğunu, anlaşılmağını, sert gerçekliğini görürüz. Her şeyin ardında yatan dinginliğin ve sessizliğin ilk uyarısıdır. Bu hissiyat, bu gerçek, cihazı kapattığınızda ve siyah ekranın sessizliğine döndüğünüzde artar. Sihirle kasırga durur, görüntülerin fırtınası gerçekliğin sakinliği

içinde kaybolur ama biz hangi “gerçeklikten” bahsediyoruz? Evet, birçok gerçeklik olabilir: Paralel, empoze edilmiş, uyarılmış gerçeklikler ama amansız bir gerçeklik var, nesnel gerçeklik, gerçek nesnel, uyurgezerken rastladığımız nesnel.

Duvarın durgunluğundan, kapalı ekranımızın önüne “girmek”, “olmak” için dönüyoruz. Dalgalandan görüntülerin yokluğunda, ‘gerçeklik rüyası’ bizi siyah, ışısız bir hiçliğe daldırmak için kaybolur. Işık olmadan, enerji olmadan görüntü olmaz. Yine de birkaç ışık belirtisi gösteren “siyah hiçlik” (“gölgeli ışık”). Siyah ekran aşılamaz değildir ya da mümkünse belki de çok daha aşılamazdır çünkü bir ayanınkinden daha büyük bir opaklık yoktur çünkü ekran budur, görüntümüzün, yansımamızın hafifçe yansıdığı bir aynadır. Perdenin “ötesi” bizim bakışımızın aksi yönüne gider, geriye dönük bir imgelem, bir “geriye dönme hâli”dir.

Bu durumda, “bağlanmak”, daha doğrusu “açmak”, “çalıştırmak” için, televizyon gibi bu cihazların bağlanması gerektiğini, elektrik akımıyla, elektrik darbeleriyle beslenmeleri gerektiğini görüyoruz. Ekranı “canlandıran” elektronik sinyaller. Doğrudan veya önceden şarj edilmiş elektrik pilleri aracılığıyla kalıcı, sabit ve sınırsız bir enerji kaynağına bağlanmaları gerekir. Bu gerçek, bizi gündelik hayatın her alanında enerjiye mutlak bağımlılığı düşünmeye sevk ediyor. Sonuç olarak her şeyin görüntüden ibaret olduğu, görüntülerle dolu ekranların ve arayüzlerinin olduğu bir dünya karşısında ne kadar çaresiz olduğumuzu görüyoruz. Hiç bu kadar bağımlı, bu kadar savunmasız olmamıştık. Karşılıklı bağlantıdan türetilen tüm ilerlemelerle ters orantılı kırılma, beraberinde geldiği ve cihazın çalışması için enerji bağımlılığını sürükleyen teknolojik ilerlemenin meyvesidir. Cihazların pillerini şarj edemezsek ne olur? Birkaç gün önce bu düşünülemezdi, sonucunda ortaya çıkabilecek kaos da hayal edin. Belirsiz bir gelecek, ekran görüntülerinin geçici doğasını göstermektedir. İnsanların büyük bir çoğunluğunun cihazların sözde iyiliğini özveriyle benimsemesi şaşırtıcı çünkü artık hemen hemen tüm cihazlarda ekranlar var. Ekranlar özetler, kaydeder, bizi bir aygıtın, bir makinenin, bir aletin cesaretini incelemekten muaf tu-

tar. Görüntüsü, sayıların, kodların ve harflerin resimlerinde özetlenmiştir. Bu bir meta görüntüdür.

Duvarın önündeki duruma dönersek, ekrana “bakarak”, henüz koltuktan kalkmadan bakışlarımız, kapatılan monitörün dikdörtgeni ile duvar arasında geziniyor, ekran birleşiyor ve onunla karışıyor. Kısa bir süre önce hipnotik bir ışık ve animasyon seli, şimdi gerçekliğin (ebedi) sessizliğini dayatır.

Simülasyon yoktur. Şimdiki zamanın sessiz anında yüzleşiriz, dilsiz. Geçmiş ya da gelecek yoktur, geleceğin bir projeksiyonu da yoktur, sadece şimdiki an vardır. Ekranlardaki ve görüntülerdeki bu yansımanın başladığı şimdiki an bu satırlarda. Görsel uyaranların kesilmesi bizi yavaşlamaya ve anın önemi üzerinde durmaya ikna eder. Bizi şimdiki zamana yerleştirmek için stratejik bir durak, içinde elektrik veya ara bağlantı olmadığı. An, metafizik değeri bakımından en soyulmuş yalnızlıktır, yalnızlık anın trajik izolasyonudur.

Siyah ekranda, isli bir aynada olduğu gibi hafifçe yansıyan, bulanık görüntümüzle karşı karşıyayız. Görüntümüz, siyah bir ayna gibi cansız, siyah bir ekrana yansır. Ekrandaki bir görüntü değil, geriye dönük bir görüntü, bir “retro-imge”. Siyah bir ayna XVII. yüzyıl manzara ressamı tarafından kullanılan görsel cihazlardan biriydi: Yansıtılan görüntünün bu sanatçıların eşsiz manzaralarıyla benzerliği nedeniyle ressam Claude Lorrain’e atıfta bulunarak “Claude’un Aynası” dedim. Bu bir aletti, bazı sanatçıların boyamak veya hayattan çizim yapmak için dışarı çıktıklarında kullandıkları özellikle kalın siyah boyalı camdan yapılmış, hafif dışbükey ve bir kutuya monte edilmiş küçük bir aynaydı. Bu basit cihazın özelliği, peyzaj öğelerinin çerçeveleme ve ton planlarını hızlı ve doğru bir şekilde oluşturmayı ve böylece yorumlarına devam etmeyi mümkün kılmasıydı. Yani motifin öğelerinin sadeleştirilmesinde, sınırlandırılmasında ve bu nedenle kompozisyonun oluşturulmasında büyük bir yardımcı oldu. Sonuç olarak, ressamın bu yardımcı alet aracılığıyla, manzaraya sırtını dönüp onun yansımasını yani motifini empresyonist ressamın doğrudan görüşünün tersi yönde görmesini sağlamıştır. Bu cihaz ve tüm cihazlar

tarafından kaydırılmış, çarpık bir görüş iletilir. Karartılmış ekranın siyah aynasının yazgısına dalmış olan ekran, kendimizi gördüğümüz için ileriye bakmamızı engelliyor. İnsan kendini kontrol eder: “Ben ve diğer her şey...”. Sonunda, perdenin ardındakinin uyarılmış, ithal edilmiş, dayatılmış başka bir gerçeklik olduğunu anlıyoruz. İçinde hiçbir şeyin olmadığı bir gerçeklik. Ekranlar bizi birbirimize bağlar ama aynı zamanda dikkatimizi dağıtır, onlar aracılığıyla deneyimler yaşamamızı sağlarlar. Ama o kadar ezici ve bunaltıcıdır ki, ana akımları sürekli değişen, herhangi bir varış noktası olmaksızın çözülmeye, kalıcı bir geçicilik durumuna sokan ve bizi yok olmaya götüren bir bağımlılık akışına sürüklüyor. Bundan kaçınmak veya mümkünse kaçınmaya çalışmak, yerine getirilemeyecek bir arzu olsa bile ekranlardan ayrılma iradesini kabul etmek gerekir. Bağımlılık yaratan görüntülerin akışına karşı yüzmek, ekranı, aynayı kırmayı, elle tutulur bir gerçeklikle yüzleşmeyi kabul etmek için kötü bir aynayı kırmayı ve onu kırık parçalarından yeniden bulmayı içerir. Keskin cam parçalarının tehdit edici meselesinde bize zarar verebileceğini anlayın. Aynanın kırık parçaları (tüm ekranların aynalarının), somut, katı ve bedensel bir “gerçeğin” parçalarını oluşturur (bizi kesebilirler). Ancak onları düşündüğümüzde, yeniden yapılanma fikrinin, kırılan parçalardan bir düzenin yeniden inşasına duyulan özlemin hücumuna uğruyoruz.

Gerçekten de parçalar artık var olmayan şeylerin birliğinin yıkımının enkazını sembolize ediyor. Bu nedenle, bu birimin sonsuz küçük seviyelere bölünmesinden görüntüleme cihazları sorumlu olmuştur. Belki de kavramlar gibi, bir düzen artık mümkün değildir, kırılan her parça kristal parıltılarında yansıyan bir gerçeklik oluşturur. Kırık parçalar aynı zamanda çağdaş dünyanın karmaşıklığını da temsil ediyor. Ancak, yeniden inşa etmek için belirli bir birlik kavramından, kaostan sağ çıkmak için yeniden inşa etme iradesinden yola çıkmamız gerekiyor.

Kırık cam görüntüsü aynı zamanda çağdaş sanatın ve çağdaş dünyanın mevcut durumunu aktaran, tekrar eden bir metafor olacaktır. Tehdit edici parçaların patlamasına neden olan yırtılma durumu. Cam kırıkları imgelere hapsol-

muş sanat dünyasının kırık aynasının parçalarını simgeliyor. Teknolojinin bize sunduğu her türlü cihazda bulunan, günlük varlığımızı geri dönülmez bir şekilde ele geçiren ekranlarda çerçevelenen görüntüler ve sanat, cam parçaları, gemi enkazının kalıntıları olacaktır.

Aynı şekilde, kırık parçalar fikri, teknolojik eserlerin ana cihazının yıkılma, düşme ve ayrıca yok olma arzusunu gerçek ve mecazi bir şekilde sembolize eder. Gerçekliği bilgi ve verilere indirgeyen dijital görüntüye bir tepki olarak doğmuştur. Sabit, üreten bir matris olmadığı için değiştirilebilen veriler, görüntü matrisinin izini, iz bırakmadan değiştirilebilir. Bu ekranlar dünyasında, maddi olan her şey ilerleyici ve onarılamaz bir çözülme ile yok oluyor. Dijital bellekte dayanıklılığının kesinliği yoktur. İçinde yaşadığımız dünya, bilgi ile doymak için nesnelere ve bedenlerden boşaltılıyor. Özlem artık şeyler için değil, veriler için. Parçalar aynı zamanda teknolojinin hızlandırdığı “yeni gerçekliğin” kırıklarıdır. Sınırları içinde bulanık bir gerçeklik, yakın zamana kadar sorgulanamaz bir gerçekliktir. Öte yandan, medya ekranları her şeyi bir gösteri toplumuna dönüştürerek çok güçlenmiştir. Her şeyin bir eğlence meselesi olduğu, hiçbir şeyin bizi şaşırtmadığı, her şeyin kişisel gerçekliğe çok az yer bırakan veya hiç yer bırakmayan uyarılmış bir gerçeklik olduğu bir toplum: Kişisel deneyim, hayal gücü, fantezi, anılar, bellek (bu haliyle kişisel olan ve aktarılamaz olan bellek). Camının patlamasından sonra ekranların kırılması bizi sessizliğe, gürültünün yokluğuna, şimdinin, bir gerçekliğin değil, şimdinin varlığının, kurgunun, distopyanın bilincinde olmaya sevk eder.

Kırık parçalar, kırılma hareketinde sanatsal bir gerçek olan ekranın kırmaya yönelik önceki bir tavrı gösteriyor. Geçen yüzyılın sanatçısı Lucio Fontana'nın eserlerinde olduğu gibi, yaratıcı transının eğiliminde bir alanı açmak, başka bir alanı olumlamak için bir tuvali yırttı. Yani yıkıcı, olumsuz bir eylemde, olumlanmış, yaratılmıştır. Kopma ediminde, maddi gerçeklik, madde, katılık, katılık, “şeyler” bizi şimdii, şimdii, şimdii durdurmadan alıkoyan bilgi akışının ardışıklığına karşı olumlanır.

Kırık cam aynı zamanda gerçek ve sembolik yıkıma da gönderme yapıyor, aynı zamanda bizi cihaz ekranlarımızın yatıştırdığı “yeni gerçekliğe” götüren aşamalı bozulmadan kurtulma arzusunu da ima ediyor. Ekranlarla ilgili toplumsal takıntıya ve neyin gerçekten önemli olduğuna dair görüşümüzü saptıran medyanın gücüne karşı bir direniş hareketiyle kırılması gereken ilgi çekici aynalar. Bu yok edici sürüklenme karşısında, “nesnelere”, katıya, telkin edilmiş bir gerçeklik değil, kişisel deneyimin meyvesi olan bir gerçekliğe geri dönmeliyiz; sanat, onun gerçekleri ve özgürlüğü aracılığıyla şeylerin ve hayatın anlamını geri kazanmak. Kaostan kurtulmak için ekranı kırmak, yok edilenler aracılığıyla yeniden inşa etmek.

Ekranın kırılması, görüntünün gücünün, kurgunun sapkın gücünün, mevcut senaryoyu istila eden varoluşun ve gerçekliğin değişmesinin olumsuz sonuçlarının farkındalığıdır. İmge, yansıtıcı düşüncenin yerini alır, şeylerin çözülmesini teşvik eden görüntünün hızını kışkırtır. Kısacası, aynı zamanda kültürün ve dolayısıyla sanatın da acilen ve büyüyen yıkımıdır. Ekranın yırtılması, ekranlar (hayaletler) olan “dünyaya açılan pencereler” aracılığıyla gerçekliklerini arka plandan yoksun, katmanlardan (zemin) düz görüntülerle açıklayan görüntünün her yerde yaşayan gücüne karşı mücadeledir. Bu nedenle, bize çok az alan bırakan büyüleyici, rahatsız edici, baştan çıkarıcı ve felç edici etkilerinden dolayı görüntünün karşısına, görüntünün yabancılaştırıcı gücüne kırılma jestini yerleştirmek gerekir. Ekranlardaki görüntülerin aralıksız akışı bizi gerçekliğin dışında, yok, ne olduğumuzdan habersiz bırakır. Akışı durduran, yaratıcı “dünyada-olma” dürtüsünde kendimizi onaylamak, yaşlanma, unutulma ve yok olma normlarına meydan okuyan unsurları getirmek bir kopuş hareketidir. Yani, sanatın geleneksel işlevi, akışkan modernite karşısında duyumları biriktirme, zamanı, anı, kişinin kendi tekilliğinden, kişisel deneyiminden bireyselliğin haklılığını yakalama ihtiyacıdır ve önceden oluşturulmuş ve önceden üretilmiş kimliklerin bir bireyi olarak değil; hayal gücü, madde ve hafıza olumlaması yapmak için dünyada var olmaya, aşkın boyutunun görüntüye karşı açığa çıkmasına, aynayı, ekranı, görüntüyü kırmaya karşı hareket gerekli.

Katı Olan Her Şey Dijitalleşiyor

Bahadır Elal
İstanbul Topkapı Üniversitesi
bahadirelal@topkapi.edu.tr



Bütün kemikleşmiş, donmuş ilişkiler arkası sıra gelen eskiden beri saygıdeğer tasavvur ve görüşlerle birlikte silinip gider; yeni oluşanlar ise daha kemikleşmeye fırsat bulamadan eskir. Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey ayaklar altına alınıyor ve insanlar nihayet hayattaki konumlarına, karşılıklı ilişkilerine soğukkanlı bir gözle bakmaya zorlanıyorlar.

Karl Marks ve Friedrich Engels

Türk Edebiyatı Tarihinde yenileşme ya da Batılılaşma hareketlileri içinde önemli yeri olan Servet-i Fünûn'a yine yeni eserler üreten ama ilgili dönemde muhafazakârlarca çok benimsenen, öncü kabul edilen Ahmet Mithat Efendi² 'decadance' ile aynı kökten türeyen 'Dekadan'lar (Bozguncular) demiştir. Bu tanım ya da eleştiri o kadar tutmuştu ki edebi topluluk dağılma noktasına gelmiştir, neredeyse. Grup en başta görmezden geldi durumu fakat eleştiriler o kadar arttı, hakaret ve alay konusu olmaya başladılar ki cevap yazmaya giriştiler, kimisi 'Dekadan'ın ne olduğunu anlatıp savunurken, kimisi de 'Dekandan'dan öte 'sembolizm'e yakın olduklarını dile getirirdiler. (Aydoğan, 2001) (Parlatır, 2009).

Servet-i Fünûn'un ortaya çıktığı yıllarda Osmanlı İmparatorluğu çok kötü günler geçiriyordu, deyim yerindeyse çöküyordu (yaklaşık yirmi yıl sonra da yıkıldı zaten). Çok ağır bir siyasi baskı ve sansür vardı, belli sözcüklerin kullanılması dahi yasaktı, burun, yıldız³ gibi. (Ataman, 2014) Grup edebi çevrelerde benimsenmişti aslında aldıkları tepkinin sebebi buydu. Peki, ne yapmaya çalışıyorlardı? Şiirde yeni imkânlar arıyorlardı, müzik ile resim ile şiiri bir araya getirmeye, yeni anlatım olanakları bulmaya çalışıyorlardı. Sözlüklerden sözcük arayarak hatta... Yeni gelişen baskı

imkânları da destekliyordu onları, resimlerin altına şiirler yazıyorlar, eserlerinin yanına resimler, fotoğraflar koyabiliyorlardı vb. (Özgül, 1997)

Dekadan ya da bozguncu olarak adlandırılmalarının sebebi, eskiyi yıktıklarının düşünülmesiydi. Oysaki yıkılan bir şey yoktu çünkü imparatorlukta değişim süreci çok daha önce başlamıştı, hayat değişmişti ve eski edebiyat kendini sürdürüyor ya da o güne bir şey söyleyemiyordu. Grup eskiyi dönüştürmek yerine yepyeni bir mecra aramıştı. Bir değişim başardılar da yeni edebiyatta daha sonra başarılı eserler verildi fakat günümüze grubun ilgili yıllardaki şiirlerini edebiyat tarihçileri ve öğrencileri dışında okuyan yok, dil sadeleştirilmesiyle okunmaya çalışılıyor ama nafile.

Ahmet Haşim⁴'in "Bir Günün Sonunda Arzu"⁵ adlı şiirinin adeta parodisini yapmıştı Orhan Veli⁶ "Eskiler Alıyorum"⁷ adlı şiiri ile. Burada şiirin sadece sözcüklerle yapıldığını vurgulamakla beraber Ahmet Haşim'in şiirini ve dünyasını reddediyordu fakat şiir poetik yanından öte son dizisinde ki bohem tavrıyla benimsenerek bağlamından koptu. Sait Faik⁸ bile 1947'de (100) Orhan Veli ile yaptığı "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair" isimli röportajını şöyle bitirir "*Şu şair istekleri bir çeyrek asırda aynı imkânsızlığı*

1. Servet-i Fünûn 1895-1901'de arasında aslında bir fen dergisi olan yayını Tevfik Fikret'in yönetmesi ile bir araya gelen topluluk.

2. Ahmet Mithat Efendi: (1844-1912) Ölümüne dek şiir hariç hemen her türde olmak üzere iki yüzden fazla eser yayımladı. Türk edebiyatının gerçek anlamda ilk popüler yazardır.

3. Yıldız ile dönemin padişahı II. Abdülhamit'in kaldığı yer olan Yıldız Sarayı, Burun ile de yine aynı padişahın büyük burnu kastedildiği düşünülmesin diye.

4. Ahmet Haşim (1885-1933) Şiirlerinde yarattığı ahenk ve betimlediği muhayyel dünya ile kendinden sonrakileri etkileyen, düz yazıları ile de sevilen şair.

5. *Yorgun gözümün halkalarında/ Güller gibi fecr oldu nümâyân./ Güller gibi... sonsuz iri güller/ Güller ki kamıştan daha nâlân./ Gün doğdu yazık arkalarında!// Altın kulelerden yine kuşlar;/ Tekrarını eder ömrün ilân.*

/ Kuşlar mıdır onlar ki her akşam / Alemlerimizden sefer eyler?... / Akşam, yine akşam, yine akşam/ Bir sırma kemerdir suya baksam/ Akşam, yine akşam, yine akşam./ /Göllerde bu dem bir kamış olsam! (Ahmet Haşim, Piyale, 1926)

6. Orhan Veli Kanık (1914-1950) Şiiri birtakım kalıplardan kurtararak yalın bir dil kullandı. Garip diye anılan akımın öncüsü oldu. Sıradan insanların hayatını, karamsarlıklarını, ümitlerini mizahi bir dille anlattığı şiirleri büyük ilgi gördü.

7. *Eskiler alıyorum/ Alıp yıldız yapıyorum/ Musiki ruhun gıdasıdır/ Musikiye Bayılıyorum/ / Şiir Yazıyorum/ Şiir yazıp eskiler alıyorum/ Eskiler verip musikiler alıyorum/ Bir de rakı şişesinde balık olsam (Orhan Veli, Vazgeçemediğim, 1945)*

8. Sait Faik Abasıyanık (1906-1954) Türk hikâyeciliğinin önde gelen yazarlarından sayılan Abasıyanık, çağdaş hikâyeciliğe yaptığı katkılarla Türk edebiyatında bir dönüm noktası sayılır. Bir İstanbul öykücüsü olan yazar, yığınlar içindeki gizli dramları bulup çıkardığı gibi tabiat senfonisini de derinlere işleyen bir ustalıkla yaşatmasını bilmiştir.

devam ettirmek şartıyla ne kadar değişiyor. Şair değilim bereket! Göllerde kamış, rakı şişesinde balık olmayı bir şişe siyah şarap karşısında beniâdem olmaya da değişmem doğrusu." demiştir.

'Garip' şairlerine bozguncu denilmedi ama pek çok eleştirildiler, alaya alındılar; bu sebeple 'Dalgacı Mahmut' şiirini yazdı Orhan Veli. Kendi kendilerine de "ne tuhaf şiirler bunlar" diye "Garip" ismini koydular, çıkardıkları ilk şiir kitabının adına. Bozguncu demediler onara çünkü başta andığımız gibi bozulmuştu bir şeyler, yol açılmıştı ve "putlar" yıkılmıştı. Orhan Veli çok erken öldü, şiiri hep "Garip" kaldı. Diğer "Garip"çilerin şiirleri çok gelişti ve değişti. Bu durum pek çok sanatçı için de söylenebilir, seri üretimden kendisini dönüştürmek ve geliştirmek esas olan aslında.

Bu kadar öncü ve yenilikçi olan hareket dönemindeki diğer akımlardan neden daha çabuk öldü? Kendini "yeni" diye ortaya koyanın ömrü neden daha az oluyor? Avangart sanatçılar yaptığı devrimi yıkıp sınırlanmadıkça taklitleri orijinalini boğuyor. Yahut hayatın ritmini yakalayamadığı için yok oluyor. Burada okuyucu ya da izleyiciyi tutuculukla, yeni eserlere karşı mesafeli olmakla mı suçlamalı yoksa eserin zamanın ruhuna seslenememesini mi düşünmeli? Yaratıcı eylemde öyle bir ritim var ki ölümsüzleşiyor, taklit dahi edilemiyor.

Doğum varsa, ölüm olduğu gibi, yeni de varsa mutlaka eskiyecektir, bu durum ikili yapıdan öte insan varlığının diyaletik gereğidir de. İnsanlığın ortak mirasından yararlanıp kendi üslubunda yeni eserler çıkarmak farklı elbette ama her sentez yahut yenileme çabası birer ölü doğum gibi okunabilir. Benzer bir biçimde eski bir şeyi diriltmeye çalışmak da zombiler ortaya çıkarmıyor mu? "Retro" ya da "vintage" modası buna örnek, eski orijinal olanın taklidini üretilmesi eskinin de değerini düşürmez mi? Ondaki estetik formu kullanmak yerine birer imitasyon üretmek yıkık bir mimari eseri yeniden inşa etmek değildir.

9. TBT: Sosyal medyada kullanılan popüler etikettir. İngilizce 'Throw Back Thursday'in kısaltmasıdır. Türkçe 'Perşembe gününden bir kesit' olarak ifade edilebilir.
10. NFT: Non Fungible Token. "Değişmesi mümkün olmayan para" olarak tercüme edilebilir. NFT, bir değere sahip olan dijital bir varlıktır. NFT sayılabilecek varlıklar; herhangi bir sanat eseri, video, tweet, bir internet sayfası, görseller, sosyal medyada oluşturulan hikâyeler ve daha pek çoğu olabilir.
11. Behçet Necatigil: (1916-1979) Şiirlerinde kent insanının gündelik yaşantısını, bireyin sorunlarını, kendine özgü dili ve biçimiyle işledi.
12. Şeyh Gâlib: (1757-1799) Divan Edebiyatının son büyük şairidir. Tasavvufi eserleri ünlü ve önemlidir.
13. Eşrefoğlu Rûmî (?-1469) Tasavvuf şiirleriyle bilinen eski ve önemli şairlerdendir.

