

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



PATAFİZİK KAVRAMI BAĞLAMINDA POSTMODERN
SANATTA NESNE

MERVE MEHTAP BULUT

SANATTA YETERLİK TEZİ

PROF. SERKAN İLDEN

AĞUSTOS - 2023

KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Merve Mehtap BULUT

ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ

PATAFİZİK KAVRAMI BAĞLAMINDA POSTMODERN SANATTA NESNE

MERVE MEHTAP BULUT

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

DANIŞMAN:PROF. SERKAN İLDEN

20.yy'da ciddi bir ilerleme gösteren teknoloji, bilginin yayılmasını da kolaylaştırmış, her şey herkes tarafından sorgulanabilen bir durum haline gelmiştir. Zira doğa bilimleri sadece fen alanlarını ilgilendiren bir durum olmaktan çıkmış, görsel ve edebi alanlarında ilgisini çekmeye başlamıştır. Uzun zamandır sanatçılara ilham veren; madde, mevcudiyet ve varoluş kavramları bünyesinde irdelenen bir durum halini almıştır. Birçok alanda ele alınan maddenin gizemli hali, paramparça edilmiş ve daha karmaşık bir hale getirilmiştir. Bu noktada kimileri için kırıntılarla oynanan bir oyun olarak nitelendirilen postmodernizm ortaya çıkmıştır. Süreç içerisinde sanatçıların zihninde yaratıcılığın sınırlarını da zorlayan bir oluşum için aktif rol oynayan fen bilimleri, postmodern dönem ile birlikte boyut değiştirmiş patafizik denilen yeni bir sanat formu ortaya koymuştur. Bahsedilen yeni sanat formu içerisinde atom, kuantum, entropi, kaos gibi olgular bulunurken, bu sorgulamaların tümü patafiziği yani istisnalar bilimini kapsamaktadır. Aynı zamanda teknoloji imkânlarının yaratım süreçlerine etkisi bazında postmodern sanatta yeni kavramlar sanat alanına girmiştir. Bunlar; pastij, parodi, temellük gibi kavramlar olurken temelde ortaya konulan durum öykünme ve kopyadır. Çeşitli postmodern sanatçılar tarafından kullanılan bu yöntemler sanatta yeni bir algı oluşturmuştur. Bu algı, özgünlükten ziyade tasarı üzerinden yaratı olması durumudur. Bu tezde, postmodern dönemde patafiziğin varlığı, alanı ve referans olduğu kuram ve sanatçılar üzerinde durulurken, sanatta nesnenin aldığı yeni anlam irdelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELE:Postmodernizm, Patafizik, Kaos, Makine, Nesne.

Ağustos 2023, 113 Sayfa

ABSTRACT**PROFICIENCY IN ART THESIS****POSTMODERN OBJECT IN ART IN THE CONTEXT OF THE
PATHAPHYSICAL CONCEPT****MERVE MEHTAP BULUT****KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
ART AND DESIGN DEPARTMENT
SUPERVISOR:PROF. SERKAN İLDEN**

Technology, which made a serious progress in the 20th century, has also facilitated the spread of information, and everything has become a situation that can be questioned by everyone. Because natural sciences has ceased to be a situation that only concerns science, and has started to attract attention in visual and literary fields. Inspiring artists for a long time; matter has become a situation that is examined within the concepts of existence and existence. The mysterious state of matter, which is discussed in many fields, has been shattered and made more complex. At this point, postmodernism, which is described as a game played with crumbs for some, has emerged. In the process, the sciences, which played an active role for a formation that pushed the limits of creativity in the minds of artists, revealed a new art form called pataphysics that changed dimensions with the postmodern period. While there are phenomena such as atom, quantum, entropy, and chaos in the new art form mentioned, all of these inquiries cover pataphysics, that is, the science of exceptions. At the same time, new concepts in postmodern art have entered art on the basis of the effect of technology opportunities on the creation processes. These; While concepts such as pastige, parody, and appropriation are taking place, the underlying situation is emulation and copying. These methods used by various postmodern artists have created a new perception in art. This perception is the case of creation over the design rather than originality. In this thesis, the existence, field and reference of pathophysics in the postmodern period, while focusing on the theory and artists, the new meaning of the object in art is examined.

KEYWORDS:Postmodernism, Pataphysics, Chaos, Machine, Object.

August 2023, 113 Page

TEŞEKKÜR

Tez yazım sürecimde göstermiş olduğu fedakar, yapıcı yaklaşımlarından dolayı değerli iş arkadaşım Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü Araştırma Görevlisi Elif Arzen DEMİREL İNAL'a, Manevi desteklerinden ötürü ve yazım aşamasında ki yardımlarından dolayı Müzikoloji Bölümü Araştırma Görevlisi Murat BİRER'e ve kıymetli arkadaşım Kübra ÇELİK'e; Tez süresince benden yardımını ve desteğini hiçbir şekilde eksik etmeyen Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü Arş. Gör. Dr. Sofya Cihan CANBOLAT'a, Sanatta yeterlik eğitimim boyunca yol gösterici destek ve katkılarının yanında her zaman teşvik edici bir güven vermesinden dolayı Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi öğretim üyelerinden Sayın Prof. Ruhi KONAK'a, tezime ve şahsıma yapmış olduğu değerli katkıları ve kazandırdığı farklı perspektifler için Sinop Üniversitesi Gerze Meslek Yüksek Okulu öğretim üyelerinden Sayın Doç. İbrahim Gökhan CEYLAN'a, katkılarından ve desteklerinden ötürü Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölüm Başkanı Sayın Doç. Dr. Burak Erhan TARLAKAZAN'a ve Resim Bölümü öğretim üyelerinden Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇİĞŞAR'a; lisansüstü eğitimim boyunca 2017 yılından beri akademik hayatımda bana rehberlik eden, attığım her adımda yürekten destek sağlayan, yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezlerimde danışmanlığımı yürüten, akademik ahlak kuralları ile yazmanın ve üretmenin zevkini aşıl原因an, çok kıymetli ve değerli Hocam Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü Başkanı Sayın Prof. Serkan İLDEN'e ve bu sürecin çok ötesinde bana en büyük destek ve yardımı sağlayan sevgili eşim Mehmet BULUT'a, varlık sebeplerim kıymetli aileme; annem Hatice TUFAN ve babam Ufuk TUFAN'a, teşekkürlerimi ve minnettarlığımı ifade etmeyi bir borç bilirim.

MERVE MEHTAP BULUT
Kastamonu, 2023

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
1. GİRİŞ.....	1
2. TEKNOLOJİ EKSENİNDE DEĞİŞEN SANAT NESNESİ.....	2
2.1 Eski Nesne	3
2.2 Teknik Nesne.....	3
2.3 Tüketim Nesnesi.....	4
2.4 Sanat Nesnesi	6
3. POSTMODERNİZM	9
3.1 Postmodernizmi Hazırlayan Faktörler.....	9
3.2 Postmodernizmin Kavramsal Boyutu.....	20
4. PATAFİZİK.....	26
4.1 Edebiyat Alanında Patafizik (Patafizik Koleji)	29
4.2 Müzik Alanında Patafizik.....	33
4.3 Sinema ve Tiyatro Alanlarında Patafizik	35
5. FELSEFİ BİR SÖYLEM OLARAK POSTMODERNİZM VE PATAFİZİK.....	39
5.1 Jean Baudrillard.....	43
5.2 Heidegger	49
5.3 Derrida.....	54
5.4 Deleuze	60
6. POSTMODERN SANAT BAĞLAMINDA PATAFİZİK VE SANAT	68
7. YÖNTEM.....	94
8. SANATSAL UYGULAMALAR	95
9. SONUÇ VE ÖNERİLER	104
KAYNAKLAR	107

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1 Pablo Picasso “Gitar”1913, 66,4 x 49,6 cm, Tuval üzerine karışık teknik, Museum of Modern Art New York.....	6
Görsel 2.2 Vladimir Tatlin, Komplex Köşe Rölyefi, 1915	7
Görsel 3.1 Andy Warhol, Renkli Mona Lisa, 1963	13
Görsel 3.2 Andy Warhol, Campbell’s Soup Cans (Campbell’in Çorba Konserveleri), 1962	14
Görsel 3.3 Marcel Duchamp, Çeşme, 1917	15
Görsel 3.4 Roy Lichtenstein, Look Mickey, 1961	15
Görsel 3.5 Dan Flavin, V. Tatlin için "Anıt" 1-1964	17
Görsel 3.6 Joseph Kosuth Bir ve Üç Sandalye, 1965	18
Görsel 3.7 Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 64.5x94 cm	19
Görsel 4.1 Alfred Jarry.....	26
Görsel 4.2 Ubu Roi tiyatro oyunundan görsel	36
Görsel 5.1 Cezanne, Bir Masada Genç İtalyan Kadın, 1895-1900, Tuval üzerine yağlı boya, 92.1 x 73.5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, ABD	63
Görsel 5.2 Cezanne, Yıkananlar, 1899-1904, Tuval üzerine yağlı boya, 51.3 x 61.7 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, ABD	64
Görsel 5.3 Lucio Fontana (1899-1968).....	65
Görsel 6.1 Pablo Picasso, The Dream and Lie of Franco I, 1937	72
Görsel 6.2 Pablo Picasso, illustration, in Ubu enchainé, 1937	72
Görsel 6.3 Le Banquet: Ubu Roi, planche II.....	73
Görsel 6.4 Marcel Duchamp, Paris Air (50 cc of Paris Air), 1919	73
Görsel 6.5 Max Ernst, Ubu Imperator, 1923.....	75
Görsel 6.6 Pierre Bonnard, Marche des Polonais (Extraite d'Ubu Roi d'Alfred Jarry), 1898.....	79
Görsel 6.7 L'enfance d'Ubu, plate 1015 by Joan Miro, 1975.....	80
Görsel 6.8 Ralph Rumney, Untitled, 2002.....	81
Görsel 6.9 James E. Brewton, Sunrise, 1964	82
Görsel 6.10 Marina Abramoviç, The Artist is Present, 2009.....	85
Görsel 6.11 Tetsushi Higashino'nun Nose Hair adlı çalışmasından görsel.....	89
Görsel 6.12 Barry Flanagan, Chess Set, 1971.....	92
Görsel 8.1 Merve Mehtap Bulut, Patafizik I, Epoksi İçine Kolaj Tekniği, 2023.....	96
Görsel 8.2 Merve Mehtap Bulut, Patafizik II, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2023.....	97
Görsel 8.3 Merve Mehtap Bulut, Patafizik III, Pleksi İçine Kolaj Tekniği, 2023	98
Görsel 8.4 Merve Mehtap Bulut, Patafizik IV, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2023.....	99
Görsel 8.5 Merve Mehtap Bulut, Patafizik V, Pleksi İçine Kolaj Tekniği, 2023	100
Görsel 8.6 Merve Mehtap Bulut, Patafizik VI, Epoksi İçine Suluboya, 2023	101
Görsel 8.7 Merve Mehtap Bulut, Patafizik X, Oluklu Mukavva Üzerine Akrilik Boya, 2023	102

Görsel 8.8 Merve Mehtap Bulut, Patafizik XX, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2023.....	103
---	-----



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kisaltmalar

A.g.e.	: Adı geçen eser
Vb.	: Ve benzerleri
Yy.	: Yüzyıl



1. GİRİŞ

Postmodernizm ve patafizik üzerine yapılan bu araştırmada, felsefe, sanat, yaratı kavramları arasında karşılaştırmalı bir araştırma düzlemi oluşturulmaktadır. Öyle ki, sanat alanında patafizik söylem üzerinde fazla durulmasa da sanat tarihi boyunca baskın biçimde varlığı söz konusudur. Ortaya atılan temel iddia, postmodernizmin ortaya koyduğu sanat nesnesini; teknik nesneyi dolayısıyla teknolojik sanatın patafiziğe asimile edilebilmesi, yani nesne ile patafizik arasında bir bağ oluşturulabilmesidir. Dahası, patafiziğin Kant'a kadar uzanabileceği, farklı düşünürlerin felsefi alt yapısında (temelinde) var olabileceğini yani, patafiziğin geniş bir kapsamı olduğu öne sürülmüştür. Bu tezde, çeşitli düşünürlerin belli başlı kavramları ile patafizik kavramının eşdeğer görülebileceği, günümüzde yaratı problemlerinin hayali çözümlemeler ile başladığı öngörülmüştür. Bahsedilen hipotezleri sanata dahil olan molekül, atom, kaos gibi bilimsel kavramların patafizik kavramlar olduğu tartışması izlemektedir.

Bu tezde, yaratının olumlayıcı gücü olarak patafizik görülürken, Baudrillard'ın simülasyon kuramından, Heidegger'in varoluşçuluğundan, Husserl'in fenomenolojisinden, Derrida'nın yapısökümünden ve Deleuze'ün kavram üretiminden faydalanılmıştır. Nesnenin postmodern dönemde aldığı yeni anlama odaklanılmış, yaratı ve sanatta kurgu, patafizik söylemde ele alınmıştır. Devam eden bölümlerde uygulamaya dayalı sanatsal araştırmalar yer almaktadır. Patafizik nesnenin ve yaratımda patafiziğin sınırlı yansımalarını içeren seçili eserler incelenmiştir. Bu tezin odak noktası, disiplinlerarası ilişkilere örnek olarak patafizik-sanat ilişkisini ortaya koymaktır.

2. TEKNOLOJİ EKSENİNDE DEĞİŞEN SANAT NESNESİ

Sanat ve bilimin tarihi süreçler içerisinde ele alındığında sürekli bir etkileşim halinde olduğu bilinmektedir. Bu birlikteliğin en yoğun olduğu dönem olan postmodernizm ile sanat, farklı disiplinlerle uygulanabilir hale gelmiştir. Teknolojinin ve bilimin bir getirisi olan sorgulamak ve araştırmak eylemleri zihnimizin farklı kapılar açmasına olanak sağlar. Dolayısıyla bu dönemde sanatçılar, hayal güçlerinin ötesine geçerek soyut ve bilimsel kavramlara yönelmişlerdir. Teknoloji ve sanat ikilisi yaratıcı etkinliklere yol açarken devrim niteliğinde ki değişikliklere de sebep olmuştur. Bu değişimlerden biri sanatta nesnenin varlığı yani sanat nesnesidir. Süreç içinde bir kronolojik sıralama yapıldığında, nesne, sanata konu olan bir durumdan sadece sanatın kendisi olma durumuna gelmiştir. Hazır yapıt eserler biçime savaş açmış, ardından nesne aşılmaz bir sorgulama konusu olmuştur. Nesnenin bu serüveni dört başlık altında toplanabilir; eski nesne, teknik nesne, tüketim nesnesi ve sanat nesnesi.

Nesne, felsefi açıdan ele alındığında, öznenin ayrı tutulamaz bir konumdadır. Nesne-özne ilişkisi, öznenin baskın olduğu ve nesneye atfettiği anlamlar çerçevesinde şekillenmektedir. Zira ortada anlam olmasa dahi nesnenin varlığının değişmezliği her zaman söz konusu durumdadır. Özne, ihtiyaçları doğrultusunda nesneye kendi hayatında var olma imkânı sunmaktadır (URL-1). Özne-nesne ilişkisi devamlı inişli çıkışlı ve tartışılır bir konu olmuştur. Keza modern felsefenin bilgi kuramı alanında pek çok önemli içeriği de tartışma konusu olarak gündeme gelmiştir. Nesne ve özne arasında var olan ilişki, felsefenin en temel sorunlarından biridir. Aynı şekilde çeşitli filozof ve felsefe geleneklerince devamlı farklı şekillerde ele alınıp yorumlanmıştır. Bununla birlikte maddeci düşünürler özne ve nesne arasına kesin bir çizgi çekmiş, nesnenin özne olmadan da tek başına var olabileceğini belirtmişlerdir. Böylelikle nesne, öznenin önüne geçmiş ve daha önemli bir statüye konumlandırılmıştır. Bu konumda nesne artık hem seküler dünya gerçekliğinin hem de bilginin temeli olarak kavramsal bir zemine oturtulmuştur. Şüphesiz bu durum, dilbilimsel felsefenin ortaya çıkması ile bağlantılıdır. Dilbilimsel felsefe ile özne ayrı bir konuma nesne ayrı bir konuma gelmiştir. Bu durum beraberinde de birçok sorunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Heidegger, artık var olan her şeyin ya “nesne” ya da “gerçek” olduğunu belirtmiştir.

Aynı şekilde Heidegger, insanın var olanın öznelliğinde, kendi özünün özelliğine yükseldiğini ve insanın başkaldırıya adım atması ile birlikte dünyanın nesneye dönüştüğünü ifade etmiştir (Heidegger, 2001). Nesne, tarihi süreçler içerisinde eski nesne, teknik nesne, tüketim nesnesi ve sanat nesnesi olarak varlık bulmuştur. Nesnenin sanat nesnesi haline gelmesi bu aşamalarla ve kavramlarla belirtilmiştir.

2.1 Eski Nesne

Teknolojinin gelişmesi ve her şeye daha kolay ulaşılabilir olması insanlarda tüketim çılgınlığının oluşmasına neden olmuştur. Tüketim kültürünün çoğalması sonucunda eski olana duyulan merak azalmıştır. Dolayısıyla da folklorik eski nesneler sosyal yaşantının dışında kalmışlardır. Bu nesnelerin farklı taleplere yanıt verme gibi özelliklerinin olmasının yanı sıra aynı zamanda kendi içinde sınıflandırılan bir düzene ait oldukları bilinmektedir. Keza simgesel veya geleneksel olan bu nesneler, kendi dönemlerinin modern olma konumundadırlar (Baudrillard, 2010). Nesneler, tarihi nesne olarak ele alındıklarında ise ilk akla gelen özellikleri bilgiyi aktarma işlevleridir. Bundan dolayı da bu nesneler insanlık tarihinde ki gizli perdeleri aralama konusunda anlamlı bir yere sahiptirler.

Eski nesneler, rastlantı sonucu oluşmamakla birlikte bir çözüm üretme amacı ile yaratılmışlardır. Yani işlevsellik onların en önemli özelliği olarak bilinmektedir. Fakat durum artık bu şekilde değildir. Eski nesneler, teknolojinin gelişiminden dolayı işlevlerini kaybetmişler artık sergilenmeye yönelik bir özellik kazanmışlardır. Eski nesneler, güzel ve otantik görülmesine karşılık bulunduğumuz dönem içerisinde tuhaf olarak adlandırılmaktadırlar. Aynı zamanda da taklit unsuru olarak görülmektedirler (Baudrillard, 2010).

2.2 Teknik Nesne

Teknik nesne olarak adlandırılan bu nesne grubu, çeşitli aletler, makineler ve ekipmanlardan oluşmaktadır. Teknolojinin ilerlemesi kapsamında bu nesneler önemli bir yer işgal etmektedirler. Keza teknik nesneler, yeni üretimler olarak incelendiğinde farklı algısal durumlar ortaya koymaktadırlar. Baudrillard için eski motorlar olarak adlandırılan nesneler, günümüzde ki yeni motorlara oranla daha somut bir hal almıştır.

Bunun nedeni ise eski motorların çalışma esnasında her bir parçasının aynı anda devreye girmesidir. Yani eski motorlar, soyut haldeydi ve birbirlerini etkilemezlerdi. Motorun her parçası birbirine bağlı şekilde art arda çalışan ama birbirlerini tanımayan işçileri andırmaktadır. Yani teknik nesne, soyut olduğu gibi ilkel özelliklere sahiptir (Baudrillard, 2010, s.11).

Gerçek nesnelere göre daha farklı bir konumda yer bulan bu teknik nesneler, teknolojik gelişmenin sonuçlarından biri olarak görülebilir. Gündelik yaşamdaki nesnelerden yararlanma biçimi neredeyse otoriter bir dünya örgütlenmesine benzemektedir. Kullanıcının sadece bir iki küçük düğmeye basması ile çalışan teknik nesnelerin anlatmaya çalıştığı şey, herhangi bir çaba gerektirmeden, enerjinin tamamıyla soyutlandığı ve yer değiştirebildiği, gösterge-jestin her şeyi egemenliği altına almış olduğu bir dünyadır (Baudrillard, 2010).

Nesne ve teknik arasında ki ilişki yer yer kopabilecek bir duruma gelmektedir. Teknik, teknolojinin denetimi altına girdiği ve yeni yapılanmaya destek sağladığı süreçte nesneleşmektedir. Parçalardan oluşan yapısından dolayı teknik nesneyi insan zihni her an bozabilecek bir güce sahiptir. Yani, dış görünüşlerinden dolayı herhangi bir işleve boyun eğen, zihinsel açıdan da biçime boyun eğmektedir. Tüm bunların yanında, teknik nesnenin devamı olan makineleşme unsuru, kusursuz bir sistem olarak görülmesine karşılık otomatikleşme kapasitesi ile doğru orantılı olduğu da bir gerçektir.