"Efemera" adı üzerinde geçici bir belge, koleksiyonerler, tarih meraklıları, sanatçılar bu ömrünü doldurmuş eşya ve belgelerden yeni "şey" üretirler. Zamanını doldurmuş bir nesne, koleksiyonerin elinde arkeolojik kazıda bulunmuş buğday gibi saklanır, tekrar yeşermeyecektir artık bambaşka bir şeydir. Günümüzde de efemera üretiliyor, bir market broşürüne, mobilya kataloğuna "aa eskiden ne güzelmüş" diye bakılacak mı? Ya da ne zamana kadar "önce-sonra" (after-before) yahut 'TBT'⁹ paylaşımları yapılacak? Günümüzde eskiye dair olanı diriltmeye çalışmak ne kadar olmayacak bir şeyse, fütüristik yepyeni bir şey üretme iddiası da bir o kadar abartılı ve imkânsız. "Güneşin altında yeni bir şey yok!" her şey söylendi, biz hayatın ritmini yakalayıp kendi dilimizi bulduğumuz müddetçe yaşarız.

*

Çok meşhur bir eseri, dijitalleştirsem NFT¹⁰ olur mu? İlk eserler neden tarihi birer belgedir, neden onları üretildikleri gibi algılamayız ve günümüze dair ne söylerler? Pek çok yanıtı olan, meselelere nereden baktığımıza göre değişecek yanıtları içinde barındırır sorular. Sanatçının mecrası değiştikçe mesaj kendiliğinden değiştiği gibi, belli bir dönemde üretilen formlar, sözler, teknikler her bağlam ve sonuçta aynı sonucu ver(e)mez. Otantiklik aranan bir şey fakat turistik olandan kaçılır.

İmgeler için de benzer şeyleri söyleyebiliriz, Hilmi Yavuz, (2019: 33), Behçet Necatigil¹¹ örneğinde imgenin başka bir bağlamda kullanılmasını şöyle açıklıyor:

Necatigil, "eski taşlarla yeni yapılar" inşa eder. Şeyh Gâlib¹²'in ve Eşrefoğlu Rûmî¹³'nin "eski taşlar"ını alır mesela "Ölü" şiirinde olduğu gibi bağlamını değiştirir; "ateşten denizleri mumdan kayıklarla geçmek"i bu dünyada bir varoluş problemine dönüştürür. Yahya Kemal'in "imtidâd", Tanpınar'ın "devam ederek değişmek, değişerek devam" etmek dediği kavram için, Neca-

tiğil Bile/Yazdı'da "sanat yenileşmeler çevresinde tekrarlamalar toplamıdır" der. Hoca'nın bazı metaforlarını, bu "imtidâd"ın, bağlam değiştiren sabitlenmişlikleri olarak ele almak yanlış olmayacaktır. "Bağlam Değiştiren" sabitlenmiş metaforları, bağlam değiştirmeden devam eden "kök metaforlar"dan ayırmak gerekir. Mesela, Nâzım Hikmet¹⁴'in Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedrettin Derstanı'ndaki güneşin boynunu vurup, kanını göle akıtan sipahiler'den söz ederken işaret etmek istediği neyse Ahmet Haşim¹⁵'in Ufukta bir ser-i maktûu andıran güneş'ten veya Guillaume Apollinaire¹⁶'in "Zone" şiirindeki son dizesi soleil cou coupé'den (boynu kesik güneşten) kastettiği odur bağlam değişmemiştir, güneşin batışının kan kızılığını andıran rengi!

Yukarıda bahsettiğim retro modasından, nostalji rüzgârından yeni bir bağlam kullanarak kurtarabiliriz kendimizi. Aynı bağlamda üretilmiş eseri tekrar görmek hangi türde olursa olsun izleyiciye/okura haksızlık olarak değerlendiriyorum.

Çöküş zamanlarında eskiye dönme eğilimi artar, bir yanda hiç görülmemiş uygulamalar, biçimler yaşanır, her şey yetişemeyecek derecede dönüşürken, diğer taraftan eskinin verdiği güven ve aidiyet etkisini çeşitli metalarda gösterir. (Ahıska ve Yenal, 2006: 369) Değişim ve dönüşüme kimse karşı değil fakat günümüz dünyasında daha çok satmak yahut yeni pazar yaratmak adına ömrünü doldurmamış, işlevsel olanı yıkmak yahut bir fosilmişçesine fanuslayıp müzeye koymak asıl "dekadanlık" olarak değerlendirilebilir.

*

Kaynakça

1. Aydoğan, Bedri (2001). *Servet i Fünûn Döneminde Edebiyat Üzerinde Oluşan Polemikler*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7 (7) Erişim Tarihi: 11.02.2022 <https://dergi-park.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4363/59677>
2. Parlatır, İsmail (2009). *Servet-i Fünûn*, İslam Ansiklopedisi, C. 36, s. 573-575 Erişim Tarihi: 11.02.2022 SERVET-i FÜNÛN - TDV İslâm Ansiklopedisi (islamansiklopedisi.org.tr)
3. Ataman, Bora (2014). *Türkiye'de İlk Basın Yasakları ve Abdülhamid Sansürü*. Marmara İletişim Dergisi, 14 (14) , 21-49. Erişim Tarihi: 14.02.2022 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/447/3532>
4. Özgül, Kayahan, M. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
5. Abasıyanık, Sait, Faik (2020). *Tüneldeki Çocuk*, 6. Basım: İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
6. Yavuz, Hilmi (2019). *Behçet Hoca*, İstanbul: Everest.
7. Ahıska, Meltem ve Yenal, Zafer (2006). *Yine Yeni Yeniden, Aradığımız Kişiyse Şu An Ulaşılamıyor: Türkiye'de Hayat Tarzı Temsilleri*. 1980-2005. S, 369-376, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi. İstanbul.

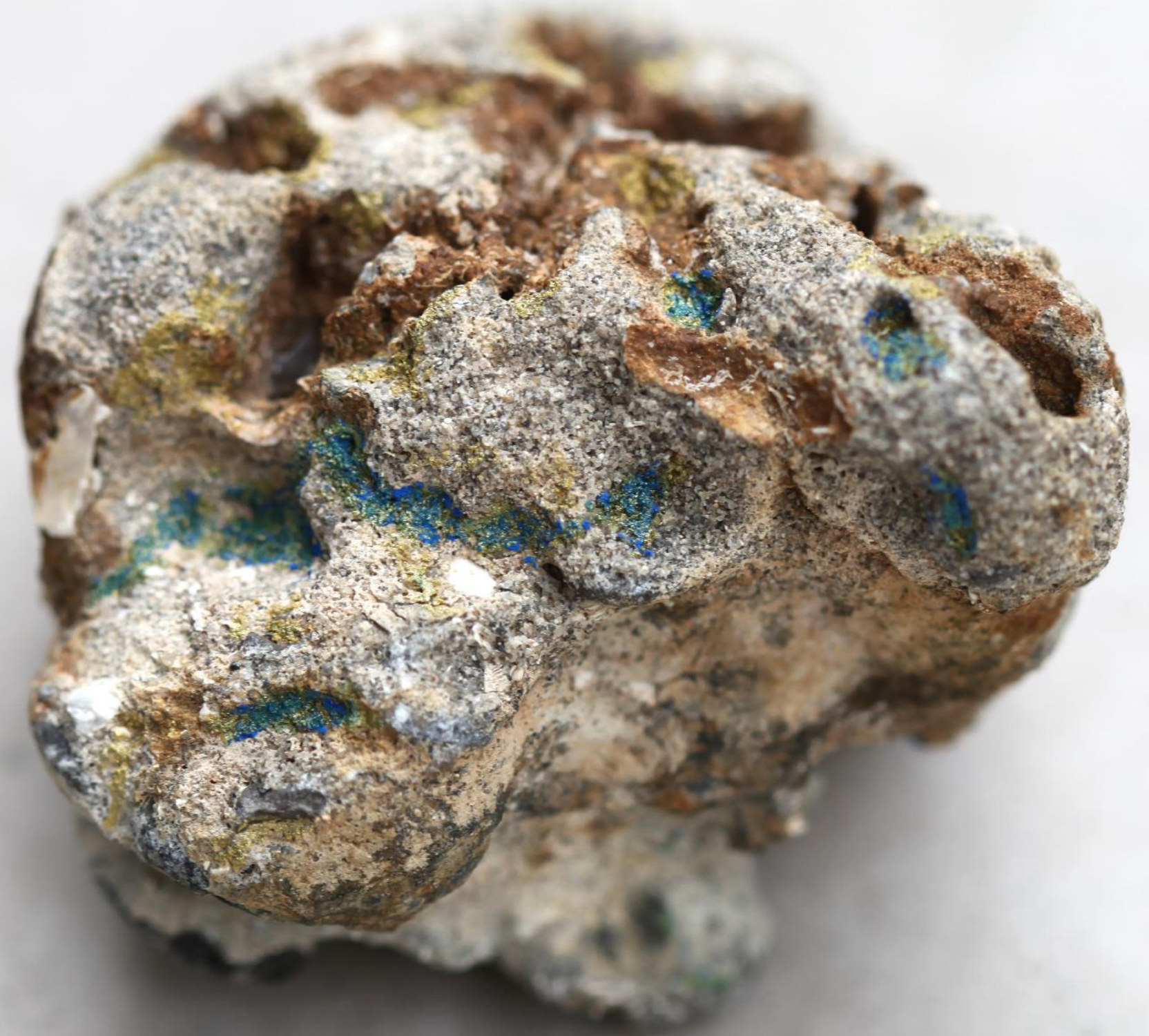
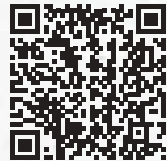
14. Nâzım Hikmet: (1902-1963) Toplumcu şiirin öncülerinden olup, şiirinde kendi sesini ve biçimini bulmuş, kendinden sonraki kuşaklar üzerinde büyük etkisi olmuştur.

15. Bkz. Dip not 7.

16. Guillaume Apollinaire: (1880-1918) Fransız, şair yazar ve sanat eleştirmeni.

Taş Olmayan: İnsanoğlunun Aynası

Dolores Furió Vita ve M. Ángeles López Izquierdo
Valencia Politeknik Üniversitesi
dofuvi@esc.upv.es maloiz@dib.upv.es



*Şu anda harekete geçmezsek,
dünyanın sonunun gelmek üzere olduğuna
dair savunulan güçlü inanç,
paradoksal bir biçimde
Dünya'da ekolojik olarak bir arada yaşamamıza
gösterilen tam bağlılığın önüne geçen
en güçlü faktörlerden biri olacaktır (...)
Dünyanın sonu çoktan geldi
Timothy Morton, Hyperobjetos*

Çalışma, “Taş olmayan. İnsanoğlunun aynası” plastiglomera ile bağlantılı “Antroposen” kavramının eleştirel bir yan-sımasıdır. Antroposentrik olmayan bir bakış açısı üzerinden Dünya'nın bize sunduğu bu yeni eserleri, yapay olanı doğal olanla birleştiren yeni bir melez doğa olarak değerlendirip analiz etmeye çalışacağız. Bu sadece jeolojik bir sorun olmakla kalmıyor aynı zamanda gezegenin tüm sakinlerini etkileyen kültürel de bir sorun. Bu nedenle büyük bir çevre sorunuyla karşı karşıyayız.

Plastiglomera, organik ve plastik atık parçalarından oluşan bir atık malzeme hibritidir. Görünümü taş şeklinde olmasına rağmen doğal ya da yapay olmayan belirsiz bir üründür. Sedimenter, magmatik veya metamorfik kayaların niteliklerini içerir ancak bunların hiçbiri değildir. Doğada XX. yüzyılın ortalarında ortaya çıkması, Antroposen'in jeolojik bir işareti olarak önerilmesine sebep olmuştur. Bu sahte taşlar, denizlerin ve okyanusların bozulduğunun, doğanın insanoğlunun eliyle yok edildiğinin ve dönüştürüldüğünün, plastiglomeraların medeniyetimizin bize miras bıraktığı fosillere dönüştüğünün bir göstergesidir.

Plastiglomera, tüketimcilik çağında plastiğin aşırı üretiminin bir sonucu olan yeni bir jeolojik unsurdur 3C (İspanyolca'da kelimeler bu kelimeler C harfi ile başlamaktadır): Kapitalizm, sömürgecilik ve tüketimcilik). Greenpeace¹'in internet sitesinde yer alan verilere göre 2015 yılında toplam plastik üretimi 380 milyon tona ulaşmıştır. Her yıl 500 milyar plastik şişe üretilmektedir ve örneğin İspanya'da ambalajların %50'si çöpe atılmaktadır. Mevcut dünyanın

işlevselci/ekonomik ve ayrıca doğal dünyanın üç antroposen vizyondan algılandığı teknolojik bir çıkar üzerinden inşa edildiğini biliyoruz: Dikkatle izlenecek bir manzara, sömürülecek ve tüketilecek bir toprak olarak veya gelişmek ve hâkimiyet kurmak için ilerici bir meydan okuma. Bu nedenle, ayrı kavramlar olarak iki terimli kültür-doğa, bu büyük soruna çözüm olmaktan uzaktır. Kürelerin bu ayrımı, bu insan merkezli doğa vizyonlarını bir standarda sokarak çağdaş ekolojik felaketi sürdürür.

Plastiglomeranın kökenine dönersek, Kuzey Amerikalı araştırmacılar bu yeni maddeyi Hawaii adasında, özellikle Kamilo sahilinde keşfettiler. Bahsedilen Hawaii sahilinin konumunun, sürekli olarak küçük döküntülerin büyük bir bölümünün bitki örtüsü arasında biriktiği ve kıyıya sürüklendiği yani alize rüzgârlarına maruz kaldığı anlamına gelir. Rüzgârların büyük etkinliği nedeniyle atık kumla kaplıdır; bu şekilde, büyük miktarlarda erimiş plastik substrat ile karışır ve böylece plastiglomera adı verilen yeni parçalar oluşturur. Haziran 2014'te, Amerikan Jeoloji Topluluğu (The Geological Society of America, GSA), “Gelecekteki kaya kaydında antropojenik bir işaret ufku” başlığı altında yazarlar Corcoran, Charles J. Moore ve Kelly Jazvac'a göre, yeni maddeye atıfta bulunmak için “plastiglomerat” adının geçtiği ilk çalışma yayınlandı.

Burada, Hawaii adasındaki Kamilo Plajı'ndan erimiş plastik, sahil tortusu, bazaltik lav parçaları ve organik döküntülerin birbirine karışmasından meydana gelen yeni bir “taş”ın ortaya çıkışını rapor ediyoruz. Burada “plastiglomera” olarak anılan malzeme, plajın tüm alanlarına dağılmış olan in situ ve klastik türlere ay-

rılmıştır. Kamp ateşi yakma sırasında doğal tortuların erimiş plastiğe aglütinasyonu, rüzgâr veya su ile taşınmayı engelleyen plastiglomeratın genel yoğunluğunu arttırmıştır, böylece gömülme ve bu şekilde koruma potansiyeli de artmıştır. Sonuçlarımız, antropojenik olarak etkilenen bu malzemenin, gayri resmi Antroposen çağının oluşumuna işaret ederek, insan kirliliğinin bir belirleyici ufkunu oluşturma konusunda büyük bir potansiyele sahip olduğunu gösteriyor. (Corcoran P.L., Moore C. J. y Jazvac K, (2014)

Bu yeni malzeme genellikle insanların Dünya üzerinde bıraktığı ayak izi olarak kategorize edilir ancak aslında jeolojik kuvvetlerin yeniden oluşturduğu (atık polimerler), doğal malzemelerle (kum, kayalar ve inorganik malzemeler) birlikte yeni bir doğa yaratan yeni bir hibrit malzemedir.

Aynı zamanda, bilim adamları Paul J. Crutzen ve Eugene Stoermer tarafından 2000 yılında icat edilen yeni bir jeolojik dönem olan Antroposen'in varlığının gerçek bir örneği olarak kabul edilir (2000), Antroposen makalesinde. Bu yeni jeolojik çağ, yüzyılın sonundaki Sanayi Devrimi ile başladı. XVIII, bu iki yüzyılda hızlanan, biz insanların gezegende bıraktığı ayak izi ve bunun su ve kara ekosistemleri üzerindeki sonuçlarıdır. Bu, insanoğlunun dönemi ve sonuçları hakkında büyük akademik tartışmalara yol açmıştır (Crutzen, 2002). Farklı çokdisiplinli ve disiplinlerarası bakış açılarından antropologlar, oşinograflar, filozoflar, tarihçiler, sanatçılar, mimarlar, kimyagerler, sosyologlar vb. Antroposeni sadece jeolojik değil, aynı zamanda kültürel bir kavram olarak tanımladılar. Terimin genişlemesi biyolojik ve jeolojik bilimlerin ötesine geçerek, sanat alanında gezegende bıraktığımız ayak izi ve olası sonuçları hakkında eleştirel bir düşünceye yol açmıştır.

Birçok yazar, Antroposen kavramının Avrupa merkezli ve Batılılaşmış bir kavram olduğunu vurgulamak için seslerini yükseltmiş, alternatif olarak başka isimler önermişlerdir:

2. Erwin Hortua'ya göre “Gaia Hipotezi”nde (Temmuz 2007) Lovelock, yaygın olarak “Gaia”, bilincin varlığını zorunlu olarak ima etmeden yaşayan bir gezegen varlığına atıfta bulunur. Gezegeni canlı olarak nitelendirirken daha büyük tartışmalar ortaya çıktı, çünkü canlı maddeyi eylemsiz maddeden ayırmak için kesin bir yöntem yoktur, Lovelock, canlı maddenin “hareketsiz” ortamından ayrılmadığını, çünkü birlikte evrimleştiğini, yaşamın bir cansız olduğunu düşünür. “biyosel gezegen mülkiyeti”. 27 Aralık 2021'den alıntıdır. https://mon.uvic.cat/tlc/files/2016/06/GAIA-lovelock_margulis_gaia_2__contra-versus.pdf

Capitalocene veya biyolog ve teorisyen Donna Haraway'in önerdiği gibi Chthulucene, zarar görmüş bir dünyada sorumlu bir şekilde yaşama ve ölme sorunuyla başa çıkmayı öğrenmek için birlikte bir tür uzay-zamanı adlandıran iki Yunan kökünden oluşan bir isim.

Kirsty Robertson için, insanmerkezcilik fikri şunları içerir:

Antroposenin olası başlangıç tarihini belirlemek için ufuktaki bir göstergenin parçası olarak plastiglomerayı kullanmak gerektiğinde Uluslararası Stratigrafi Komisyonu ve Uluslararası Jeolojik Bilimler Birliği'nin yeni bir çağın tanımlanması için tüm kriterlerin karşılanıp karşılanmadığı konusunda hemfikir olup olmamasından daha fazlası gereklidir. Yeni bir çağa isim vermenin ardındaki kibir kaçınılmazdır. Zoe Todd'un bize hatırlattığı gibi, Antroposen'in mevcut çerçevesi, fosil yakıtlara (petrol) dayalı bir ekonomiyi yöneten insanlar, milletler ve kolektifler arasındaki ayrımlara meydan okuyor. Sömürgeci ve emperyalist gündemlerin verdiği zararları da dâhil olmak üzere, dünyada var olan insanoğlu gibi çeşitli insanların karmaşık ve paradoksal deneyimleri, anlatı evrensel bir tür paradigmasına dönüştüğünde kaybolabilir. Sömürgeleştirme ve kaynak çıkarma ile bağlantılı olan plastiğin tarihi, Antroposen tanımının kalbindeki eşitsizliği açıkça göstermektedir (2016).

Hipernesnel (Timothy Morton, 2016) gibi diğer göstergeler birkaç on yıldır var olmuştur: *Ozon tabakasındaki delik, Çernobil ve Fukuşima'nın radyoaktif bölgeleri veya yüzen plastik adalar. Bu nedenle, plastiglomera, “mikrodan makroya kadar tüm maddelerin ontolojik ayrılmazlığını gösteren bir hipernesnedir.*

Orihuela'ya göre (2019), “plastiglomera, Gaia'nın² en gayrimeşru oğludur, ancak belki de Hiper-doğanın ilk doğumudur”. Bu Hiper-doğa, yeni karmaşıklığı anlamak ve çoklu doğrusallığa düğümlere, bağlantılara ve ağırlara dayalı sistemlerle değiştirmek için merkez, hiyerarşi ve doğrusallık kavramını terk eder. Bu nedenle Timothy Morton, dünya, nesnelere ve hiyerarşilerle olan ilişkimizin belirgin bir şekilde yeniden yeni bir anti-antroposentrik yorumunu önerir. Doğa kavramının insanlar tarafından tasarlanan

1. Greenpace. Recuperado el 27 de diciembre de 2021 desde (Erişim: 21 Aralık 2021) <https://es.greenpeace.org/es/trabajamos-en/consumismo/plasticos/datos-sobrela-produccion-de-plasticos/>

antoprosentrik bir prizmadan gelen bir kavram olduğu ve bunun için ekoloji hakkında konuşmanın doğrudan alakalı olmadığını düşündüğü göz önüne alındığında, doğasız bir ekoloji önermektedir.

Yukarıda açıklanan üç insan merkezli doğa görüşüne (tefekür, çıkarma ve kontrol) yanıt olarak, hümanist vizyonu bırakarak, onu daha karmaşık hâle getirerek, eleştirel ve bütünleştirici bir vizyonla rizomatik katmanlar yaratarak dördüncü bir melez vizyon düşünmek önerilmiştir.

Plastiglomera, gelecekte farklı bireysel unsurları birleştirerek, sonsuz yaratıcı kapasiteye sahip bir unsur yaratarak sabit bir melez haline gelir. Her rüzgâr nefesinde, her gelgitte, güneşe her maruz kalındığında, doğal olmayan bir istilacı olduğu düşünülen element uyum sağlamayı ve bizim anlayışımızın algılamasının ötesinde daha fazla bir Dünya nesnesi haline gelmeyi başarır.

Orihuela'nın altını çizdiği gibi, "plastiglomera, orada ve burada dünya denen şeyin yıkımının birinci tekil şahıs tarafından anlatıldığı hikâyeye aktarılan kurgusal teorinin nihai alanı olabilir." (2019)

Çünkü sonuçta ve sonunda her şey doğadır.

Kaynakça

1. Corcoran, Patricia.L., Moore, Charles J. y Jazvac, Kelly (2014). "An anthropogenic marker horizon in the future rock record" (Gelecekteki Kaya Kaydında Antropojenik Bir İşaret Ufku), *The Geological Society of America*, 4. (Erişim Tarihi: 23.11.2021) <https://doi.org/10.1130/GSAT-G198A.1>
1. Crutzen, Paul J. (2002). "Geology of mankind" (İnsanlığın Jeolojisi). *Nature* 415, 23. (Erişim Tarihi: 19.03.2021) <https://doi.org/10.1038/415023a>
2. ---- y Eugene F. Stoermer (2000). "The 'Anthropocene'" (Antroposen), en *Global Change Newsletter*, núm. 41, 17-18. (Erişim Tarihi: 27.12.2021) <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>
3. Robertson, Kirsty (2016). "Plastiglomerate", *e-flux journal* #78. p.10. (Erişim Tarihi: 27.12.2021) http://worker01.e-flux.com/pdf/article_82878.pdf
4. Hortua, Erwin (2021). "Propiedad planetaria individual" (Bireysel Gezegen Mülkiyeti). (Erişim Tarihi: 27.12.2021) https://mon.uvic.cat/tlc/files/2016/06/GAIA-lovelock_margulis_gaia_2__contra-versus.pdf
5. Orihuela, Diego (2019). "Capas alternas. Una cartografía crítica de la Tierra, la Naturaleza y otros lugares discursivos (Alternatif katmanlar. Dünya, Doğa ve diğer söylemsel yerlerin eleştirel bir haritalığı). Doktora Tezi Sanat ve Tasarım Fakültesi. Peru Papalık Katolik Üniversitesi. 2019. s. 134. (Erişim tarihi: 27 Aralık 2021) <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15360>

İkarus'un Düşü

Özlem Oğuzhan
İstanbul Medeniyet Üniversitesi
ozlem.oguzhan@medeniyet.edu.tr



Uygarlıklar gibi, bireylerin de yaşamları yükseliş ve düşüşlerle örülü, yaşadım ve gördüm. Özenle biriktirdiğim deneyimlerimden hareketle Dekadans Projesini tasarlar-ken zihnimde üç görsel dönüp duruyordu: Bunlar bölgesel, evrensel ve kişisel yıkımlardaki insanlık hâlleriyle ilgiliydiler. Görsellerden ilki, Mohammed Mohiedin Anis'in Halep'teki savaş nedeniyle yıkık dökük yatak odasında pipo içip plak dinlerken çekilen fotoğrafı. Bölgesel nitelikteki bu fotoğraftan sunuş bölümünde detaylı biçimde bahsettim. Anis tüm yıkımı yani kötü ve çirkin olanı bulunduğu odada bırakmış, notaların eşliğinde güzelin hüküm gezdiği bambaşka bir diyara geçmiş gibiydi.

İkincisi yani evrensel olanı, Pieter Bruegel the Elder'in Viyana'da ikamet eden "Babil Kulesi" (1563) adlı resmi. Bu eser dünyadaki dillerin bir ceza olarak ortaya çıkış hikâyesini anlatmakta. Ancak diğer yandan ikonografisinde Tanrı'ya doğru uzanırken yıkılan kuleye rağmen, yapım sürecini inceleyen kral ve diğerleri görülmekte. Yani resme bakarken insan, tanrısallaşma çabasının bitmek bilmeyen trajik sonunu seyretmekte.

Kişisel yıkıma ilişkin ise Çinli çağdaş sanatçılardan Wang Xiaobo'nun "Tersyüz Edilmiş Kadın" (*Inverted Woman*, 2010) adlı eseri zihnimi kurcalıyordu. Resimde yen'i dar olan o koskoca cüsseye yerini dar edenden bir imza, bir beyaz tüy görülmekteydi. Işığıyla ve kıvrımlarıyla Barok döneme selamlarını sunan, gerçeküstü tarza sahip resmin en etkileyici yanı, havada süzülen küçük tüydü. Kadının bedeni aşırılaştırılmış, içine zorla sığıldığı korseyle gülünçleştirilmiş ve kafa üstü düşmüştü. Ama çok güzeldi. Havada salınan tüy ise bu düşüşe az önce neden olan "zarif" müdahalenin izi gibiydi. Bu resimle, kişisel hayatımda oldukça yıkıcı ve peş peşe düşüşler deneyimlediğim bir dönemde, 2019 yılında Twitter'da karşılaştım. Ancak geri dönüp baktığımda bu küçük tüyün hayatımdaki yıkımdan çok, yeniden yapımın, ayağa kalkışımın sembolüne dönüştüğünü

söyleyebilirim. Hatta Dekadans gibi .artimu. da bu sürecin ürünlerinden birisi.

Üç görselde de zaman ve mekân aşağıya doğru; yıkım, çöküş ya da düşüş yönelimli olsa da orada aynı zamanda havada notalar, bir tüy ve bir kule bulunmakta. Yani, ortak olan şey, yıkımın ya da düşüşün içinde de ahenkli, hatta senfonik bir cazibenin varlığı ve bu cezbeyle kat(p)ılan insanlar. "Çirkinin ve kötünün ötesi"nde bir yerde, yıkımla gelen yeniden yapımda yeşerecek umudun, bir yeninin olması... Ne ihtişam!

Umut gökseldir ve görmek için kafamızı yukarıya kaldırmamız gerekir.

"Dekadans" kavramı insanlığın önemli bir eşikten geçtiği modern olanın sanayiyle pekiştiği dönemde Friedrich Nietzsche ile sıkça gündeme gelir. Modern uygarlığın ve geleneğin eleştirisinde çatı bir kavram olan "dekadans", gidişatın insan için pek de olumlu sonuçlar üretmediğine ve insanın temel değerlerinin çözülmeye, dağılmaya işaret eder. Oysa bilimin desteği ile teknoloji, "doğru" ve "akılla" daha önce eşi görülmemiş bir gelişme ve uygulama alanı bulmuştur. İlerlemeye eşlik eden "yozlaşma" ve "kitleleşme" bu süreci tanımlayan gölge kavramlardır. (2010, 2012) Artık ilerleme idealinde yükseliş ve düşüş bir öncelik ve sonralık meselesi değil, bir "iç içelik durumu"dur. Modern insan devasa yapıları, fabrikaları, kentleri hatta ağları inşa eder, dolaşıma sokar ancak aynı zamanda doğadan son hızla uzaklaşırken, tıpkı Babil Kulesinde olduğu gibi, kendi çöküşünü de inşa etmekte ve yaymaktadır. Nietzsche'ci bir tabirle, yaşamın özündeki boşluğu modernitede vaat edilen yaşamın koşurmasıyla dolduran insan, kendi kültürünü yozlaştırmıştır. Böyle bir ortamda hakikat karşısındaki çaresizliğimize deva, trajik kültürün sanatçı insanıdır. Bu meseleyi bir karşıtlık ilişkisiyle anlatır. Dionysos ve Apollon temsiliyeti arasındaki gerginlik kendisi-

ni yükseliş ve düşüşte gösterir. Bir yandan dionizyak olan yıkarken, apollonik olan düzene koyar. Ancak Nietzsche'ye (2019) göre hakikat kulağımıza tam tersini fısıldamaktadır.

Bu projedeki eserime gelecek olursak, eserin adını Türkçedeki bir dil oyunu ile iki harfi düşürerek, mitin orijinal adını, "İkarus'un Düşüşü"nü "İkarus'un Düşü" yaptım. Bunun nedeni bilme arzusuna yüklediğimiz anlamı biraz daha açabilmektir. "Düşüş" gibi olumsuz bir durumu, "düşle" yani hayal etmekle ve hatta bu hayali gerçekleştirmekle ilgili düşünmek istedim. Böylelikle bu yıkımı ahlaki bir yargı sürecinden uzaklaştırıp cezbeyle kapılmış bir karaktere bakarken, uçuşunun cazibesine tutulmayı hedefledim. Bunu yaparken de videodaki, tüylerin akışını tekrarlar besledim. Böylece bu çalışmada geleneği temsil eden "Daedalus"un yerine "Dekadans"ı koydum.

İkarus'un temsili diğer birçok hikâyenin arasına sıkışmış bir vecd halidir. Meşhur zanaatkar Daedalus'un oğlu İkarus, babasıyla hapsedildikleri labirentten kaçarak, canlarını kurtarmak isterler. Bunun için Daedalus, arılarından topladığı balmumu ve kuşlardan dökülen tüyleri kullanacaktır. Zamanı geldiğinde kanatlarını takar ve kendisini engin denizin üzerine bırakır. Uçarken oğluna temel gerekleri gösterir ve anlatır. Sıra İkarus'a geldiğinde ise babasının söyledikleri pek de aklında kalmış gibi değildir. Yüksekliğin, yükselmenin cazibesine kapılarak, daha da yükseğe uçmaya çalışır. Oysa babası Ona "ne çok aşağıdan ne de çok yukarıdan" uçuşması gerektiğini, itidali öğütlemiştir. Diğer hikâyelerdeki öğütler gibi, bu öğüt de tutulmamıştır. Giderek daha fazla yükselen İkarus, kanatlarındaki balmumunun erimesi sonucunda, denize düşmüş ve boğulmuştur (Ovidius).

İkarus kendisini kurduğu düşün içinde bulur ve bu denk geliş kanatları yetemez, kül olur. Kuşkusuz bu hikâye anlatıldığı zamanlardan bu yana, birçok başka hikâyeye de kaynaklık etmiştir: Düşmüş melekten, günümüz pop müzik kliplerine kadar (örn. Billie Eilish, *All the Good Girls Go*

1. <https://www.youtube.com/watch?v=218Z6a7pJ2I>

2. Örnek olarak Merry-Joseph Bondel (1819), Hans Bol (16.yy.), Carlo Saraceni (17.yy.), Peter Paul Rubens (1636), Jacop-Peter Gowdy's (1637), Herbert James Draper (1898), Anthony van Dyck (1620), Henry Matisse (1944), Marc Chagall (1975) sayılabilir.

to Hell). Bu örneklerden de hareketle, söylenebilir ki "kanat" ve "kuş tüyü" sembollerinin deka'dansta bulunduğu yer, "kibir"dir (hubris). Tragedyaların, kutsal kitapların ve hatta görgü kurallarının da olumsuzladığı bu duygu ve hâl insanı istisnasız her hikâyede yıkıma götürür. Geri kalan ise ondan süzülen bir tüy ya da kıssadan minik bir hissedir.

Ancak ya ters taraftan bakılırsa!

Tüy, yer ve gök arasındaki Hermes'in/Hızır'ın evlatları olan kuşlardan düşüyorsa? Ya İkarus da tıpkı Tanrı'nın diğer sevdiği kulları gibi, Ona ulaşmayı amaçladıysa? Yani miraca talip olup karşılığında hayatını sunduysa? Ah, "Fail" ile "mağdur" rolleri arasındaki o ince çizgi!

*"Işığa uçar bütün pervaneler
Ateşe giderken ne şahaneler
Dönerek aşkla acıyla şu âlemi
Yana yana raks eder divaneler"*
(dinle: Sezen Aksu-Meral Okay, "Masal")¹

Sanat Tarihi İkarus'un düşüşüne dair eserlerle doludur². Ancak "tersini düşünme ve tersinden bakma" iddiamı tartışırken iki isim öne çıkmaktadır: Pieter Bruegel ve Anselm Kiefer.

"İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara" (1558) adlı eserinde -diğer eserlerinden de alışık olduğu üzere- Bruegel, Flaman atasözü ve deyimlerine yer verir. İlki resimde düşen İkarus'a ve yerde ölü yatan adama aldirış etmeden sabanını süren çiftçidir: "Ölen adam uğruna saban durmaz". Bir diğeri atın yanında kılıç ve para kesesinin bulunmasıdır. Bu sembollere karşılık gelen atasözü, "Kılıç ve para iyi ellerde olmalıdır"dir. Taşa dayalı çuval ise "Taşa ekilen tohum fide vermez"e işaret etmektedir. İkarus'un "şuursuz" davranışına yönelik ressamın yorumunu ileten atasözlerinin yanında, dikkat çeken bir de sembol bulunmaktadır: Balık tutan adamın üstündeki dala tünemiş olan keklik. Keklik, İkarus'un

babası Daedalus'un evvelce işlediği bir günaha işaret etmektedir. Bu günah, yetenekli yeğeni Talos'u kıskanarak, Akropol'den aşağı atarak öldürmesidir. Athena duruma şahit olur ve üzülmeye Talos'un ruhunu bir keklige yüklemiştir (Dilmen, 2021). Resimdeki keklilik Talos'tur. Kız kardeşinin oğlunu öldüren Daedalus'un oğlu ölmüştür: Kısasa kısas! Sadece İkarus'a değil, ruhun kuşla temsiline de örnek olan bu resim, Brugel'in üst açıdan/yukarıdan manzara tekniğinin iyi örneklerinden birisidir. Bu metin için diğer bir ilginç özelliği oluşturmaktadır: Manzaranın da kuşbakışı çizilmiş olması. Birçok versiyonla İkarus'u resimlerinde sadece mitolojik bir tema olarak değil, aynı zamanda ahlaki bir mesele olarak ele alan Brugel, hikâyenin daha çok "kibir", "günah" ve "ceza/bedel" kavramlarına dair mesajıyla ilgilenmiştir.

Oysa hikâyeye ters açıdan -karşıt pozisyondan- bakan Anselm Kiefer, Brugel'den yüzyıllar sonra, bu yükseliş ve düşüş meselesini bambaşka bir boyuta taşır ve tartışır. Birçok eserinde mitolojik temalar kullanan Kiefer, sembollerin ahlâki bagajını boşaltarak, Nietzsche'nin öğütlediği bağlamda onların anlamını/değerini yeniden ele almaktadır. Politik anlamda da bunun gerekliliğine sürekli vurgu yapar: Estetik olan politik de olmalıdır.³ Güncel eserlerinden biri 2018 yılında Rockafeller Merkezinin iki gökdeleni arasına yerleştirdiği "Uraeus" heykelidir. Neredeyse tüm mitolojilerde önemi bir yer tutan kanat ve yılan sembolizminin örneklerinden biri olan Uraeus, güçler üzeri bir güç olarak kabul edilir. Aşağı ve Yukarı olarak bölünmüş Mısır Kralıklarının sembolleri kartal ve bu yilandır. Aynı zamanda Firavun temsillerine bakıldığında da yılan benzetildikleri çünkü güçlerini bu benzeşmeden aldıklarına dair inançları dolaysızca görülebilir. Yılan kadim karşıtı olan kartal gibi, tanrısal olana işaret etmektedir. İşaret ettikleri anlam çerçevesinde, iki karşıt sembolün birliği dikkat çekicidir.

Antik Yunan mitolojisinde ise Asklepios ve Hermes temsillerinde asaya dolanmış yılan ve kanatlar kullanılır. Kiefer de heykelinde sütuna dolanmış bir yılan, yılanın baş bölümünde dev kanatlar ve tam ortasında bir kitap konuşlan-

dırılmıştır. Richard Calvocoressi'ye verdiği röportajda bu heykelde kullandığı sembollerin, özellikle de yılanın farklı kültürlerde birçok farklı anlama geldiğini ifade eder. Nietzsche'nin Zedüştünün yılan ve kartal ilişkisi bunlardan birisidir. Normal şartlarda kartal yılanı yer ancak Nietzsche'nin örneğinde yılan kartala sarılmıştır ve bir çeşit "dans" etmektedirler. Ayrıca yılan Nietzsche'nin zaman anlayışına da işaret etmektedir çünkü ona göre zaman çizgisel değil, dögüseldir. Kiefer'e göre yılan ve kanat arasında konumlanan kitap bilgeliğin sembolüdür ve dünyanın etrafından dönmektedir. (Kiefer, 2018) Heykelin devamında yere saçılmış, belli ki daha önce dünyayı dönüp gelmiş olan kitaplar bulunmaktadır.

Asanın ucundaki açık kitabın yapraklarıyla bütünleşen kanatlar, adeta dünyayı bir çırpışta dönebildiği rivayet edilen Cebrail'in devasa kanatlarını hatırlatmaktadır. Cebrail, ilhamın ve sözün taşıyıcısıdır. Kiefer'in 1983-84 yıllarında yaptığı Serafim ve 1981'deki İkarus adlı eserleri de düşüş temasını ele almaktadır. Özellikle Ayasofya Camiinin panatiferlerinden de bildiğimiz, Tanrı'nın tahtını (Ayasofya'da da kubbeyi) kötü güçlere karşı koruyan altı adet kanatlı melektir. Onlara karşı savaşanlar karanlık güçler ise yenilmiş ve dünyaya düşmüşlerdir ki bunlar genellikle yılan biçiminde temsil edilir. Cennetten kovuluş temsillerinde hayat ağacına dolanmış yılanın şeytanı temsil edişi bu durumda pek de tesadüf değildir. Dolayısıyla yılan, kuş ve kanattan farklı olarak, aynı zamanda hem iyinin hem de kötünün, hem şifanın hem de zehrin sembolüdür.

Kiefer İkarus'ta (1981) diyagonal bir sahile düşmüş kanatlar kullanır. İkinci Dünya Savaşının yıkıcı sonuçlarını çağrıştıran eserde kanatlar sanatçının durumunu tasvir etmektedir. İkarus, bilgelik ve sanatçı ile özdeş tutulmaktadır. Sanatçının uçmaya ehliyeti vardır ancak bu uçuşun selameti koşullarca belirlenir. Bu koşulları Kiefer Almanya'nın kendi geçmişi yani yarattığı yıkımla yüzleşmesinden geçmekte olduğunu görsel, yazılı ve sözlü olarak sürekli tekrar eder. Sanatçı eşerek ve uçarak elde ettikleriyle kendisini inşa

3. Burada Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesindeki "politik olanın estetikleştirilmesi" ve "estetik olanın politikleştirilmesi" gerilimine vurgu yapılmaktadır.

eden kişidir. Bu nedenle göğsünde hem kartalı hem de yılanı barındırır. Gökte olduğu kadar, yerde de sözünü söyleyebilmektedir.

Bu metnin konusu olan İkarus'un Düşü'ne dönersek, eser bir videodur. Beyaz fonda bir kuzgun tüyünün gölgesiy-le birlikte dönerek yükselişi ve kadrajdan çıkmasının peşi sıra, bir tavuskuşu tüyünün dümdüz aşağıya düşmesinden ibarettir. Bu iki hareket insan soluk alış ve verişiy-le seslendirilmiştir.

Kuzgun genel olarak korkulan, hatta ölümle, leşle ve uğursuzlukla özdeşleştirilmiş bir hayvandır. Şöhreti yeraltından, öte dünyadan, bilinemez olandan gelir. Burada kuzgun tüyünün yükselme arzusuna eşlik eden hayret, korku ve şaşkınlığın nidası olarak bir iç çekiş kullanılmıştır. Olumsuz olan kuzgun, adeta bir derviş gibi, dönerek ve gölgesini de alarak bilinemez olanın peşinden yükselmektedir. Dolayısıyla genel kanının aksine, bu eserde kuzguna olumlu bir anlam da yüklenmiştir. Ancak hemen arkasından genel olarak ihtişamın, güzelliğin, uyumun, cazibenin hatta birçok kültürde iktidarın sembolü olan tavuskuşu tüyü bir rahatlama efekti olan soluk verişle aşağıya düşmektedir. Düşüş burada ard yani esas anlam olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuzgun tüyünün cezbeyle kapılışı dışsaldır, cazibe onun görünüşü ile ilgili değil, erişmek istediği yerle ilgilidir. Oysa tavuskuşu tüyünde ise mesele tam tersidir. Renkleri ve tüyünün biçimi ile cazibeye yani kibre dönüşmüştür. Yani tavuskuşu "kibirli" değil, kibrin kendisidir. Beğenilmenin verdiği konforla yıkıma doğru süzülmemektedir. Bu bağlamda eser Nietzsche'ye iki özelliği ile selam verir: Tüylerin yüklenmiş oldukları anlamları ters yüz edip tekrar değerlendirerek, diğeri ise tüylerin iniş ve çıkışlarını sürekli tekrar ile sonsuzlaştırarak, zamana dögüsel nitelik kazandırmak, tıpkı Ouroboros⁴ gibi.

Sonuç olarak, karşıtların birliği ve "örtük imkân"la ilgili olan Deka'dans: Yıkımın Estetiği Projesi ve onun bir parçası olan "İkarus'un Düşü" adlı eser esasen seyredenlerin

4. Kendi kuyruğunu ısırarak yılan. Ebedi dögünün sembolüdür.

5. Edgar Allan Poe'nun "Kuzgun" adlı şiirinde sürekli tekrar eden mısradır.

yüzlerindeki hınzır bir gülüş umudu ile tasarlandı ve gerçekleştirildi. Zavallı bir umudun peşinden bunca koşturmamı lüzumsuz bulan ve "Ne zaman akıllanacaksın, sen?" diye soranlara da cevabımı buradan vereyim: **"dedi Kuzgun, hiçbir zaman!"**⁵

Vincent'a...

Kaynakça

1. Benjamin, Walter (2001). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
2. Calvocoressi, Richard & Kiefer, Anselm (2018). "Uraeus. Interview Fall Issue (Erişim: 22.01.2022). <https://gagosian.com/quarterly/2019/02/11/interview-anselm-kiefer-uraeus/>
3. Dikmen, Benal (2021). "Pieter Brueghel", *Bir Resim Bir Hikâye*, Mahir Güven (sunucu), 41. Bölüm, TRT 2 (Erişim:12.03.2022). https://www.youtube.com/watch?v=I_PtABUec3w
4. Nietzsche, Friedrich (2019). *Tragedyanın Doğuşu*, Mustafa Tüzel çev., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
5. --- (2016). *Böyle Söyledi Zerdüşt -Herkes ve Hiç Kimse için Bir Kitap-*. Mustafa Tüzel çev., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
6. --- (2010). *Güç İstenci*. Nilufer Epçeli çev., İstanbul: Say.
7. Ovidius, *Metamorphoses* Book VIII "Daedalus and Icarus", pp. 183-235 (A.S.Kline's Version) (Erişim: 23.01.2022). <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph8.htm#482327661>
8. Poe, Edgar Allen (2020). *Kuzgun*, Gözde Zühal Solak çev. Ankara: Gece Kitaplığı

“Fosc” Çalışmasında Sanatsal Bir Uygulama Olarak İnsan Hezeyasının Portreleri

Rafel Arnal
Zaragoza Üniversitesi
rafelarnal@gmail.com



Juan Rulfo'nun büyümlü gerçekçiliği ve Hispanik öncesi kadınların döllenme törenleri hakkında "Brujas" (Arnal, 2018) adlı bir dans videosu yaptığım Meksika'da bir sanat ihtisasından sonra, bir sürü videoya alınmış materyalle eve döndüm. Tüm bu materyaller bu çalışmada kullanılmayacağından ve görseller yüksek ifade potansiyeline sahip olduğundan, atılan videoları başka bir çalışmada tekrar kullanmayı düşündüm. Bu eser için çekilen videoların (daha sonra atıldı) başka bir sanat eserinde kullanılması gerektiğine inanarak eve döndüm çünkü gösterilmeye değer yüksek bir ifade potansiyeli vardı.

Dış mekân çekiminden önceki günlerde kamera hazırlıkları ve dansçılarla prova yaparken, Guadalajara'daki (Jalisco) Diana Tiyatrosu'nun siyah alanında, ekstrem yüz ifadelerinin alıştırmaları yaparken, Lecoq'un karakteri veya etkileyici maskeleri olarak¹, cadı karakterinin psikolojisi, ani kahkahalarla kırılan gözyaşları ve deliliğin sonsuz ayrık yüz buruşturma ile çapkın ve tutkulu bir tavrın dışı vurumunun yansıdığı yüzlerinin bir dizi çekimini yaptım.

Çekimden sonraki günlerde kamera önünde yaptığım dramaturjik bir prova, tüm duygusal durumları (duyguları ve hisleri) içeren "yüzler dosyasını" sağlayan yüz ifadesi olanaklarının bir ritüeli hâline geldi: Kızgınlık, öfke, arzu, güç, panik, tutku, mutluluk, öfori, acı, üzüntü, iğrenme, kaygı, korku, endişe... Bu alıştırmada, dansçılar yüzlerinin özelliklerini (gözler, kaslar, delikler) aşırı derecede vurguladılar ve bu sayede karakterin duygusal dışsallaşmasını araştırmak gibi basit bir başlangıç ile yüz ifadesinin en ilkel ve kaba tarafı ortaya çıkmış oldu.

Canavarlık ve iğrençlik yüzlerinde yankılandı, mümkün olan en nahoş yüz ifadesini ararken vücutlarının geri kalanına yayılarak, etkiler yarattı ve bu egzersizle her gün dans stüdyosunda ayna karşısında çirkinliği, deformeyi, iğrençliği göstermek için ulaşmaya çalıştıkları incelik ve güzelliği özlemini bıraktılar.

1.Lecoq, ifade maskesi ile alıştırmadan bir karakter yaratmak için iki prosedürü açıklar ve bunlardan biri, karakterin psikolojisini davranış veya vücut hareketlerinden, o maskeden çıkarılan ve belirli bir şekle sahip olan tutumlardan arar; sonra bu form, karakteri ortaya çıkaran bir araç haline gelir. Karakter daha sonra formda doğar (Lecoq, 2003: 90)

O sıralarda Guy de Maupassant'ın, insanoğlunun ruhunu ve iradesini ele geçiren ve aşırı kararlar almasına neden olan görünmez bir varlığın mevcudiyeti temasını ele alan, günlük biçiminde bir eser olan "Le Horla"yı (Saplantı) okuyordum. Zihnin karanlık tarafına (bilinmeyene duyulan korku, bilinçdışı, uyurgezerlik, çoklu kişilik, histeri) dalan ve ezilmiş bir üst sınıf burjuva olan ana karakterin gördüğü zulüm halüsinasyonundan kaynaklanan hayal kırıklıklarına bağlı korkuları ve karmaşaları yüzünden deliliğe sürükleyen ısırtıplı bir portre.