2.3 Tüketim Nesnesi

İnsanlar tarafından ortaya çıkarılan yeni hizmetlerin ihtiyaçları giderebilmesi hususunda kullanım sağlanmasına tüketim ismi verilmektedir. İnsanlar nesneleri dünyada ilkel dönemde bile kullandığından dolayı, tüketim toplumunun varlığından da bahsetmek mümkündür. Tüketim toplumunun farklı versiyonları bulunmaktadır. Bunlardan biri salt doyum içeren nesnelerdir. Aynı zamanda imaj nesneleri de yine bu grupta ele alınabilir. Herhangi bir değere indirgenen nesnelerden, ekonomik bir görev barındıran nesnelere kadar çeşitlilik göstermektedir. İnsanlar için tüketim, bireysel arz ve taleplere yanıt vermek ve kişisel zevklere ulaşma kapsamında kolaylık ve fayda

sağlamaktadır. Yani kısaca tüketim olgusu nihaidir. Tüketim nesneleri ise temelde belirli ihtiyaçları karşılamak için ortaya çıkmışlardır. Keza bu nesnelerde ebat ve miktar gibi ölçülebilir oranlara sahip olmalarından ötürü sonsuzluk unsuru bulunmamaktadır. Yani tüketim nesnelerinin varoluş nedeni bitirilmek ve tüketilmektir. Tüm bunlar ışığında tüketim, iktisat alanında ise tüketilmeyen özellikler barındırmaktadır. Günlük dilde ki tüketim ile iktisat alanında ki tüketim birbirinden farklıdır. Örneğin, kitap okumak, film izlemek, bir resim sergisini gezmek iktisat alanında ki tüketimlere örnektir. Bu aktivitelerde fiziki açıdan biten veya tükenen bir durum bulunmamaktadır (Demiral, 2007). Zira tüketim, insanlığın var olmasından bu yana tarih ile var olan bir durumdur. Aynı zamanda son dönemlere bakıldığında dünyada çok fazla artmış bir tüketim çılgınlığı söz konusudur. Özellikle Postmodern dönem ile birlikte en üst seviyeye çıkmış olan bu çılgınlık, insanları tüketim üzerine düşünmeye teşvik etmiş ve farklı disiplinlerde de incelenen bir konu halini almıştır (Demirel ve Yeğen, 2015).

Tüketim nesnelerinin bahsedilen işlevlerinin dışında herhangi bir şeyi temsil etmediği durumda tüketim de tartışılır hale gelmektedir. Tüketimi, üretim faktörü ile bağlantılı şekilde ele almak, doğru bir yaklaşım olmamasının yanı sıra tüketim, üretim ile doğru orantılı olarak artış veya azalış göstermektedir. Fakat tüketimin üretime bağımlı olmamasının aksine üretim, tüketim var olduğu sürece vardır. Tüketim, sanayi toplumunun farklı bir biçimidir. Keza Baudrillard tüketim olgusunu tüm kültürel sistemin en üst basamağına yerleştirmiştir. Bauman ise tüketim konusunda ki önceliğini değişim gösteren önceliklere vermiştir. Bauman için tüketim toplumunun içinde yer alan tüketici, önceki dönemlerde bulunan tüketicilere nazaran çok daha farklı özellikler taşımaktadır (Senemoğlu, 2017). Tüm bunlara ek olarak tüketim söz konusu olduğunda üzerinde durulması gereken en önemli nokta tüketimin gereksinimlerden ve ihtiyaçlardan kaynaklandığıdır. Baudrillard için tüketim olgusunun altında yatan itibar ve statü kavramlarının oluşum nedeni gösteriş amaçlı hareketlerdir. Yani bir alışveriş söz konusu olduğunda ortada her zaman lüks arayışı ve itibar savaşı bulunmaktadır. Yani tüketim nesnelerinin fiyatlandırılma esnasında dikkate alınan temel unsur kullanım değeri değil içinde bulunduğu popüler kültüre hizmet edip etmemesidir. Tüketim olgusunun içinde yer alan kültür, sanat ve tüketim kavramlarını da ortak bir noktada buluşturmuştur. Sanat alanında tüketim kavramı,

nesnelerin yeni dönemde ki yerlerine kayıtsız kalmamıştır. Kübistler nesnelerin dış görünüşlerini bozmuşlar, kavramsal sanatçılar nesneyi tamamen yok etmişler ve popart ise tüketim nesnelerini sanat alanına dahil etmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında, tüketim nesnesine sanat nesnesi olma özelliği atfeden kişi Marcel Duchamp olmuştur.

2.4 Sanat Nesnesi

20.yy'da sanat-nesne ilişkisi, kavramlara atfedilen yeni anlamlar ile devamlı bir değişim sürecine girmiştir. Dadaizm, kübizm, sürrealizm vb. gibi akımlar bu kavramlarda felsefi çıkarımlar aramışlar ve sanatta nesne faktörünü derinlemesine sorgulamışlardır. Nesnenin istintak edilen bir kavram olması, nesnenin geçiciliğine eleştiri ve nesnenin “sanatta olması gereken şey” savunmalarıyla bir bütün olmuştur. Nesnenin, duysal ve fiziki bir durumda olmasına karşın, sanatçılar nesnenin anlamını soyutlukla beraber “düşsel” kavramı altında aramışlardır. Böylelikle doğanın karşısına geçmiş olan bir sanatçı duysal ve somut olmayan bir varlığı, duyulur ve görünür kılmak istemiştir (Sesigür, 2011).

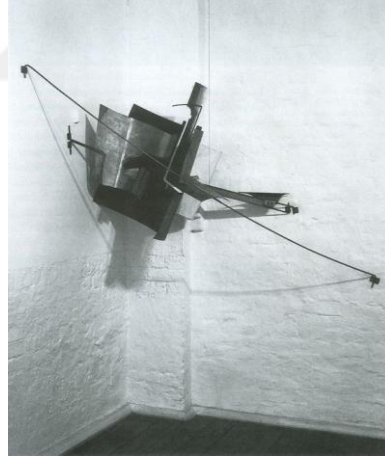
Esasen uzun zamandır sanat alanında varlığını sürdüren kolaj yöntemi kübizm temsilcileri Braque ve Picasso ile daha ayırt edilebilir bir hal almıştır. Bu ve benzeri çalışmalar bir sanat eserinin bitmiş olma durumunu, yaratım süreci ve sanat olgusunu etkilemiştir.



Görsel 2.1 Pablo Picasso “Gitar”1913, 66,4 x 49,6 cm, Tuval üzerine karışık teknik, Museum of Modern Art New York

Fütüristler isimli topluluk tarafından meydana getirilen bir diğer girişim, kolajın sanat alanında yarattığı yeni algı biçimini daha yenilikçi bir tutumla ele almak olmuştur. Bu topluluk kâğıda kıyasla kolaj ve asamblajı daha sert ve kütleli materyaller ile kullanmışlardır. Makine hayranı olarak da bilinen sanatçılar çam, ağaç, metal gibi malzemeleri çalışmalarında değerlendirmişlerdir. Kübizm ve fütürizm akımı sanatçıların kolaj tekniği ile “nesne” kavramını çalışmalarına yansıtmalarının ardından biçimsizliği savunan yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Süprematizm, olabildiğince az renk kullanılarak kare ve dikdörtgen gibi şekilleri referans alarak temel şekillere odaklanmış bir sanat akımıdır. Bu akımın temsilcilerinden Malevich ve Mondrian, düz zemin vurgusu yaparak sanatta derinlik algısını eleştirmişlerdir.

Malevich, nesneler dünyasını, insanın çıkarları için yemlik olarak tasarlanan bir dünya olarak düşünmüştür. Aynı zamanda nesnesiz dünya görüşünü ortaya koymuş, nesnelerden kaynaklı hırslar ve karakter bozukluklarından arınmış bir yüksek sanatın olabileceğine inanmıştır. Bu noktada en önemli eseri sıfır-biçim adlı çalışmasıdır. Aynı yıllarda Tatlin ve birlikte hareket ettiği diğer sanatçılar, Malevich’e zıt bir yol izlemiş, gerçek mekânda gerçek malzemeler anlayışını benimsemişlerdir. Bu doğrultuda gerçekleştirdiği Köşe Rölyefi adlı çalışma üç boyutluluğu temsil etmiştir (Tigin, 2014, s.25).



Görsel 2.2 Vladimir Tatlin, Komplex Köşe Rölyefi, 1915

Nesneler sanat alanına modern sanatın akımı olan dada hareketi ile birlikte “hazır nesne” olarak yani oldukları biçimde girmiştir. Sanatsal çalışmalarını yıkıcı eylemleriyle göstermeyi tercih eden Dadaistler nesneyi sanata bir bütün halinde sunmuşlardır. Dadaist sanatçılar aynı zamanda psikanaliz kuramından etkilenerek fikir kavramını öne sürmüşlerdir. Kavramsal sanatın ortaya çıkmasında Dada sanatçıları önemli rol oynamışlardır. “Kavramsal olana verdiği önem dolayısıyla Kübizmden ayrılan ve Dada hareketinin geleneksel sanata karşı olma tavrını benimseyen New

York çevresi sanatçılarından Marcel Duchamp, sanat olmayan bir sanat yapıtı üretmenin mümkün olup olmadığı sorusuna cevap aramak amacıyla yaptığı çalışmalarda kullandığı bulunmuş nesneleri “hazır-yapıt” olarak adlandırmıştır” (Tigin, 2014, s.29).



3. POSTMODERNİZM

Postmodernizmin kesin bir tanımı olmamakla birlikte halen tartışmaları da sürmektedir. Bu durumda postmoderni tanımlamaktan ziyade yorumlamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Postmodernizm genelde “modernin ardılı” düşüncesine karşılık gelmektedir. Modern dönemin en gözde kavramlarını ve savunmalarını yıkmak amacıyla ortaya atılmıştır. 1970’lerde kendini gösteren postmodern etkiler, aynı zamanda kök bakımından pop sanatına dayanmaktadır. Andy Warhol ile sanat tarihinde yaşanan vurucu darbe, modern sanatın ölümüne neden olurken postmodern sanatın da zeminini hazırlamıştır. Bundan dolayı postmodernizm, modernizmin külleri ile oynanan bir oyun olarak da dillendirilmiştir.

Postmodernizm, bir anda ortaya atılan fikir ve akımdan ziyade süreç içerisinde şekillenerek meydana gelmiş “düşünce” biçimidir. Bu açıdan postmodern sanat 1970’lerde sanatçılar tarafından dillendirilmiş olsa da kavramsal ve düşünce boyutunda 1800’lü yılların sonuna kadar uzanabilmektedir. 1870’lerde John Watkins Chapman tarafından kullanılan postmodern kavramının ilk kullanımı moderne karşı küçük topluluk olarak ortaya çıkarken daha sonra Batı’nın yeni dönemi olarak kullanılmıştır. 1950’lerde ise Levi-Strauss’un yapısalcılık çalışmalarına dayanmaktadır. Yapısalcılıkla birlikte anılmasından daha sonra postmodernizmin, bir modernizm karşıtı olduğu düşüncesi iyice zihinlere yerleşmiş, böylece yapısalcılık sonrası dönem postyapısalcılıkken daha çok postmodernizm olarak kabul görmeye başlamıştır.

3.1 Postmodernizmi Hazırlayan Faktörler

Postmodernizmi açıklamak için, araştırmaya ilk olarak modernin küllerinden başlamak daha doğru bir yol olacaktır. Modern teriminin ilk olarak M.S. 5.yy’a dayandığı bilinmektedir. Bu kavramın belli bir sisteme oturtulması ise 18. yy’a kadar uzanan bir süreçte olmuştur. 18. yüzyıl aydınlanma süreci çerçevesinde gelişimini göstermiş ve asıl anlamını bulmuştur. Bu süreçte bir kurallar bütünü veya oluşumu şeklinde ki anlama bürünmüştür. Aynı zamanda modernizm geçmişten hiçbir iz bırakmamayı kendine hedef almış ve geleneği tamamen yok etmeyi görev edinmiştir.

“John McGowan modernizm kavramını, “toplumun herhangi bir dış otorite ya da deite söz konusu olmadan kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesi” olarak tanımlarken, Michel Foucault ise moderniteyi, “baskı altına alma ve disipline etme süreci” olarak tanımlamıştır” (Dikmen, 2016). Bu durumda postmodernizm veya modernizm, çeşitli alanlarda tanım olarak farklılık gösterirken sanat alanı ile en yakın ilişkisini felsefe alanında bulmaktadır. Felsefi açıdan modernizm, temelde bir aydınlanma prensibi ile önceden gerçekleşene bir başkaldırı ve içinde yaşanılan dünyaya farklı bir göz niteliği taşımaktadır. Pippin’e göre modernizm, ibret alınacak veya hayran kalınacak tabiat anlayışının aksine, zorbalık edilecek ve sömürge uygulanabilecek bir anlayışa geçilmesinde yatar. Bunun nedeni, modernizmin rasyonel bir tutucu olmasıdır. Zira modernizmin hedeflerinden birisi de dünyayı rasyonel bir düzleme oturtmaktır. Kasım Küçükalp’e göre modernizmin temel karakteri Hümanizm, Özne-Nesne düalizmi, ilerlemeci tarih anlayışı ve pozitivizm olmak üzere dört tanedir (Dikmen, 2016). Bu dört maddeye ek olarak modernizmin paralelinde gelişen aydınlanma düşüncesinde yine dört önemli keşiften de bahsedilebilir; Pusula’nın icadıyla birlikte gelişen coğrafi keşifler, barut ile yeni silahların yapımına başlanması, saat ile zaman ve mekân anlayışının yeniden şekillenmesi, matbaanın icadı ile bilgiye ulaşımın artık çok kolay olması modernizmin gelişim sürecinde ki etkili faktörlerdir. Bu icatların neticesinde Batı, coğrafi keşifleri yapmış ve böylelikle “öteki” ile tanışma fırsatı bularak, kendi dogmalarının tek doğru olduğu iddiasından vazgeçmiş ve şüpheli izafilik bilincini kazanmıştır. Yine bu keşif ve icatlarla Avrupa, antikiteyi yeniden keşfetmiş ve ticari canlanma yaşamıştır. “Modernite projesi, nesnel bilimin, evrensel ahlak ve sanatıyla tam olarak gelişimini tamamlamış düşünsel çabanın sonucudur. Doğaya karşı üstün bir yetkinliğin kurulduğu “modern düşünce” insanın doğa karşısında üstünlüğünü vaat etmiştir” (Harvey, 1997, s.25).

19. yüzyılın sonlarına doğru kendisini gösteren modernizm, farklı ve kendine has sanatsal formlar ortaya koymuştur. Modernizm, sanayileşen toplumun ortaya çıkardığı estetiğidir. Lyotard (1997, s.156), modernizmin süreç içerisinde devamlı bir şekilde modern olma durumunu koruyabilmesi için “post” olması gerektiğinden söz etmektedir. Gerçek anlamda modernizm, hiçbir şekilde var olmayan, sanatçı tarafından oluşturulan ve sunulan estetik objeye doğru yönelir. Modern sanat için

bireysellik, özgünlük, biriciklik gibi kavramlar önemlidir. Sanat eserinin özgün olması ve modernist bir biçim özelliği taşıması modern sanat üretiminde önemli konular arasında yer almaktadır (Şahin, 2012, s.x).

Sanat alanında toplumsal olayların etkileri ve izleri, sanat-tarih ikilisinin devamlı beraberliği ve sanat eserinin yapıldığı tarihten izler taşıması özelliği ile açıkça görülebilir. Özellikle Kandinsky'nin savaş öncesi ve sonrası eserleri irdelendiğinde bu durumun örnekleri görülebilmektedir. Toplumlarda meydana gelen değişimlere ilaveten, tarihte yaşanmış en yıkıcı savaşlardan ikisi olan I. ve II. Dünya Savaşı da konu dahilinde sanata yansımıştır. Bu savaş sürecinde yoğun şekilde yaşanan göçler, modern kentlerin yıkımı ve hayatını kaybeden milyonlarca insan yeni dünya düzenini şekillendirmeye başlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle özellikle Avrupa başta olmak üzere savaşa katılan coğrafyaların nüfus hareketleri ve yoğunluğunun başladığı, yeni siyasi ve ekonomik oluşumların gerçekleştiği ve bu coğrafyaların yeniden inşa sürecine girdiği izlenir. Bununla birlikte politik krizler, yeni siyasi açılımlar; ekonomik oluşumlar ise büyük çapta demografik ve sosyoekonomik krizleri meydana getirmiştir. Bu süreç çeşitli kitaplarda soğuk savaş yılları olarak tanımlanmaktadır. Bu tarihsel süreç içerisinde modernizm, liberal kapitalist sistemlere ilave olmuş, fakat bazı bilim insanları için bu süreç başarılı, bazıları içinse başarısız olarak ifade edilmiştir. 60'lı yıllar, mevcut sistemden memnun olmayan toplum kesimlerinin dünyada kendilerini gösterdikleri yıllardır. "1968 ile 1972 arasında bir noktada, postmodernizmin, 1960'lı yılların modernizm karşıtı hareketinin kozasından çıkarak, henüz tutarsız da olsa olgunlaşmış bir hareket olarak belirdiğini görüyoruz" (Harvey, 1997'den aktaran Olgun, 2017). Bu hareketler çevresinde benimsenen Pozitivizm, bilim ve bilimsel bilginin değerinin artmasına vesile olmuştur. Aydınlanmadan sonra bilimin dallara ayrılması sonucunda, her müstakil bilimin kendine ait bir dili oluşmuştur. Bu bilimler, tabir caizse artık herkesin anlayacağı dilden konuşmamaktadır ve kendi özerk yapılarını dil üzerinden kurmuşlardır. Salt dil üzerine çalışmalar bilimsel dilin oluşmasıyla doğru orantılı bir şekilde bilimi dile indirgemek suretiyle Kıta Avrupası'nda yoğunlaşmış ve dil bilim alanı da bu şekilde doğmuştur. Bilim felsefesinin antinomilerini ortaya koymak, doğruluk ile anlamlılık arasındaki ilişkiyi çözümlemek ve böylelikle de bu sorunların çözümünü sağlamak dil üzerine yapılan çalışmaların amacı olarak açıklanabilir (Dikmen, 2016).

Kandinsky'den sonra özellikle Frankfurt Okulu üyelerinde toplumda yaşanan devrim niteliğindeki gelişmelerin sanata yansımaları görülmektedir. Nietzsche'nin öncüllerini ortaya koyduğu ve yeni düşüncenin ilk filizlendiği yer Frankfurt Okulu'dur. Marksist söylem üzerinden biçimlendirilmiş okulun üyeleri kapitalist düzen içindeki Amerika'ya kaçmışlardır. Nietzsche'nin beraberinde Frankfurt Okulunda bulunan Horkheimer ve Adorno, aydınlanma'nın insanları her türlü yanlış inançtan arındırma misyonunun bizzat kendisinin belirttiği hale geldiğini ve böylelikle Aydınlanma düşüncesinin nedensel rasyonalizme dönüştüğünü ifade etmişlerdir. "Bu konuda "Nasıl söylenceler Aydınlanmayı tamamladıysa, Aydınlanma da attığı her adımla mitolojiye daha çok gömülür. Aydınlanma söylenceleri yıkmak için tüm malzemesini söylencelerden alır; bu şekilde yargılayan konumunda söylencesel büyü'nün etkisi altına girer" görüşünü savunan Adorno ve Horkheimer, Aydınlanma düşüncesinin nasıl bir mit haline geldiğini açıklamaktadır." (Dikmen, 2016). Bu okulda muhtelif düşünürler ve farklı düşünceler bir arada bulunmaktadır. Bu okul, postmodern düşünce çatısı altında ciddi anlamda bir "fikir" miras bırakmıştır. Günümüzde ki temsilcileri arasında yer alan Adorno, bu dönemin bittiğini ve özellikle sanat dünyasında yeni bir dönemin başladığını haber vermektedir. Habermas ise modern dönemin hala bitmediği tezi üzerinde ısrar etmiştir. Horkheimer, Aydınlanma'yı akıl yoluyla insanın zorbalıkla doğaya karşı tutulabilmesi olarak tanımlar. Fakat bunun gizli bir biçimde doğaya karşı olmanın insanda egemenlik yaratma arzusuna varacağını iddia etmektedir (Dikmen, 2016).

Postmodernizm, ilk olarak mimarlıkta daha sonra edebiyat, görsel sanatlar ve diğer sosyal ve disiplinlerarası bilimler çevresinde kullanılmaya başlanmıştır. Bauhaus etkisinde 70'li yıllarda hissedilen formel, soğuk ve yalın olduğu iddia edilen modern mimarinin geride kaldığı ve bunun yerine klasik dönem içerisinde yer alan heykel, süsleme, rölyef unsurları eklenen, daha estetik daha sıcak mimari anlayışı olması gerektiği gündeme gelmiştir. Postmodern mimari ile bu itiraz ve öneriler literatüre gelmiştir. Klasik, tarihsel üslup ve biçimlerin kullanımıyla birlikte postmodernizmin önemli özelliklerinden biri olan "eklektik" anlayış Postmodern mimari ile birlikte gündeme gelir. I. Dünya Savaşı ve sonrasında Avrupa'dan Amerika'ya göçen sanatçıların çalışmalarının yanı sıra Avrupa'daki bazı sanatçıların çalışmaları da postmodern sanatın yapıtaşlarını meydana getirir. Avrupa ve Amerika kökenli

sanatçıların bir araya geldikleri New York Okulu'nun oluşumu, sanatın “postmodernleşmesinde” önemli bir adım olarak görülmektedir. Postmodernizm denilince akla çoğunlukla sanatta Baselitz, Schnabel, Rauschenberg, Warhol, Kiefer ve belki Bacon gelebilir. Mimaride ise Jencks ve Venturi, tiyatrodaki Artaud, yazıda Barth, Barthelme, Pynchon, sinemada Lynch (Mavi Kadife), fotoğrafta Sherman, felsefede Derrida, Lyotard, Baudrillard gibi isimler önemli kişiliklerdir (Sarup, 2004'den aktaran Olgun, 2017).