Yıllar içinde fotoğraf, video veya kitaplardan oluşan dijital formatta derlediğim sanatçı ve eser kataloğunu temalara, sanatsal türlere, üsluplara ve formatlara göre kategorilere ayırarak inceledim. Daha sonra bu referansları işimi şekillendirmek ve onu hayata geçirmek için ilk adımları atmam için bana ilham vermek için kullanıyorum. Yüzlerin olduğu video çalışması beni sanat tarihi boyunca portrenin etkin üretimine yönlendirdi ve ifadesi lirizmden saldırganlığa kadar değişen insan yüzlerinin tefekkürünün, insan deliliği ve hezeyanını yansıtmak için son derece uygun bir ortam olduğunu onayladım. "Fosc" (Rafel Arnal, 2022) çalışması, sanrılı ruhun farklı duygu durumlarını dikkatlice yansıtmak amacıyla yüzlerin konuşmaya, yardım istemeye, hakaret etmeye veya bağırma çalışması çok katmanlı bir yüz ifadesi gerçekliğinin yansıtıldığı bir video sanat eserinin kompozisyonunda doruğa ulaşan çok sayıda referansla ortaya çıkmış bir sonuçtur.

Görüntü kayıt çalışması, Final Cut yazılımının çıkarma, toplama, ayırma ve bindirme efektleri kullanılarak yüz maskelerinin bindirilmesine dayalı bir post prodüksiyon baskısı ile görüntü kayıt çalışması tamamlandı.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesindeki temel referanslar, Walter Verdin / Anne Teresa De Keersmaeker, Santiago Ydáñez, Joan Pueyo ve Tony Oursler'in eserlerinde bulunur. Portre görüntüsünün işlenmesi, eylemlerin koreogra-

fisi, kullanılan düzenleme araçları, eylemin temposu, müziğin ya da sesin deliliğin ve anlam kaybının yükselticisi olarak kullanılması, mekân-zaman değişiklikleri ve belirli bir malzeme dokusu elde etmek için görüntü filtrelerinin kullanımı, bu çalışmalardan çıkarılan ve "Fosc" oluşumunda uygulanan girdilerden sadece birkaçıdır.

Yüz video dansı olarak kabul edilen (Payri, 2020: 64), Walter Verdin'in yönettiği Fumiyo Ikeda'nın Monologu (1989), dansçının yüzünün yakın çekimini son bir monolog olarak kaydeder, bu da Claudio Monteverdi'nin "L'Incoronazione di Poppea" (Poppea'nın Taç Giyme Töreni) Operasına dayanan Ane Teresa De Keersmaeker'in çağdaş dans eseri "Ottone Ottone"un (1988) film versiyonunun kapanış sahnesidir.

Filmin dayandığı Barok operanın aksine, Nero ve Poppea'nın aşklarını ilan ettiği eylemin şiddetini güzellik aracılığıyla dönüştüren bir lirizm düeti ile sona erer ("Pur ti miro, pur ti godo" - "Sana bakıyorum, senden hoşlanıyorum"). Keersmaeker, dansçı Ikeda'ya doğrudan kameraya konuştuğu altı dakika boyunca siyah beyaz bir yakın çekimde filme almaya karar verir. Önce bazı kelimeleri sözlü olarak ifade eder, yavaş yavaş daha da sinirlenir, ta ki yüzü kelimeleri tükürme çabasına dönüşene kadar: Sonunda yüz hatlarının hareketleri sadece ifade etmekten çıkar ve bir tür aşırı yüz jimnastiği haline gelir. Bu noktadan sonra, film yapımı ağır çekime geçer ve konuşulan kelimelerin yerini, yüzüne dağılmış saç hareketiyle birlikte yüz hatlarının kasılmasına eşlik eden, şiddetli kas aktivitesini öne çıkaran ve fiziksel gücü daha da vurgulayan bir müzik alır.

Tam o anda, izleyicinin dikkati, dansçının yüzünün fizyonomik hareketi üzerinde yoğunlaşır ve yüz, konuşmanın iletişim sürecinden bağımsız olarak başka bir şeye dönüşür: Seyirciler olarak, daha sonra sözleri anlama girişiminden vazgeçerek küçük yüz kaslarının ince çalışmasını, kendi kendine veya kombinasyon halinde hareket ederek oynayan yüzün çeşitli kısımlarını, bu çoklu kas hareketi ile açılan ve kapanan öğelerin büyüleyici fiziksel dönüşümünü düşünmeye başlarız.

"Fosc"un yaratılmasında rol alan sanatsal referanslar liste-

sine Santiago Ydáñez'i dâhil edersem, bunun nedeni, sinemanın, resimli portrelerine yansıyan yüzün kültürel yapısı üzerindeki muazzam etkisidir. İlk çalışmaları, insan yüzünün büyük ölçüde resmin alanını kapladığı (yine aşırı yakın çekim, sinematografik üslup) muazzam bir sembolik varlık sergileyen büyük ölçekli karelerdir. Bunlar esas olarak, yüzün beyaz traş köpüğü ile kaplandığı, siyah beyaz çekilmiş, otoportrenin anekdot olduğu çünkü gerçekten önemli olanın gizleme ve o maskeden çıkma oyunu olduğu otoportrelerdir:

Köpüğün kalın bir tabaka halinde bulaşması, yüz kaslarını maskelerken aynı zamanda yüzün belirgin çizgilerini ortaya çıkarıyor, bu da meydana gelen durumları ayırt etmeye çalışanlarda algısal yanlış anlamaları çağrıştırarak ağız sulandıran keşişimler yaratıyor. Histerik bir kahkaha, görsel olarak bir acı ifadesi ile şaşkınlık şüphecilikle, histerik mutluluk en öfkeli kederle, doymak bilmeyen arzu en ikiyüzlü merhametle karıştırılabilir."... Yüzün alaycı ifadesini ortaya çıkaran gizli resimle alakalı konunun tetiklediği bu duygusal yanlış anlama oldukça ilgi çekicidir çünkü maskeleyemeyi neredeyse mistik bir kendini tanıma eylemi olarak ortaya koyarken, aynı zamanda insanoğlunun gelişmemiş potansiyelleriyle yakından ilişkili, aşırı duygusal ve akıl dışı bir gerçeklikle birliğe varılan bir duruma ulaşmak için ötekilikten geçmemizi sağlar.(Rodríguez, M. D., 2017: 22).

Joan Pueyo'nun Ailesi (1990), sanatçının akrabalarının yüzlerinin farklı bölümlerinin parçalanmış portrelerini düzenleme yoluyla birleştirerek yeni yapay ve canavar yüzler yarattığı başarılı bir çalışmasıdır. Bu sanatçının çalışma alanı, tema olarak insan vücudu olan video heykellerdir: "farklı görüntü uygulamaları, parçalanmaları ve ritimleri ile belirli durumları görsel olarak tanımlamaya çalışıyorum." (Rosso, 2015: 4).

Pueyo, çılgın ve genellikle biraz rahatsız edici sentetik varlıklar ve organlar, sanal bedenler ve ortamlar yaratmak için videoyu kullanır. Kişisel hayatı ile video ortamı arasında kurduğu köprü ve akrabalarının görüntülerine yaptığı muamele, eserine ürkütücü ve uğursuz bir hava katmaktadır. Farklı kafaların parçalarının yeniden tek bir kafa halinde bir araya getirilmesinden oluşan ve ses tasarımında da aynı şekilde artan, parçalı, parazitli konuşmalar ve arka plan gürültüleriyle dolu bir aile portresi olarak yapay ve canavarca bir görüntü oluşturan etkileyici bir Frankenstein alıştırmaları

gibidir.

Son olarak, Tony Ousler, rahatsız edici ve üzücü konuşan kafaları ile bu referans kataloğunda yer almaktadır. Doku veya benzeri malzemelerden yapılmış bu desteklerden üretilmiş grotesk bir biçimden konuşan, yüzleri olmayan ağızları veya bedensiz kafaları temsil eden yastıklar üzerinde yüzleri çıkıntılı kuklalar veya bez bebekler gibi hacimlerin kullanılması ilk günden itibaren izleyici üzerinde güçlü bir duygusal bir etki bırakmasına neden olmuştur. Üzerine projelendireceği yapıların morfolojisi, parçalama, tekrarlama ve yeniden çerçeveleme gibi biçimsel araçlarla oynamak için sanatsal araçlar haline dönüşür ve çalışmalarının ana teması, çoklu kişilik bozukluğu, modern yaşamın nevrozları, iletişim araçlarının - özellikle televizyonun - etkileri ve psikolojik hastalıklar ile ilgilidir. Bunlar, Oursler'in çalışmalarında yüz ve mimiklerde görsel-işitsel ifadeye öncelik vermesine rağmen sesin temel bir rol oynadığı video heykellerdir. Temel araçları ses ve ışıktır, ancak kelime tarafından olumsuz bir şekilde aracılık edilir, bu yüzden duran varlıkları konuşur, çığlık atar, hıçkırır, bükülür veya saçma monologlar kurarlar.

Kaynakça

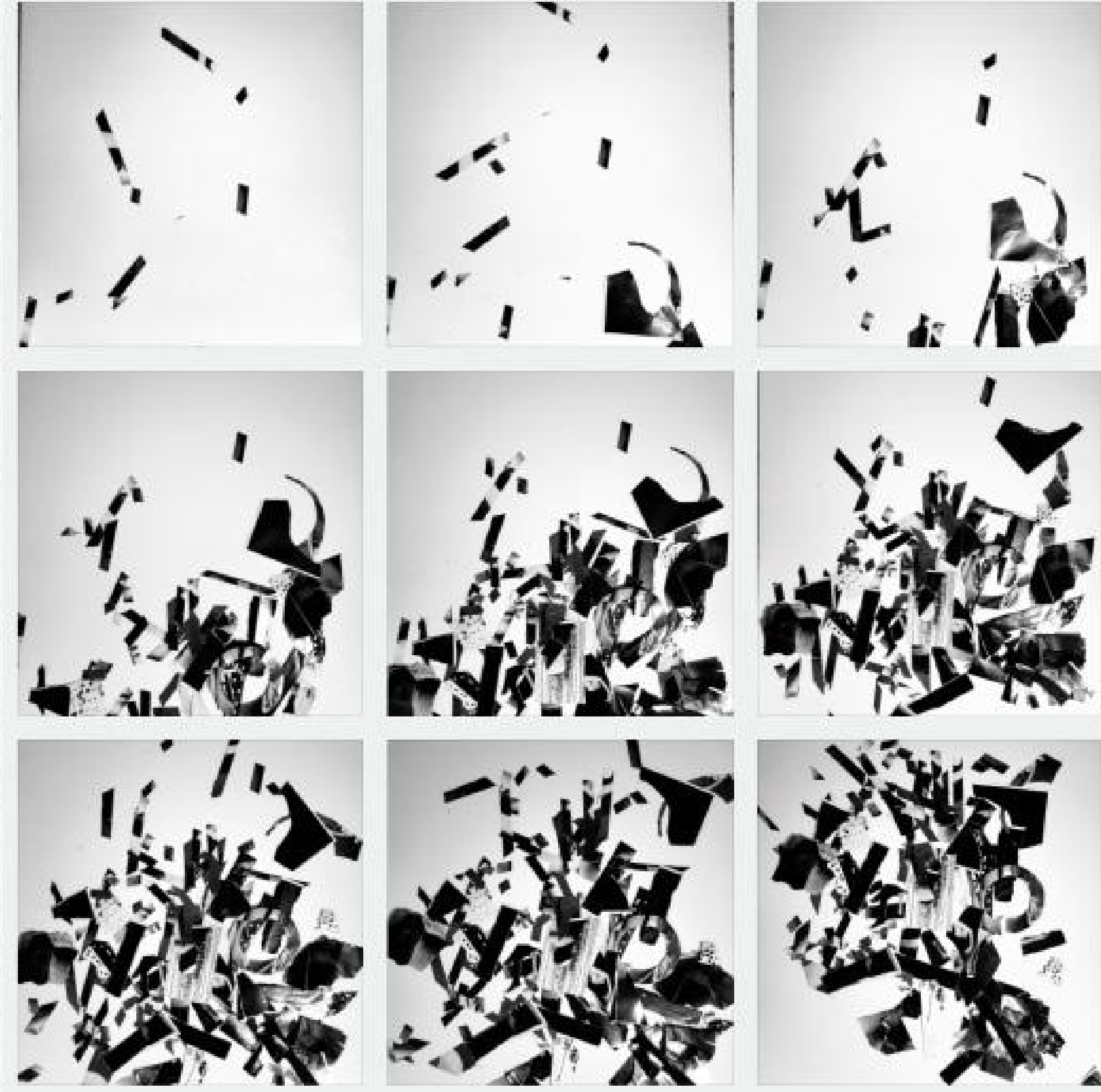
1. Lecoq, Jacques (2003). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. (Şiirsel beden: teatral yaratımın pedagojisi) Barcelona: Alba Editorial.
2. Payri, Blaz (2020). "La videodanza como arte de edición del cuerpo". (Vücut düzenleme sanatı olarak videodans) Revista SOB-RE, 6, 57-74. (Erişim Tarihi: 19.02.2022) <https://doi.org/10.30827/sobre.v6i0.11668>
3. Rodríguez Rodríguez, María del Mar, De la Torres Amerighi, I., & de Ulierte, V. G. (2017). *Santiago Ydáñez: sin fin: [exposición]*, (Santiago Ydáñez: sonsuz) Jaén, Universidad de Jaén, sala de exposiciones de la antigua escuela de Magisterio, 27 de septiembre-24 de noviembre de 2017. Universidad de Jaén.
4. Rosso, Michela. (2015). Entrevista de Michela Rosso a Joan Pueyo. (Erişim Tarihi: 09.01.2022) https://artyarqdigital.files.wordpress.com/2015/10/entrevista_a_joan_pueyo.pdf

Filmografi:

1. Rafel Arnal. (2018). Brujas [Archivo de Vídeo]. Youtube. (Erişim Tarihi: 07.03.2022) <https://www.youtube.com/watch?v=NEDIL-DP2JEo>
2. Joan Pueyo (2011). Familia [Archivo de Vídeo]. Web del artista. (Erişim Tarihi: 13.03.2022) <http://joanpueyo.com/obra.php?id=38&fn=1>

Kesmek, Yapıştırmak, Yırtmak; Katlamak

Şive Neşe Baydar
Sakarya Üniversitesi
sivenesebaydar@gmail.com



Küçük bir noktaya mekân olan kâğıdın hikâyesiyle insanlığın hikâyesi arasında bir kırılmalı öyküsü kurulabilir mi? Birçok fiili kâğıtla ilişkilendirebiliriz. Hatta kültürü, uygarlığı kâğıtla kurulan ilişki üzerinden bile okumak belki mümkün. Katlamak, koparmak, yırtmak, kesmek, bükme, ölçmek, yakmak, eklemek...vb.

Eksiklik, tahribat, yıkım, kemirmek; kâğıdın yerini çoktan sanal sayfalar ve paralar aldı. Tekrar kâğıdın hikâyesine dönmek mümkün gibi gözüküyor. Sanki buharlaşmak üzere ve başka bir formata şimdiden dönüştü. Elimizde kalan son kâğıt parçasına bir kere daha baksak ve ardında bıraktığı eyleme, biçimlerine odaklansak ne görürdük? Olası cevaplardan biri kâğıdın kırılmalı hacmiyle insanlık tarihinde oldukça güçlü bir yere sahip olduğudur.

Bir kâğıdın yırtılması yok etme çabası ile bir görüntünün baş aşağı çevrilme George Baselitz'in fiili gibi yeni bir başlangıcı mümkün kılar mı? İki sevgilinin birbirlerinden ayrılışının ardından fotoğraflardan özenle geride kalanı kesip çıkarması ya da yırtarak ayırması eylemi, geride kalan boşluğun en fazla hissedildiği, o figürün yokluğunu işaretleyen durum değil midir? Gördüğümüz en nihayetinde eksik bir fotoğraftır. Sevdiğimiz birinin bir fotoğrafını yırtmak, onu yok etmek her türlü öfkeyi dindirici büyüsel bir eylemdir. İlkel dürtülerimize karşılık gelen bu eylemi belki atalarımızın mağara duvarına çizdikleri ilk çizginin büyüyle eşleştirebiliriz. İki sevgilinin birbirlerinden ayrılışının ardından itinayla bir diğerini fotoğraflardan özenle geride kalanın kesip çıkarması ya da yırtarak ayırması eylemi geride kalan boşluğun en fazla hissedildiği o figürün yokluğunu işaretleyen durum değil midir, gördüğümüz sonuçta eksik bir fotoğraftır en nihayetinde.

Peki, yazarın bir kâğıdı buruşturup atması, yeni bir arayışa girmesi, yeni bir başlangıç yapmak için bir önceki kâğıda alınmış notları unutmaya çalışması; her yok oluş, siliş aynı zamanda yeni bir başlangıcın niyetini içinde saklamaz mı?

Georges Perec'in *Mekân Feşmekân* isimli kitabı bir çeşit mekân araştırması hatta mekân üzerine düşünceler olarak

ele aldığı kitabının ilk sayfasında kâğıdın bir mekân oluşu Lewis Carroll'un, *Köpan Avı* Kitabında yer alan "Okyanus haritası" (Perec, 2017: 8) çizimi ile vurgulanır ve kâğıdın kendisini mekânsallaştırır. Biz bu mekânı noktayla başlatcağız yazı dışında resmin ilk ölçüsü olan nokta.



Böylesi bir aralıkta duran nokta iki sayfanın boşluğunu da değerli ve anlamlı bir bütününe içine katacak ve bu boşluk ile nokta artık mekânın bir parçası olacaktır ya da başka bir deyişle, nokta kâğıdın bir mekân olarak algılayışımızın imkânını sunacaktır. Yazının mekânı olarak kâğıt, aynı zamanda çizimin başladığı noktanın da ilk mekânıdır. Bu yaklaşımla noktayla resmin başlangıcını çizgiye doğru yol aldığını söylemek çok da yanıltıcı bir ifade olmayacaktır. Paul Klee "Çizgi, yalnız ve yalnız, ölçüdür" (2005, s.20) demektedir. Ölçülebilir olanın niteliği o ilk başlangıç ve noktada başlamaktadır. "Benim mekânlarım kırılmalı zaman onları yıpratıyor, onları yok edecek: hiçbir şey olduğu haline benzemeyecek, hatıralarım ihanet edecekler, unutuş hafızama sızacak, kenarları kıvrılmış, sararmış fotoğraflara tanımadan bakacağım..." (Perec, 2017: 145) Mekân üzerine düşünmeyi yatak, oda, ev gibi mimariye ait mekânlarla sürdürür. Sürekli değişen zamanın akışına tabi olan bir kentin imgesi de değişir artık değişken olanın içinde sabitlenecek duracak bir yerin olmayışı gibi unutuşumuzla tekrar tekrar imge kendini kurar kuracaktır. Yaşadığımız kendimizi tanımladığımız kent bir kitabın sayfalarının aralanmasıyla birlikte her sayfa çevirişimizin eşlik ettiği bizim içinde sürüklediğimiz mekânsal bir değişkenliğe eşlik eder ve bizi neyin sürüklediğini pek düşünmediğimiz içinde bulunduğumuz mekânın aynen bir kâğıdın görünmez oluşu gibi görünmez oluşunu deneyimler beden mekânlar unutuşumuz ve yeniden hatırlamamız arasında tekrar tekrar kururlar.

Kâğıdın eni ve boyuyla geometrik bir düzlem olduğunu söyleyebiliriz böylece bir mekân oluşuna da işaret etmek mümkün gözükmektedir. Kalınlığı söz konusu olduğunda genelde gramaj olarak ifade edilir kaç mm olduğu pek konuşulmaz ya da ölçütü değildir. Kâğıt çoğunlukla bir yüzey olma özelliği taşır ve bize kendini fazlaca göstermeden, hep başka bir şeylerin taşıyıcısı ima eden olur. Ne zaman ki katlamak eğmek bükme söz konusu olsa bir nesne heykel, geometrik bir kutu nesnelere mekân olur. Kâğıdın mekânlaşması onu ikame eden yazı ve resim aralığında bir yer oluşuyla mümkün gözükmekte kâğıdın yer kaplayan olması ise yani mekânda var olması nesneleşmesi kitap bazen resim vb. formlara bürünmesi kâğıdın kalınlığının hacmi-

nin bir varlık kazanması, aynı zamanda bir nesne oluşuyla ile mümkün kılınır. Lothar Müller *Beyaz Büyü Kâğıdın Çağı* isimli kitabında çok geniş bir araştırma alanı olarak kâğıdı ele alır ve tarihsel olarak Çin’de başlayan ve Mısır’dan Avrupa’ya uzanan yolculuğunu modern dünyanın oluşumuna katkısını incelediği kitabında kâğıdın MS 105 tarihinde Çin imparatorluğunun desteğiyle kitlesel kullanıma girdiğini ifade eder (Müller, 2018) “*Kâğıt sadece yazı maddesi olarak değil, pencereler kapılar ve kapılar, fenerler, kâğıt çiçekler, yelpazeler ve şemsiyelerde de kullanıldı, Tuvalet kâğıdının daha 9.yüzyılda kitlesel olarak üretildiği belgelidir ve 10 yüzyılda kâğıt para, genel olarak kabul görmüş bir ödeme maddesine dönüşmüştü.*” (Schmidt’den aktaran Müller, 2018: 16). Müller kitabında kâğıdın yaygın kullanım alanına kavuşması, gündelik yaşamı şekillendirecek yeniliklerin ve nesne olarak dolaşıma girişinin tarihsel bir özetini sunmaktadır.

Kâğıdın bir nesne oluşu bize çeşitli eylemler ve fiiller ile ona müdahale etme ve yeniden biçimlendirme fırsatı verecektir. Kâğıdın kesilip eksiltilmesiyle negatif-pozitif bir uygulamanın hâkim olduğu Kat’ı sanatı kâğıdın yine kendi üzerine katlanmasıyla elde edilen Origami sanatı yaygın olarak bu bahsedeceğimiz fiillerin biçimlediği kâğıt ile yapılan uygulamalardır. Kâğıdın bir yüzey mekân ve buradan nesne oluşuna giden yolda araştırmamız belli fiillerin içiciliğine vurgu yapmayı gerektirmektedir.

Jacques Ellul *Sözün Düşüşü* kitabında görme ve imaj, eylem arasındaki ilişkiyi açıklarken “*İmaj, beni eyleme ikna etmez; eylemin şartlarını ve imkânlarını oluşturur.*” (Ellul, 2004: 31) demektedir. Eylemlerin bizi çevreleyen doğamızın görüntüleri üzerinde oluşabilecek olasılıklar ve imkânların kapısını araladığı düşüncesi ister istemez bizi kâğıt üzerinde uygulanabilecek belli fiillere ve etimolojik kökenlerine şöyle bir göz atmaya yöneltmektedir. Her eylem biçimi zamansal olması açısından değişime tabidir. Olasılıklar fiiliyatla açığa çıkar.