Görsel 3.1 Andy Warhol, Renkli Mona Lisa, 1963

Bu doğrultuda özellikle Andy Warhol üzerinde durulmalıdır. Warhol, sanat dünyasını alt üst etmiş, adeta ikiye bölüp devrim etkisi yaratmıştır. Bu açıdan Warhol ekseninde modern-postmodern ayırmadan ziyade Warhol öncesi ve sonrası gibi bir ayırım konunun anlaşılabilirliği noktasında daha yararlı olacaktır. Warhol öncelikle fabrika ve makine hayranı olarak bilinmektedir. 1960'da popülerliğinin zirveye çıktığı çizgi romanları, reklamları ve ticari nesneleri kullanmaya başlamıştır. Daha önceleri ABD'de popüler olmalarından dolayı bu konulara yönelmiş, ardından ciddi bir tavır takınarak pop imajlarını işlemeye başlamıştır (Şahiner, 2008). Aynı zamanda ünlenmiş ikonların imajlarını tekrar bastığı çalışmalarına da başlamıştır. Mona Lisa tablosunun öncülüğünde çeşitli ünlü tablolarla oynamış ve böylece pastiji de eserlerinde uygulamaya başlamıştır. Warhol, tüketim kültürünü işlemeye başladığı yıllarda büyük

tuvalerin üzerlerine dolar tomarları veya Coca-Cola şişeleri bastırmıştır. Bu tür çalışmalarına ilk kişisel sergisinde yer vermiş ve ürünlerini yan yana bir yığılma biçiminde sergilemiştir. Bu durum, onun seri üretim tekniklerini taklit ettiği kadar süpermarketlerde ki alışveriş çılgınlığına da gönderme yapmaktadır. Bu şekilde Warhol makine olmaktan bahsederken bu metaforu fabrikasında seri üretim yapacak yardımcılar çalıştırarak sanatsal özerkliğine yönelik mekanikleşme tehdidini estetik bir gerçek haline getirmiştir (Hopkins, 2018).



Görsel 3.2 Andy Warhol, Campbell's Soup Cans (Campbell'in Çorba Konserveleri), 1962

Warhol'un ardından Duchamp'da makine hayranlığı ile ürettiği teknik ve hazır nesnelerle postmodernizmin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Duchamp, ilk endüstriyel nesnesi olan Pisuar'ı 1917'de sergilediğinde sanat camiasında skandal yaratmıştı. Sanatsal bir değer arayıp bulamayan, çılgına dönmüş eleştirmenlerin ve sanatçıların tavrından ziyade Duchamp, zaten sanatsal bir değer arayışında değildir. Temel amacı, sanatın dini bir değer gibi görülen kutsallığını yıkmak istemesiydi. Böylelikle Warhol'da sanatın ölümünü görürken Duchamp'da gördüğümüz ise sanatçının ölümüdür. Deha artık makinedir ve en değerli olan, bir şey yapmak değil düşündürmektir (Şahiner, 2008).



Görsel 3.3 Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

60'lara girerken Warhol gibi Roy Linchtenstein'da kitle kültürünün kişisellikten uzaklığına ayna tutarak dikkat çekmek istemiştir. Linchtenstein soyut dışavurumculukla yetişmiştir ve yetiştiği akıma saygısını hiç kaybetmeyerek eserlerinde hep bir iz bulundurmıştır. 1965-6 yıllarında yaptığı "fırça darbesi" çalışmalarıyla, Johns'un daha önce yaptığı soyut dışavurumcu resimsel cömertliği, anlık olayları formüle etmiş, bir grafik tasarım diline çevirerek ve dışavurum için kültürel bir aracı olarak göstergeye dönüştürerek yaptığı gülünç yorumları hiçe saymıştır. 1960'lı yıllarda yaptığı çizgi romanlar ile Amerikan kitle kültürünün standartlarını keşfetmiştir. Kare çeneler erkekliği, sarı saç ve gözyaşları ise kadınlığı ifade etmektedir (Hopkins, 2018).

Resimler objeye dönüklüğün aksine zemine dönüklüğü sembolize eder. Bir şey koyarsınız ve resmin kendisi bunun bir sembolü haline gelir. Fark şuradadır ki, ben bu zemine dönüklüğü sembolize etmektense görünüşte objeye dönük bir şey yaparım. Burada bir espri vardır. Çalışma hala zemine dönüktür (Fineberg, 2014, s.249).



Görsel 3.4 Roy Lichtenstein, Look Mickey, 1961

Linchtenstein'in en popüler eserleri çizgi roman tarzı eserleridir. Özellikle Mickey Mouse'lu eserleri çok ses getirmiştir. Bilindik çizgi romanlarından daha sonra ise isimsiz çizgi romanlara dönmüştür. Dolayısıyla Linchtenstein şeyleri değil, şeylerin işaretlerini resmetmiştir. Onun gerçek konusu aşk, sevgi, insanlar vs. değil, medya ve medyaya dönüşümün saklı anlamlarıdır (Fineberg, 2014). Pop kültürünü devam ettiren ve sanat nesnesini medya unsuru olarak gören diğer bir sanatçı Peter Saul'dur;

... Dişleri olan korkunç görünümlü bir Mickey Mouse'u birbirleriyle bağlantısız bir hareketler sekansı boyunca japon savaş makineleriyle mücadele etmeye gönderir. Ne bir mantık düzlemi nede orantılı bir ölçeği vardır. O sırada bir japon avcı uçağından "Bonzai" yazan bir düşünce balonu çıkar, kareli kâğıdın ızgarası üzerinde ki Mickey Mouse, gövdesinin sol yarısı, ortasında delik olan katı bir kütleye dönüşürken, sağ tarafa bakarak sırtır. Gövdesinin dözü edilen sol tarafından dışarıya doğru bir çekiç büyüyerek bir savaş uçağının burnuna iner ve çekicinin yanından bir kol ve el çıkarak süzülmemekte olan bedensiz bir penise bıçak saplar. Bir lise defterinin kenarlarında bulunabilecek türden karalamalar gibi tasarlanmış bu permütasyonlar, geriye bakmaksızın bir fıkirden diğerine atlayan bir serbest düşünce zincirini yansıtır (Fineberg, 2014, s.259-260).

Tüm bu ekollerin ardından batının popu olarak funk sanat girişimi olmuştur. Batının kıyısının kültürel ortamı ile paralel gelişen bu düşünceye Peter Woukos, William Miley, Ed Kien Holz gibi sanatçılar dâhil olmuştur. Ardından materyal kullanımı ve makine sanatçılığı bir süre sonra içeriksiz, duygusuz bir sanata yerini bırakmış, ilk ilkelere dönüş sayılabilecek bu girişim minimal sanat olmuştur.

Minimal sanatın temsilcilerine bakıldığında çalışmalarında sade, minimal, geometrik şekiller, iki boyutlu yüzeylerin ve materyalsizliğin yanında çocukluk ruhu da bulunmaktadır. Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt'in çalışmalarının isimlerine bakıldığında orada ki çocukluk ruhu kendisini belli etmektedir. Bu sanat hem ifadesiz hem de çocuksu olarak nitelendirilebilir. Minimalizm, 1965'lerde ortaya çıkan bir akım olarak 1980'lerin sanatçılarınca gerici ve geleneksel olarak bulunmuştur. Bunun nedeni ise modernizmin katı ilkelerini taşıdığının iddiasıdır. Dolayısıyla 1980'lerde minimalizm değersiz olarak görülmüş, hiç kuşkusuz bunun nedeni ise modernizmin indirgemeci tavrına karşıtlık olmuştur. Foster (2017), minimalizmin reddini dört başlık altında toplamıştır. Bunların içeriğine bakıldığında ise minimalizmin özellikle indirgemeci ifadesinin yanlış bir kullanım olduğu düşüncesi belirlemektedir. Bu durum onun gündeliğine, faydacılığına, sanatsal olmayana yönlendirdiği eleştiriye dayandırılmıştır.



Görsel 3.5 Dan Flavin, V. Tatlin için "Anıt" 1-1964

Diğer bir nokta, minimalizmin kavramsal yorumlamalarıdır. Bu tutum da minimalizmin indirgemeci olması görüşü gibi yanlıştır. Minimalizm, “düşünüyorum” gibi ifade edilen fenomenolojik görüşü hafifleterek “ifade ediyorum” un varoluşluğunu kullanır. Fakat minimalizm kavramsal olarak sayılmasa da, kavramsalın yapı taşları olan Saussure ve Husserl’in fenomenoloji ve yapısal dil biliminin ortaya çıktığı dönemdir (Foster, 2017). Böylelikle minimalizmi, modernist olarak tanımlamasa da geç modern olarak tanımlayabiliriz.

Geç modern olarak nitelendirilen minimalizm saflık söylemlerinin ardından obje olarak “nesne”, modernizmin geri çekilmeye başlamasıyla geri plana atılmıştır. Nesne ve obje kavramları bu geri plana atılma durumunda aynı anlamı karşılasalar da kavramsal sanatta farklı boyutlara geçirilmiştir. Objeye bir nesnenin biçimi, dış görünüşü olarak kalırken, nesne; bir kavram, bir fikir ve bir sorun olarak sanatta yerini almıştır. Çeşitli kitaplarda yer alan nesnenin ölümü kavramından ziyade bu noktada objenin ölümü söylemi daha doğru kabul edilmektedir. Bu bağlamda, nesne güç kaybetmekten ziyade kavramsal sanat aracılığıyla tekrar gündeme gelmiştir. Hazır yapım nesnelerin sanat eseri olarak görüldüğü modern dönemde, sanata tüketim nesneleri de dahil olmuş ve sanat nesnesi objeye değil imge olarak karşımıza çıkmıştır. Nesnenin imge olarak görülmesinin ardından ise Postmodern akımlar oluşmaya başlamıştır. Bunlarda dışavurumculuk, nesneyi referans olarak resimlerine almamış, her bireyin görebildiği yapay nesnelerden arındırmış yani hali hazırda bulunan çalışmalardan kendilerine özel yeni nesneler ortaya çıkartmışlardır. Andy Warhol ile foto-gerçekçilik ve ardından

gelen pop sanatı gündeme gelmiş, kola şişeleri, çorba kutuları gibi tüketim nesneleri sanat nesnesi haline gelmiştir. Sanat nesnesine bir süper star imajı çizen pop art akımı yerini, yaratım sürecinin kavramdan başladığı, tasarım ve kavramların önceden belirlediği sanat anlayışı olan kavramsal sanata bırakmıştır. Nesnenin varlık sebebi rönesans döneminden itibaren kavramsal sanata kadar her sanat akımı ve düşüncesinde değişim göstermiştir. Nesnenin soyutluk kazanması, göz ile görülür ve elle tutulur gibi hatalı tanım çevresinden çıktığında oluşmuştur. Düşünce alanına bu soyutlukla birlikte hitap etmiş, sorgulanan bir durum haline gelmiştir. Sorgulanan şey, nesnenin ne şekilde var olduğu, neyin nesne olduğu veya ne olması gerektiği olmuştur. Sanatta nesneyi betimlemenin 1960'lı yıllarda gereksiz olduğu üzerinden yeni bir sanat görüşü olan bu akımın Marcel Duchamp'a dayanırken asıl kurucusu LeWitt'dir. LeWitt, "Düşün, sanat üreten bir makineye dönüşünce" sanatın sezgisel olacağını, ussal sürece ilişkin olup, amaçsız el işçiliğine dayalı olmayan, biçimin önemsiz olduğu bir alanda gerçekleşeceğini söyler (Tigin, 2014). Sanatçının probleminin, kavramsallaştırma süreci olduğu LeWitt'in düşüncesinin özünü oluşturur. Kavramsal sanatın temsilcilerinden biri olan Kosuth, "Bir ve Üç Cam" ile "Bir ve Üç Sandalye" isimli çalışmalarında nesnenin saf hali, fotoğrafın ve sözlük anlamının bir arada kullanılmasıyla, aynı anlamı veren farklı göstergelerin, farklı gerçekliklere sahip olduğunu kanıtlamayı amaçlamıştır (URL-2).



Görsel 3.6 Joseph Kosuth Bir ve Üç Sandalye, 1965

Sanat ve dil birlikteliğinin bir sonucu olarak sanat ayrımı ortaya çıkmıştır. Böylelikle de kavram ve nesne arasında ki bağ karşıt değil gösteren ve gösterilen olarak belirtilmiştir. Dilbilim ve göstergebilim kuramlarını inceleyen Barthes, Strauss ve Saussure kavramsal çalışmaların üretiminin temelinde sanatın nesneye ne derecede ihtiyaç duyduğunu sorgulamışlardır.

Disiplinlerarası eğilimi kavramsal sanatın bir diğer önemli noktasıdır. Bu özelliği ile sanatı yeniden tanımlamış ve disiplinlerarası bağlamda buluntu nesneler, yazılı ifadeler, karalamalar, videolar ve filmler kavramsal sanatın malzemeleri haline gelmiştir (Artan Oskay, 2018). Nesne ortadan kaldırılarak, sanatın biçim ve estetikten arındırılması kavramsal sanatta önerilirken, aynı zamanda sanat nesnesinin bir meta haline gelmesine karşı çıkmıştır. Profesyonel sanatçı kavramı reddedilmiştir. Estetiğe önem verilmemiş ve bu doğrultuda da günlük nesne kullanarak çalışmalar üretilmiştir (Tigin, 2014). 20. yy da üretilen Avangart çalışmaların beraberinde nesnenin tanımı, sadece tanım olarak sanatsal bir sorun olarak gündeme gelmiştir. Sanatçılar artık geçmişte kurumların sanat nesnesi anlayışından koparak alışlagelmiş kuralların dışında çalışmalar üretmiş ve çalışmaları üzerinden yaptıkları felsefi sorgulamaları çalışmaların biçimini oluşturacak şekilde tasarlayarak, sanat nesnesinin ne olduğunu konusunda tartışmışlardır (Bayraktar, 2017).



Görsel 3.7 Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 64.5x94 cm

Keza artık nesne sadece sanata konu olma statüsünde kalmamış aynı zamanda da kendisini meydana getiren sanatçının ve içinde bulunduğu toplumun ortak bir meselesi olmuştur. Örneğin Rene Magritte “Bu bir pipo değildir” yazılı çalışması ile kavramsal sınırları zorlamıştır. Çalışmada yer alan piponun fotoğrafı ve yazısının sadece bir görüntüden ibaret olduğu üzerinden okuma yapıldığında sözcükler ve nesneler eşit bir platformda yer bulmuştur. Foucault ise Magritte’in bu çalışması üzerinde dikkatlice durmuş, nesne ve sözcük arasında ki ilişkiyi temel bir sorun olarak ortaya atmıştır.

Magritte'in devamında kavramsal temelli çalışmalar üreten Andy Warhol ve Meret Oppenheim, nesne ve kavram arasında ki ilişkiyi incelemişlerdir. Warhol çalışmaları içerisinde tüketim nesnelerini dahil etmiş, nesneyi tüketimin bir imgesi olarak kavramsallaştırmıştır. Oppenheim ise nesneyi işlevinden uzaklaştırarak çalışmalarını kavramsal boyuta taşımıştır.

3.2 Postmodernizmin Kavramsal Boyutu

Modernizmin kurallı ve etik yapısından bunalan toplum, kendine yeni arayışlar aramıştır. Modernin artık ilerlemiyor olması akademisyenleri de etkilemiş, bireyler ve topluluklar kendine yeni akım arayışlarına girmişlerdir. Bu açıdan herkes kendi akımını ve düşüncesini modern sonu olarak adlandırılan dönemin içine çekmiştir. Böylece ortaya çıkan yeni düşünce yapısı daha kaotik ve eklektik yapıya bürünmüştür. Çoğulcu yapıya sahip olan postmodernizm ileri sürülen yeni yaklaşımlara farklı ufuklar açmış ve çeşitli alternatifler doğurmuştur. Postmodernizmden söz etmek, belli bir ilke bütünü veya belli bir toplumdaki sınırlı olmak demektir. Böylece kesin bir bilgidene söz edilemeyeceği gibi, dil oyunları ile baş edebilmek gerekir. Bu noktada ise postmodernizmin bir anlam arayışı olmadığı belirmektedir. Aksine anlamsızlığın kaybının çokta önemli bir sancı olmadığı ve bu durumda yas tutulmamasının gerektiğini savunmaktadır.

Postmodernizm hem sosyoloji hem psikoloji hem de toplum ve sanatta varlığını sürdüren bir kavram iken, bunun 1950'lere dayanan felsefi alt yapılarına da göz atmak gerekir. Zira postmodernizmin beşiği olan yapısalcılığın evrimi ilk bakılması gereken yer olmaktadır. 19.yy'ın sonlarına doğru çeşitli bilim ve felsefe alanlarında kullanılan kavramlardan biri yapısalcılıktır. Tek bir karşılıktan ziyade geniş bir yaklaşım olan yapısalcılık, Saussure'ün çalışmaları ile başladığı kabul görmektedir. Hizmet verdiği geniş yelpazenin en bilinen üç kolu; dilbilim, göstergebilim ve antropolojidir. Bir bütün olarak küçük parçaların arasında ki ilişkilerin sistemi nasıl etkilediğini araştırır.

Yapısalcılık adı altında önemli isimlerden biri de L. Strauss'tur. Strauss, insanı varlığın merkezi olarak konumlandırmış ve insanla ilgili bilimlerin tek amacının insanı sorgulamak ve çözümlemek olduğunu ifade etmiştir. Strauss'un bu fikri daha sonra

yapısalcılığın da temel prensibi olmuştur. Yapısalcılığı, insan zihninin doğasını yansıtmak değişmez yapılar ve biçimsel tümeller bulma arayışı olarak nitelendirmiştir (Sanıp 1995, s. 1-49). Yapısalcılığın, istemeden postmodernizme karşı başlattığı ilk girişim olmasından da anlaşılıyor ki, felsefe-sanat birlikteliği adı altında postmodernizm, Fransız felsefesi ile içli dışlı olmuştur. Bu açıdan Fransız felsefesi hem postmodernizmin başlıca tartışma alanı hemde postmodernizmin kökenlerine ilişkin teorilerin kaynağı olmuştur (Sim, 2006). Yapısalcılığın başlattığı devrim postyapısalcılığa evrilmiş, böylece Nietzsche'nin başlattığı başkaldırı boyut değiştirmiştir.

Modern-postmodern gibi bir ikiliğe sahip olan yapısal-postyapısal durumun en iyi ayrıştırıcısı Derrida olmuştur. Aynı zamanda bu yeni harekette gösteren ve gösterilen kavramları Derrida ile birbirinden ayrılmıştır. Yapısalcılıkta bu iki kavram karşılıklı bir ilişki içerisindeyken ve kendi başına anlamlarını korurlarken postyapısalcılıkta gerçek olan bu durumun tam tersidir.

Sanıldığı gibi aksine, Derrida'nın da söylediği gibi değişmez bir sabitlik yoktur. Birincisi, sözcük ile şey-nesne arasında birebir karşılık bulunmamaktadır. İngilizce'de kedi anlamına gelen cat, Fransızca'da chat, Farsça'da ise gorbe olarak telaffuz edilir. Bu anlamda dilde bir mantıksallık söz konusu değildir. Sözcük ile düşündüğümüz şeyin birebir karşılaması (correspondence) bulunmamaktadır. Dilin oynaklığı buna geçit vermemektedir. Burada gösteren ve gösterilenler, kombinasyonlar şeklinde sürekli bir başka gösterilene gönderme yapar (Özkaya & Şahin, 2020, s. x).

Derrida'nın postyapısalcılığına göre bir kelimenin karşılığı başka bir kelime ile ve yine o kelimeler de başka kelimelerle anlatılmaktadır. Derrida postyapısalcılığa bu doğrultuda iki kelime ilave etmiştir. Yapıbozum ve yapısöküm. Heidegger ve Nietzsche'nin başlattığı çalışmaları izleyerek ve kendi eleştirel okumalarını yaparak bu iki kavramı felsefe ve sanat dünyasına kazandırmıştır. Postmodernizmin en etkili yöntemlerinden biri olan yapısökümün başında söz merkezci eleştiri gelmektedir. Bu yaklaşımda anlam, metnin dışında bırakılmaktadır. Derrida ise bu noktada kelimenin dışında bırakılanlar ve dilin oyunları ile ilgilenmiştir. Yapısalcılık ve postyapısalcılık konusunda diğer bir husus ise, yapısalcıların gösterilene verdiği önemi, postyapısalcıların gösterene vermesidir. Bu açıdan anlamın istikrarsızlığını belirtmişler, dil oyunu ile birden çok anlam yaratılabileceğini savunmuşlardır. “Çünkü Postyapısalcılara göre gösteren ön plana çıktığında sonu asla gelmeyen bir

anlamlandırma sürecine girilmektedir. Bu süreçte anlam, özne ve nesne arasındaki istikrarlı bir bağ ile üretilmemekte ve sadece gösterenlerin sonsuz, metinlerarası oyunu içerisinde üretilmektedir” (Çalışkan, 2013, s.59).

Postyapısalcılık, çeşitli disiplinleri bünyesinde barındıran, yapısalcılığın ve onun kökeninde bulunan temel hareketlerin reddini kapsayan kültürel bir harekettir. Böylelikle postyapısalcılık, postmodernizmin ilk ve temel hareketi olarak görülebilir (Sim, 2006). Bu temel hareketin ardından postmodernizm ile adı anılan diğer bir isim Baudrillard’dır. Baudrillard, Marx’a karşı duruşu ile zamanla postmodern düşünceye doğru evrilmiştir. Bu evirmeyi kendi dillendirmemiş fakat inkârda etmemiştir. Baudrillard için postmodernizm bir dil veya tutum olmaktan ziyade toplumsal bir durumdur. Gelişen teknoloji ve makineleşme çağı içinde değişen birey, beraberinde içinde bulunduğu toplumu da değişime sürüklemiş ve toplum da yeni bir çağa atlamıştır. Bu çağ postmodernizm çerçevesinde kaotik bir ortama dönüşmüştür. Gerçek olarak bilinenin daha gerçeği, sahte olanın daha sahtesi üretilmeye başlanmıştır. Bu durumda hiper gerçeklik çağı kendi kendini oluşturmuştur. Bu oluşum sürecini Baudrillard “Simülasyon Kuramı” adı altında kavramsallaştırmıştır.

Jean Baudrillard, postmodernizm ile ilgili çalışmaları ve öne attığı diğer spesifik kavramları ile ün kazanmıştır. Aynı zamanda siyasi ve ideolojik akımları kabul etmemiş ve bugüne kadar birçok önemli çalışmaya da yön vermiştir. Baudrillard öncelikle Postmodernizm ile bilirse de diğer esas girişimi simülasyon kuramıdır. Nesne analizleri üzerine yoğunlaştığı II. Dünya Savaşı döneminde bu kuramı ortaya çıkarmıştır. Simülasyon fikri, batı toplumunda ki gerçeklik olgusunun sorgulanmasına dayanmaktadır. Kısa ve net bir ifade ile Baudrillard için batı toplumunda gerçeklik ortadan kalkmış ve her şeyin yerini simülasyonlar almıştır. Öncelikle simülakr, gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm olarak belirtilmektedir. Simüle etmek ise, gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmaktır. Bu açıdan simülasyon ise bir araç, makine, sistem ve olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesidir (Baudrillard, 2018). Baudrillard artık gerçeklik kavramının her alanda yok olmaya yüz tuttuğunu belirtmiştir. Yok olan gerçeklik içinse simülasyon kuramını ortaya atmıştır. Bu kuram çerçevesinde gerçeklik

olgusunu incelemiş ve özellikle nesnelere odaklanmıştır. Yani Baudrillard, gerçekliğin yok olduğu düşüncesi üzerinden artık evrende hâkim olan şeyin simülasyonlar olduğu iddia etmiştir. Keza simülasyon, gerçekliğin yok olduğunu ifade etmesinin yanı sıra her şeyin artık sanallıktan ibaret olduğunu da iddia etmektedir. Bu sanallık ekseninde ise sanatta var olan imge, gösterge ve gösterilen ile karışmıştır. Herhangi bir gerçeği taklit etme anlayışını reddeden simülasyon kuramı -mı gibi yapmaktan da uzak durmaktadır (Ercan, 2016).

Baudrillard için tüketim nesnelerinin sanatsal bir obje olarak kabul edilmeye başlaması estetik anlayışın her yerde aranmasına neden olmuştur. Dolayısıyla sanat Baudrillard için yok olmaya yüz tutmuştur. Baudrillard, sanatı iletişim araçlarından ve moda unsurlarından, yeni anlam üretme biçimlerinden ayırıştırmanın güç olduğu bir üretim biçimine dönüştürmüştür. Aynı zamanda Baudrillard, nesnelerin biçimsel özelliklerini yani sanatın realistliği üzerine konuşmanın gereksiz olduğunu ifade etmiştir. Yani nesnenin dış görünüşlerine ithafen ortaya atılan pop, ekspresyonizm, fütürizm gibi akımların bir önemi olmadığını vurgulamıştır. Keza her şeyin zihinde olduğunu belirterek nesneyi akıl yoluyla kavranabilir olması durumuna getirmiştir. Baudrillard nesnenin estetikle olan ilişkisi içinde; “Hakiki demokrasi burada yatıyordu. Herkesin estetik haz duyabilmesinde değil. Her nesnenin, aralarında hiçbir ayırım olmaksızın on beş dakikalığına meşhur olacağı bir dünyanın estetik-ötesi ilerleyişinde yatıyordu. Bütün nesneler eşitti ve hepsi de deha eseri idi. Sonunda herhangi bir yanılsamaya ya da aşkınlığa meydan vermeden hem sanat hem de bizzat sanat eseri bir nesneye dönüşüyordu” (Baudrillard, 2014).

Baudrillard, nesne ve sanat ilişkisi için, 19.yy’da görünüşlerin yıkımı egemen iken, 20.yy’da anlamın yıkımının egemen olduğunu belirtmiştir. Bu durum ise nihilizmin ötesindedir. Öyle ki 20.yy’da yasa haline getirilen şey, belirsizlik ve rastlantı olmuştur (Gane, 2008). Bu aşama ise nihilizmin ötesindedir. Öyle ki 20.yy’da yasa olarak görülen durum, belirsizlik ve rastlantıdan oluşmaktadır (Gane, 2008). Postmodern sanatın getirisi olan aklın üstünlüğü durumundan dolayı her şey dahice görünürken, ortaya atılan çalışmalar aşkın bir durumdan yoksundur. Bundan dolayı da bu dönemde her nesne ve her ayrıntı sanat eseri olarak kabul edilir hale gelmiştir. Bahsedilen bu eserler simülasyon düzenine aittir ve bundan dolayı ortaya çıkan eserler ise nesneden

ibarettirler. “Gerçek olan hiçbir şey kalmamıştır. Tüketim kültürü, her şeyi tüketimin bir nesnesi haline dönüştürerek nesnelere zihinsel bir boyut kazandırmıştır. Medya ve kitle iletişim araçları her şeyi sıradanlaştırır. Sıradanlaşan nesne, gerçek amacını yitirerek bir göstergeye dönüşür.” (Baudrillard, 2014’den aktaran Ercan, 2016).

Çağdaş sanat felsefi açıdan çok farklı kavramları bünyesinde barındırmaktadır. Birçok felsefi yaklaşımın yanında geleneğe karşı olarak bildiğimiz tutum olan Fransız Felsefesi, çağdaş sanat adı altında gerçekleştirdiği yeni eylemler ile gerçeklik arayışında yeni fikirler ortaya atmıştır. Bu fikirler genel olarak sanatçıya kaos ve kozmosu önermiştir. Sanatçılar gerçeklik arayışlarında önceden kullandıkları taklit anlayışından koparak yeni bir temsil anlayışına yönelmişlerdir. Bu temsil kavram üretme üzerine gerçekleşir. Kavram üretmek kaosa dalıp, oradan yeni kavramlar üreterek kozmosa çevirmeyi ortaya koyar.

Baudrillard’ın beraberinde postmodern dönemi kavram sistemine oturtan diğer bir isim Fransız düşünür Gilles Deleuze’dür. Deleuze’ün felsefesi incelendiğinde varılan esas nokta sanatçıların yeni bir temsil anlayışı ortaya koyma çabasıdır. Aynı zamanda Gilles Deleuze, Foucault, Derrida, Baudrillard gibi önemli filozoflardan sonra yapısalcılıkla ve post yapısalcılıkla ilgilenen öncü filozoflardan biri olmuştur. Felix Guattari ile ortak olan çalışmaları ile de felsefenin yetkin isimlerinden biri olarak bilinmektedir. Deleuze’ün düşünceleri “ilk ilkeler” ile başlamak yani felsefenin en eski tarihinden başlamak yerine felsefeye ortallardan bir yerden katılmak yönündedir. Aynı zamanda bu düşüncesinin de çok sağlam bir şekilde temellerini atmıştır. Deleuze durağan bir varlık felsefesine bağlı kalmamak amacıyla özne-nesne ilişkisini sarsmıştır. Bu ilişki paralelinde ise gösteren ve gösterilen kavramlarının üzerinde çok durmayarak “olay” kavramına odaklanmıştır. Deleuze için olay olgusu, dünyada ki süregelen değişimler ve hiçbir şeyin sabit kalmadığı görüşü üzerinden şekillenmiştir. Dolayısıyla Deleuze tarafından, devamlı değişim içerisinde olduğumuz süreçte kavramlar da değişken yapılar olarak görülmektedir. Temel olarak çalışmalarında olay ve kavram faktörüne odaklanan Deleuze, Guattari ile olan çalışmaları ile fark, minör, göçebe, içkinlik organsız beden gibi kavramlara da çalışmalarında yer vermiştir. Aynı zamanda fark ve yineleme kavramları üzerinde de durmuş, anlamın ortaya çıkışını, biçimlerini ve yapısını incelemiştir. Felsefeye yön veren bu çalışmalarının ötesinde 20.

ve 21.yy'ın Deleuze'cü olduğu birçok kişi tarafından da kabul görmüştür. Deleuze, sanatçının yaratı esnasında çektiği sancıyı kaosa meydan okuma olarak belirtir. Deleuze için sanatta yaratı kaos ile ortaya çıkabilmektedir. Sanatçı kaos ile savaşır, problemlerin içine dalar çözümden daha çok problemlere odaklanmaktadır.

Postmodernizm ile birlikte, değişen sosyal yaşantıların beraberinde bilim, felsefe, sanat ve teknoloji alanları da paylarını almış görölmektedir. Kitch (kiç) sosyal yaşantı, güncel odaklanan postmodernizm ile birlikte sanatı da bir noktada kiçleştirmiştir. Bu kiçleşme sonucunda yukarıda bahsi geçen sanat nesnesi, sanat fikri ve kısaca sanatın anlamı ve karşılık gelen açılımları da değişim geçirmiştir. Bu değişim sanatta özellikle parodi, ironi, resimlerarasılık, fark ve tekrar gibi kavramları sanat alanına sokmuştur. Bu yaklaşımla postmodernizm ele alındığında sanatta patafizik söylenceler doğmaktadır. Patafizik, önce sanat nesnesine vurgun yapmış ardından temellük eserlerle ve altyapısında eleştri/ironi barındıran eserlere yerleşmiştir. Postmodernizmin özellikleri olarak nitelendirilen kavramların bütünü patafizik söylemler olarak nitelendirilebilir.

4. PATAFİZİK



Görsel 4.1 Alfred Jarry

Fransız yazar Alfred Jarry tarafından icat edilen patafizik kavramı belli bir tanımı olmamakla birlikte istisnalar bilimi olarak bilinmektedir. Alfred Jarry, oyun ve roman yazarı, şair olmakla birlikte avangart akımın öncülerindendir. Yarattığı oyunlardan ilki Ubu Roi'dir. Diktatör bir kralı konu alan bu oyun ilk olarak kukla gösterisi olarak ortaya çıkmıştır. Ardından ise sahnelere taşınmış ve tiyatro gösterisi halini almıştır. Jarry, Kral Ubu ile burjuvaziye eleştirmiş, zengin kesimin ukalalığını ve aç gözlülüğünü vurgulamıştır. Keza bu oyun ile gerçeküstü ve absürt tiyatronun öncüsü olmuştur. Daha sonra romanlarını yazmaya başlamış ve içinde "Patafizikçi Dr. Faustroll'un Davranış ve Görüşleri" isimli romanının da olduğu birçok roman kaleme almıştır. Aynı zamanda patafizik kavramının ilk kez karşılık bulduğu bu eser patafizik edebiyatın başyapıtı olarak kabul görmüştür. Bunun yanında patafizik kolejinin de kutsal kitabı olarak ilan edilmiştir.

Jarry'nin oyunları aslında kukla oyunları olarak düşünüldüğünden, pantomim yanı ağır basan; kaba konuşma, okul çocuğu argosu ve grotesk söyleşi gibi, üsluplaştırılmış bir oyun dili ve açık biçim özellikleri olan; ters çözümlü durumlar üstüne kurulmuş, akıl dışı bir mantıkla ele alınmış, doğaçlamaya açık oyunlardır (Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, s.343).

Daha çok mizah ile ilgilenen patafizik kavramı, sahte-gerçek algısına değinir ve genel olarak nesnelere yeni bir atıfta bulunur. Patafizik, "istisnalar bilimi" ve "hayali

çözümlemeler bilimi” olarak da bilinmektedir. Aynı zamanda çeşitli yazılış biçimleri vardır; Patofizik, patafizik ve kesme işareti ['] ile olan 'patafizik. Zira patafiziğin daha net anlaşılabilmesi için, onun ne olduğundan çok ne olmadığı üzerinde durulmalıdır. Örneğin “Patafizik metafizik değildir” veya “Patafizik fizik değildir”. Bu iki yargıdan anlaşılmaktadır ki, patafizik metafiziğe uzaklığı kadar fiziğe de uzaktır. “Patafizik, metafiziğin sınırları içerisinde ya da ötesinde, metafiziğin fiziğin ötesine uzandığı için metafiziğin çok ötesine uzanan bilimdir. Patafizik, her şeyden önce, tek bilimin genel bilim olduğu şeklinde ki ortak görüşe rağmen özelin bilimi olacaktır. Patafizik, istisnaları yöneten yasaları inceleyecek ve buna ek olarak, ek evreni açıklayacaktır.” (URL-3). Bu durumda istisna ise, TDK sözlüğünde, “Bir kimse veya bir şeyi benzerlerinden ayrı tutma”, “Kuraldışılık”, “Ayrı tutulan kimse veya şey” olarak tanımlanmaktadır. Kelimenin İngilizce karşılığı olan “Exception” ise; “Dışlama”, “İtiraz”, “Bir kuralın uygulanmadığı durum” olarak tanımlanmıştır (URL-4). Bu çalışma kapsamında istisna kelimesi, “Bir kuralın uygulanmadığı durum” olarak kullanılacaktır. “Patafizik, genelle değil özelle ilgilenir. İstisnalar bilimi olarak da isimlendirilir. Metafizik ötesinde ki âlemi çalışma alanı olarak seçen psödö felsefedir. Modern bilimin kuram ve yöntemlerinin hicvidir ve çoğunlukla anlamsız ve deneysel bir dil kullanır” (URL-5). Alışılmış olana karşı duran patafizik, dış bir gözle evrene bakış için alternatif bir seçenektir. Gözden kaçan noktalara dikkat çekmesi ile istisnalar bilimi olarak adlandırılırken, kişiye aynı zamanda paralel bir evren sunmaktadır. Bu paralel evren için tamamıyla fiziksel bir evrene yönelmiştir. Patafiziğin bilim olarak sayılmasının nedeni, olgulara yönelik alternatif çözümlemeler yapmasıdır (URL-6). Jarry, patafiziği yedi madde altında toplamıştır.

1. Patafizik, metafiziğin ötesindeki âlemin bilimidir. Yahut metafiziğin fiziğin ötesine uzandığı ölçüde patafizikte metafiziğin ötesine uzanır.
2. Patafizik, tekilin ve istisnaların bilimidir.
3. Patafizik, hayali çözümlemeler bilimidir.
4. Patafiziğe göre her şey eşdeğerdir.
5. Patafizik dış görünüş itibarıyla metanetlidir.
6. Her şey patafiziktir ama çok az insan patafiziği bilinçli olarak uygular.
7. Patafiziğin ötesinde hiçbir şey yoktur; patafizik nihai kaledir (Jarry, 2019, s.180-181).

Ancak, patafizikcinin ciddiyetsizlik olmamasına karşın Richard Marshall, patafizik konusunu ciddiyetsizlik olarak nitelendirir. Patafizikçinin ciddiyetsiz olması gerektiğini savunurken patafizik içinse “Hiçbir şeyi ciddiye almamak” tan oluştuğunu belirtir. Marshall’ın bu tanımı nitekim metafiziğe dayanmaktadır. Fakat patafizik metafizikten uzaklığı kadar ciddidir ve ciddiyetsizliğe yer vermemektedir.

Patafizik edebiyat ve sanat alanlarında üzerinde çok durulmamasına karşın birçok şair de karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni şiirlerin diğer alanlardan daha çok imgelere yönelmesi ve hayali unsurlara daha fazla yer vermesidir. Zira patafizikcinin bu tezde postmodernizme eşdeğer kılınması, onun daha önceki sanatsal anlayışlara binaen daha çok imgeye yönelmesinden kaynaklanmaktadır.

... Patafizik evvela tekilin bilimi olacaktır, her ne kadar sadece genelin bilimi olur desek de. İstisnaları belirleyen yasaları inceleyecek, mevcut evrene eklenilen evreni açıklayacaktır; yahut daha iddiasız bir şekilde görebildiğimiz bir evreni tasvir edecektir, keza bildiğimiz evrenin yerine belki de görmemiz gereken evreni; zira bildiğimiz evrende keşfettiğimizi sandığımız yasalarda istisnalar arasında ki bağıntılardır, sadece daha sık rastlanır onlara; sonuçta pek de istisnai olmayan istisnalara indirgenen arızı olgular tekillik çekiminden bile yoksundur (Jarry, 2019, s.171).

Öncelikle Jarry’nin üzerinde durduğu kavram olarak patafizik, bahsedildiği gibi 19.yy’da edebiyat ve felsefe alanında yeni çıkan bir ekol değildir. Patafizik her zaman vardır. İnsanoğlu ne zaman araştırıp, sorgulayıp, kafasını kaşısa patafizik orada belirmektedir. “Sokrates Menon’a kölesinin Pisagor teoremini zaten bildiğini söylediğinden beri, Ponurge münazara ettiği İngiliz âlimini jestlerle alt ettiğinden, Lewis Carroll ise lahanalar ile kralların eşdeğerliliğini kanıtladığından beri” (Jarry, 2019, s.171). 19.yy’da bilim, din ve sanat birleşmesiyle sorgulama yolunun açılması, bu üçlemeye teknolojinin de dâhil olduğu postmodern dönemde patafizikcinin kendisini sanat alanında daha çok göstermesine vesile olmuştur. Bu şekilde avangardlar, fütüristler, kübistler, dadaistler patafizikten beslenmiş, aynı şekilde Heidegger, Kierkegaard, Husserl’de dolaylı bir şekilde, Saussure, Derrida, Baudrillard ve Deleuze’da ise doğrudan kendine yer edinmiştir.

4.1 Edebiyat Alanında Patafizik (Patafizik Koleji)

Patafizik koleji 1948 yılında Emmanuel Peillet tarafından kurulmuştur. Üyeleri arasında Raymond Queneau, Jean Ferry, Boris Vian, Jean Mollet ve Luc Etieme gibi isimler vardır. Kolejin kendine özgü bir işleyiş sistemi mevcuttur. Kolej; Küratör, Ast-küratör, Proveditör, Satrap ve Naip olarak sıralanan üye unvanlarından oluşmaktadır (URL-6). Kolejin amacı, şeyler arasında ki mükemmel harmoniyi keşfetmektir. Patafizik koleji için sorgulanması gereken, durumların en önemlisi ve en ciddiisi ele alınmalıdır. Fakat bu durumun tam tersini yani Jarry'nin ciddiyetsiz ve alaycı olduğunu düşünenlerde vardır. Bu tamamen basit bir düşüncedir. Jarry ne kozmik gerçeklikle ilgili sorunları ele alır nede alaycı bir karamsarlığı ve yıpratıcı bir nihilizmi teşvik eder. Aksine onun için bu, her şeyde ki mükemmel uyumu ve bu uyum aracılığıyla insan zihinleri arasında ki bağlantıyı keşfetme sorunudur. Çoğu kişinin bilinçsizce yaptığını Jarry ve ekibi bilinçli bir şekilde yapmaktadır (URL-7). Patafizik koleji ile beraber patafizik yaklaşım, çeyrek yüzyılda önemli derece de gelişmiştir. Bu gelişme süreç içerisinde farklı alternatif ve seçeneklerde ortaya çıkar. Yeni nesil patafizikçiler bu doktrini daha da geliştirmiş ve güncel konulara uygulamıştır. Zira bilinçdışı uygulanan patafizik, bilinçli olarak uygulanmaya başlanmıştır.

Patafizik, özellikle 21.yy'da varlığını ispatlayan bir farkındalığa tanık olmuştur. Modern dönemin kuralcı ve biricik olan temelli yapısının karşısında postmodernizm ile birlikte çoğulluk başat duruma gelmiştir. Patafizik eserlerde çoğulluk ve çok anlamlılık anlam kazandırmıştır. Yazarlar sıra dışı durumlara ve olaylara yönelmiştir. Bu durumda da patafiziğe başvurmuşlardır. 19.yy sonlarında gündeme gelen ve edebiyat alanında yerleşik algıyı yıkma girişiminde rol oynayan patafizik, daha sonra müziğe, sinemaya ve birçok ressamda etki etmiştir. Bu girişim başlangıçta farklılık oluşturma kaygısı olarak ortaya çıkmıştır. Patafizik eserlerde yazarlar, metinlerinde gerçeklik ile doğrudan ilişki kurmaya çalışmıştır. Özcan Doğan'ın ifadesinde görüldüğü üzere, eserlerde uygulanan patafizik etkinin okuyucunun yorum alanını genişlettiği ve böylelikle de tek anlamlılık yerine çok anlamlılık kazandırdığı anlaşılmaktadır. "Patafizik edebiyat, söz konusu kavramın tanımına paralel olarak, edebiyat alanın da alternatif bir bakış açısını ve görme biçimini ifade eder" (URL-6). Edebiyatta bakış açısını değiştirmeye etki eden patafizik, alışılmış kuralları yıkmayı

amaç edinmiş ve bu yaklaşımı benimseyen yazarlar ise sıra dışı olgulara ve istisnalara kendini yönlendirmiştir.

Patafizik bir metin, görünür ve genel şeylere değil, özel ve gözden kaçan şeylere dokunmayı hedefler. Kişiler ve olaylar kurgulanırken veya bu ikili yapının içinde yer aldığı dünya tasvir edilirken, bunu klasik metinlerden farklı olarak alternatif bir dünya tasavvuru içerisinde yapmaya çalışır (URL-6).