1. Tüm fiiller ve tanımları etimolojiturkce.com sitesinden alınmıştır.

FIİLLER.¹

SINIRLAMAK:

aforizm

Fransızca *aphorisme* “vecize, güzel ve özlü söz” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Eski Yunanca** *aphorismós* ἀφορισμός “tanımlama” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Eski Yunanca** *aphorizō* ἀφορίζω “1. sınırlamak, belirlemek, tanımlamak, 2. sürgün etmek, dışlamak” fiilinden +*ism* son ekiyle türetilmiştir. Yunanca fiil **Eski Yunanca** *hóros* ὄρος “sınır, hudut” sözcüğünden *apo*+ önekiyle türetilmiştir.

determinizm

Fransızca *déterminisme* “insan kaderinin önceden belirlenmiş olduğunu ve özgür iradenin var olmadığını savunan felsefi görüş” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Fransızca** *déterminer* “belirlemek” fiilinden +*ism* son ekiyle türetilmiştir. Bu sözcük **Latince** *terminare* “bir şeyi bir şeyden sınırla ayırmak, belirlemek” fiilinden türetilmiştir. Latince fiil **Latince** *terminare* “sınırlamak” fiilinden *de*+ önekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için terminal maddesine bakınız.

limited

İngilizce *limited* “sınırlı” sözcüğünden alıntıdır. İngilizce sözcük **İngilizce** *to limit* “sınırlamak” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Fransızca** *limite* sözcüğünden alıntıdır. Daha fazla bilgi için limit maddesine bakınız.

terminal

Fransızca *terminal* “sınırdaki olan, bir dizinin sonuncusu, son durak, ölümcül bir hastalığın son safhası” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Latince** *terminalis* “sınırdaki olan” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Latince** *terminus* “sınır” sözcüğünden +*alis* son ekiyle türetilmiştir. Latince sözcük **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **ter-men-* biçiminden evrilmiştir. Bu biçim **Hin-**

tavrupa Anadilinde yazılı örneği bulunmayan **ter-* “sınırlamak” kökünden türetilmiştir.

hedje

İngilizce *to hedge* “(fiil) 1. çit yapmak, çitle çevirmek, 2. finansal işlemlerde riski sınırlamak” fiilinden alıntıdır. İngilizce fiil **İngilizce** *hedge* “çit, tarlanın sınırını belirten çalı veya ağaç dizisi” sözcüğünden türetilmiştir. Bu sözcük **Germence** aynı anlama gelen yazılı örneği bulunmayan **hagjā-* biçiminden evrilmiştir.

KATLAMAK:

diploma

Fransızca *diplôme* “her türlü resmi evrak [esk.], berat, ruhsat” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Eski Yunanca** *diplōma* δίπλωμα “ikiye katlanmış şey, özellikle parşömen; katlanmış evrak, dosya, berat” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Eski Yunanca** *diplōō* διπλόω “ikiye katlamak” fiilinden +*ma* son ekiyle türetilmiştir. Yunanca fiil **Eski Yunanca** *di-* δι- “iki” ve **Eski Yunanca** *plōō* πλοω “katlamak” sözcüklerinin bileşiğidir. Yunanca fiil **Hintavrupa Anadilinde** aynı anlama gelen yazılı örneği bulunmayan **pel-* kökünden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için di⁺, pli maddelerine bakınız.

düplikat

Fransızca *duplicata* “bir belgenin ikinci kopyası” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Latince** aynı anlama gelen *duplicata* sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Latince** *duplicare* “ikiye katlamak, ikilemek, kopyalamak” fiilinin nötr hal çoğuludur. Latince fiil **Latince** *duplex*, *duplic-* “iki kat” sözcüğünden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için dupleks maddesine bakınız.

kompleks

Fransızca *complexe* veya **İngilizce** *complex* “1. karmaşık, 2. karmaşa, psikolojide bastırılmış düşünce ve duygular sistemi” sözcüğünden alıntıdır. (İlk kullanımı: İkinci anlamda 1907 Carl Gustav Jung, Alm. psikolog.) Bu sözcük **Latince** *complexus* “içiçe geçmiş, sarmaşık,

kucaklama” sözcüğünden alıntıdır. Latince sözcük **Latince** *plegere*, *plex-* “katlamak, bükmek, burmak, sarmak” fiilinden *con*+ önekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için pli maddesine bakınız.

komplike

Fransızca *compliqué* “karmaşık” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Fransızca** *complicuer* “karmaşık hâle getirmek” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Latince** *complicare* “ip bükme, örmek, sarmak, katlamak, rulo haline getirmek” fiilinden evrilmiştir. Latince fiil **Latince** *plicare* “katlamak” fiilinden *con*+ önekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için pli maddesine bakınız.

pli

Fransızca *pli* “büklüm, kat” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Fransızca** *plier* “katlamak” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Latince** aynı anlama gelen *plicare* fiilinden evrilmiştir. Latince fiil **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **ple-k-* biçiminden evrilmiştir. Bu biçim **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **pel-*³ “katlamak, bükme” kökünden türetilmiştir.

plise

Fransızca *plissé* “büklümlü” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Fransızca** *plisser* “büklümlemek” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Fransızca** *plier* “katlamak” fiilinden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için pli maddesine bakınız.

replik

Fransızca *réplique* “yanıt, tiyatrodaki aktörün sözleri” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Fransızca** *répliquer* “yanıtlamak, cevap vermek” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Latince** aynı anlama gelen *replicare* fiilinden alıntıdır. Latince fiil **Latince** *plicare* “katlamak” fiilinden *re*+ önekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için pli maddesine bakınız.

suples

Fransızca *souplesse* “esneklik” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Fransızca** *souple* “esnek” sözcüğünden türetilmiştir. Bu sözcük **Latince** *supplex, supple-* “bükülen, eğilen” sözcüğünden evrilmiştir. Latince sözcük **Latince** *plicare* “katlamak” fiilinden *sub+* önekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için pli maddesine bakınız.

manifold

İngilizce *manifold* “1. çok katlı, çoklu, 2. gemi veya otomotivde içinden yakıt veya su boruları geçen kutu” sözcüğünden alıntıdır. İngilizce sözcük **İngilizce** *many* “çok” ve **İngilizce** *fold* “kat, büküm” sözcüklerinin bileşiğidir. (NOT: İngilizce sözcük **Germence** yazılı örneği bulunmayan **falhan* “katlamak” fiilinden türetilmiştir. Germence fiil **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **pol-t-* biçiminden evrilmiştir. Bu biçim **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **pel-³* “katlamak” kökünden türetilmiştir.) Daha fazla bilgi için pli maddesine bakınız.

pleksiglas

Plexiglass “polimetil metrakrilat’ın ticari adı” **ticari markasından** alıntıdır. (İlk kullanımı: 1933 Rohm and Haas Co., ABD.) Bu sözcük **Latince** *plexus* “kat, tabaka” (NOT: Bu sözcük **Latince** *plectere, plex-* “katlamak” fiilinden türetilmiştir.) ve **İngilizce** *glass* “cam” sözcüklerinin bileşiğidir. (NOT: İngilizce sözcük **Latince** *glacies* “buz” sözcüğünden alıntıdır.) Daha fazla bilgi için pli, glase maddelerine bakınız.

KESMEK:

keşmekeş

Farsça *kaş mikaş* شكم شك “çek-çekme”, çekişme” deyiminden alıntıdır. Farsça deyim **Farsça** *kaşī-dan* نديشك “çekmek” fiilinden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için keş¹ maddesine bakınız.

kayser

Arapça *qayşār* راصيق “Rum hükümdarı” sözcüğün-

den alıntıdır. Arapça sözcük **Orta Yunanca** aynı anlama gelen *kaĩsar* καĩσαρ sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Latince** *caesar* “imparatorluk sıfatlarından biri” sözcüğünden alıntıdır. Latince sözcük *C. Julius Caesar* “Romalı devlet adamı, Sezar (MÖ 100-44)” özel adından türetilmiştir. Bu sözcük **Latince** *caedere, caes-* “kesmek, biçmek” fiilinden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için +sid maddesine bakınız.

ara

Eski Türkçe *āra* sözcüğünden evrilmiştir. Eski Türkçe sözcük **Ana Türkçe** yazılı örneği bulunmayan **hār-* “kesmek, yarmak, ikiye ayırmak” fiilinden *+A* sonekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için yar- maddesine bakınız.

finans

Fransızca *finance* “maliye” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Eski Fransızca** *finer* “ceza kesmek, (ceza veya vergi) ödemek” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Geç Latince** *finis²* “ödeme” sözcüğünden türetilmiştir. Geç Latince sözcük **Latince** *finis¹* “son, uç” sözcüğü ile eş kökenli olabilir; ancak bu kesin değildir.

tişört

İngilizce *tee-shirt* “T harfi şeklinde kesilmiş kısa kollu bluz” sözcüğünden alıntıdır. İngilizce sözcük **İngilizce** *tee* “T harfi” ve **İngilizce** *shirt* “gömlek” sözcüklerinin bileşiğidir. (NOT: İngilizce sözcük **Eski İngilizce** *scyrte* “biçilmiş giysi” sözcüğünden evrilmiştir. Eski İngilizce sözcük **Germence** yazılı örneği bulunmayan **skeran* “kesmek” biçiminden evrilmiştir. Germence biçim **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **(s)ker-¹* “kesmek” biçiminden evrilmiştir.) Daha fazla bilgi için korteks maddesine bakınız.

arık

Eski Türkçe yazılı örneği bulunmayan **ar-* “yarmak, kesmek” fiilinden *+Ik* sonekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için yar- maddesine bakınız.

bucak

Eski Türkçe *bıç-* veya *buç-* “kesmek” fiilinden *+gAk* so-

nekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için bıç- maddesine bakınız.

çolak

Eski Türkçe *çal-* “vurmak, kesmek, koparmak” fiilinden *+Ik* sonekiyle türetilmiş olabilir; ancak bu kesin değildir. Daha fazla bilgi için çal- maddesine bakınız.

ırmak

Eski Türkçe *yır-* veya *yir-* “yarmak, kesmek” fiilinden *+mAk* sonekiyle türetilmiştir. (İlk kullanımı: Kaş) Daha fazla bilgi için yırt- maddesine bakınız.

YIRTMAK:

derma+

Fransızca ve İngilizce sadece bileşiklerde görülen *+derme* veya *dermato+* “deri” parçacığından alıntıdır. Fransızca parçacık **Eski Yunanca** *dérma* δέρμα “deri, cilt” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Eski Yunanca** *derō* δερω “soymak, derisini yüzmek, yırtmak” fiilinden *+ma* sonekiyle türetilmiştir. Yunanca fiil **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **der-²* “yarmak, yırtmak, soymak” biçiminden evrilmiştir.

laserasyon

İngilizce *laceration* “tıpta yarılma, yırtılma” sözcüğünden alıntıdır. İngilizce sözcük **Latince** *laceratio* sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Latince** *lacer* “yarmak, yırtmak” fiili ile eş kökenlidir.

rota

İtalyanca *rotta* “yol, güzergâh” sözcüğünden alıntıdır. İtalyanca sözcük **Geç Latince** *via rupta* “‘yarma yol’, kayaları veya araziyi yararak açılan yol” deyiminden evrilmiştir. Bu sözcük **Latince** *ruptus* “yarık, yırtık” sözcüğünden türetilmiştir. Latince sözcük **Latince** *rumpere, rupt-* “yarmak, yırtmak” fiilinden türetilmiştir.

book

İngilizce sözcük, Ad halinde (*kitap*) kitap anlamına ge-

lir. **İngilizce** dilinden alınan *book* kelimesi **IPA:** /bʊk/ anlamındadır. **İngilizce** sözcük, Eylem halinde yer ayırtmak anlamına gelir. **İngilizce** dilinden alınan *book* kelimesi **IPA:** /bʊk/ anlamındadır.

YAKMAK:

kebap

Arapça *kbb* kökünden gelen *kabāb* بابك “kızartma, kızartılmış et” sözcüğünden alıntıdır. Arapça sözcük Aramice/Süryanice aynı anlama gelen *kabā* כבב sözcüğünden alıntıdır. (NOT: Bu sözcük Akatça *kabābu* “kızartmak, yakmak” fiili ile eş kökenlidir.)

ateş

Farsça *ātaş* آتاش “ateş” sözcüğünden alıntıdır. Farsça sözcük **Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** aynı anlama gelen *ātarš* veya *ātaş* sözcüğünden evrilmiştir. Bu sözcük **Avesta (Zend) dilinde** aynı anlama gelen *ātarš gen. āthrō* sözcüğünden alıntıdır. Avestaca sözcük **Avesta (Zend) dilinde** *ātar-* “yakmak, tutuşturmak” fiilinden türetilmiştir. Avestaca fiil **Hintavrupa Anadilinde** aynı anlama gelen yazılı örneği bulunmayan **āter-* biçiminden evrilmiştir.

horoz

Farsça aynı anlama gelen *χurōs* سورخ sözcüğünden alıntıdır. Farsça sözcük **Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** aynı anlama gelen *χrōs* sözcüğünden evrilmiştir. Bu sözcük **Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** *χrōstan* “bağırma, çağırma” fiilinden türetilmiştir. Orta Farsça fiil **Avesta (Zend) dilinde** *χraos-* “a.a., ağıt yakmak” fiili ile eş kökenlidir.

softa

Farsça *sōxte* متخوس “1. yanmış, yanık, 2. derviş, tarikat ehli” sözcüğünden alıntıdır. Farsça sözcük **Farsça** *sōxtan, sūz-* زوس, نتخوس “yanmak, yakmak” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Avesta (Zend) dilinde** aynı anlama gelen *saok-*, *saoc-* fiili ile eş kökenlidir. Avestaca fiil **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunma-

yan *keuk- “yanmak, alev almak, parlak olmak” biçiminden evrilmiştir.

oda

Eski Türkçe *ōta-* “ateş yakmak, duman tütmek” fiilinden +*Ig* sonekiyle türetilmiştir. Eski Türkçe fiil **Eski Türkçe** *ōt* “ateş” sözcüğünden +*A-* sonekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için od maddesine bakınız.

otağ

Eski Türkçe *ōta-* “ateş yakmak, duman tütmek” fiilinden +*Ig* sonekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için oda maddesine bakınız.

ütü

Eski Türkçe *üt-* veya *üti-* “kıl yakmak, aleve tutmak” fiilinden +*Ig* sonekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için üt-² maddesine bakınız.

ÖLÇMEK:

hendese

Arapça *hnds* kökünden gelen *handasa*’ هندسه “geometri” sözcüğünden alıntıdır. Arapça sözcük **Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** *handāçak* “ölçü, ölçme” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** *handāxtan, handāç-* “ölçmek” fiilinden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için endaze maddesine bakınız.

peyman

Farsça *paymān* “1. ölçü, ölçek, 2. itidal, antlaşma, sözleşme, yemin” sözcüğünden alıntıdır. Farsça sözcük **Farsça ve Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** *paymūdān, paymā-* پاي، ن، دوم ي پ “ölçmek, kestirmek” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Eski Farsça** *pati-* “karşı, yüz yüze, ön (edat)” sözcüğünden türetilmiştir.

norm

Fransızca *norme* “kural, standart, ölçü” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Latince** *norma* “marangoz gönyesi” sözcüğünden evrilmiştir. Bu sözcük **Etrüskçe** bir sözcükten alıntıdır. Etrüskçe bir sözcük **Eski Yunan-**

ca *gnōmon* γνώμων “1. bilen, gösteren, 2. marangoz gönyesi” sözcüğünden alıntı olabilir; ancak bu kesin değildir. Yunanca sözcük **Eski Yunanca** *gignōskō, gnō-* γινώσκω, γνω- “bilmek, anlamak, yargılamak, ölçmek” fiilinden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için not maddesine bakınız.

+metre

İtalyanca *metro* “uzunluk ölçü birimi” sözcüğünden alıntıdır. İtalyanca sözcük **Fransızca** aynı anlama gelen *mètre* sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Eski Yunanca** *métrōn* μέτρον “ölçü” sözcüğünden alıntıdır. Daha fazla bilgi için +metre maddesine bakınız.

nemesis

İngilizce *nemesis* “ceza ve intikam tanrıçası, eden bulur adaleti” sözcüğünden alıntıdır. İngilizce sözcük **Eski Yunanca** aynı anlama gelen *némēsis* νέμεσις sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Eski Yunanca** *némō* νέμω “hakkını veya cezasını verme, kadir biçme” fiilinden +*sis* sonekiyle türetilmiştir. Yunanca fiil **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **nem-* “hakkını veya haddini vermek, ölçmek” biçiminden evrilmiştir. Daha fazla bilgi için +nomi maddesine bakınız.

parametre

Fransızca *paramètre* “bir başka değere bağımlı olarak değişen ölçü” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Eski Yunanca** *paramétrō* παραμέτρον “bir şeyi bir şeyle ölçmek, kıyaslamak” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Eski Yunanca** *métrō* μέτρον “ölçmek” fiilinden *para*+*l* önekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için +metre maddesine bakınız.

endaze

Farsça *andāze* اندازه “1. ölçü, oran, 2. bir adımlık uzunluk ölçüsü” sözcüğünden alıntıdır. Farsça sözcük **Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** *handāçak* “ölçü” sözcüğünden evrilmiştir. Bu sözcük **Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** *handāxtan, handāç-* “1. bir araya getirmek, kıyaslamak, 2. ölçmek” fiilinden türetilmiştir.

mezura

İtalyanca *misura* “ölçü” sözcüğünden alıntıdır. İtalyanca sözcük **Latince** aynı anlama gelen *mensura* sözcüğünden evrilmiştir. Bu sözcük **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **mēn(s)-* biçiminden evrilmiştir. Bu biçim **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **mē-*² “ölçmek” kökünden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için +metre maddesine bakınız.

reyting

İngilizce *rating* “derecelendirme” sözcüğünden alıntıdır. İngilizce sözcük **İngilizce** *rate* “1. derece, düzey, ölçü, oran, 2. derecelendirmek, düzey ölçmek” sözcüğünden +*ing* sonekiyle türetilmiştir. Bu sözcük **Latince** *pro rata parte* “belli bir ölçüye göre” deyiminden türetilmiştir. Latince deyim **Latince** *ratus* “hesaplanmış, ölçülü” sözcüğünden türetilmiştir. Latince sözcük **Latince** *rerī, rat-* fiilinden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için racon maddesine bakınız.

parakete

İtalyanca *barchetta* “gemicik”, bir ipe bağlı olarak suda yüzen ve geminin hızını ölçmekte kullanılan araç” sözcüğünden alıntıdır. İtalyanca sözcük **İtalyanca** *barca* “gemi” sözcüğünün küçültme halisidir.

DELMEK:

zimba

Farsça *sumba* veya *sumbag* گبمس/هبمس “delgi” sözcüğünden alıntıdır. Farsça sözcük **Farsça ve Orta Farsça (Pehlevice veya Partça)** *suftan, sumb-* سفتس، بامس “delmek” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Avesta (Zend) dilinde** aynı anlama gelen *saop-* sözcüğü ile eş kökenlidir.

ataş

Fransızca *attache* “birleştirme teli, zimba” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Fransızca** *attacher* “iliştirmek, eklemek” fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük **Eski Fransızca** *attachier* “saplamak” fiilinden evrilmiştir. Eski Fransızca fiil **Germence** yazılı örneği bulunmayan **stikan* “delmek, saplamak” fiilinden türetilmiş olabilir; ancak

bu kesin değildir. Daha fazla bilgi için etiket maddesine bakınız.

etiket

Fransızca *étiquette* “yafta” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Eski Fransızca** *estiquier* “iliştirmek, yapıştırmak” fiilinden evrilmiştir. Bu sözcük **Germence** yazılı örneği bulunmayan **stikan* “saplamak, sivri şey sokmak” fiilinden alıntıdır. Germence fiil **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **steig-* “sivri bir şey batırmak, saplamak, delmek” biçiminden evrilmiştir.

tırtıl

Ermenice *t’rt’ur* թրթուր “ağaç kurdu” sözcüğünden alıntıdır. Ermenice sözcük **Ermenice** *t’ur* թուր “delgi, mızrak” sözcüğünden türetilmiş olabilir; ancak bu kesin değildir. Bu sözcük **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **terə-*¹ “delmek, çentmek, delik deşik etmek” kökünden türetilmiştir.

gedik

Eski Türkçe *ket-* veya *kert-* “delmek, çentmek” fiilinden +*Ik* sonekiyle türetilmiştir. (İlk kullanımı: İdr) Eski Türkçe fiil **Eski Türkçe** *gedük* sözcüğünden evrilmiştir. Daha fazla bilgi için gez maddesine bakınız.

astigmat

Fransızca *astigmat* “gözünü noktaları seçemeyen kimse” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **İngilizce** aynı anlama gelen *astigmatic* sözcüğünden alıntıdır. (İlk kullanımı: 1849 William Whewell, İng. bilim adamı.) Bu sözcük **Eski Yunanca** *stigma* στίγμα, στίγματ- “nokta” sözcüğünden *an+* önekiyle türetilmiştir. Yunanca sözcük **Eski Yunanca** *stizō* στίζω “sivri bir uçla delmek” fiilinden +*ma* sonekiyle türetilmiştir. Daha fazla bilgi için stigma maddesine bakınız.

stigma

İngilizce *stigma* “sivri uçla delmek suretiyle oluşan yara” sözcüğünden alıntıdır. İngilizce sözcük **Latince** aynı anlama gelen *stigma* sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Eski Yunanca** *stigma* στίγμα “sivri uçla yapılan

delik, nokta” sözcüğünden alıntıdır. Yunanca sözcük **Eski Yunanca** *stízō* “delmek, sivri uçla dürtmek” sözcüğünden +*ma* son ekiyle türetilmiştir. Yunanca sözcük **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **stig-yo-* “sivri” biçiminden evrilmiştir. Bu biçim **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **steig-* “delmek” kökünden türetilmiştir. Daha fazla bilgi için etiket madde-sine bakınız.

travma

Yeni Latince *trauma* “tıpta bir darbe sonucu oluşan bedensel veya ruhsal yara” sözcüğünden alıntıdır. Latince sözcük **Eski Yunanca** *traûma* τραῦμα “yara” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük **Eski Yunanca** *teirō* τείρω “bertmek, yaralamak” fiilinden +*ma* son ekiyle türetilmiştir. Yunanca fiil **Hintavrupa Anadilinde** yazılı örneği bulunmayan **terə-* “delmek, çentmek” biçiminden evrilmiştir.

akupunktur

Fransızca ve İngilizce *acupuncture* “iğnelerle tedavi yöntemi” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük **Latince** *acus* “iğne, sivri şey” ve **Latince** *punctura* “delme” sözcüklerinin bileşimidir. (NOT: Latince sözcük **Latince** *pungere* “delmek” fiilinden +*tura* son ekiyle türetilmiştir.) Daha fazla bilgi için akut, ponksiyon maddelerine bakınız. (Erişim Tarihi: 02.01.2022)

Eylemin imge ile kurduğu ilişkinin önemini Rolan Barthes, Cy Twombly resmi ve sanat yapma biçimi üzerine kaleme aldığı metinde vurgulamaktadır. “*Twombly sanki parmaklarıyla müdahale ediyormuşçasına lekeyi idare eder, yönlendirir; dolayısıyla beden, yansıtma yoluyla değil dokunma, yoluyla ordadır...*” (Barthes, 2014: 165) Bedenin bir iz bir eylem olarak işaretini bırakması söz konusudur. Eylemin görünürlük kazanmasının yollarını araştırır adeta Twombly tüm bu eylem biçimleri bir araştırma alanı olarak, rastlantı, yıkım, bozmak, üzerine kurmak eş zamanlı göze gelir.

Tüm bu fiiliyatlar üzerinden düşünmeye başladığımızda etimolojik köken açısından dillerin birbirin içine geçişi

bir fiili açıklayan başka bir fiil ile tamamlanması fiillerin tanımların birbirinin üzerine yapılması ile kâğıdın çift yüzeyle yapısı da ve bir nesne oluşu da diğer yönün varlığına iki el arasındaki küçük bir jestle bağlanabilir, mobius şeridinde olduğu gibi aynı dilin yapısının içiciliğini mobius şeridi bize sunar.