Klasik edebi metinlerde olayın gerçekleştiği mekân ve zaman beraberinde, kişi de önem arz etmektedir. Yani figürler ön plandadır. Fakat patafizik metinlerde görülen durum istisnalar ve olasılıklardır. Örneğin bir durumun gerçekleşmesi söz konusu iken patafizikçi, gerçekleşmeme ihtimalini ele almaktadır. Bu açıdan bakıldığında patafizik metinler, gerçekleşen olayın başka durumlara etkisini gözler önüne sermektedir. Örneğin caddede aniden baygınlık geçiren bir figürün, karşı caddede ki figüre ne derece etki ettiğini veya birinci figürün bayılma-bayılmama durumunda olayın gerçekleştiği mekânın olasılıklı durumlarına işaret eder. Zira patafizikçi bu ciddi çalışma ve düşünce yapısını tam tersine esprili bir şekilde okuyucuya sunmaktadır.

Kedimin adı Mihail ve guguklu saatin tahta kuşunu o kemirdi. Uslu bir hayvan değil. Bende uslu bir hayvan değilim ama Mihail benden daha yaramaz. İnsanların bana tamir etmem için bıraktıkları bütün saatleri mutlaka bir yerlerinden kemiriyor. Onu bu konuda defalarca uyardım, anladığını sanmıyorum. Anlamasını beklemiyorum. Mihail bir kedi. Saatlere çok daha fazla zaman harcamama neden olan bir kedi. Aslında onu birkaç kez postaladım ama geri dönmenin bir yolunu buldu hep. Kucağıma atlayıp kocaman yeşil gözleriyle bana ne zaman baksa onu affettim. Mihail yalnızca bir kedi. Bende zaten saatlerle uğraşmayı seviyorum. Fakat geçen cumartesi sabahı yaşadığımız şey beni de Mihail'i de oldukça korkuttu. O günden beri o oldukça sessiz bir kedi, bende oldukça sessiz bir adamım. Öyleyse eskiden Mihail uslu bir hayvan değildi ve bende uslu bir hayvan değildim (Akyıl, 2019, s.9).

Yukarıdaki metin incelendiğinde, metin-gerçeklik ilişkisinin doğrudan kurulmadığı görülmektedir. Var olan durumlar okuyucuya çeşitli olasılıklardan geçerek farklı alternatiflerle sunulmuştur. Belirli bir kronolojik sıralama olmaması, zaman kavramının da değişkenliğine ve rastlantısallığına vurgu yapmaktadır. Bu durumda metindeki patafizik yaklaşım okuyucuyu gerçeklik-zaman ilişkisi altında yorumlamaya itmektedir. Zira metinde süregelen bir zaman olmamasından dolayı bir sonuca varmaktan ziyade genel durumlara yönlendirme esastır.

Patafizik edebiyat dendiğinde akla gelen ilk isim olan Alfred Jarry'nin eserleri ayrı bir öneme sahiptir. Bütün edebi türler doğası gereği tek bir tür olsaydı muhtemelen bu Jarry için patafizik tür olurdu. Alfred Jarry'nin "Supermale" ve "Bir Zaman Makinesinin Nasıl İnşa Edilebileceği" gibi kendi yazıları da bu eğilim için bir tür başlangıç noktası sayılabilir. Zira Jarry'nin hayran olduğu Jules Verne'in bilim kurgu türü yazılarına dikkat edildiğinde, bu hayranlığın sebebinin ondaki patafizik etkiler olduğu söylenebilir. Aynı zamanda birçok bilim kurgu yazarı da patafiziğe atıfta bulunmuştur (Hugill, 2015). Bu durumda edebiyat ve patafizik ilişkisi esas alındığında temel nokta bilim kurgu türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilim kurgu eserlerde oldukça karşımıza çıkan teknolojik unsurlar patafiziğin teknolojiye bağlılığına denk gelebilmektedir. Bilim kurgu yazarları çoğunlukla yeni teknolojileri eserlerinde kullanmaktadırlar. Gelecek zaman dilimi kesinlik taşımamakla birlikte alternatif bir yolculukta sunabilmektedir. Patafizik söz konusu olduğunda da kesin bir zaman dilimi söz konusu değildir.

Brian Aldiss'in kısa öykülerinde, örneğin "Adam ve Katırlı Bir Adam" (2002'de pataphysics dergisinin pskomiliter sayısında yayınlandı) bir romanın kurgusal dünyasına kaçmaya çalışan bir anlatıcıya yer veriyor. Trende ki bir yabancının kesintileriyle sürekli gerçeğe dönmesi ve 2005 tarihli ulusal miras öyküsünde bir adam kendi aptallığını ulusal bir mesele olarak belgelemeye çalışmıştır (Hugill, 2015, s.49).

Patafizik yazarlardan biri olan Pat Murphy, çalışmaları boyunca Gyro Renacus gibi patafiziksel karakterlere yer vermiştir. Gyro ile Bailey denen karakterler arasındaki bu diyalog, onun patafiziksel yaklaşımını belirtmektedir;

Bailey: İnsanların, patafizikçilerin her şeyin bir şaka olduğunu düşündüklerini söylediğini duydum.

Gyro başını salladı.

Gyro: Bu hiç doğru değil. Aslında sadece bir doktor tam bir ciddiyete sahiptir.

Görüyorsunuz, biz her şeyi ciddiye alıyoruz. Kesinlikle her şeyi.

Viskisini yudumladı.

Gyro: Evrensel eşdeğerlik ilkesine göre, her şey her şey kadar ciddidir. Dirilişçilerle ölüme bir savaş, bir scrabble oyunu, bir aşk ilişkisi hepsi eşit derece de ciddidir.

Bailey: Ama insanlar diyor ki...

Gyro: İnsanlar her zaman anlamaz.

Dedi Gyro nazikçe.

Gyro: Görüyorsunuz, insanlar ciddi olmamakla oynamayı karıştırıyor. Oyunumuz konusunda biz çok ciddiyiz.

Bailey kaşlarını çattı.

Bailey: Sanırım görüyorum. Oynuyorsun ama kazanabilmek için ciddiye alıyorsun ve...

Gyro: Ha ha hayır. Kazanmak için oynamak-bu hiç de değil. Kazanmak için oynadığımızda, sınırlı bir oyundasınızdır, sınırları olan bir oyunda yani. Birinin sadece oynamaya devam etmek için oynadığı sonsuz oyundan bahsediyorum.

Bailey: Yani kazanmayı ciddiye almıyorsun?

Gyro: Her şeyi aldığımız kadar ciddiye alıyoruz. (Murphy, 1999'dan aktaran Hugill, 2015, s.50).

“Amerikalı yazar Pablo Lopez, “Mecazi olmayan bir dilden bir metafor varolduğu sürece” metafordan uzakta var olan bir konuşma figürünü tanımlamak için patafor terimini icat etti” (Hugill, 2015, s.50). Bu durumda “Alice ve Tom yemek sırasında yan yana durdu” figüratif olmayan bir cümle iken; “Alice ve Tom, bir satranç tahtasında iki taşla yemek sırasında yan yana durdular” metafor yani mecazdır. “Tom Alice’e bir adım daha yaklaştı ve cuma gecesi için mat yaparak bir randevu ayarladı. Rudy Margaret’e bu kadar çabuk kaybettiği için kızgındı ve tahtayı gül rengi yorganın üstüne atarak aşağıya ayakbastı” metninde ise patafor örneği ile karşılaşılmaktadır (A.g.e., s.51).

Görüldüğü üzere edebiyat alanında patafizik etki, gelenekleri sarsmış ve alışık olunmayan bir anlatım tarzı geliştirmiştir. Geleneğe karşı verdiği çatışma deneysellik ile desteklenmiştir. Patafizik yazarlardan Kenneth Kooch, Raymond Roussel’i keşfetmiştir ve daha sonra John Ashbery ile tanıştırmıştır. Ardından bu ikili etkili bir edebiyat dergisine romanlarının birinin adını vermiştir; Locus Solus. Bu dergi 1961-62 de dört sayı olarak yayınlanmıştır. İçerik olarak Amerikan deneysel düz yazı ve şiir dergisidir.

1948’de Raymond Queneau, Jean Genet ve Eugene Lonesco Patafizik Koleji’ni kurduktan sonra yayınlanan OULİPO, birçok yazarı da etkisi altına almıştır. Bunlar arasında Boris Vian Patafizik Koleji’ne dâhil olurken, Rene Daumall’ın yazılarında patafiziğe gönderme vardır. Pat Murphy, birçok bilim kurgu eserinde patafizikten bahsetmiştir. Pablo Lopez ise patafor adı verilen patafizik uzantısını geliştirmiştir (URL-7). Öncelikle Daumall’ın “Pataphysical Essays” adlı kitabı deneme türündendir.

Gerçeğin sıradanlığından kaçmak isteyen birçok sanatçıdan biridir. Aynı zamanda kendisi eski bir sürrealisttir. Zira Daumall'ın en önemli özelliği ve genelde gözden kaçan nokta olan, onun patafizikçi pozisyonudur.

Patafizik kahkaha, hem saçma hem de inkâr edilemez bir ikiliğin keskin farkındalığıdır. Bu anlamda, karşıtların kimliğinin (ve dikkat çekici olan evrensel bir dilde) tek insan ifadesidir. Ya da daha doğrusu, öznenin karşıt nesnesine doğru acelesini ve aynı zamanda bu sevgi eyleminin, beni tam ve anında kendini gerçekleştirmeye - yani teslimiyete - ulaşmamı engelleyen, akıl almaz ve acımasızca hissedilen bir yasaya itaatini ifade eder. Diyalektik ileri yürüyüşünde kahkahanın doğduğu oluş yasasına: Ben Evrenselim, patladım; Ben Özelim, sözleşme yapıyorum; Ben olmak Evrensel, ben gülmek (Daumall, 2012, s.x).

4.2 Müzik Alanında Patafizik

Patafizik Koleji'nin kurulmasından sonra yaygınlaşmaya başlayan patafizik kavramı, varlığını müzik alanında da hissettirmiştir. Patafiziğin müzik ile birlikteliği deneysel bir yolda buluşmuştur. Bu deneysel çalışmalar ABD ve Britanya'da John Cage'nin çalışmalarında şekillenmiştir. Cage, özellikle deneysel ve belirsiz avangart besteleriyle ünlenmiştir. Çalışmalarındaki temel nokta, müziğin ne anlattığıdır. Bu soru doğrultusunda geleneksel müzik modellerini ele almış; melodiyi, armoniyi ve sesin organizasyonunu sorgulamıştır (URL-8). Patafiziğin getirdiği değerlerden biri olan “geleneği sorgulamak” (asla reddetmek değil), böylelikle müzik alanında da gündeme gelmiştir. Klasik, standartlaşmış notalar ve ezgilerden dışarı taşan bir deneysel müzik anlayışı popüler olmuştur. Cage'nin deneysel müzik girişiminde kuşkusuz yakın arkadaşı Marcel Duchamp'ın katkısı olduğu da öngörülebilir bir durumdur. Cage'nin ilk kompozisyonları daha standart ölçülerde iken daha sonraları avangart besteci olarak tanınmıştır. Devam eden süreçte Cage, Zen Budizm ve diğer doğu felsefeleri ile ilgilenmeye başlamış, bu ilgi sonucunda vardığı temel nokta ise müziğin ve onu oluşturan tüm faaliyetlerin tek bir doğal sürecin parçası olarak görülmesi gerektiği olmuştur. Uyguladığı müzik tarzında böylece rastgeleliği ve belirsizliği sağlamayı amaçlamıştır. Bu açıdan patafizik ile ilişkilendirilen Cage aksine Jarry hayranı olmamasında karşın patafizikçi bir sanatçıdır. Cage bir ifadesinde ise, Jarry'nin ifadelerine alerjisi olduğunu ama herkesin Jarry'nin görüşlerinden etkilendiği fikrine katıldığını dile getirmiştir. Aynı zamanda Duchamp'ın da Jarry'i ve patafiziği kullanmasının, yaptığı birçok şeyden daha ilginç olduğunu ifade etmiştir (Anastasi, 2000'den aktaran Hugill, 2015).

Cage'nin en tanınmış eserlerinden biri olan 4"33', icracıların ve icra edenlerin sahnede tamamen sessiz kaldıkları bir parçadır (URL-8). Bu parça, tamamen sessizlikten oluşmaktadır. David Tudor, piyanonun başında sadece 4 dakika 33 saniye oturmuş ve hiçbir şekilde eylemde bulunmamıştır. Bu süre boyunca şans eseri bir şekilde kaydı tesadüfi sesler oluşturmuştur. Aslında Cage de tam olarak müziğin, sanatın söylemek veya çalmaktan ziyade dinlemek olduğuna dikkat çekmiştir. Bu şekilde kaza sonucu ortaya çıkan bu seslerden oluşan bu parça, müzikte hayali çözümün bir örneği olarak görülebilir. Cage gibi birkaç besteci de patafizikten etkilenmiş veya ona atıfta bulunmuştur. Örneğin 1972'de Gavin Bryars, trajedinin patafizik uygulamasını açık bir şekilde verebilmek için çabalamıştır. Bu doğrultuda ise "Titanik'in Batışı"nı bestelemiştir. Minimalist ve aynı zamanda patafizik besteci Bryars, Nisan 2012'de geminin batışı esnasında gösterilerini devam ettiren gemi orkestrasından esinlenmiştir. Bu esinlenme doğrultusunda hayatta kalanlar ile yapılan röportajlar, verilen fragmanlar, kullanılan mors sinyalleri ve filmde oynayan başrollerin (bir İskoç ve bir İrlandalı) deneyimlerinden faydalanmıştır. Bu parçada patafizik kullanım yani hayali çözümler, geminin orkestrası tarafından çalınan meşhur "Sonbahar" ilahi ezgisinin yarım kalmasına karşın uzatılmasıdır (Hugill, 2015).

Günümüz popüler müziğinde ve çeşitli konserlerde de patafizik etki karşımıza çıkmaktadır. Özellikle patafizığın popüleritesi, rock müzik ve pop müzik bestelerinin gerek sözlerinde gerek uygulama biçimlerinde belirmektedir. 1960'lara bakıldığında patafizığın popülerleşmesinin en belirgin özelliği müzikal karşıt kültürünün onu ele geçirme biçimidir. Bu girişim, ilk olarak patafizik kolejinin resmi grubu olarak kendilerini tanıtan, ilerici rock grubu "Soft Machine"dir (Hugill, 2015). Soft Machine, 1966'da kurulmuş tüm zamanların en büyük İngiliz caz-rock grubudur. "Syd Barrett'in Pink Floyd ve Timi Hendrix ile çağdaşları olan bir psychedelic (saykodelik) grubu olarak ilk performanslarından ve Avrupa'nın en iyi bilinen "füzyon" gruplarından biri olan çalışmalarına kadar birçok nesli etkiledi" (URL-9). Grup, Jarry ve Ubu'ya atıfta bulunan birçok müzikal tiyatrosunda ve çağdaş klasik eserlerinde yer almıştır. Son döneme damgasını vuran Beatles grubu ise, "Maxwell's Silver Hammer" şarkısında patafizik bilimden söz edilmektedir. De Monfort Üniversitesi'nde patafizigi kullanan Andrew Hugill ise patafizik müzik uygulayıcısıdır. 2007'de UH Recording tarafından "Pataphysical Piano" adıyla kendi müziklerinden bazılarını da yayınlanmıştır.

Bu girişimlerin devamında birçok sanatçı ve gruplarda patafizikle ilgilenmişlerdir. Bu ilgi hem müziğin uygulanış biçiminde hem de içerik kullanımında görülmektedir. Zira müzik alanında hayali çözümün getirisi deneysel müzik arayışları olurken, bu patafizik müzik girişimlerinin temel amacı ise müziği, kalıplardan çıkarmak olmuştur. Genelde notalarla oynamak esprili bir biçimde olurken, ortaya çıkan ürün ciddi bir fark yaratmıştır. Zira patafiziğin mizah doğasının ciddi oluşu da bu durumda netlik kazanmıştır.

Patafiziğin temel ilkelerinden biri olan uyumsuzluk da mizah anlayışını netleştiren diğer bir faktördür. Patafiziğin belki de en kapsamlı kitabı olan “A Pataphysical Life”ın yazarı Alastair Broatchie’nin ifadelerine bakıldığında uyumsuzluk ilkesi sonradan patafiziğin temel prensibi halini almıştır. Jarry, uyumsuzlukların bir arada var olmaya devam edebileceği bir durum olarak “sentez”i değil, aksine bir “sentez” yaratmak için uyumsuz unsurların birlikte çarpışmasını incelemektedir. Bundan dolayıdır ki, Jarry’nin yazıları hem ciddi hem esprili; en akıl almaz hali ile aslında sadece samimi ve derindir. Böylelikle Jarry, en ironik olduğu zaman en derin düşünceleri keşfetmektedir. Zira Ubu Roi oyunu, bir komedi türü olduğundan ziyade ironik olduğu için popülerite kazanmıştır. Komedi olmasına rağmen Jarry Pere Ubu oyununda, canavarca kişilerin gerçekte de var olduğundan, hatta sıradan olduklarından şüphe etmeyeceğimiz için trajik oldukları üzerinden bir komedi üretmiştir. Broatchie’nin ifadesi ile hiçbir komedi bu kadar trajik olamamaktadır (URL-10). Bu doğrultuda patafizikteki ciddi/ciddiyetsizlik/ironi/komedi kavramlarının yeri daha anlaşılır şekle bürünmektedir.

4.3 Sinema ve Tiyatro Alanlarında Patafizik

Patafiziğin tiyatro ile ilişkisi, zamanla yerleşen bir fikir birliği olmuştur. Alfred Jarry’nin öncülüğünde gelişen bir düşünce tarzıdır. Kral Ubu ile alışılmış kalıpların yıkılmasının ardından sanatçılara yeni kapılar açılmıştır. Bu açıdan Ubu’dan yaklaşık 54 yıl sonra absürt tiyatro gündeme gelmiştir. Patafizik, resim ve müzik alanlarında Jarry’den önce de benzer girişimlerde görülmüş olsa da tiyatro alanında yeni bir etki yaratmıştır. Yenilikçi ve farklı bir alternatif sunan patafizik, tiyatro alanında da müzikte olduğu gibi belli kalıpları yıkmıştır. Gerçeküstü ve absürt tiyatronun ilk örneği

Ubu Roi'dir. Ubu Roi, "İnsanlık dışı bir güç uygulamasının anlamsızlığını vurgulayan bir simge haline gelmiştir" (URL-10).



Görsel 4.2 Ubu Roi tiyatro oyunundan görsel

Kral Ubu (Ubu Roi) kesinlikle, bir söylence figürü ve bir grotesk arketipci imgeler dünyası yaratmıştır. Oyun aslında bir çocuğun Rames'de, Jarry'nin okuduğu lisede ki öğretmenlerden birine yaptığı bir şakaydı. Bu öğretmen, Herbert, bir sürü alayın hedef noktasıydı ve kendisine Pere Heb ya da Pere Hebe sonraları da Ubu adı takılmıştı. 1888'de, Jarry on beş yaşındayken, Pere Ubu'nun budalalıklarını anlatan bir kukla oyunu yazmış ve arkadaşlarına göstermişti (Carlson'dan aktaran Yassitepe Ayyıldız, 2017).

Alfred Jarry'nin tiyatrosunda gülme unsuru çeşitli araştırmalara konu olan bir durumdur. Diğer tiyatro yazarları ile (komedi türünde) benzerlik gösterirken Jarry, güldürme tarzı ile onlardan ayrılmaktadır. Kaba güldürüyü uygulayan Jarry, 16.yy. hümanist yazarı Rabelais'in orta çağda yarattığı "Gargantua" karakterinden esinlenmiş bu esinlenme sonucunda Kral Ubu'yu (Ubu Roi'yi) yaratmıştır (Yassitepe Ayyıldız, 2017). Hayatı ve yaşam ile düşünce tarzına bakılacak olursa, döneminin en orijinal hatta tuhaf edebi kişisi olarak düşünülen Jarry, kışkırtıcı avant-gardismiyle bütün şemaları yıkan, aynı zamanda da bir tiyatro manifestosu sayılan bu oyunla, bu nitelikleri doğrular gibi görünür. Değer yargılarına, tiyatro akademisinin pozitif yargılarına karşı çıkar ve net bir şekilde 'anti tiyatro'nun kurallarını ortaya koyar ve bu 'anti-tiyatro' sürrealistlerin cesur çalışmalarını önceden haber verir ve Lonesco'nun, Beckett ile Adomov'un Yeni-Tiyatro'sunda sahne yeniliklerine kadar aynı endişeyi taşır. Kışkırtıcı karakteri sayesinde, Kral Ubu tiyatro metni düzeyinde

tuhaf görüntüleri canlandırır, perdeleri kaldırırken, seyirci zirveye ulaşmış saçmalığın hâkim olduğu tuhaf bir alanda kendini bulur. Bayanlar ve Baylar, Jarryvari bir dünyanın kapılarına hoş geldiniz (Yassitepe Ayyıldız, 2017).

Modern dönemin romantizm ve sembolizm hegemonyasının yerini postmodern dönemde patafizik/dada akımı almıştır. Birleşik, tek konu ve karakterde kapalı olan metinler postmodern dönemde patafizik etki ile ayrıştırılmıştır. Tek başrolde ziyade her figüre başrol etkisi verilmesi, herkese istisna gibi davranılması patafiziğin postmodernizmde ki etkilerindendir.

Esin kaynağını Jarry'nin "Ubu Roi" ve "Les Mamelles de Tiresias" oyunlarından olan Sürrealist tiyatro da, patafizik tiyatroya dolaylı yoldan katkıda bulunmuştur. Apollinaire'nin "Tiresias'ın Memeleri" oyunu "Undrame Surrelist" alt başlığıyla oynanan ve böylece sürrealist kelimesini kullanan ilk tiyatrodur. Apollinaire, Jarry'nin Kral Ubu'sundan esinlenerek yazdığı oyunun önsözünde ise sürrealist ve patafizikten şöyle bahsetmektedir. "İnsan yürümeyi taklit etmek istediğinde bacağa hiç benzemeyen tekerleği buldu. Böylece farkında olmadan sürrealizmi yarattı." (Candan,2003'den aktaran Karabulut, 2010).

Absurd tiyatro zengin ve çeşitli bir geleneğin parçasıdır. İçinde gerçekten yeni olan bir şey varsa, bu usun ve yazınsan söylemlerin bir sürü bildik tutumunun birbirine geçtiği alışılmadık yöntemdir. En önemlisi de, bu yaklaşımın ilk kez geniş tabanlı bir kitlenin tepkisiyle karşılaşmış olması gerçeğidir. Bu, Absürt Tiyatro'dan çok dönemin özelliğidir. Gerçeküstücülüğün gerçek bir gerçeküstücü drama yaratmak için gerekli nitelikleri taşımadığı kabul edilir; ancak bu, halkın böyle bir tiyatro için gerçek bir gereksinim duymamasına bağlı olabileceği kadar yazarlarının da ilgi ve uygulama eksikliğine bağlı olmuş olabilir. Onlar zamanlarının ötesindeydiler; zaman şimdi yirmilerin ve otuzların avant-garde'larıyla arayı kapatmıştır ve Jarry ve Cummings'in yarattığı tiyatro kitlesini bulmuştur (Karabulut, 2010, s.150).

Yani Jarry'nin Ubu ile ortaya attığı yeni girişim, yeni bir form içeriği oluşturmuş ve absürt tiyatroyu oluşturmuştur. Absürt tiyatro bir akımdan ziyade tiyatro geleneğidir. Zira her yazarın kendi kuralları vardır. Beckett, Lonesco, Pinter, Albee, Artaud gibi oyun yazarlarının her biri absürt tiyatro içinde anılmaktadır (Yassitepe Ayyıldız, 2017). Bu yeni tiyatro anlayışı yeni insan diye tabir edilen döneme hitap etmiştir. Endüstri çağında köye, kasabaya, kente dağılan topluluklar, yeni devlet düzeni, yeni işleyiş biçimleri, teknoloji, makineleşme ile değişim geçiren bireyler, yeni insan olarak

nitelendirilmiştir. Bu değişim sonucunda da yeni insana yeni tiyatro; absürt tiyatro önerilmiştir.



5. FELSEFİ BİR SÖYLEM OLARAK POSTMODERNİZM VE PATAFİZİK

Alfred Jarry'nin sanat felsefesinde ve diğer birçok alanda sık sık adının geçmesinin nedenlerinden biri de yeni bir kültürel gelişme olan postmodernizmi etkilemesidir. Zira İhab Hassan tarafından, postmodernizmin öncülü olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda Hassan, postmodernizm üzerine yaptığı yazı ve söyleşilerde de patafizikten faydalanmıştır (Haan, 2014). 20.yy. dünyayı tamamen değiştirmiş, eşi görülmemiş bir teknik devrim getirmiştir. Teknolojide ki bu gelişme ardından sanatsal bir devrim getirmiş, teknolojinin olumlu/olumsuz yönlerine dikkat çeken sanat akımları birbiri ardına gelmiştir. Bu durum modernizm de sadece teknik boyutta iken, Postmodernizm de hem teknik hem de sosyokültürel bir değişikliğe neden olmuştur. Bu teknolojik devrimde değişen sanat nesnesi olmuştur. Toplum, gerçeklik aşamasından simülasyon aşamasına, temsil ve yeniden canlandırma konumundan ise bireysel bir duygulam konumuna geçmiştir. Yani taklit unsuru olan ve sonradan sanata kendileri dâhil olan nesneler, postmodern dönemde yerini simülasyonlara yani bir düşsellığe bırakmıştır. Bu düşsellik ise nesnelere patafizik özellik kazandırmıştır (Özayten, 1992).

Postmodernizmin başına denk gelen 20.yy'da sanat alanında çeşitli değişiklikler meydana gelmiştir. Birbiri ardına gelen sanat akımları kendi fikirlerini öne sürmüş, devamlı bir eleştiri süregelmıştır. Bu tarz gelişmelerden biri de teknolojinin sanat alanına girmesiyle olmuştur. Bilim ve teknolojinin gelişmesi gerek sanatta kullanılan teknik malzeme gerekse yapım aşamasında sağlanan kolaylık bakımından veya ele alınan kavramlar açısından bilgiye kolay ulaşım ağları sağlanmıştır. Bu açıdan disiplinlerarası çeşitlilik çoğalmış ve fen bilimleri-sanat ilişkisi de bu alanlardan biri olmuştur. Dünyanın gizemi, maddenin oluşumu, nesnenin halleri, moleküller vs. gibi bilimsel terimler sanatçılarında ilgisini çekmeye başlamıştır. Bu açıdan sanatta ele alınan kavramların arasına kaos, kuantum, entropi, kozmos gibi terimler girmiştir. Sanat alanında yeni görülen bu yaklaşımlar postmodern dönemle patafizik bir hal almıştır. Patafizik, sanat bakımından bir modernlik yergisidir. Bilimle ve sanayiyle dalga geçmektedir ve bundan dolayı makinelerle uğraşan çoğu sanatçı aslında patafizikçi olarak adlandırılabilir. Patafizik, nesnelerin gerçekliğinin dış

görünüŖlerinde aranmaması gerektiği temel varsayımından hareket etmiŖ, zira modern bilimdeki mizahı yakalamayı amaçlamıŖtır.

Postmodernizmin tanımı üzerine birçok tartıŖma olmuŖtur. Örneğin McHale; “Bu terimle ilgili hiçbir Ŗey sorunsuz değildir” diye belirtirken Hassan, postmodernin çekiŖme içinde olduğunu ve hala tartıŖmalarının sürdüğünü vurgulamıŖtır. Yine Hassan, “Postmodernizmin önde gelen on savunucusunu bir odaya kilitleyin ve kapının altından kan damlalarını izleyin” diyerek de durumun karıŖıklıđını belirtmiŖtir (Haan, 2014). Eagleton’a göre postmodernizm, kuŖkusuz bugünlerde kültürel teoride en çok lanse edilen terimdir. Madonna’dan meta anlatıya, post Fordizm’den ucuz kurguya kadar her Ŗeyi vaad ederken, anlamsızlığa doğru çöküŖü hazırlar. Bu anlamsızlık ise patafizikte mizah ile harmanlanmaktadır. Keza patafizik-postmodern iliŖkisi kurulduğuunda ilk olarak karŖımıza mizah kavramı çıkmaktadır. Sanatın postmodern dönemde neden tamamen bir hiciv olduğu genel bir tartıŖma konusudur. Bunun araŖtırması yapıldığında Derrida ve Foucault’dan daha eskiye, Jarry’nin patafiziğine gitmek gerekir. Zira postmodernizm, patafizik ile daha anlaŖılabilir hale gelmektedir.

Öncelikle postmodern filozoflar kuŖkucudur. Bundan dolayı eleŖtirel kuramcılar olarak nitelendirilmektedirler. EleŖtirel bir tavır takındıkları için genelde anlaŖılmaz, karmaŖık bir dil kullandıkları için eleŖtirilirler. Bu noktada ise postmodernistler, patafiziğin pataforu ile paralellik göstermektedir. Patafizikçiler uygulama esnasında pataforlar kullanmaktadır. Patafor, literal figüratif olmayan bir konuŖmanın yanı sıra metafordan uzak bir durumdur. (Clarke & Eddy, 2018).

Postmodernizm, homojenlikten daha çok heterojen bir yapıdadır. Düşsel ile gerçeğin arasında ki farkı kaldırırken, farklılıklara da saygı duymaktadır. Bir noktada ise patafiziksel bir evrendir. Bu evrende fotoğraflar durağan değildir ve merkezi bulunmayan, çok sayıda anlam barındırmaktadır. Aynı zamanda sanatın ölümünü de estetikleŖtirmiŖ, orijinalliğe karŖı bir yok etme ve ardından patafiziksel bir ürün ortaya çıkarmıŖtır. Postmodernizm de her Ŗey serbestken, patafizikte de durum böyledir. Patafizik, ironi, hata, yanılsama içerir. Her Ŗeyin kurgu olduğuuna inanır, bu yönden entropiye ve simülasyona saygı duyar. Onlar için imkânsız olan durumlar daha

olasıdır. Aynı zamanda postmodernizm ile her şeye izin vardır. Tüm değerler eşittir ve değerler hiyerarşisi yoktur. Açıkça postmodernizm, patafizik açıdan gelenek ile yeniyi aynı standartlar olarak ele alan, tüketimi ve yüksek kültürü konu alan bir ifade biçimidir. Gelenek bakımından geçmişten gelen imgeleri kullanırken, bu imgeleri belli bir ideoloji altında yorumlatmaktadır.

Diğer bir açıdan postmodernizmin patafizik okuması, epistemolojik ve ontolojik açılımlar arasında ki bağlantıdır. Epistemoloji, modernin bir şövalyesi olarak “Dünyayı nasıl yorumlayabilirim?” ve “Ben neyim?” gibi sorular sorarak bilginin açıklanması işlevini görür. Postmodernizmi patafizik açıdan ele aldığımızda ise ontolojik kullanım ortaya çıkmaktadır. Epistemolojinin tersine ontoloji, varoluş teorisine odaklanmaktadır. Bu açıdan ontoloji, bireye farklı alternatifler sunmaktadır (Haan, 2014). Bu noktada, patafizik-postmodern ilişkisinin en temel varsayımı şekillenmektedir. Postmodernizmin ontolojik açıdan yeni alternatifler sunması, bireyin içinde yaşayacağı olası bir dünyanın sınırlarını şekillendirir. Bu olası dünya ise patafizik bir okuma ile alternatif evreni sunar. Yani Postmodernizmin özneye sunduğu yeni alternatifler, patafizik bir dünya sunmaktadır. Bu dünya hayal ve kurgudan ibarettir. Öznenin istediği gibi şekillendirebildiği, kendi kurallarını ve değerlerini koyduğu, böylece birçok farklı fikrin, kavramın, değer, kuralların bulunduğu kaotik ve karma evren oluşturur. Zira bu üst üste bindirmelerin sonucunda değerler hiyerarşisinin olmadığı, her şeyin değersizleştiği ve anlamsızlaştığı üzerinden nötr bir alternatif evren oluşur.

Bu anlayışın ve felsefi hareketlerin yansıması sanat alanında yani patafizik eserler olarak nitelendirilen çalışmalarda, gerçeklik ve kurgunun bir arada kullanılması ile görülmüştür. Gerçeklik kurgusal bir metinde bulunabilir veya kurgusal karakterler gerçekmiş gibi sunulabilir (Haan, 2014). Postmodernin ontolojik yapısı, farklı anlatı yolları üretir. Bunların en önemlisi “Mise en abyne”dir. Bu terim dünyalar içinde dünya yaratarak düzenin hiyerarşisini bozar. Mise en abyne, “Bir görüntünün içine yerleştirilmesiyle yaratılan ve sonsuza kadar tekrarlanan çift yansıtma efekti” veya “Batı sanatında bir görüntünün küçük bir kopyasını daha büyük olanın içine yerleştirmeye yönelik resmi bir teknik” (URL-11) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Postmodernizmin diğer teknikleri kendine mal etme ve parodidir. Bu

teknikler sayesinde romanlarda ki karakterler genellikle kendi kurgusalılıklarının farkındadır ve hatta bazen ustalarının sesini bile duyarlar. Parodi, geçmiş farklı bir bağlamda yeniden yazmak için diğer metinlere atıfta bulunarak ironik alıntı, pastiş, kendine mal etme ve metinlerarasılık olarak ifade edilir (Haan, 2014). Tüm bu üst kurgu teknikleri postmodernizmin yapı taşları olarak kabul görmüştür. Bu yapı taşlarında ise patafizik özellik kuşkusuz varlığını korumaktadır. Özellikle parodi, patafizikten beslenirken, parodi kullanılan çalışmalar ise patafizik eserler olarak kolaylıkla nitelendirilebilir.

Patafizik, bilimle ve sanayiyle dalga geçer. Bundan dolayı Duchamp, Picabia, Ernst gibi makineye takmış sanatçılar patafizikçidir. Teknolojinin imkânlarına karşı kavramları koyan bu kavramsal sanatçılar, sonuca odaklanan biçim yerine yaratımı önemsemişlerdir. Tekniğin yerine getirilen kavramlar sanat eserinin özünü, içeriğini yani ifade etmek istediği anlamı güçlendirmiştir. Kavramı iletme aracı olan biçim ise teknolojiden dolayı çeşitlenmiş ve böylelikle öz-biçim dengesi sarsılmıştır. Tüm bu gelişmelerle Baudrillard için sanat, yüzeysel bir anlama bürünmüştür. Artık imgeye odaklanan sanatçılar için sanattan doğan felsefe yerini felsefeden doğan sanata bırakmıştır. Sanatçıların ele aldığı kavramlar arasında bilimsel terimlerde yerini almıştır. Sanatçılar dünyayı anlama biçimi olarak kavramları irdelemiş, böylelikle nesne araç olmuştur. Sanatçılar, gerçekliği arama konusunda kaos, kuantum, atom, kozmos gibi kavramlara değinmişler, dolayısıyla patafiziksel bir yol izlemişlerdir. Çünkü patafizik, fizikten ayrı olarak bilimsel yollarla elde edilen verilerden yararlanır. Fakat bunları kendine özgü bir dil içerisinde işlemektedir. Postmodern sanatçının ele aldığı bilimsel kavramın yaratımı ve fikri ile yorumlaması gibi. Patafiziğin genel yargısı olan “Hayali çözümlemeler bilimi” diğer bir dikkat edilmesi gereken bir husustur. Zira patafizik verili olarak bulunan şeylerin tamamen dışında, dış dünyadaki fiziksel ya da olgusal hiçbir gerekliliğe gönderme yapmayan şeyleri karşılamamaktadır. Hayali olan şeyler patafizik ile oluşturulan şeyler değil, bu eylemlerin gerçeklikle ilişki kurma biçimidir (Alpan, x). Bu durum postmodern sanatın yaratım süreci ile eş değerdir. Olan bir şeyin kendi yaratisıyla üstüne koyarak (yapısökümden geçirerek) farklı bağlam elde etmesi postmodern sanatçının da gerçeklikle ilişki kurma biçimidir. Eşdeğerlik ilkesi, bu ilişkilerin temelini oluşturmaktadır. Var olan şeylerin yerine onlarla eş değer olarak kabul edilen şeyler konulur. Bu eşdeğerlik postmodern

dönemin kavramsal sanatçısı Joseph Kosuth'da görülmektedir. Kosuth, gerçeklik arayışında, gerçekliği imge olarak görmüş, buna giden yolda ise sandalyenin kendisi, fotoğrafı ve sözlük anlamını kullanmıştır. Bu girişimi patafizik bir yöntem içermekle birlikte dilbilimsel çalışmalar ile de patafizik ilişkisi kurulması olasıdır.

20.yy'ın sonu ve 21.yy. sanatında patafizik özellik, pastiş, ironi, metinlerarası ve resimlerarası tekniklerde var olurken, patafizik eserlerin temelinde kavramsal boyut yatmaktadır. Bu doğrultuda da sanat tarihine yön vermiş bazı felsefeciler, patafizik ile doğrudan veya dolaylı bir bağlantıda bulunmuş ve sanatın anlaşılabilirliğine yön vermişlerdir. Postmodern düşünürler söz konusu olduğunda, patafiziğin varlığı, onların felsefi metinlerinde göze çarpmaktadır. Derrida, Deleuze, Baudrillard, Heidegger gibi düşünürlerin çalışmaları incelendiğinde patafiziğin varlığı kuşkusuz söz konusudur. Aynı zamanda Derrida'nın yapı sökümünü Jarry'nin doğrudan kullandığı da bilinmektedir. Deleuze, Jarry için makaleler yazmış, patafizik çalışmalara yön vermiştir. Baudrillard ise patafiziği en çok kullanan düşünürdür. Onun simülasyon kuramı doğrudan patafizik ile ilişkilendirilebilir, zira postmodern-patafizik ilişkisi Baudrillard aracılığı ile daha kolay kurulabilir hale gelmiştir. Patafiziğin en önemli olgularından biri kurgusal ve gerçek olan arasındaki ayrımı kaldırmasıdır. Bu açıdan postmodernizmde de bu tarz girişimler bulunmaktadır. Patafizik-Postmodernizm birlikteliği, nasıl postmodernizmi oluşturan kuramsal çalışmalar ise, bu ilişkide bu kuramsal söylemler üzerinden kurulabilir. Başvurulacak olan kuramsal alt yapı ilk olarak Jean Baudrillard tarafından desteklenmelidir. Zira Baudrillard tartışmasız postmodern kuramların temelindedir ve postmodernizme yakınlığı kadar patafiziğe de yakınlaşmıştır.

5.1 Jean Baudrillard

Jean Baudrillard, Fransız filozof ve sosyologdur. Postmodernizm ile ilgili çalışmaları ve öne attığı diğer spesifik kavramlar ile ün kazanmıştır. Aynı zamanda siyasi ve ideolojik akımları kabul etmemiş ve bugüne kadar postmodernizm ile ilgili birçok önemli çalışmaya da yön vermiştir. Baudrillard genellikle Postmodernizm ile ilişkilendirilerek tanınıyor olsa dahi esas bilinirliği simülasyon kuramı ile gerçekleşmiştir. Nesne analizleri üzerine yoğunlaştığı II. Dünya Savaşı döneminde bu

kuramı ortaya çıkarmıştır. Simülasyon fikri, batı toplumunda ki gerçeklik olgusunun sorgulanmasına dayanmaktadır.

Baudrillard, her kuramsal yazının bir şekilde kendisinden bahsedildiği iddialı kuramların sahibidir. Baudrillard, içinde bulunduğu çağın çok iyi bir tanımlaması ve çözümlemesi ile ortaya çıkmıştır. Öyle ki bu denli önemli ve popüler bir kuramın talibi de doğal olarak çok olmuş ancak çok fazla felsefi ve kuramsal söylemle ilişkilendirilmesi anlam parçalanmasına uğramasına neden olmuştur. Zira simülasyon kuramı, anlaşılması zor olan yapısından kaynaklı, fakat anlaşılması kolay bir zemine oturtulma çabasından ötürü yanlış tanımlamalara maruz kalmıştır. Aslında Baudrillard bu durumun aksine anlaşılacak gibi bir kaygıya sahip değildir. Durduğu yer, bulunduğu akademik konum ve kuramlarda net değildir. Buna rağmen Baudrillard'ı anlaşılabilir kılmak isteyenler onu postmodernist olarak nitelendirerek kolaya kaçırmaktadır. Buna karşın Baudrillard, postmodern olmadığı gibi herhangi başka bir etikete de karşı çıkmıştır. Bu durumun referansı olarak Mike GANE ve Monique ARNAUD'nun kendisiyle yaptığı röportajı önemli bir örnektir.

MG: “Pek çok insan sizin postmodernizmin en büyük rahiplerinden biri olduğunuzu düşünüyor. Siz ne düşünüyorsunuz?”

B: Rahipliğe yapılan bu atfı bence yersiz. Söylenecek ilk şey, herhangi birinin başrahip olduğundan bahsetmeden önce Postmodernizmin ya da postmodern olarak adlandırılan şeyin ne anlama geldiğini sorması gerektiğidir. Bu kavrama benim kadar uzak biri olamaz. Bu, insanların kullandığı ama hiçbir şeyi açıklamayan bir ifade. Bu bir kavram bile değil. Hiçbir şey değil. Lyotard'ın dediği gibi, şuanda neler olup bittiğini tanımlamak imkânsız olduğu için büyük teoriler bitti. Yani bir tür boşluk var ve boş olanı belirtmek için boş bir terim seçilmiştir (Gane, 2003).

Baudrillard'ın boş olarak tabir ettiği bu çağ, yaşanan süreç bağlamında boş olmamakla birlikte, reel açıdan boş olarak kabul edilebilir. Bu boşluğu ise Baudrillard simülasyon kuramı ile doldurmuştur. Kuramın kapsamında yer alan simüle etmek, -miş gibi yapmaktan çok uzaktır. Zira simülasyon durumunda düşsellik ve duygu yoktur. -Mış gibi yaparken kişide bir inanç durumu oluşur. Simüle etme durumunda ise gerçekliğin taklidi mevcuttur. Dolayısıyla simülasyondan bahsedildiğinde taklit-gerçek-düş-hayal-duygu kavramlarının bir farkı kalmamaktadır. Simülasyon da bir şeyin düş mü, gerçek mi veya sahte mi olduğunun önemi yoktur.

“Deliyi bu kadar iyi taklit edebilen biri herhalde gerçekten delidir.” Düşüncesine sığınılmaktadır. Ordu pekte haksız değildir, çünkü bu bakış açısı doğrultusunda bütün delilerin birer simülatör oldukları ve deli ile simülatör arasında ki bu farkı ayırt edememenin akla gelebilecek en pis yıkıcı eylem biçimi olduğu söylenebilir (Baudrillard, 2018, s.17).