Mobius şeridi:

“**Möbius şeridi**, geometrik olarak uzunca bir şeridin bir ucunu 180 derece bükerek diğer ucu ile birleştirilmesiyle elde edilen yüzeydir. İlk olarak 1861’de Johann Benedict Listing tarafından tanımlanmıştır. Dört yıl sonra August Ferdinand Möbius, yayınladığı bir çalışmada tanımını vermiş, şeridin tek yüzlü olmasını yönlendirilen memesiyle açıklamıştır. Normal bir şeridin iki yüzü varken Möbius şeridinin sadece bir yüzü vardır. Başka bir ifadeyle Möbius şeridinin üzerindeki bir noktadan hareket etmeye başlandığında bütün alan taranarak aynı noktaya geri dönlür.” (Wikipedia)

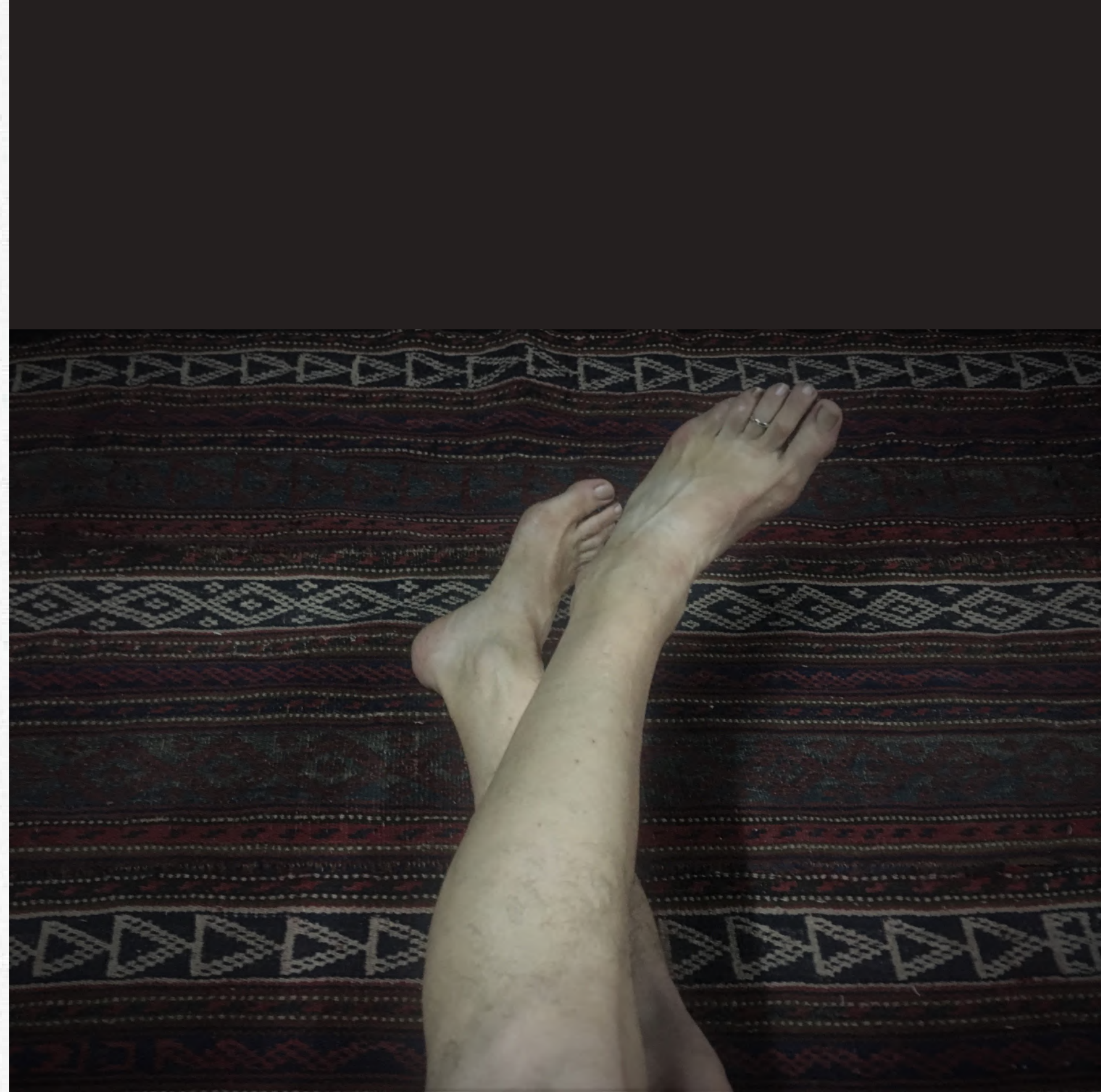
Kâğıdın iki yüzeyinin birleştiği artık tek bir yüzeyden ve nesne oluşundan bahsedebileceğimiz ve zamansal olarak ve mekânsal olarak sonsuza kadar devam edecek bir deneyimi bize sunan bu mekânsal uçları birbirine değmeyenleri birbirine yaklaştırır. Fiillerin iç içeliği ve kökensel olarak dönüşümlerinin izini eylemler ve biçimler arasındaki ilişkide aramak çok mümkün gözükmemekte. Eylemlerimiz biçimi ve biçimin olasılıklarını, olanaklarını aramak, araştırmak için bu çokluğun imkânlarını bize sunarlar.

Kaynakça

1. Ellul, Jaques (2004). *Sözün Düşüşü*. Hüsamettin Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
2. Barthes, Roland (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. Ayşe-naz Koç-Ömer Albayrak (çev.). İstanbul: YKY
3. Paul, Klee (2005). *Çağdaş Sanat Kuramı*. Mehmet Dünder (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
4. Pécoc, Georges (2017). *Mekan Feşmekan*. Ayberk Erkay (çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
5. <https://www.etimolojiturkce.com/> (Erişim Tarihi:02.01.2022)
6. https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%B6bius_%C5%9Feridi (Erişim Tarihi:02.01.2022)

XXI. Yüzyılın Avrupa Hegemonyasında Arap Kültürel Direnişi

Joan Bernat Pineda
Zaragoza Üniversitesi
pineda@unizar.es



XVII. Yüzyılın başında İspanya'nın Avrupa İmparatoru III. Philip yaptığı anti-oryantalist estetik dayatması, İber Yarımadası'nın güneydoğusunun tüm sanatında gizli kalan Arap hatıralarının tüm geleceğini değiştiren İspanyol Mağribi halkının sınır dışı edilmesi kararnameşinin çıkarılmasına yol açtı. Orta Doğu kültürünü ima eden her şeyden uzakta, sanatın yeniden yorumunun dayatılmasından kaynaklanan estetik çöküş, Güney Batı Avrupa'da bilgi alınacak kişilerin yok olmasına neden oldu ve bugün gerçek matrisine hem hayran olan hem de onu reddeden bir şizoid kültürün ortaya çıkmasına öncülük etti: Bu, söyledikleri, yaptıkları, yedikleri, söyledikleri şarkılar ve ettikleri danslardan kalan hâlâ İspanyol vatandaşlarının kolektif hafızasında yer alan Şark El Endülüs'ün Arap sanatsal ve sosyokültürel mirasıdır (Manuel 2010, 87).

Bu mesafeye sebep olan nedenlere dönersek, Arap kimliğimizin yok olmasına yol açan en önemli üç olayı sayarak başlayabiliriz: Nasrid Granada Krallığı'nın tahttan indirilmesi, Alpujarras isyanları ve Vall de Laguar isyanı. Nasrid Granada Krallığı'nın XV. yüzyılda Hıristiyan İspanyol monarşisinin eline teslim olması, Arap kültürünü Hıristiyan ve Katolik bir sosyo-politik ve dini sistem içinde koruyarak, İspanyol toplumunda bir kimlik işareti olarak yeniden canlandırılmıştır. Aslında, Hıristiyan müminler ve din adamları genellikle Süleyman, Ömer ve Abdurrahman gibi isimlere cevap verdiler. (Jiménez, 2002: 19-20). Ancak XVI. yüzyıldan itibaren İspanyol Tahtı Hispanik-Arap halkının özgürlüğünü sınırlandıracak bir dizi sosyo-kültürel kısıtlamalar uyguladı. İspanyol toplumunda kültürlerarası bir arada yaşama kötüye gitmeye başladı ve yavaş yavaş Alpujarras'taki siyasi-dini güce karşı isyanlarla tepki gösteren İspanyol Moroları damgalandı. XVI. yüzyılda yerleşmeye başlayan İslamofobi, XVII. yüzyılın başında Mağribi toplumun kovulmasına ve bununla birlikte Vall de Laguar'ın Mağribi isyanına neden oldu. O andan itibaren, tüm Hispano-Arap kültürel kökleri, tüm İspanyol toplumu tarafından zulme uğradı ve gözden düştü. Hispanik monarşik ve dini gücün İber Yarımadası'nın içinde ve dışında uyguladığı baskının sonucunda "Hıristiyan" nüfusu önlerine çıkan tüm Moroları tutuklamaya, soymaya ve hatta öldürmeye başladı. (Ara-

zo y Almerich, 2010:12).

Günümüz İspanyol Toplumunun Hispano-Arap kültürü ve kimliği ile ilgili ortaya attığı zorluk, Arap kültürünü ima eden her şeye getirilen baskıcı bir geçmiş yüzünden yansıtılanlar değil, gerçekte ne olduğumuza dair tüm İspanyolların ve Müslüman Kuzey Afrikalı komşularımızın kolektif bilincinde kalan katmandır: İspanyol toplumuna asimile edilmiş Müslümanların ve Araplaşmış Hispaniklerin veya İberyalıların bir karışımı (Franco y Moreno, 2019: 44). Kendimize has mizacımız büyük bir karmaşıklığın ürünüydü, birçok kez yalnızca Arap geçmişimizle ilgili cehaletimiz nedeniyle içeriden saldırıya uğramadı, aynı zamanda, Müslüman toplumun kendi içinde belirli bir İslamofobik ve yabancı düşmanlığı yönü olan Şiiiler ve Sünniler arasındaki sürekli mücadelenin bir sonucu olarak yanlış anlaşılacak duruşlar da bu saldırıları tetikledi. Bu nedenle, net bir İslamofobik içerikten uzak olsalar da Şark el Endülüs'te İslam kültürünün parçalı bir görüntüsünü sunan bazı tutumlara rastlamak şaşırtıcı değildir. Aslen Kuzey Afrikalı ve Salamanca Üniversitesi İspanyol Dili Bölümü'nde profesör olan Rachid El Hour'un, Córdoba Halifeliği'nin düşüşü ve özellikle Şark El Endülüs'teki Denia Tayfasının bağımsız Arap monarşisi üzerine açıklamaları şu şekilde olmuştur: "*Kurucuları ve kralları Avrupa kökenli (Hispanik) kölelerdi ve İslami dini meşruiyetten yoksundu.*" (El Hour, 2019:128). Bütün bunlar, geçmişte ve günümüzdeki Arap kimliğimiz hakkında sahip olduğumuz hassas ve karmaşık bilgilerde bir miktar istikrarsızlığa neden oluyor. Açıkcası açığa vurulan farklı konumlandırmalar bugün Endülüs'ün Arap mirasını meşrulaştırmaya ve güçlendirmeye yardımcı olmasa da bize kripto-Müslümanlardan miras kalan Araplaşırma direnişisiyle ilgili bilgilerin varlığı konusunda rehberlik etmektedirler (Mas, Mas y Noguera, 2009) ve bugün İspanyol Levante toplumunda ve kültüründe somut olarak varlığını sürdürmektedir. Aslında sonuç açıkça Doğu kökeninden bir ayrılık olmasına rağmen Şark el Endülüs-Oryantal el Endülüs- kültürünün altında yatan yankılar hala müzikte, edebiyatta, dansa, mimaride ve gastronomide ortaya çıktığı yerdir. Dolayısıyla kültürümüzde ve mirasımızda olması gerekenler ile olmaması gerekenler arasında gidip

gelen net örneklerin ortaya çıktığı barizdir:

- Aragon hotasının müzik pratiğinde, Valensiya tarzı şarkı söylemede ve dulzaina kullanımında oryantal sesin uzaklaşması.

-Arap dabke veya Les Filaes de Moros i Cristians'ın dansının icrası ve kompozisyonu için tipik olan Arap kardeşliğinin (Hıristiyanlar, Müslümanlar ve Yahudiler) sembolizminin, Müslümanlar ve Hıristiyanlar arasındaki çatışma veya dini mücadelenin bir simülasyonuna dönüşümü.

-İslam mimarisinin Gotik ve Romanesk gibi Batı Hıristiyan tarzları arasındaki kaynaşmadan ve Hıristiyan metinlerinin korunması için Arap yazısı veya Aljamiada yazısının kullanılması sayesinde hayatta kalması ya da Hristiyan geleneği olarak devam edebilmesi için Arap gastronomisinde ve giyiminde çok yönlü unsurların arayışı da bunlara dahildir.

Şüphesiz, 1609'da Moroların kovulmasıyla Batı'da İslam'ın ortadan kaldırılması, Hıristiyanlar ile Endülüs'ün eski Müslümanlarının torunları arasında yüzyıllarca süren farklı dinlerin bir arada yaşamasına son verecekti, Morolar'ın atalarının topraklarını kaybetmek pahasına jeopolitik ve dini hedeflere ulaşmak için acımasız bir stratejisidir (Mas, Mas i Noguera, 2009: 226). Bunun yerine, günümüzde onu çevreleyen halkların kültürel kimliği olarak Akdeniz figürü, kültürler arasındaki anlayışın sosyal ilerlemesinin önünü kesmeyecek, hatta bir parçası olan halklar arasında ortak bir duygusal çokdeğerlilik tanımlayacaktır. Ve sanat, folklor, gastronomi, zanaat, ticari kanalların yanı sıra manevi ritüelleriyle ve bayramlarıyla temsil edilen, sınırları ortadan kaldıran iki kıyı arasında kültürlerarası bayrağı taşıyacak olan da Akdeniz figürü olacaktır.

Kaynakça

1. Arazo, M.^a Ángeles y Almerich, José Manuel (2010). "La huella morisca en tierras valenciana" (Valensiya topraklarında moroların parmak izleri). Valencia: Ed. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura i Esport.
2. El Hour, Rachid. "Cadies y cadiazgo durante los periodos taifal y almorávide (405-541 H./1014-1147 e.C.)" (Taifal ve Almoravid dönemlerinde Kadılar ve Kadılık (405-541 H./1014-1147 e.C.)). V.V.A.A. (2019). *Dénia. Poder y mar en el siglo XI: El reino taifa de los Banu Magahid* (Denia. XI. Yüzyılda Güç ve Deniz: Banu Magahid'in Taifa Krallığı). Dénia: Ed. Universidad de Alicante. Servicio de publicaciones
3. Franco Llopis, Borja y Moreno Díaz del Campo, Francisco J. (2019). *Pintando al morisco. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* (Moroya boyanmış. İber yarım adasında moroların imajı. (1492-1614) Madrid: Ed. Sobre judíos, Moriscos y Conversos Cátedra
4. Jiménez Lozano, José (2002). *Sobre judíos, Moriscos y Conversos* (Yahudiler, Morolar ve Konversolar hakkında). Valladolid: Ed. Ambito Alarife
5. Manuel, Antonio (2010). *La Huella Morisca* (Moroların parmak izleri). Córdoba: Ed. Amuzara
6. Mas i Fornés, Antoni, Mas i Martí, Josep i Noguera i Mengual, Jaume (2009). *La senda del éxodo. Los moriscos de la Marina Alta y su huella después de 1609* (Göç Yolu Marina Alta moroları ve 1609 sonrası durumları) . Dénia: Ed. MACMA

Sınırın Hangi Tarafındayız?

Koray Sevindi
İstanbul Medeniyet Üniversitesi
koraysevindi@gmail.com



Sınır bir çizgidir ve bir bütünü ikiye böler. Doğal değildir. Peki, sınırı koyan sınırın hangi tarafındadır? İçinde midir, yoksa dışında mı? Sınırlayan mı, yoksa sınırlanan mı? Hangi tarafta olacağını seçebilir mi? Bu durumda neyin “mahkûm” olacağını nereden bilebilir? Aynı zamanda neyden mahrum olacağını...

Bu yazı, sınırın algılanışını, somutla ve soyutla ilişkisini İstanbul’da Bizans döneminden beri var olan Çingenerler üzerine kurmaya çalışmaktadır. Çingenerlerin İstanbul tarihindeki yerine ve toplumla nasıl ayrıştıklarına -ya da nasıl ayrıştırıldıklarına- bakarak Deka’dans Projesi kapsamında hazırlanan bir deneysel animasyon olan “Sınır” filmine odaklanır. Çingenerlere çizilen soyut sınırların bir noktadan sonra nasıl somutlaştığını irdeler. Çıkış noktası, 2007 yılında kentsel dönüşüm adı altında tamamen yıkılan ve yerine lüks villalar yapılan İstanbul’un Çingene mahallesi Sulukule’nin tasfiyesine dayanır. Bu “dönüşüm”den sonra bazı Sulukuleliler tekrar mahallelerine dönse de artık yeni komşuları vardır. Eski mahallelilerle mahallenin yeni yerlileri arasına belediyenin kararıyla demir kapılarla sınırlar çekilir. Böylece Çingenerler kendi alanlarına yabancılaştırılır ve ötekileştirilir. Birkaç yıl sonra bu kapılar yıkılsa da psikolojik sınırlar hala devam etmektedir.

Çingenerler

Haklarında pek çok rivayet olsa da genel kabul Çingenerlerin Hint coğrafyasından geldikleridir. Tarih boyunca pek çok coğrafyada pek çok milletle iç içe yaşamalarına rağmen Hindistan’daki akrabalarıyla benzerliklerini korumuşlardır (Tietze, 2002: 519). Tarihleriyle ilgili yapılan filoloji çalışmalarında Hindistan’dan öncelikle İran’a gönderildikleri ve sonra Batı dünyasına doğru yayıldıkları tahmin edilse de Çingenerlerin yazılı kültürleri olmaması bu araştırmalarda kesin tespitler yapmayı zorlaştırır (Fraser, 2005: 39). Çingenerler sözle var olur ve sözlü kültürden gelir. Peki, bu bir tercih midir yoksa bir sonuç mu? Melih Duygulu, Çingenerleri o anda düşünen, o günü yaşayan, geçmiş ve gelecek çıkarımı yapma ihtiyacı duymayan insanlar olarak tanımlar (2006: 16). Bu nedenle aralarında yazılı bir kanıt bırakma ihtiyacı ve tarih bilinci de gelişmemiştir. Bu da Çingenerle-

rin yazılı tarihsizliğini doğurur.

Yazılı kültürün gelişmemesinin nedenlerinden biri de Çingenerlerin sözlü kültüründe yeri olan ve nesilden nesile geçen “lanetlenme” rivayetlerine dayandırılabilir. Buna göre, Çingenerler toplumun kendilerini dışlamasını ve sabit bir yerde barınamayıp sürekli göç halinde olmalarını atalarının işlediği bir aile içi cinsellik suçuna bağlar. Bu suç nedeniyle “Sonsuza dek yeryüzünde dolaşıp dursunlar, geceledikleri bir yerde ikinci kez konaklamasınlar, su içtikleri bir kaynaktan bir ikinci kez içmesinler, bir yıl içinde aynı nehirden iki defa geçmesinler” denilerek lanetlendiklerine inanılır (Berger, 2000: 14). Sözlü gelenekteki bir diğer lanetlenme hikâyesi de Hz. İsa’nın çarmığa gerilmesinde kullanılan çivilerin Çingenerler tarafından imal edilmesidir. Bu nedenle Tanrı’nın Çingenerlerden yazıyı esirgediğine inanılır (Berger, 2000: 39).

Çingenerlerin Anadolu’ya adım atması Türklerden önce IX. yüzyılın başlarına dayandırılır. Bizans İmparatoru Nikephoros I Grenik, kendisine bir ayaklanmanın bastırılması için yardım etmeleri üzerine, bir grup Çingene’ye kendi topraklarında dolaşım hakkı verir (Kenrick, 2006: 47-9). Peki, bu coğrafyada Türklerden çok daha eski olan Çingenerler nasıl hâlâ değişmemiş olarak kalabilmiştir? Bunda kapalı topluluk olmalarının etkisi büyüktür. Zaten genetik özelliklerini büyük ölçüde muhafaza edebilme nedenleri de dışarıdan evliliğin onaylanmamasıdır.

Osmanlı döneminde Çingenerler devletin belirlediği toplum tabakaları altındaki milletler sistemine dâhil edilmez. Hâlbuki kaynaklara göre Müslümanlığı kabul ederler fakat devlet nezdinde edeben farklı davranma ve fesada bulaşma gerekçesiyle kabul görmezler. Gayrimüslim de sayılmadıkları için arada kalmış bir topluluk olarak Çingenerler diğer milletlerden ayrı bir yerde iskân ettirilir. Evliya Çelebi, İstanbul Çingenerlerine Fatih Sultan Mehmet tarafından Edirnekapı’da yer gösterildiğini, sur dışına yerleştirilen Çingenerlerin XVIII. yüzyılda şehrin iç kısımlarına doğru sokularak Fatih Camii yanındaki odalara yerleştiğini yazar. Burada esnafın bazı işlerini yapan, kalaycılık gibi meslek-

leri icra eden Çingenerler halkın rahatsız olması nedeniyle eski yerleşim yerlerine geri gönderilir. Gerçek anlamda sur çevresine yerleşim ise 1826 yılında Yeniçeri Ocağı’nın fesih edilmesiyle olur. 1826 öncesinde Aksaray’dan Topkapı’ya ve Edirnekapı’ya kadar alan yeniçerilerin kontrolünderken Vaka-i Hayriye sonrasında bu alan boşalır ve buralara sur dışında ikamet eden Çingenerler yavaş yavaş yerleşmeye başlar. Özellikle sur kulelerinin kullanım ve ikametgâha açık yerlerinin yeniçerilerce terk edilmesiyle Çingenerler sur içinde ilk kalıcı yerlerine kavuşmuş olur. Bugün Sulukule olarak tanımlanan Yenibahçe’nin üst tarafları (sur tarafı ve bugünkü Topkapı semtine doğru olan yamaçlar) ve Likos (Bayrampaşa) Deresi çevresi ilk Çingene yerleşimleridir. Bu tarihten itibaren Yenibahçe, Sulukule ve Ayvansaray kalıcı iskânları olur. XIX. yüzyılda “varoş” bölgeler olarak geçen Sulukule bölgesindeki bazı Çingenerler, bu kimlikten sıyrılarak tam yerleşik düzene geçmek için XX. yüzyıl başlarında Ayvansaray, Balat arasındaki bölgeye yerleşir. Müslümanlarla birlikte Yahudi ve Hristiyan nüfusun da olduğu bu bölgeye yerleşmek Çingenerler için bir çeşit “sınıf atlama” olarak görülebilir (Göncüoğlu ve Yavuztürk, 2009: 112, 120-1). Kendilerini “Roman” ya da “Roma” olarak tanıtmaya nedenleri de bir çeşit üstünlük sağlama çabasıdır. Çingenerlerin kendi aralarındaki sürtüşme veya çekişmelerle çokça karşılaşılır ve bu daha çok müzikle uğraşanlar tarafından yapılır. Müzisyen olanlar diğer mesleklerle uğraşan ve daha göçebe yaşayan Çingenerleri hor gördükleri için onlara “Çerge Çingenesi”, “Şopar”, “Harmanlık Çingenesi”, “Kara Mangolar” gibi isimlerle hitap eder (Duygulu, 1995: 38).

Sulukule’de Çingenerler daha alt kategoride değerlendirilen işleri yapsalar da en çok çengencilik¹le uğraşmıştır. Çengencilik, Osmanlı’da çok rağbet gören bir eğlence anlayışı iken 19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte bu eğlence kültürü değişmiş, 20. yüzyıl başlarıyla birlikte de batılı eğlence tarzı revaçta olmuştur. Böylece Beyoğlu gibi semtler gelişmiş ve Çingenerlerin Sulukule’de evlerinde gerçekleştirdikleri eğlence anlayışı azalmıştır. 1993 yılında da ev ve eğlence yeri

1. Çeng, dik tutularak çalınan bir çeşit sazdır. Çengi ise hem bu sazı çalan kişi hem de çalgı eşliğinde oynayan kadın anlamına gelir. Oyun, eğlence, dans gibi anlamlarda da kullanılmaktadır.

olarak kullanılan mekânlar İstanbul Emniyeti tarafından kapatılır. Böylece eğlence yer altına iner ve sınırlandırılır. Sulukule de fuhuşa yönelmeye başlar (Göncüoğlu ve Yavuztürk, 2009: 107).