Baudrillard’ın bu söylemi ile simülasyon kuramının ne kadar yıkıcı bir ortamda ayakta durduğu görülmektedir. Böylelikle simülasyon kuramı ayırt edilemezlik üzerinden eşdeğerlik ve eşitlik ilkesini reddetmektedir. Bu reddediş bir noktada kabul sayılabilir. Keza simülasyon yeniden canlandırmaya karşıdır. Bunun nedeni, yeniden canlandırmada ki eşitlik durumudur. Fakat simülasyon, gösterge ve göndereni tamamen birbirinden ayrı olarak kabul ederken, özellikle göstergeyi hakikat katili olarak görür. Bu kuram doğrultusunda vardığı temel nokta, gerçeklik olarak algılanan her şeyin artık simülasyon evrenine ait olduğudur. Bu kuram, dünya üzerinde ki tüm gerçekliğin yerini sanallığa bıraktığının ifadesidir. Yani artık imge, gösterge, gösterilen hepsi birbirine karışmış ve gerçeklik kaybolmaya yüz tutmuştur. Baudrillard’a göre gündelik yaşam göstergeleri yani nesnelerinin sanatsal bir pratiğe dönüşmeye başlaması estetik olgunun her şeyde var olmasına yol açmıştır. Bu açıdan sanat, Baudrillard için yok olmaya yüz tutmuştur. Dikmen (2016)’ın da aktardığı üzere Baudrillard sanatı modadan ve iletişim araçlarından, her türlü anlam üretim biçiminden ayırmanın güç olduğu bir üretim biçimine dönüştürmüştür. Baudrillard, sanatın realistiği için yani nesnelerin kusursuz dış görünüşlerinin üzerine düşmeyi gereksiz bulmuştur. Artık sanatın pop mu, fütürist mi, expresyonist mi olduğunun bir önemi olmadığını vurgulamış, her şeyin zihinde olduğunu belirtmiştir (Baudrillard, 2010, s.22).

Hiç kuşkusuz, yaygın estetiğin bazı ön varsayımları, daha on dokuzuncu yüzyılda, Heinrich Wölfflin’in “biçimsiz”, Alois Riegl’in Kunstwollen, yani “sanatsal istem” ve Wilhelm Worringer’in “organik stil” hakkında ki felsefi çalışmalarının zamandaşlığında bulunabilir. Söz konusu bütün bu çalışmalar, “bir genişletilmiş estetik”e yol veren, biçim üstüne kuramsal çözümlemelerdir. Bununla birlikte, Walter Benjamin’in (“yeniden üretilen sanat yapıtı, gittikçe artan ölçüde, önceden yeniden üretilebilirliğe hazırlanmış bir sanat yapıtının yeniden üretimi haline gelir” savını desteklediği) Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilita tecnica adlı denemesinde yoğunlaşan sezgilerinde – artık tapımcı bir boyuttan sergileyici bir boyuta geçmiş olan- sanatın yüklemi olarak estetik fikrinden “kitleler”in davranışında örtülü olarak bulunan boyut olarak estetik kavramına ilk önemli geçişi bulabiliriz (Francalanci, 2012, s.10).

Baudrillard, nesne ve estetik ilişkisi için; “Hakiki demokrasi burada yatıyordu. Herkesin estetik haz duyabilmesinde değil. Her nesnenin, aralarında hiçbir ayırım

olmaksızın on beş dakikalığına meşhur olacağı bir dünyanın estetik-ötesi ilerleyişinde yatıyordu. Bütün nesneler eşitti ve hepsi de deha eseri idi. Sonunda herhangi bir yanılısamaya ya da aşkınlığa meydan vermeden hem sanat hem de bizzat sanat eseri bir nesneye dönüşüyordu.” demektedir (Baudrillard, 2014). Keza sanat alanında nesne artık tamamen kavramsal bir zemine oturtulmuştur. Gerçek nesne olarak adlandırılan nesne yerine nesne fikri gündeme gelmiştir. Bu durumda nesnenin işlevi de kavramsallaşmıştır. Ortaya çıkan bu yeni sanat formunda insani duygular yok olmuştur. Bedensiz organlar, moleküller, akışlar gibi unsurlar vardır. Artık gerçek nesne olarak kabul görülen bir anlayış bulmak mümkün değildir (Baudrillard, 2014’den aktaran Ünay, 2015, s.12). Zira Baudrillard, sanat, nesne ve gerçeklik arasında ki ilişki üzerinden 19.yy’da hâkim olan görüş “görünümlerin yıkımı” iken günümüzde anlamın yıkımının egemen hale geldiğini belirtmiştir. Bu durum nihilizmin ötesine geçmiş ve yasa olarak kabul edilen şey rastlantı ve belirsizlik olmuştur (Gane, 2008).

Postmodern sanatta ortaya atılan fikirler akıl yoluyla üretilirken meydana gelen eserler ise aşkın bir ruhtan yoksundur. Zira bu dönemde tüm nesneler ve hayatın her ayrıntısı sanat eseri olarak kabul görebilmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan eserler simülasyon dünyasına ait olduğundan dolayı ortaya çıkan çalışmalar ise nesneden ibarettir; “Gerçek olan hiçbir şey kalmamıştır. Tüketim kültürü, her şeyi tüketimin bir nesnesi haline dönüştürerek nesnelere zihinsel bir boyut kazandırmıştır. Medya ve kitle iletişim araçları her şeyi sıradanlaştırır. Sıradanlaşan nesne, gerçek amacını yitirerek bir göstergeye dönüşür” (Baudrillard, 2014’den aktaran Ercan, 2016).

Nesnelerin toplum ve sanat alanında ki varlık alanlarının değişmesi ile beraber nesne güç kaybetmemiştir. Keza nesne, postmodern dönem ile birlikte tam tersine güç kazanmıştır. Nesnenin bu kaybettiği işlev çerçevesinde artık sanat ve gerçeklik arasındaki ilişki parçalanmıştır. Dolayısıyla sanatçıların ürettiği çalışmalar ise Baudrillard için “işlevi soyutlanan nesne” olarak kabul görmüştür (Sesigür, 2011). Baudrillard’ın hiçlik üzerinden nitelendirdiği postmodern dönemde nesneye yeni yüklediği anlam patafiziktir. Baudrillard ve onun kurduğu simülasyon düzeni içinde, nesne patafizik özellik göstermektedir. Onun için patafizik, aşırılığın aşırı yansıması, dünyanın düşsel bilimi, paroksistik etkilerin, anlamsızlığın ve boşluğun bilimidir.

Buna karşın patafizik ciddiyetsizlik olarak düşünülmemelidir. Patafizik, ciddidir. Pop gibi kaygısızlık biçimi değildir. Patafizikçi, işe yaramaz oldukları için nesnelerle ilgilenmez, nesnelerin ciddi olmalarından dolayı onlarla ilgilenir. Baudrillard patafiziği imge olarak görür ve Postmodernizm-patafizik ilişkisini imge üzerinden kurmaktadır. Yazdığı metinler ve makaleler üzerinden kendisinin düşsel metinler üreten biri olarak görüldüğünden söz etmektedir. Yani onun için sistemin penceresinden, sistemin gözlükleriyle bakan insanların Baudrillard'ın betimlemelerini yapmış olduğu dünyayı görmeleri çok zordur. Baudrillard ne sağ ne sol merkeze karşıdır. O tamamen sistemin kendisine karşıdır ve bu noktada “gerçekliğini yitirmiş bir evren hakkında gerçek kavramlara dayanan gerçek bir kuram üretilemeyeceğini iddia eder” (Adanır, 2016, s.55). Aynı zamanda yaşamakta olduğumuz simülasyon evreni konusunda ancak patafizik yorumlamalar üretilebileceğini belirtmektedir (A.g.e., 54).

“Aslında tamamen patafiziğin içine batmış olduğumuz söylenebilir. Patafizik bir yandan düşsel çözümler bilimiyken, diğer yandan bütünsel metafizik aşamasına geçiş konusunda bilinen tek girişimdir. Bu girişim olgular dünyasına son veren bir illüzyonizme benzetilmektedir... Nesnel gerçekliğin olduğu yerde metafizik bir dünya vardı. Oysa bütünsel gerçek patafizik bir evrene aittir” (Baudrillard, 2015, s.41).

Marksistlerin materyalizm, diyalektik, sınıf analizi vb. gerekliliklerini yerine getiremeyen Baudrillard, eleştirmenin gündemine en uygun hangi “postmodernizm” tarafından kuramlaştırılmışsa, onun tarafından talep edilmeye bırakılmıştır. Hatta çoğu kişi tarafından onun değerleri ve metaların ötesindeki hamlelerini, devamlı ön planda tutulan öznenin gittikçe değersizleşmesine olan kayıtsızlığını “Kapitalizme teslimiyet” olarak okumuştur. Elbette, Baudrillard'ın nesneye yönelik tercihi, Descartes'tan bu yana kıta felsefesine egemen olan öznelciliğin silinmesidir. Ancak insanlık dışı olana saygı, Kellner'ın iddia ettiği “insanın nefretinden” çok uzaktır. Nesnenin tarafını tutmak ne etik ne de metafiziktir. Dolayısıyla patafizikseldir (Teh, 2006). Marksizmin genelleşmesi, zaten “sınırlı” bir alanın (politik ekonomi) titiz bir şekilde üst kodlanmasıyla yaratılan kısıtlı ekonominin (diyalektik materyalizm) üstesinden gelinmesidir. Aynı ruhla Baudrillard, nesne teorisini metanın sınırlı dilinin ötesine taşır.

Meta, insan ihtiyaçları alanında demirlendiği sürece, doğal değerde bir miktar hak iddiasında bulunur. Ancak, işlevin estetize edilmesi, yani modernin işlevsiz nesneleri

bu doğal değeri bozar. Baudrillard, nesneler sisteminin ve onun fantezik fayda ilkesinin özünde patafizik olduğunu keşfeder. Değerlerin hipertrofik¹ dolaşımı ahlak dışıdır ve kendi kendini devam ettirir. Daha sonra söyleyeceği gibi, Debord'un sözleriyle “Meta kitlesi gitgide daha saçma hale geldikçe, saçmalık kendi başına bir meta haline gelir” (Teh, 2006, s.x). Butler'ın vurguladığı gibi, Baudrillard'ın belirsizliği temeldir, bir kader ilkesidir: “Dünyanın kökeni” ile ilgilidir, ama aynı zamanda sonu terörizmin, sanal kıyametin, bomba veya Y2K'nın (Yeni Milenyum Süreci) patafizik histerisinde ortaya çıkar. Zaten var olduğu için asla olmayacak sonun yanılması, Big Bang teorisinin kozmojenik arka planı. Baudrillard'ın yapıtına tesadüfi bir istikrarsızlık, Mallarmé'nin darbesinde olduğu gibi işlerin tersine dönmesi gibi kaçınılmaz bir olasılık sağlar. Ancak bu belirsizlik rastgelelikten ayrılmalıdır. Meaghan Morris'in belirttiği üzere, Baudrillard'ın oyununun kuralı hiçbir anlam ifade etmeyebilir, ancak işlemleri asla rastgele değildir.

Jarry'nin bilimsel sanatı ya da sanatsal bilimi, disiplinlerarasılığın son zamanlarda çok açık hale getirdiği istikrarsızlığı savunmaktadır. Düşüncenin doğası gereği disiplinlerarası olduğunu, tüm söylemlerin heterojen olduğunu belirtir. Patafizik, temelleri, yöntemleri ve amaçları, sanat ve bilimleri bakımından heterojen olan söylemleri özümser. Bu “bilimin sanata dönüşmesini” kucaklayarak, bilgi hiyerarşisini düzleştirir.

Genosko, patafiziği Baudrillard'daki aşırı, kendinden geçmiş, "viral bir kültürün ortaya çıkışına işaret eden değer yok edilmesi" ile ilişkilendirir. Bununla birlikte, patafizikte Baudrillard'ın metninin temel bir göndergesini okumanın cazibesine karşı uyarıda bulunur. Neden? Patafizik, yapıtının merkezinde bir poetika belirlemez mi - örneğin onun çeşitli bilgilerden ayırım gözetmeksizin ödünç alması ve daha sonra kendinden geçmiş ve hipertrofik sistemlere takıntısı? Buradaki amacımız Baudrillard'ın patafizik bir düşünür ve yazar olduğunu göstermek olmalıdır. Bu, patafiziğin kendisi hakkında bir şeyi açığa vurmalıdır – patafiziğin basit bir estetik konum değil, Baudrillard'ın ikircikli, ölümcül teorisi gibi, eleştirel ve politik bir teori, genel eşdeğerliğin bir tür kendinden geçmiş eleştirisi olduğudur (Teh, 2006, s.x).

Patafizik onların sınırlarını aşarken aynı zamanda kavramlarını yeni bağlamlara da genişletir; bilimselliği yerel ya da kozmik, resmi ya da yasadışı, gündelik ya da mistik tüm bilgileri kapsayacak şekilde genişletmiştir. Patafizik, modern-öncesi bir bilginin

¹ Hipertrofi bir doku ya da organın aşırı gelişmesi olarak tanımlanır. 'Hipertrofi ne demek' sorusunun cevabı ise genellikle vücuttaki kas hücrelerinde meydana gelen hacim artışı şeklinde yanıtlanır.

sapkın bir düşünce sistemine dönüşünü ister. Yani bu, epistemenin heterodoksa evrilmesi olarak düşünülebilir.

Baudrillard'ın verdiği röportaj da çeşitli eleştirilerinin ve söylemlerinin de patafizik özellikler içerdiği görülmektedir;

AL: Kalıcı olacak bir şey yazmayı amaçlamayacağınıza, rahat bir şekilde yazmayı tercih ettiğinize karar verdiniz. Buna önemsiz bir entelektüel olmak diyorsunuz. Entelektüelin şeyleşmesine karşı direnişleriniz her zaman patafizik mi?

B: Evet, neredeyse biyolojik olarak öyle, bağışıklık kazanmanın tek yolu bu. Bu sembolik bir savunma. Kendimi duygusal ideolojik pathoslara dalmış hissetmek, ölmek gibi olurdu. Entelektüellerin dilekçe verdiği bu dünyada nefes alamıyorum. Ancak, aralarında oldukça sevdiğim bazıları var. Libération'ın Körfez Savaşı'nın artılarını ve eksilerini içeren çift sayfası benim için Fransa'da düşünce için bir cenaze plaketi idi. Gerçekliği ya da gerçekliğin yokluğu sorusunu dahi gündeme getirmeyen, “ahlaki bir vicdan” aramaya devam eden bir duyguyla dünyayı “etkilemeye” çalışmanın bir yoluydu... (Gane, 2003, s.181).

Belki de bu anlamda bir görüşme Baudrillard için belirsiz bir biçimdir. İnsana ait bir şeyler barındırır ve karşılaşma paralı olduğunda bile, yabancılaşma kokusu vardır. Ama Baudrillard'ın yazıları artık yabancılaşma dünyasına ait değil, simülasyon dünyasını, fraktal kültürü ya da parçalı biçimde paradoksu çağrıştırmaktadır. Cool Memories şu şekilde belirtmiştir:

“Kendi üzüntümüze bir çare bulmak zor, çünkü onun içinde biz varız. Başkalarının üzüntüsüne çare bulmak zor çünkü biz onun tutsağıyız.”

5.2 Heidegger

Martin Heidegger'in 1931 yılında yayınladığı “Metafizik Nedir?” ve “Aklın Doğası Hakkında” başlıklı yazıları, Fransızcaya çevrildikten sonra Heidegger meşhur olmuş ve Fransa'da ki varoluş felsefesinin gelişimine en temel katkılardan bir tanesini yapmıştır. Heidegger'in işlediği “hiçlik” ve “kader” temaları dönemin Fransız felsefesinin temel tartışma konuları olmuştur (Altun, 2006, s.102). Heidegger, sanatta gerçeklik olgusunu ve estetik kavramını irdelemiş, estetiğe yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Özellikle, sanatta gerçekliği “şey” durumuna indirgediği fenomenolojik yaklaşım ile kendinden söz ettirmiştir. Fenomenolojiyi önerirken ontolojiyi reddeden düşünür, ontolojik varsayımları dahi reddetmiştir. Keza

görüngübilim olarak da adlandırılan fenomenoloji, “gerçek nedir?” ve “hakikat var mıdır?” soruları üzerinden bir sorgulama yapmaktadır. Alışlagelmiş sözlü kanunlar ile sanatta estetik olgusunun bilinç ile birlikteliği ters düz edilmiş, gerçek kavramının arandığı kriterler değiştirilmiştir. Fenomenoloji, gerçekliğin bilinç yoluyla üretildiğini dile getirmektedir. Bu durumda bilincin devreye girmesiyle ortaya “öz” kavramı çıkmıştır. Bu açıdan Heidegger, sanatta ontolojinin ele alınış biçimini değiştirmiştir. Yani, ontolojinin sanat eserinin başlangıcından itibaren düşünülmesi gerektiğini savunmuştur. O, bu açıdan sanatta estetiği aşmıştır.

Heidegger kullandığı yöntem olan fenomenolojik ve ontolojik yaklaşımdan dolayı tüm kavramların sorgulanması gerektiğine inanmaktadır. Zira bu sorgulama yoluyla ortaya çıkan problemlere ayrıca önem vermiştir. Onun için her problem bir kader paradoksu anlamına gelir ve bu problemlere teknoloji aracılığıyla hayali bir çözüm getirmektedir. Çünkü her problemin çözümü, problemin problemidir. Bu problemlerin oluşturduğu her bir belirsizlik ise kazayla ortaya çıkmaktadır. Bu durumda Heidegger gerek teknolojik sorgulamaları ile gerekse problemlerin çözümünde kullandığı hayali çözümlemeler ile patafizik ilişkilendirilebilmektedir. Zira patafizik bu tür kazaların istisnalarını yani gözden kaçmış noktalarını incelemektedir (Bök, 1997). Patafizik ve Heidegger ilişkisini öne çıkaran Deleuze, Guattari ile birlikte bu yaklaşımı incelemiş ve Heidegger’in fenomenolojisini patafiziğe dâhil eden ilk isimlerden biri olmuştur. Fenomenlerin varlık düşüncesini farklılık ve epifenomen olarak kabul etmiştir. Epifenomen, rastlantısal olandır, yani patafizikçinin aradığı şeydir.

Heidegger ve Jarry çıkış noktası olarak metafiziği ele almışlardır. Fakat vurguladıkları esas unsur teknoloji olmasından dolayı, metafizik anlayışları patafiziğe evrilmiştir. Bu durumun beraberinde hem Jarry hem Heidegger teknoloji ve teknolojiye bağlı bilimin varlık ile beraber unutulmaması gerektiğini belirtir. “Varlık, teknolojide de kendisini geri çektiği ölçüde, ondan çekildiği gerçekliğiyle de gösterir. Ancak bu sadece patafiziksel olarak anlaşılabilir ve metafiziksel olarak değil.” (Deleuze, 1998). Tüm bu durumların ekseninde “Heidegger’in Nazizm de bulduğu şeyi, Jarry anarşizm de bulur.” (Deleuze, 1998). Bunun getirisi, ikisinde de varlık kavramına gösterdiği hassasiyettir. Biri bunu popülist bir anlayışla yaparken Heidegger ise sağcı bir anlayış ile yapmaktadır. Varlığı unutturmamayı bir savaş olarak nitelendirmişlerdir. Zira,

varlığın kaybını tanımlayan şey, unutmamanın unutulması, geri çekilmenin geri çekilmesi durumudur. Böylece problemlerin üstesinden gelmeyi mümkün kılan, teknolojiye ki metafiziğin doruk noktası; Patafiziktir. Bu nedenle bilimin önemi ve patafizik unsur olan makine ve teknoloji, varlığın yani nesnenin kaybını değil kurtuluş olasılığını göstermektedir (Deleuze, 1998).

Heidegger ve onun makine hayranlığı konusunda Süpermen ile ilgili bir analiz karşımıza çıkmaktadır. Julian Pefanis'in kaleme aldığı bu makalede temel tartışma konusu, makine ile savaşmanın tamamen makine durumuna ulaşmak istencinden ibaret olduğudur. Yani bu da metafizik ötesini (insan varlığını aşma durumunu) gösterir. "İnsan"ın aşıldığında varlığın hakikatine ulaşılacağı düşüncesi Jarry için mümkün olan bir açılamdır (Pefanis, 2002). Metafiziğin sonuna gelindiğini işaret eden Heidegger; "Neden hiçbir yok da bir şeyler var?" sorusu ile aslında istisnaları ve gözden kaçanları sorgulamaktadır. Bu sorgulamayı ise metafiziğin üstüne çıkarak yapmıştır. Bu bakımdan da Heidegger'in eserleri Alfred Jarry'nin patafiziğine uygun olarak nitelendirilebilmektedir. Heidegger, metafiziğin ötesine geçme hayalini teknoloji ile desteklemesinin yanı sıra varlığın ötesine geçme durumu için teknolojik bir bilimin tek ihtiyaç olduğunu vurgular. Bundan dolayı patafizik, sanat ve felsefe aracılığıyla Heidegger'den de Jarry'den de bahsedilirken sanat-teknoloji ve felsefe-teknoloji bağlantıları göz önüne çıkmaktadır. Bu bağlantıyı Deleuze, üç aşamada toplamış ve bunlar arasında ki benzerliğe vurgu yapmıştır. Bunlar, fenomenlerin varlığı, gezegen teknolojisi ve dilin ele alınışıdır. Deleuze için patafiziğin kesin ve en belirgin özelliği metafiziğin üstesinden gelmesidir. Aynı zamanda Deleuze, Heidegger'in metafizik ötesi ile ilgili çalışmalarını Ermeni Sophrotates'in ve onun ilk öğrencisi Alfred Jarry'nin ilkelerine uygunluğundan ötürü patafiziğin gelişim evrelerinden biri olarak kabul edilebileceğini belirtmiştir (Deleuze, 1998).