Ayrışma

Çingenerler İstanbul’da eskiden beri bir sınıf mücadelesinin içinde kalmıştır. Kentin farklı yerlerine yerleşmeler de sonradan halk tarafından dışlanmış ve sur dışına atılmıştır. Buradan aslında pek bir şeyin değişmediği çıkarımı yapılabilir. Kent günümüzde de sınıf mücadelesinin bir alanıdır. Çingenerler özelinde bu ayrışma, kendi etnik kökeniyle olan iletişimini arttırıp bozulmamayı sağlarken diğer etnik gruplarla olan iletişimi zayıflatmıştır. Ama günümüz dünyasında kapitalist ekonomide hayatta kalabilmek için toplumun diğer kesimiyle entegrasyon bir zorunluluktur.

Kentsel ayrışma, temelde kentin belli bir kesiminde izole edilmiş olan etnik ya da sınıfsal bir grubun kentin sahip olduğu konut, emek gibi piyasalara dâhil olamaması ve kentin diğer topluluklarıyla yeterli ilişki geliştirememesidir. Bu, sosyal anlamda gerçekleşen bir ayrışmadır ve fiziksele döndüğünde, mekânsal ayrışma oluşur. Mekânsal olarak ayrışan topluluk belli bir bölgede kendine yer edinir ve o bölge o topluluğun kimliği olmaya başlar. Bu durum bir sürecin sonucudur ve kimlik oluşumu belli bir süre gerektirir fakat bu durum sadece topluluğun kendisini mekânla özdeşleştirilmesiyle değil o mekânın dışındakilerin de bu özdeşleşmeyi onaylamasıyla oluşur. Kentsel ayrışma toplumsal ayrışmanın mekânsal temsilidir. Peter Marcuse, toplumsal ayrışmayı bir grubun ötekini dışlamasına bağlar ve bu dışlama hem mekânsal hem de sosyo-ekonomik açıdan yapılabilir. Toplum içindeki bu dışlama kent içinde somutlaşarak hem sosyo-kültürel hem de ekonomik anlamda farklı özellikler geliştirmiş farklı fiziksel özelliklere sahip kümelenmeler oluşturur (Çetin, 2012: 164).

Sulukule’yi bir getto olarak değerlendirebilir miyiz?Mar-

cuse, gettoyu egemen güç tarafından ötekileştirilen, alt tabaka görülen, genelde farklı etnik ve ırkla bağdaştırılan, mekânsal bir fiziki ayrışma olarak tanımlar. Pekî, bu tam olarak Çingenerler için geçerli mi? Gettoyu sosyal bilimlerde ilk kez 1928’de Amerikalı sosyolog Louis Wirth tanımlamış ve geleneksel Yahudi gettolarını örnekleyerek kendilerine özgü yaşam tarzlarını ve kurumlarını örnek göstermiştir. Tabii bu oluşum toplum tarafından şiddetli bir ayrımcılığın sonucu olarak değerlendirilir (Çetin, 2012: 171). Yani, sınıfsal tabakalar mekânsal tabakaları doğurur. Pekî, Çingenerlerde çizilmiş olduğu aşikâr olan bu sınır tek taraflı mıdır? Başta öyle olduğu düşünülse de buna “hayır” demek daha doğru. Bu sınırı hem toplum Çingenerler ile arasına çizer hem de Çingenerler kendi yaşam biçimleri ve tercihleri ile toplumla kendi aralarında sınır çizmiştir. Bu soyut sınır iki tabaka için de karşılıklı çizilmiştir. Çingenerler bu sınırı giyimleri, konuşma biçimleri, eğlenme biçimleri kısacası tüm tercihleri ve yaşam biçimleri ile kendileri oluşturur. Üstelik bunu devam ettirebilmek için topluluk dışı evliliği onaylamamış ve bir tür devamlılık sağlamaya çalışmışlardır.

Ceri Peach, Amerikan getto modelinde gönüllülük esasının olduğunu ve gettonun kentin merkezinde yer aldığını söyler. Bu gönüllülük hali Louis Wirth’in “gönüllü getto” olarak nitelediği mekânsal yapıda da ifade edilir ve aslında gettodan ziyade enklava daha çok benzer. Enklav, etnik ve kültürel açıdan ortak bir kimlik taşıma özelliğiyle gettolara benzese de zorunlu bir yoksul bölge değildir ve sosyal açıdan muhafazakâr olabilir. Marcuse, enklavda bu öznel kimliği oluşturan topluluğun ekonomik, sosyal, politik ve kültürel yapılarını koruma ve sürdürme amaçlarıyla birlikte tanımlar (Çetin, 2012: 171, 5). Bu nedenle Sulukule’yi hem kent içi mekân olması hem gönüllülük esasına dayanması hem de ticari anlamda kendine yetmesi nedeniyle gettodan ziyade bir enklav olarak tanımlamak daha doğrudur. Kent- sel ayrışma, getto ve enklavın keşistiği noktadadır. Sulukule, bir dönem tüm eğlence sistemini içinde barındıran ve kentin eğlence ihtiyacını paylaşan ekonomik bir çarktır ve bu nedenle enklav olması, gettoya göre gerilim unsuruyla yaratılmış “kötü” olarak nitelenen bir yer olmaması bu ta-

nımlamayı daha uygun kılar. Sulukule örneği, eski İstanbul’da Sur İçi’nin bir köşesinde olmasına rağmen artık kentin merkezinde yer alan bir mekânın tamamen yıkılarak, kültürel ve yaşamsal fonksiyonlarının yok edilmesi ve yerine lüks bir yapının kurularak rant elde edilmesi olayıdır. Eski Sulukule sakinleri kentsel dönüşüm adı altında eski mekânlarına geri dönme şansına sahip olsalar da alışkın olmadıkları çok katlı yeni evlerde barınabilmeleri için uzun vadeli borçlanmaları gerekmiştir. Ayrıca kendi kültürel yaşamlarını sürdüremeyecekleri bir mekânda artık zorunlu komşuları olan orta ve üst sınıf insanlarla ayrıştırılmışlardır. Böylece sınıfsal, etnik ve kültürel bir ayrışma söz konusu olmuş, buna ek olarak fiziksel anlamda da sınırlar çizilmiş ve bir mekânsal dışlama ve sosyal ayrışma oluşturulmuştur. Aslında amaç Çingenerlerin kent merkezinden kent dışına itilmesi ve görünürlüklerinin azaltılmasıdır. Bu yapılırken söylemler ırkçı ve sınıfsal bir yerden yapılmış, halkın desteği bu söylemler üzerinden elde edilmeye çalışılmıştır. Aslında bir alt okuma yapıldığında bunun sosyo-ekonomik nedenlerinin başat olduğu ancak bunun dile getirilmesinden imtina edildiği görülmektedir.

Çingenerlere karşı yapılan bu tahakküm Osmanlı’dan beri süregelen bir tahakkümün sonucudur ve Bourdieu’nun simgesel şiddet ve sermaye iddialarına dayandırılabilir. Bourdieu, toplumsal eşitsizliğin yeniden üretilmesinde simgesel formların ve süreçlerin rolünü vurgular ve geleneksel Marksist anlayışın bu simgesel boyutu önemsemediğini söyler. Artık gelişmiş toplumlarda bile tahakküm açıkça baskı yapmak ya da fiziksel şiddet uygulamaktan ziyade simgesel manipülasyon biçimlerine dönüşmüştür. Bourdieu, simgesel sistemlerin toplumsal dünyayı düzenleyen ve anlamayı sağlayan bir araç olduğunu iddia eder ve en çok da tahakküm aracı işlevi üzerinde durur. Hâkim sistem hâkim grupları bütünleştirirken, ezilen gruplarda ayırım ve hiyerarşi oluşturur. Tahakküm edilenleri toplumsaldaki mevcut ayrımların hiyerarşisini kabul etmeye zorlayarak meşruluk kazandırmaya çalışır (1977: 114-5 Akt. Swartz, 2011: 120-2). Bu tahakküm altına alınma durumu Osmanlı döneminde başlar ve bu simgesel iktidarın simgesel şiddeti medyanın, televizyonun, sinemanın ve kitapların diliyle yapılmaktadır.

İktidarın dili her yere siner. Çingenerler, sembolik şiddete özellikle 90’lar magazini ya da medya anlayışında maruz kalmıştır. Sürekli Çingene kavgalarının gösterildiği, Çingene müzisyenlerin hayatlarının sürekli Çingene olmaları üzerinden aktarıldığı bir medya dili üretilmiştir. Bu biçimde lanse edilişlerin sürekli altının çizilmesi sembolik şiddettir ve bir süre sonra işi “damgalamaya” götürmüştür. Toplumda kabul görmüş “Çingene gibi” tabirleri de bunu gösterir.

Çingenerler yüzyıllardır bu toplumun bir parçası olmasına rağmen niçin hâlâ göçmenmiş ya da dışarıdan bir yerden gelmiş insanlar olarak düşünülür? Bunu tanımlamak için akla gelen en iyi kelime “tuhaf”. Buna sebep olan şey aslında Çingenerlerin diğer topluluklardan ayrışması ve toplumla iç içe ayrılaşmaması. İşte renkler de tam olarak bu demek. Çingenerlerin renkleri toplumun renklerine kaynaşmıyor. Hâlen öyle kendilerine özgüler ki. Bu halde bu grubu fiziksel sınırlarla etno-ırksal bir hapishaneye kapatmaya kimin hakkı var?

“Sınır”

Sınır filmi deneysel bir animasyon olarak tasarlandı. Geleneksel yöntemle yapılan çizimler farklı kavramların dönüşüm prensibiyle bir araya gelmesine ve zaman zaman gerçek fotoğrafların da kullanıldığı bir akış içinde İstanbul Sulukule’de var olan kentsel dönüşümün sonucunda yeni ve eski sakinler arasındaki uyumsuzluklara dayanıyor. Resmi kurumlarca yerleştirilen demir teller bir süre sonra kaldırılırsa da mekân içindeki soyut sınırlar hâlâ geçerliliğini koruyor. Arap Baharı sonrasında özellikle Suriye’den gelen göçün de odaklarından biri haline gelen Sulukule, sadece Çingenerlerin ve orta-üst sınıfın kültürel mücadelesine sahne olmakla kalmayıp üçüncü bir etkinin de altına girmiş durumda. Film, bu sınırların içinde mevcut olan sorunları ortaya koyma derdiyle İstanbul’un kaybolan parçalarından birini gündeme taşıma gayesi taşıyor.

Kaynakça

1. Berger, Hermann (2000). *Çingene Mitolojisi*. Ankara: Ayraç.
2. Bourdieu, Pierre (1977). “Symbolic Power”. *Identity and Structure*, Denis Gleeson (ed.), Driffield: Nafferton. 112-19.
3. Çetin, İhsan (2012). “Kentsel Ayrışma ve Mekânsal Kümelenme Biçimleri”, *İdealkent*, 7, s. 160-186.
4. Duygulu, Melih (1995). Türkiye Çingenerlerinde Müzik. *Tarih ve Toplum*, 137.
5. Duygulu, Melih (2006). *Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*. İstanbul: Pan.
6. Fraser, Angus (2005). *Avrupa Halkları Çingenerler*. İstanbul: Homer.
7. Göncüoğlu, Süleyman Faruk & Yavuztürk, Şükriye Pınar (2009). “Sulukule ve Çingenerleri”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 23, 107-134
8. Kenrick, Donald (2006). *Çingenerler, Ganj’dan Thames’e*. İstanbul: Homer.
9. Swartz, David (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim.
10. Tietze, Andreas (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati I*. İstanbul: Simurg.

Kırılganlık: Toplumsal Bağlamda Eylem ve Tepki

Bia Santos
Zaragoza Üniversitesi
biasantos13@gmail.com



*Kırılgnlık bir yaşam ve güzellik kalitesidir,
gücümüzden kaçan her şeyin.
Martín Garzo, Martín Garzo'nun Kırılgnlığı*

[...]bu son sahne belki de perçinlemek içindir
bir ömür boyu süren bu kargaşada
şiddetin hiç bir şey kazandırmadığını
ve asla kazandırmayacağını
öfkeli bir yıldızın altında doğan biz insanlar
ne denli kırılgn olduğumuzu unutmamalym diye
Yağmur yağmaya devam edecek
Adeta bir yıldızın gözyaşları gibi
Adeta bir yıldızın gözyaşları gibi
Ne kadar kırılgnanız
Ne kadar kırılgnanız [...]
[Kırılgn (fragile)– Sting]

Son yıllarda bizi alarma geçiren durumlar yaşadık, kendi yaşamımıza hâkim olan doğal veya insan yapımı felaketlere tanık oluyoruz. Çevremizdeki her şeyi yok eden yanardağ, tsunami, deprem veya pandemi gibi olaylarla karşılaştığımızda ne kadar küçük olduğumuzu ve birkaç saniye içinde her şeyin nasıl değişebileceğini algıladık. Zenginlikler üretiyoruz, zaferler kazanıyoruz, sosyal olarak geliştik ama kaynaklarımızı çatışmalarla, güç oyunlarıyla, savaşlarla harcıyoruz... ve işte bu kayıp anlarında toplumumuzun, çevremizin ve insanoğlu olarak bizlerin ne kadar kırılgn olduğumuzu anlıyoruz.

Eğer bir madde kırılmadan şekil değiştiremeyecek durumdaysa, bu maddeyi kırılgn bir element, kırılan bir şey olarak kabul edebiliriz. Ama aynı zamanda savunmasızlığı ve kırılgnlığı algıladığımızda, diğerine olan ihtiyacı fark ederiz, birbirimizle ilişkili olduğumuzu, bir bütünün parçası olduğumuzu algılarız. Büyük hümanistler ve tasavvuf üstatları için insana değer vermek, kimseyi hor görmemek, her zaman el uzatmak önemlidir. Kırılgnlığı çıkış noktası olarak alan çalışmamız bu yansımalarla yola çıkarak ve “sadece ne olduğumuzu karakterize etmekten ibaret değil, ne olduğumu, ne olabileceğini ve olunan şeyi bırakmak için mevcut kırılgnlık çizgilerini takip etmektir”(-Foucault, 1999: 325). diyen Michel Foucault'yu referans olarak oluşturulmuştur.

El uzatmayı bir ana unsur olarak alıyoruz ve şimdiki zama-

nı analiz ederek bir diyalog kurmaya çalışıyoruz, bir değişim için gerekli aksiyonu üretirken çevik olma gereksinimi ile eksik olanı ve kırılgnlığı eserin Poiesis kontrol ipleri olarak düşünürüz.

Kırılgnlık hakkında konuştuğumuzda, hayatın tehdit altındaki güzel kökenine atıfta bulunmuş oluyoruz ve ip cambazlarının hayat ipinde yürüdükleri gibi sürekli dengeyi korumanın öneminin de her zaman farkındayız. Güzellik hissiyat gibi ama aynı zamanda kırılgnlık gibi, ortadan kaybolma, sizi susturma ve bağlantınızı kesme tehdidi gibi.

Doğumda ilk politik eylemimizi gerçekleştiririz, doğum çığlığını, nefes almaya başladığımızda akciğerlerden çıkan ilk nefes ile ses tellerinin o titreşimle karşılaşmasıyla, solunum yollarımızı açarız, salgıları ve amniyotik sıvı kalıntılarını dışarı atarız, kendi yolumuza girdiğimizde anne rahmi ile bağlantımızı keseriz, kendimiz için nefes alırız, kendimizi bir Varlık olarak konumlandırırız.

*“ Hava sayesinde tüm yaşam ve tüm hareketler mümkündür.”
(Bachelard,1993: 64)*

Nefes almak, yaşamak, ilerlemek için vazgeçilmez bir eylemdir, varlığımızın ilk adımı ve temelidir, ana enerji kaynağımızdır, fiziksel, psişik ve ruhsal canlılığımızı artırır. Dakikada ortalama 15 ila 18 kez, yani saatte yaklaşık 1.000

nefes, günde yaklaşık 24.000 nefes, günde toplam 12.000 litre hava soluyoruz. Birkaç gün bazı yiyecekleri yemeyebiliriz, su içmeyi bırakabiliriz ama birkaç dakikadan fazla nefes almayı bırakamayız. Oksijeni soluruz ve karbondioksiti dışarı veririz. Hava en büyük enerji kaynağıdır, bu kaynak sayesinde nefes alabiliyoruz, bitkiler fotosentez yapıyor, kendimizi güneş ışınlarından korurken ısıyoruz, elimizde su ve rüzgâr var.

Hava kirliliğinden kaynaklanan durmadan devam eden bu tehdit bizi savunmasız bırakıyor, büyük şehirlerde temiz hava solmak giderek daha zor hâle geliyor ki bu sadece politik bir halk sağlığı sorunu değil, aynı zamanda ahlaki de bir sorun. Hava seyrekleşiyor, gittikçe daha çok boğuluyoruz. Ancak, sağlıklı ve sürdürülebilir bir çevre hakkının hayatı unsurlarından biri olan temiz hava soluma hakkı başka bir deyişle güvenli bir çevreden yararlanma ile ilgili insan haklarından biri konusunda çember giderek daha da daralıyor. 1972’de Roma Kulübü’nün “Büyümenin Sınırları Üzerine Rapor” belgesinde belirtildiği gibi, kaynakları sınırlı olan bir gezegende sömürü, süistimal ve dağıtım yüzünden hızlanmış bir sistemle devam etmek imkânsızdır. Son kırk yılda sürdürülemez büyümenin boğucu ve giderek havayı solunamaz hâle getiren ivmesine tanık oluyoruz.

XXI. Yüzyıldayız, tam 2019’un sonunda dünyayı felç eden, solunum sistemini etkileyen CODIV-19 pandemisi ile karşılaştık, bu aynı zamanda her şey gibi, sosyal organizmayı da etkiledi. Franco “Bifo” Berardi’ye göre, “Gezegen toplumunun bu çöküşü yalnızca koronavirüs salgınının sonucu olarak açıklanamaz. Gezegen organizması zaten çöküşün eşiğindeydi ve salgın bunu hızlandırdı.” (Berardi, 2020: 12). Çevre zaten orman yangınları, çöllerin ilerlemesi, buzların erimesi, boğulmuş büyük şehirler vb. büyük felaketlerle karşı karşıyadır. Hem toplum olarak hem de insan olarak ne kadar kırılgn olduğumuzu gördük. Sınıra ulaşıyoruz, hareket kabiliyetimizi sınırlıyoruz. Bu kriz, nefes alacak havası olmayan, kurtaracak solunum cihazı olmayan birçok ülkenin sağlık sisteminin nasıl terk edildiğini gözler önüne serdi. Kapatma tepki vermemizi ve kendi hayatlarımızdan sorumlu olmamızı sağladı. Ama hepimiz kaderimi-

zi, virüsün yayılmasını ve dünyanın dijital bağlantısını paylaşıyoruz. Kamu hizmetlerinin ne kadar değerli olduğuna ve insanlar arasındaki dayanışmaya da tanık oluyoruz.

Sekiz milyar nüfuslu, büyümeye devam eden, her an nefes almaya çalışan ama aynı zamanda geçtiğimiz yerlerin havasını da hatırlatan bir gezegende yaşıyoruz. Ana unsur olarak hava, korumamız ve saklamamız gereken kırılgn bir mücevher. Marcel Duchamp’ın (1887-1968), Paris’ten 50 cc hava, 1919’da California’da yaşayan arkadaşı Walter Arensberg’e hediye ettiği çalışmasını referans alalım. Duchamp, eczacıdan içinde ilaç olan bir eczane şişesini içine Paris havasını dolduracak şekilde boşaltmasını ve “Aire de Paris” yazılı bir etiket ekemesini istedi, bu şekilde gündelik hayatın geçiciliğini, bir yerin havasını, bu yerde alın nefesi muhafaza edecekti. Bu çalışma hâlâ bir egzersiz olarak, bir mesaj iletmeye başlayan bir nesne aracılığıyla bir anı kapsülleyerek Paris havasını temsil etme girişimi, Paris havasını hayatın özünü koruma fikri olarak varlığını sürdürüyor. 1949’da bu çalışmanın aynısının yeni bir versiyonu, başka bir simülasyon şeklinde önümüze çıkıyor. Sanatçı, kendisini çevreleyen somut gerçekliğin unsurlarını yeniden işlerken, izleyicinin hayal gücünü özgür bırakacak olana somutluk kazandırmaya çalışmaktadır. Gerçekte ne olduğunun ötesine geçen nesnenin zamansallığı. “Görüntüler evrenine giriyoruz ya da daha doğrusu hayal etmek filinin nitelikli öznesi oluyoruz” (Bachelard, 1990: 69).

Uçucu, görünmez, manevi, kırılgn bir unsuru yakalamaya, korumaya, kurtarmaya çalışan felçli, uzanmış ellerin imgesi üzerinden sunduğum eser, hayâl gücünün inşası sırasında, görülmeyenin görselleştirilmesidir.

Platon’a göre sanatçı, öz hakikatten üç seviye uzaktadır çünkü eser kavramı ortaya çıkana kadar, referans olarak Tanrı’nın büyük eseri olan Evren vardı; zanaatkarın işi, maddenin inşası; ve sanat eseri, sanatçı aracılığıyla, hayâl gücünü inşa eder.

İllüzyon sanatta önemli bir ilkedir, aslında temel bir ilkedir. Sanat ne bir yanılısma ne bir bahane ne bir aldatma ne de doğal olanı zenginleştirme ya da gerçeklikten kaçınmadır. İllüzyon,

sanatın “özüdür”, ifade biçiminin inşa edildiği “öz”, yarı soyut, ancak aynı zamanda karşılaştırılmazdır ve çoğu zaman hassastır. Sanatsal imgenin yanıltıcı olduğunu söylemek, onun maddi olmadığını, bir tuval olmadığını, daha ziyade aralarında dinamik ilişkiler, gerilimler ve çözümler bulunan dengeli formlar aracılığıyla düzenlenmiş bir mekân olduğunu söylemektir. (Morais, 1998: 36).

“FrAGILidad” çalışması şimdiki zaman üzerine bir yansıtma yapar ama aynı zamanda geçmişi - bugünü - geleceği sürekli yeniden yaşama eyleminde bir başlangıç noktası olarak bir hafızası vardır. Bir eser önce genel bir geçmişe yerleşir fakat bu dönemin ötesine geçer ve sanal bir hatıra halinde varlığını sürdürür. Yavaş yavaş yoğunlaşan bir bulanıklığın ortaya çıkmasına neden olan hafıza ile diyalog kurarız ve anıların sanal durumu hatıra olarak asla hatırlayamayacağımız şimdiki zaman durumuna geçer ve evet, her an algımızdaki bir eylemi güçlendiren otantik bir şimdiki zamandır bu çünkü şimdi ilginç olan, görülen, yaşananır, geçmiş donup kalmışken, kendini gösterecek bir uyarıcı bekler, bugün yaşananı, yarın ne olacağını ortaya çıkarır, hayatta kalmamızın havanın ana unsurunu korumaya çalışır.

Geçmişin, şimdinin ve geleceğin bu anlarında kendinizi konumlandırarak, öğrenme çabasıdır. İmgenin ortaya çıktığı veya gerçekleştiği veya belki de izlendiği anda mevcut olmak, fiziksel mevcudiyetin ötesindedir; tutum değiştirirken çevik olabilmek adına yeni algılama biçimlerini benimseyerek ya da daha güzel, kırılmalığımıza bakanların vizyonlarından çevremize yeni okuma modellerini katarak şu anda iletilen hisleri algılamak, yakalamak ve onları bilişsel evrenimizde yeniden anlamlandırmak çok önemlidir.

Kaynakça

1. Berardi, Franco Bifo. (2020). *Respirare: caos y poesía*. (Nefes Alacağım: Kaos ve Şiir), ed. - Buenos Aires Özerk Şehri: Prometheus.
2. Bachelard, Gaston (1990). *La tierra y los devaneos del reposo*. (Dünya ve Dinlenmenin Hayâlleri), São Paulo: Martins Fontes.
3. ----. (1993). *El aire y los sueños*. (Hava ve Rüyalar), Ekonomik Kültür Yayın Fonu, Meksika.
4. Bérqson, Henri (1999). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación entre el cuerpo y el espíritu* (Madde ve Hafıza: Beden ve Ruh Arasındaki İlişki Üzerine Deneme), São Paulo: Martins Fontes.
5. Didi-Huberman, Georges (1998). *Lo que vemos, lo que nos ve*. (Biz Ne Görürüz, Bizi Ne Görür), São Paulo: Editora 34.
6. Foucault, Michel (1999). *Obras esenciales III [Estructuralismo y postestructuralismo]*. (Önemli eserler III [Yapısalcılık ve Postyapısalcılık]), Paidós, Barcelona, España.
7. Martín Garzo, Gustavo. *La fragilidad de Martín Garzo*. (Martín Garzo'nun Kırılmalığı). (Erişim Tarihi: 05.10.2021). <https://elcultural.com/la-fragilidad-de-martin-garzo>
8. Hernández-Navarro, M. Ángel (2021). *Cuando lo sólido se desvanece en el aire Creatividad y Fin de la Imagen. Creatividad y Sociedad* (Katı Olan Havada Kaybolduğunda Yaratıcılık ve Görüntünün Sonu. Yaratıcılık ve Toplum). No: 19, Dec 2012.
9. Ramírez, Juan Antonio (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. (Duchamp. Aşk ve Ölüm Dahil). Madrid. Siruela.
10. Susanne Langer, 1966. in: Morais, F. (1998). *El arte es lo que tú y yo llamamos arte*. (Sanat, Sizlerin ve Benim Sanat Dediğimiz Şeydir). Rio de Janeiro: Record.
11. Tomkins, Calvin (1999). *Duchamp*. (Duchamp). Barcelona. Anagrama.

Görüş Noktası

Carmen Martînez Samper
Zaragoza Üniversitesi
casamper@unizar.es



Görünmez, yalnız şehrin otoparkına geldim. Tepesine iki gözetleme kamerasının yerleştirildiği, kent mobilyalarının bir parçası olan direğe tünemiş mavimsi siyah tüylü bir karganın ötüşünü duydum. Bu kameralar ikiz bir elektrik direğinin spot ışıklarına yerleştirilmişlerdi ve kafanızı kaldırmadığınız takdirde farkedilecek türden değillerdi. Bu iki bakış açısını fotoğraflamadan edemedim; bir yanda zarif duruşuyla etçil kuşun gözleri, diğer yanda karga gibi yuvarıdan izleyip verileri sanal hafızalarına kaydeden izlenen kameraların gözleri.

Bu görüntüde iki gözlemci aynı direk üzerinde bir araya geliyor ve izliyor, gözlemliyor, analiz ediyor. En ufak bir hareket dikkatini çekecektir. Çoğu durumda, “gözlemlenen” kişi kendisinin bir filmin kahramanı olduğunun veya belki de karganın hassas hücrelerinde birkaç dakika, muhtemelen yirmi dört saatten az kalacak bir yeri olduğunun farkında bile değildir.

Bu nedenle, gözetleme kulesi hem işlevi hem de anlamı bakımından gelişmiştir. Bauman’ın belirttiği gibi, akan bir toplum için “akışkan bir gözetim” (Bauman ve Lyon, 2013: 3).

(...)akışkan gözetim kavramı, izlenen kontrol, izleme, takip, sınıflandırma, kontrol ve “gözetim” dediğimiz sistematik gözlem dünyasında neler olup bittiğini analiz etmek için faydalıdır.

(...)küresel bir perspektiften ise gözetleme, saklanacak hiçbir yerin kalmadığı noktaya ve bunun nasıl olumlu görüldüğüne kadar.

Günde yirmi dört saat özgürce tadını çıkardığını sandığımız bu refah hali, hareket kabiliyetini veya sürekli olarak eziyet veren bir kötülük hissini, ne olduğu bilinmeyen korkuyu sınırlamamalıdır; simüle edilmiş, bastırılmış bir özgürlüğün, susturulmuş seslerin önündeki boğucu fikrin hissiyatı da bunlara dahildir. Rahatsız olma, yanlış olma ve mağlubiyet gibi görünen ve otosansürle varlığını sürdüren bir ahlâk içindeki durumlara geri dönme korkusu devam etmektedir ve yapıcı bir tartışma yaratmak için kullanılmak yerine “uygunsuz” kabul edilen herhangi bir şeyin sosyal durum üze-

rinde eleştirel bir yansıma yaratan fikirlerin hükmü ortadan kaldırılır, kademeli baskılar yoluyla içeriğinin bilinmesini önlemek için bir kitap yakıldığında olduğu gibi iptal edilir, silinir ve kaybolur.

“Gerileme Dönemi” (Dekadans) Kelimesi Üzerine

Bu cehalette kalma fikri, bir ağabeyin kontrolü altında korunma fikri (var olmayan, görünüşte) bir oyuncak silahla eğlenmenin kız ya da erkek çocuklarını askere, katile ya da şiddet eğilimli bireylere mi dönüştürdüğünü sorgulamama neden oluyor. Oyun saptırılıyor ve çocuklukta göz ardı edilen çağrışımlar yaptırılıyor. Onunla birlikte gelen oyun, öğrenme ve düşünme duygusunu yasaklamak, sınırlar koyma ve tutumları tanımlama olasılığını kırmak anlamına geliyor. Bunun hakkında konuşmazsanız, gelişmek için öğrenemezsiniz. Eğer bunun hakkında konuşmazsanız, gelişmeyi öğrenemezsiniz. Oyun, farklı roller bilmeyi, bazen kötü adam ya da kötü kadın olmayı ve diğer zamanlarda (yerleşik normların bir temsilcisi olarak) polis olmayı içerir. Oyunu bir öğrenme olarak görmezlikten gelmek yerine her iki taraftan da öğrenmek, yorum yapmak ve güçler dengesi kurmak, empati kurmak ve bu eylemlere katılmadığını beyan etmek daha önemlidir. Bu aşırılıklardan ders almamak, kritik kitle eğitimi düşürür ve insanlar aşırılıkların varlığından habersiz kalır çünkü bu onlara verilmemiştir. Bu bilgi sınırlamasından, grup ilişkileri üzerinde gereksiz koruma sağlamadan, olup biten her şey hakkında kendimizi sorgulamamıza yol açar; yeni teknolojilerin içine doğmuş ve bildiğimiz karşılıklı saygı içinde yaşama gerçeğini pek tatmamış olanlar, daha uzak gerçekler tarafından yönlendirilirler. İdeolojik sınırlamalar koymadan sınırları tekrar karşılamak ve kişisel özgürlüğün diğerininin başladığı yerde bittiğinin açık olması önemlidir. Her şey sayılmaz. Her şey kendi kendine öğrenilemez çünkü çoğu durumda geçerli bir kültürel referansın parçası olarak büyüklerimiz, gerçek öğretmenlerin bilgisinin eşlik ettiği öğrenmeye de ihtiyacımız vardır.

Bu şekilde, ezilen azınlıklar yeni bir yıldırma ideolojisine sokulur. Tartışmayı başlatan eleştirel bir duyu olmadan ka-

bulleniyoruz. Bu XXI. yüzyılda bu şekilde yoksullaşarak ilerliyoruz: Çeşitlilik, zenginleştirmek yerine gizli bir tehlike olarak algılanan bir sorundur. Farklılık korkusu hâkimdir. Rahatsız edici kitaplar hâlâ sansürleniyor ve bir kenara itiliyor. Hikâyeler bile şiddet içeren sahneler içerdiği için okul müfredatından kaldırılıyor. Bu küçük hikâyeler sayesinde tartışma yeteneğinin geliştirildiği ve ahlaki mesajları unutuluyor; kritik kütle oluşturmak için gereklidir. Kırmızı Başlıklı Kız çok tehlikelidir!

Ancak başka gerileme durumları da var: Ücret farkının her geçen gün daha zorlu olduğu demokratik bir toplumda eşitlik fikrine ne durumda? Ya yoksulluk? Eşitlik içinde sağlık ve eğitim ne olacak? İfade özgürlüğü, siyasi ve ahlaki “doğruluk” ile sınırlı mıdır? Bu şekilde tanımlanan yaşam, modern ve çağdaş bir toplumun sağlıklı gelişimi için zararlı etkileri gizleyen paradoksal tutumların bir ironisidir.

Bu nedenle kültürel gerileme, sosyal ve kültürel değerlerin yoksullaşmasıyla paralel gider. Ekonomik, enerjik, manevi yoksulluğun hâkim olduğu gelişmiş bir toplum, başka bir yöne bakılsa bile insanların hasta bir toplumda hayatta kalabilmek için gıda bankalarına başvurmak zorunda olduğu refah toplumuyla normalleştirilmiş bir şekilde bir arada var olur.

Kültürel gerileme, vatandaşlara tedirginlik aşılacak dengelessizlikler üzerine kurulur. Gizli bir güç, bireyi boyun eğdirir, kültürel olarak hareket etme ve büyüme yolunda onu koşullandırır. Ve iş siyasete gelince, belli bir duyarsızlık vardır. Gerekli görünen ama dayatılan bu koruyucu rolü sürdürmek için “dayatmacı” takibe düşmek kolaydır. Gri saçlara rağmen hâlâ reşit değiliz. Bu fikri ideal bir davranış olarak desteklemek, yetkileri güçlendirir ve geri kalan yurttaşları küçültür.

Gözetim, geleneksel olarak bir makine tarafından değil, bir kişi tarafından yakın gözlem olarak gerçekleştirilir. Ancak mevcut uygulamalarla, uydu görüntüleri veya iletişim ve işin uzaktan izlenmesi gibi gözetim uzaktan yapılabilir. Yakın olmak gerekli değildir, başlangıçtaki gözetimlerin çoğu, daha sonra daha ayrıntılı olarak gerçekleştirilecek olan çıkar modellerini

araştırmak için yüzeysel keşifleri içerir. Gözetim, geçmişe nazaran daha uzak ve daha yakın hâle geldi. Bir süngerin emilimi ve lazer ışınının özgünlüğü ile üretilir. (Santamaria, 2009)

Gizlilik kuşatması, çevrimiçi platformların kullanımı ve takip edilmesi yoluyla gerçekleşir; (iletişim) ağlarında kişisel bilgileri paylaştığımız, görünmez kontrol altında olanlar da yeni bir tahakküm şeklidir. Veriler, “cennetlerin” bulunduğu ve korunmasız olduğumuz yerlere ulaşır. Platformlar bilgileri çıkarır ve algoritmalar oluşturur. Bakışımız ya da duygumuz yoktur ... sadece beslenecek istekler vardır. Kim olduğumuzu biliyorlar ve ne istediğimizi hissediyorlar. Bu insanların ve pazarın geleceğini tanımlayan yapay zekaya ve opak algoritmalara giden yoldur (Peirano,2019): *Mükemmel casus makinesi (oturum açın ve bilgilere erişin: e-postalar, konular, tercihler ...). Platformlar, bizi izleyen bir başka göz türüdür. Sensörlerle dolu mobil, giderek günümüze damgasını vuruyor. Önemli bir öge olduğu göz ardı edilemez. Gün boyunca defalarca baktığımız bir ekran.*

Bu, birbirini tanıma ve topluluklara tepki verme yeteneğini sınırlar. Başkaları tarafından başlatılan bir oyunun parçalarıyız. Şeffaf olmayan bir toplumun parçasıyız. Vücuda yapışık bir cep telefonu taşımadan evin içinde sessiz bir yürüyüşten geriye ne kalır? Birkaç dakikalığına bağlantımız kesilirse bir şey olur mu? Dünya batarmıydı? Mikrokozmozumuz ayaklarımızın altında titrer mi?

Sınır Nerede?

Çok sayıda sensör içeren bir mobil cihazı taşımaya başladığımız andan itibaren “fişlendik”. Çantanızda, cebinizde taşımak anlamına gelen bu kontrolün kısmen farkındayız ve sürekli kullanımını haklı çıkarmak için farklı cevaplar verecek kabul ediyoruz. Bir şey olursa, bana haber vermeleri gerekir diye... Bütün gün açık. Bu mükemmel bir tuzaktır ve bir kaynak gibi görünen şey aynı zamanda bir kontrol yöntemidir. Cihazımızdan çıkarılan performans, okumadığımız önerileri kabul eder ve her şeye katılıyoruz. Bir “Tamam” belirtiriz ve kullanımına ve bundan türetilen kararlara karşı kendimizi haklı çıkarırız. Verinin değeri bireyde değil kolektiftedir ki bu çok azdır ama bir bütün olarak harika

bir araçtır. Marta Peirano'nun "Düşman sistemi biliyor" da işaret ettiği şey budur. Senin hakkında arkandan konuşan şeylerin interneti.

1995 ve 1999 yılları arasında, ABD Federal Ticaret Komisyonu (FTC), yeni gelişen İnternet reklamcılığı endüstrisinde tüketici gizliliği hakkında bir dizi tartışma gerçekleştirdi. Bir yandan sektör temsilcileri de inovasyonu engellemeyecek bir otomatik düzenlemeyi savundular. Öte yandan, mahremiyet savunucuları, siberneğin yeni olanaklarına uyarlanmış veri koruma mevzuatı çağrısında bulundu. (Stratejiler ve İleriye Dönük, 2021)

Bu başarı olmadan denendi. Aynı metinde şunlar belirtilmektedir:

"Demokrasilerde dijitalleşme, ifade özgürlüğü ile dezenformasyon arasında ya da mahremiyet ile kamu düzeni arasında, otoriter devletlerde ortaya çıkmayan, iktidarın sınırlandırılmasına değil, birikime dayalı ikilemler yaratır".

Tüm bu nedenlerle, somut olmayan bu teknolojik gözetim, ilk bakışta sınırsız potansiyele sahip bir gücü temsil etmektedir. Bireylerin birbirlerini şahsen tanımadıkları, ancak ekran aracılığıyla birbirlerini (yeniden) tanıdıkları, aşırı yoksulluğun (ahlaki, kültürel ve fiziksel) yanı başında var olan plastik paranın bir dış görünüş odaklı toplumda düğümlerle birleştiği, çoklu bağlantılara sahip yabancılaşmış bir toplum tasarlamak mümkündür.

Gösteriye, olağanüstü olana ve toplumsal çöküşe dönüyoruz.

Debord'un önerdiği "gösteri" kavramı, giderek yabancılaşan bir toplum için anlam arayışını varsayar. Biraz düşündürücü görünen bu "gösteri", tüketime dayalı bir toplumun çifte okumalarını ve her bireyin zamanına hükmetmesini gerektiren bilgi manipülasyonunu suçlamayı amaçlayan eleştirel bir düşüncedir. Çalışırken zamanımızı kontrol ederler ve bizi boş zamanlara ayrılan zamanı rehberli bir şekilde kullanmaya yönlendirirler. Martín Jay (2007: 315) "modern hayatın gösterisinin uyguladığı baştan çıkarmanın şiirsel olarak Büyük Birader'in her yerde hazır ve nazır

uyanıklığından çok daha feci olduğuna" işaret eder. Arayış, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bizi yönlendiren ve yabancılaşmadan acı çekmeden ve kendimizi yönetme ve yeniden yaratıcı olma yeteneğini yeniden kazanmadan hayatımızı yoğun bir kişisel deneyim haline getirmemizi engelleyen koşullar olmaksızın, baskı olmadan, kendi hayatını özgürce yaşayabilme girişimidir. Pasif bir izleyici olmayı bırakın ve her şeye bireysel olarak ve kendi tercihlerinizle "dokunmaya" dönün.

Sessizce hayatımızı izleyen kameranın önünde özgürlük yanılsamasını sürdürüyoruz. Sanatsal bir soyutlamadan, bireysel olarak gruba yabancılaşmadan, suçtan, kameraya yakalanan sistemin yeniden yapılandırılması. Hepimiz şüpheli suçlularız, eksik olan tek şey kameranın bunu yakalaması ve hayatımızın aniden değişmesidir. Bizi gördüler.

Para plastiktir, mikroçip endüstriye hükmeder ve kontrol eder. Dünyanın bir ucundan diğer ucuna saniyeler içinde seyahat eden, ancak aynı zamanda sansürlenmiş güce sahip küçük parçalardan oluşan hızlandırılmış bir ilerleme, teknolojik bilgiler. Bizi etkilemesi gerekmeyen haberler, bizi olası bir şey gibi hissettirir ve olasılığı söz konusu olmayan bir deprem karşısında korku duygusunu gönderir, ancak sonuçlarını televizyon penceresinden bakarak yaşıyoruz.

Gerileme Dönemi, Marjinallik ve Belirsizlik

Gerileme dönemi hem kültürün hem de sivil kurumların ve ayrıca bir toplumun diğer özelliklerinin (değerler, gelenekler), değiştirmek veya yeni bir şeye dönüştürmek için kırılma yaratan sosyal bir çöküş aşamasıdır.

Genel olarak, dikkatsizliğin veya zamanın geçişinin yıkılma yol açtığı bir şeyin bozulmasına veya bozulma ihmaline atıfta bulunarak gerilemeden bahsediyoruz. Örneğin, en iyi yılların geçirildiği bir yer düşüşte olarak kabul edilebilir.

Düşen ve azalan şey. Edebiyattan en önde gelen temsilcileri arasında Paul Verlaine, Charles Baudelaire ve Oscar Wilde vardır. Genel olarak gerileme dönemi olarak tanımlanan,

çağrışım, benzetme, kaçınma, sembolde gerçekliği aşan veya değiştiren sanat biçimleridir. Modern estetiğin düşüşüne yakın, yeni zamanların ve koşulların yeniden doğuşu olan "çirkin" olarak kabul edilen şeyin yeniden dirilişi olarak ele alınır. Perspektifimizin koşullarla bağlantılı olduğu, hüküm süren bir gerçekliğin karikatürize bir vizyonudur. Yenilmesi zor birinin iyimser düşüncesiyle eleştirel yansıma. Ağlamayı gülmeye tercih eden birinin.

Marjinallik ve Belirsizlik

Sanat bu kavramların sesi ve görüntüsü olabilir mi? Düşüşten itibaren bir Anka kuşu olarak yeniden doğulabilir ve küller ayaklarının dibine bırakılabilir mi? Günümüz toplumunda yaşanan birçok koşulu tanımlayan marjinallik ve belirsizlikten, grameri sembolik bir neo-romantizm imgesi olan bir dil yapabilir miyiz?

Beni yaşamla ölüm arasındaki bu sınırlara götüren birçok yaklaşım var. Hüzünden sevince kadar. Geçmişten ve hafızadan. Bütün bunlar kolayca düşmeyen bir enerjiyi besler. Bu marjinalliği çevrelemenin, geçebileceğimiz veya geçemeyeceğimiz bir sınır çizgisi fikriyle ele almanın bir yoludur. Ancak geleceğe bakmak, bir proje ve belirsizlik birikimidir. Genel bir gerçeklik mi bilmiyorum ama bu çabalara katılma fikri, sesi zar zor duyulsun diye çok alçak sesle konuşması gerekenlere ya da konuşmasına izin verilmeyenlerin sesi olma fikridir. Sanat, zorluklara dalar ve yeniden ayağa kalkıp nefes almak için dibe vurur. Sınırdaki hissetmek için kafanızı sudan çıkarın veya suya daldırın. Ağzınızı suyla doldurun ve şeffaf renksiz bir yay yaparak fişkırtın. Saf ve kirlenmemiş su. Keşke her şey bu kadar basit olsaydı. Ne düşündüğünüzü ve hissettiğinizi yazın. Edebi nüanslarla yazın çünkü insanlık akademik ağırlıktan kurtularak kendini böyle ifade ediyor.

Kişi kenarda kaldığında, gözleme izin verebilir. Seni yarı yolda bırakmaları başka bir muhabbetir. Hem gözleyen için hem de marjinalleşmiş, kenarda konumlanmış olan için, bir dizi olası durum, hayali, edebi, olası seçenekler açılabilir... Yaratıcı olalım ve kendimizle sürekli bir tar-

tışma başlatmak için yeni alışkanlıkların öncüsü olalım.

Remedios Zafra, "Sınırlarda yaşamak. Sanat, bilim ve teknolojinin kesişimleri" (Zafra, 2021) konferansının girişinde şöyle yazıyor:

Sınırlarda yaşamak, bölgelerin birleştiği veya aşındığı, karıştığı ve kesiştiği ve bilgi ve disiplinlerin (mutabık kalınan) sınırlarını test ettiği yerlerde işgal ve geçiş anlamına gelir. Hiyerarşilerin seyreltilmediği ve temasın dünyanın dönüşümünü yaratmaya muktedir olduğu, bazen sınırdaki olan bu melez bölgelerde, aynı zamanda Balzac'ın önerdiği gibi, bu sınırlarda, yaşamın nabızı atıyor. Çağdaş dijital kültürden türetilen en önemli sanatsal, teknolojik ve sosyal dönüşümleri gözlemler görmez, bugün konuşmamıza izin veren eski sınırların seyreltilmediği bu marjlerde tam olarak olup bitenlerle bunların nasıl tanımlanacağını göreceğiz., örneğin, kamusal ve özel alanların erozyonu, üretim alanlarının kesişimi, görüntülerin alımlanması ve dolaşımı ya da konunun ekranlarda sunum ve temsil biçimlerinin yakınsaması.

Toplumsal, hafıza ve sanatın gözlemlenenini sorgulamanın yollarını ürettiği bu yansımayı bu alıntıyla kapatıyorum. Rastgele bir resimle doğan bu öneri, neler olduğu, neyin rahatsız ettiği ve zenginleştirdiği hakkında bir başlık ve bir metin yazılacak bir tanımlı doğurdu. Ve bu tanımla, bugüne kadar geldik.

Kaynakça

1. Bauman, Zygmunt. y Lyon, David. (2013). *Vigilancia líquida* (Akışkan Gözetim). Ed. Paidós. Estado y Sociedad. Libro electrónico. (Ed. Paidós. Devlet ve Toplum. e-kitap)
2. Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo* (Gösteri Toplumu). Traducido por José Luis Pardo, Valencia: Pre-textos. (Gösteri Toplumu. Çeviren José Luis Pardo)
3. Definición “Decadencia” y “Decadentismo”. Recuperado de: Significado de Decadencia (Qué es, Concepto y Definición) en: www.significados.com (Erişim Tarihi: 11.11.2021). <https://es.wikipedia.org/wiki/Decadentismo>.
4. “Cómo regular las tecnologías del futuro” (Geleceğin Teknolojileri Nasıl Düzenlenir?). Oficina de Estrategias y Prospectiva. N°4, julio. Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, 2021. (Erişim Tarihi: 07.11.2021). <http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/SalaDePrensa/Multimedia/Publicaciones/Paginas/Inicio.aspx>
5. Jay, Martin (2008). “Del imperio de la mirada a la sociedad del espectáculo: Foucault y Debord” (Bakışın İmparatorluğundan Gösteri Toplumu: Foucault ve Debord) *en Ojos Abatidos*. La denigración de la vista en el pensamiento francés del siglo XX, Madrid: Akal, pp. 289-328).
6. Orejuno Pedrosa, J.C. y Bautista Campos, E., “El pensamiento de Guy Debord: La Sociedad del Espectáculo y los aportes de la Teoría Crítica del Valor” (Guy Debord’un Düşüncesi: Gösteri Toplumu ve Eleştirel Değer Teorisinin katkıları). Julio-dic. 2020, n° 23. Revista Digital de la Universidad Académica de Zacatecas. ISSN: 2594-0449.
7. Peirano, Marta (2019). “¿Hacia una sociedad vigilada?” (Bir Gözetim Topluluğuna Doğru mu?). Conferencia de Marta Peirano Guzmán. Fundación Ruiz-Funes. (Peirano, M. (2019). (Erişim Tarihi:13.11.2021). <https://youtu.be/LyyPUe9SnAw>.
8. Santamaría, Fernando (2009). “De la vigilancia social a la vigilancia participativa”(Sosyal gözetimden katılımcı gözetime). Enciclopedia de Teoría Social (Vol. 2, p. 817) de G. Ritzer. (Santamaria, F., (2009). (Erişim Tarihi: 15/12/2021). <http://fernandosantamaria.com/blog/de-la-vigilancia-participativa/>
9. Zafra, Remedios (2021). “Habitar los márgenes. Intersecciones arte, ciencia y tecnología” (“Sınırlarda yaşa. Kavşaklar sanat, bilim ve teknoloji). (Programa del Curso. Museo Nacional/ Centro de Arte Reina Sofía. Dirigido por Remedios Zafra en el Ciclo Arte, Ciencia y Tecnología, celebrado del 10 al 30 de noviembre de 2021) (Erişim Tarihi: 03/01/2022). https://www.amigosemuseo-reinasofia.org/actividades_ficha.php?idActividades=650