Metafizik ötesi yani patafizik evren aslında insanın suratına gerçeği çarpmak ile meşguldür. Bu eylemi ise modern olanı yererek yapmaktadır. Patafiziğin şikâyetçi olduğu genel durum ise gerçekliğin yani orijinalin varlığının ispatlanma çabasıdır. Zira bu oldukça anlamsız bir durumdur. Heidegger bu absürt durumun teknoloji ile daha da saçma bir hal aldığını düşünmüş ve varlığın sorgulanmasında aktif rol oynamıştır. Gerçeklik ve var olan sorgulanırken, sonuca ulaşıldığında sadece "olan" ile karşı

karşıya kalınacağını belirtmiştir. Bu varlık arayışında, metafizik ötesini kullanmıştır. Metafiziği olanın olan olarak düşünülmesi olarak yorumlamıştır (Heidegger, 1959). Olanın olan olarak düşünülmesi varlığın yani hakikatin ve gerçekliğin yok oluşunu hazırlar. Bu hazırlık varlığın unutuluşudur. Metafizik, her zaman varlığın yerine ne olduğunu sorgulamıştır. “Metafizik, olanı olan olarak sorguladığı için olanda takılıp kalır ve varlık olarak varlığa yönelmez.” (Heidegger, 2015). Heidegger’in varlık sorgulamalarının devamında görülür ki metafiziği aşıp metafizik ötesine geçme uğraşındadır. Burada olanın olan olarak düşünülmesi, simülasyon olarak yorumlanabilirken yeni simülasyon halini (durumu) ise patafizik olarak görmek mümkün olabilmektedir.

Olandan olan olarak düşünülen şeye geçiş süreci teknoloji ile paralellik göstermiştir. Yani teknolojinin kısıtlı olduğu zamanlarda teklik ve biriciklik önemli özellikler, orijinallik ise peşinde koşulan bir durumdur. Herkes orijinal olma çabasıdayken aynı şekilde her eşya ve nesneye de orijinallik atfetmek çok önemli bir unsurdur. İlk olarak televizyon ve gazetecilik sektöründe orijinalliğe darbe vurulmuştur. Bu dönemde belirgin ikonalar oluşmuş ve bir özenme süreci başlamıştır. Moda adı altında herkes herkesleşmiş ve ayrıcalık yerini benzerliğe bırakmıştır. Che Guevara’nın dediği gibi; “Özgürlüğün en büyük düşmanı halinden memnun kölelerdir.”

Halinden memnun toplum bu şekilde kendini postmodernleştirmiştir. Modern dönem teknolojinin yarattığı göstergeler ile yok olmuştur. Göstergeler artık gerçeğin yerini almış ve her şey “gerçek”leşmiştir. Örneğin Tanrı tektir. Her şeyin yaratıcısı ve kurucusu O’dur. Tanrı dünyanın düzenini kurmuş ve gece-gündüzü yaratmıştır. İnsanlar gece uyuyup gündüz çalışmaya kodlanmıştır. Edison ile ampul icat edilmiş ve böylelikle geceye de gündüz gelmiştir. Bu durumda insanlara ışık veren gerçek tanrı iken, geceye ışık veren Edison olmuştur. Bu çıkarım sonucu Edison da tanrının bir göstergesi konumuna geldiği iddiası pek tabii karşılık bulur. Öyle ki teknolojinin gelişimi orijinal olanı yok etmiştir. Postmodern dönemin öncülerinden biri olan Heidegger bu açıdan teknolojinin insanı robotlaştırdığını dile getirmiştir. Yani artık her insan kodlanmış bir mekanizma gibi aynı şekilde çalışmaya başlamış böylece herkes herkesin birer simülasyonu halini almıştır.

Bahsedilen postmodern dönemde, göstergeler çoğaldıkça gerçeklik arayışı da bir nokta da gereksiz görülmeye başlanmıştır. Modern ile birlikte kopan orijinallik döneminin bitişi Heidegger'in sözünü ettiği metafizik ötesi evreni işaret etmektedir. Tarihi biraz daha ilerlettiğimizde de Baudrillard'a, simülasyon çağına geçildiği görülmektedir. Tam da burada patafizik evrendeyiz. Bu evrende tek bir gerçeklik yoktur ve birden çok gerçek vardır. Gerçek/sahte ayrımı kalkmış ve tüm "aynı"lar aynı değeri görmeye başlamıştır. Değerler hiyerarşisi bu şekilde kaybolmuş ve patafizik, statünün varlığını yok saymıştır.

Patafizik evrende birden çok gerçekliğin yarattığı kafa karışıklıkları da vardır. Bunlardan biri fotoğrafın, gerçeğin birebiri olması durumuna karşı gerçek olarak görülmediğidir. Patafizik evrende ki aynılık kodlanmış sistemin kopyalanması gibidir. Yani gerçeğin yerini alan gerçek, kopya değil, birebir ve aynıdır. Diğer bir kafa karışıklığı ise sanal gerçekliktir. Patafizik evrende ki gerçeklikler, sanal gerçeklikle karıştırılmamalıdır. Gerçek ve yarattığı diğer gerçeklik aynı kurallara hakimdir ve doğanın işleyiş yasalarından da kopamazlar. Örneğin bir araba patafizik evrende deniz üzerinde gidemezken, sanal gerçeklikte gidebilir. Sanal gerçeklikte kurallar olmazken, patafizik gerçeklikte kurallar vardır.

Tüm bunlar ışığında tekrar Heidegger'e geri dönüldüğünde onun, olanın olan olarak düşünülmesi durumu Baudrillard'ın simülasyon kuramına asimile edilmiştir. Baudrillard, etrafta hala orijinalin yok olduğunu bildiği halde varmış gibi mücadele eden sahtekarlardan bahsetmiş ve bu sahtekârlarla mücadele de patafiziği öngörmüştür. Zira olmayan bir şeyi varmış gibi göstermek tamamen saçmalıktır ve bundan daha saçma bir durum varsa o da bu saçmalığa mantık ile savaş açmaktır. Burada en iyi yöntem, saçmalığa mantıksallığı yıkarak müdahale etmektir.

Heidegger'in metafizik ötesi ile Baudrillard'ın simülasyon kuramını Alfred Jarry altında temellendirme girişiminin devamında görülüyor ki, Heidegger Jarry'nin öncüsüdür tanımı yerini bulmaktadır. Heidegger ve Jarry ilişkisinde Baudrillard'ı köprü olarak kullandıktan daha sonra Derrida'yı aracı yaparak patafizik yapıbozum/yapısöküm açısından incelenecektir.

5.3 Derrida

Sanat alanının gelişim veya değişim evrelerinin diğer bir noktası modernizmin getirisi olan yapısalcılık ve ardından gelen postyapısalcılıktır. İçinde bulunulan süreçte, yapısalcılar başta olmak üzere postyapısalcılar, akıl kullanma ve düşünme yetisini geliştirmeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda da felsefeye önemli katkılarda bulunmuşlardır. Özellikle Lyotard, Levi-Strauss, Lacan, Derrida, Foucault gibi isimler hem sanat hem felsefe alanında büyük yankılar uyandırmışlardır. Yapısalcıların ele aldıkları sorunların ortak noktası “özne” olarak tespit edilmiş ve bunun ardından ise söz, sözcük veya anlam kavramlarının geldiği belirlenmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası dönemde gündeme gelen yapısalcılık, bütün alanlara dağılmıştır. Popüler yaklaşım biçimi halini almış ve birçok disipline kaynaklık etmiştir. Aynı zamanda Pigget’in belirttiği gibi, fizikte yasalara göre nedenselliğin durumu ne ise, yapısalcılıkta yapıya göre olguların durumu o dur; yasalar gibi yapı da bir veri olarak doğrudan gözlemlenemeyeceğine göre, onu mantıksal örnekçeler biçiminde kurmak gerekir (Yücel, 2005, s.101).

Postmodern dönemde, karşılaşılan kavramlardan biri olan yapısalcılık, geçmişte toplumsal çözümlemeler de sıklıkla kullanılan bir araçtır;

Postmodern çoğulculuğun temelleri 19.yy’ın ilk yarısında yapısalcı düşünürlerin dilin ve iletişimin doğasına yönelik araştırmaları ile atılmıştır. Dilsel yapıdan hareketle toplumsal yapıyı analiz etmeye yönelen yapısalcılar anlamı üretenin birey değil, dil olduğu görüşünü savunmuşlardır. Dilsel yapıyı merkeze alarak özneyi dışlayan bu yaklaşım postyapısalcılar tarafından da benimsenmiştir. Ancak metnin tekil bir varlık olduğu savını reddeden postyapısalcılar dilin çoğul anlam üretme kapasitesine odaklanarak sanat yapısını farklı okumalara olanak tanıyan bir yapı olarak ele almışlardır (Uzunoglu, 2019, s.22).

Yapısalcılığın sözmerkezci oluşumunun ardından, Postmodern dönem ile birlikte ortaya çıkan postyapısalcılık, yapısalcılığa karşı bir tez olarak nitelendirilebilir. Daha çok 1960’lı yıllarda özellikle Jacques Derrida ile gündeme gelmiştir. Derrida’nın önderliğinde diğer postyapısalcı denebilecek isimler arasında Guattari, Deleuze, Foucault, Lyotard yer almaktadır. 1960’lı yıllarda yani modernizmin artık geri çekilip Postmodern dönemin belirmesiyle bütün disiplinlerde devrim niteliğinde değişimler olmuştur. Bu durum sanat alanında da ilk olarak mantık kaybı ile görülmüştür. Bazı görüşlere göre postmodernlik modernlik yergisi olarak görülürken, bazıları tarafından ise bir uzantısı olarak görülmektedir. Bu dönemin gündemde tuttuğu yani beraberinde

sanat dünyasına kattığı kavramlardan ikisi postyapısalcılık ve yapıbozumdur. Bu iki olgunun gündeme gelmesi tarih açısından eş zamanlı olarak görülebilmektedir.

Nietzsche'nin "bütün değerlerin yeniden değerlendirilmesi" açıklaması üzerine postyapısalcılık başka bir boyuta geçiş yapmıştır. Bu yeni boyut içerisinde en güçlü nokta yapıbozum olmuştur. Yapıbozum yapısalcılığın en kökenini kendine hedef almıştır. Yapıbozum, genel olarak modernin direttiklerini değişime uğratan, bölen, parçalayan ve yapılarını bozan bir kavram ve olgudur.

Derrida'nın felsefesinde yapıbozumdan yararlanarak okuma yapma eylemi, batı metafiziğine tepki olarak bilinmektedir. Yani yapıbozum, kısaca özetlenecek olursa anti-yapısalcı denilebilir. Aynı zamanda akıl, köken, iktidar, otorite gibi kavramlara da karşı bir durum sayılmaktadır. Yapıbozum kavramı, ilk olarak NewYork Times'da postmodernizme ait yazıları ile bilinen Joseph Giovanni tarafından kullanılmıştır. Bu yapıbozum eyleminin öncelikle bütünsellik kavramını sorgulayarak bir idealizm eleştirisi yaptığı öngörülmüştür. Bütünsellik kavramı referans alınarak yapıbozum-patafizik ilişkisi düz bir zeminde pek tabii oturtturulabilir. Bütünsellik olayların, nesnelerin, durumların dış bir çerçeve ile belirlenmesi ve genel bir bakış olarak nitelendirilebilir. Patafizik düşünce biçiminde ki "istisna" kavramına dikkat çekilecek olursa, bütünsellik kavramının çok yersiz ve absürd kaldığı görülmektedir. Çünkü istisna, özele dikkat çeker. Özel ise bir bütünün her parçasının ayrı ayrı değerlendirilmesi ile görülür. Bu bakımdan Derrida'nın yapıbozumu ve Jarry'nin patafiziği bütünsellik-ayrısallık açısından ilişkilendirilebilir.

Yapıbozum ile Derrida'nın bütünsellik durumuna aykırı olan tutumu, bu kavramın karşısına çok anlamlılık ve çok seslilik kavramlarını koymasına neden olmuştur. Bu iki kavram 20.yy'ın başlarında birçok alana damgasını vurmuştur. Daha sonra 20.yy'ın ikinci yarısında patafizik olgusunun fikir ve düşüncelerini daha da genişleten Derrida'nın eserlerinde filizlenmiştir. Jarry, Derrida ve Lacan gibi oyun kavramının sanat için önemini ve istisna halinde bulunan az-belirgin gerçekleri anlama ve deneyimleme de bir yöntem olarak belirlemiştir. Postmodern ve postyapısalcılık üzerine bir inceleme yapıldığında Fransız felsefecilerinin baskın olduğu görülmektedir. Fransız düşünürler, kelimelerin ne söylediğinden çok nasıl söylediği

ile ilgilenirler. Bir kelimenin eş zamanlı olarak farklı anlamlar barındırabileceğine inanmaktadırlar. Tüm bu inanç doğrultusunda 1960'lı yıllarda bu fikre yönelik öncülerin öncüsü olan Derrida kendini ortaya atmıştır. Derrida, Cezayirli bir filozoftur. Hocası Husserl ile ilk felsefi görüşlerini şekillendirmeye başlamıştır. Zira Derrida'nın yaşantısı sadece felsefe ile sınırlı değildir. Felsefesinin beraberinde yoğun siyasi davranışları ile de gündemde yer meşgul etmiştir. Husserl'den daha sonra Bergson ve Sartre etkisiyle felsefi anlayışını şekillendirmeye başlamıştır. 1966'da John Hopkins Üniversitesi'nde verdiği dersle, o zamana kadarki tüm filozofların yeniden değerlendirilmesine neden olmuştur. Yapısöküm, Fransa'da ki varoluşçuluğu bir kenara iterek daha fazla rağbet görmeye başlamıştır. Tüm bu oluşumlar çerçevesinde Derrida günün popüler filozofu, Fransız entelektüalizminin kötü çocuğu olmuştur.

İlk olarak Derrida'nın 1967'de yayımladığı Ses ve Fenomen adlı eserinde ortaya çıkan yapısöküm terimi, temel olarak Batı felsefesinin genetiğinde yer alan ve gelenek oluşturmuş hâkim düşünme mantığının işleyişindeki keyfiliği ve temelsizliği göstermeye odaklanan bir metin okuma stratejisini imler. Bu bağlamda yapısökümü radikal bir karşı okuma olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Ancak bu karşı – okuma stratejisi felsefe tarihi içinde belli bir düşünsel yönelimi ya da özel bir disiplini değil, hatta sadece felsefe tarihine ilişkin bir düşünme mantığını da değil, kültüründen siyasetine oradan gündelik yaşam kodlarına kadar bütün bir Batı uygarlığını kapsayan düşünme mantığını muhatap alan bir stratejidir (Rutli, 2016, s.52).

Derrida, felsefe dünyasına attığı yapıbozum kavramı ile felsefeye yeni açılımlar getirmiştir. Derrida'nın yapısökümünü tanımlamak, yapısökümün varoluş nedenini es geçmek olacağı için bunun hiçbir zaman tanımını yapmamıştır. Yapısöküm kısaca merkezsizleştirme demektir. Yani batı düşüncesinin bir merkez etrafında şekillendiği belirtilebilir bir durumdur. Örnek vermek gerekirse ele alınan kavramlar olan hakikat, ideal biçim, hareket, başlangıç, öz, tanrı, varlık gibi kavramların hepsi büyük harfle başlar ve anlamın tamamını garanti altına alır. Bu hem kavramı merkeze koyma hem de kavram ve anlamını, durduğu tarafı merkezileştirmedir. Derrida bu duruma karşı çıkmaktadır. Derrida için merkezler sorun teşkil etmektedir. Bunun nedeni ise merkezlerin diğer yönlerini dışlamaya müsait yapıda olmalarıdır. Yani bir öteki durumu oluştururlar (Powell, 2007).

Derrida, Yapısöküm kavramı ile sadece felsefi metinleri değil aynı zamanda siyasi kurumları eleştirmenin de bir yolunu bulmuştur. Keza yapıbozum/Yapısöküm kavramı edebiyat, sanat ve mimaride de etkisini göstermiştir. Derrida hakkında bilimsel bir yazı

yazmak ise bu durumdan dolayı oldukça zordur. Bunun nedeni ise Derrida'nın sınırlarının çok ötesinde bir filozof olması yani sınırlarının görünmez hale gelmesidir. Derrida hakkında ortaya bir fikir atmak birden çok uzmanlık alanı gerektiren bir iştir. Bu bölümde Derrida'nın özellikle yapısökümü ile patafizğin eşleşen özel noktaları üzerinde durulacak, bu noktalar ile homojen bir fikir ortaya atılmaya çalışılacaktır.

Erkek/kadın zıtlığı, ikili zıtlıklardan sadece biridir. Diğerleri ruh/madde, doğa/kültür, beyaz/siyah, Avrupa merkezilik/afrika merkezilik ve Hristiyan/pagan'dır. Derrida'ya göre, gerçeklik denen şeye kavramlara, kodlara ve kategorilere bulaşmadan erişemeyiz ve insan aklıda böylesi kavramsal çiftler üreterek işler. Çiftin bir üyesinin nasıl da imtiyazlı olduğunu (burada ilk yazılanlar) görüyorsunuz. Sağ tarafta ki kavramlar dışlanmıştır. Merkezinde Mesih, Buda yada herhangi başka bir şey olan ikonlar bize, merkezde olanın tek gerçeklik olduğunu söylemeye çalışırlar (Powell, 2007, s.108).

Yani Yapısöküm ilk olarak metindeki zıtlıklarla odaklanır. Daha sonra bu zıtlıkların birbiri ile olan ilişkisini inceler ve aralarında ki hiyerarşiyi yıkarak kavramı merkezileştirir.

Derrida'nın Yapısökümü yani difference kavramı hem sonraya bırakma, erteleme hem de aynı olmama, başka olma anlamlarına denk gelen “differer” fiilinden türemiştir. Derrida ürettiği bu kavramın içine anlamını sıkıştırma için difference kelimesinin yedinci harfindeki e'yi a' yaparak karşıt bir durum yaratmıştır (Cevizci, 2022). Derrida difference kavramının devamında dekonstrüksiyon kavramı ile felsefi anlayışını geliştirmiştir. Dekonstrüksiyon, yapıbozum olarak bilinmektedir. Bir kavramdan ziyade yöntem olan yapıbozum, çoğu yanlış bilginin aksine yıkmak değil, yeniden yapılandırmaktır. Özellikle anlamın, dışlanan boyutlarını metinde geçen sözcüklerle kendi kendilerini üretebilecekleri veya yok edebileceklerini göstermeye çalışan bir anlamlandırma yöntemidir. Yani yapıbozum, her şeyden önce bir anlamlandırma, anlam felsefesidir (Cevizci, 2022).

1970'li yılların sanatında “hümanist” içeriğin büyük oranda boş verilmesi, postyapısalcı Fransız düşünür Lacques Derrida'nın metinlerinin İngilizce çevirileri sayesinde körüklendi. Derrida “varlığın metafiziğini” batı düşüncesine bulaşan bir salgın gibi görüyordu. Onun “yapısöküme dayanan” stratejisi pek çok kavramın kendi kendine yetmesinin nasıl yanıltıcı olduğunu ortaya çıkarmaya bağlı olarak, burjuvazinin kesin olarak gördüğü şeylere duyulan güveni sarsmayı amaçlıyordu. Kavramlar kendilerini karşıtlarına göre tanımlarken, genellikle, reddettikleri fikirlerin kalıntılarını içermektedir. Anlamlar asla durağan değil, sürekli bir “kayma hali” içerisinde. “Varlık” mefhumu kendi içinde Yapısöküm için iyi bir adaydır çünkü “varlık”, “yokluk” karşısında kendini tanımlarken bu eksikliği kabul eder (Hopkins, 2018, s.212).

Derrida, karşıtlıkla veya aykırı bir görüş ile ilgilenmemektedir. Derrida için asıl olan kavramları birbirine eşitleyerek öteki durumunu yok etmektir. Bununla ilgili olarak Derrida;

“Örneğin Derrida, antitezi ile bir teze karşı çıkmaz, hatta onları üçüncü bir sentez terimine bile eşitler - Derrida tez ve antitez arasındaki bu değer sistemini tersine çevirir, ancak bu diyalektiğin her iki tarafını da onaylar ve reddeder, bu da böyle bir ilişkiyi her zaman hem mümkün hem de imkansız hale getirdiği görülen kararsız çelişkiyi ortaya çıkarır: "bu aidiyet yapısından kopuş, yalnızca... metafizik muhalefet alanında, alanın güçlü yönlerini kendi stratejilerini ona karşı çevirmek için kullanan belirli bir *stratejik* düzenleme yoluyla duyurulabilir. Kendisini tüm bir sisteme yayan, onu her yöne soyan ve iyice *sınırlayan* bir çıkık kuvveti”dir. Jarry’nin fikirlerinin Derrida’nın fikirleriyle yakından ilişkili olduğu birçok akademisyen tarafından kabul görmüştür. Zira Derrida “Fransız Bağlantıları” adlı kitabında Alfred Jarry’e ve patafizik kavramına birçok sayfa ayırmıştır. Jarry'nin Derrida'nın fikirlerinin gelişimi üzerindeki etkisini vurgulamış ve Jarry'nin doğrudan yapısökümle bağlantılı olduğunu da iddia etmiştir (Clarke & Eddy, 2018). Aynı şekilde Bok'a göre de Jarry'nin düşünceleri Derrida, Deleuze ve Baudrillard'ınkilerle yakın ilişkiler içindedir ve bu ortak düşünce "patafiziği postmodernizmin bir kaynağı" haline getirmiştir. Ancak bunu bir adım daha ileri götürmek, Jarry'nin düşüncelerini metinlerinde ve felsefesinde ve buna paralel olarak hayatında nasıl inşa ettiğine dair bir analiz, onun ne kadar "proto-postmodern" olduğu sorusuna cevap vermesi gerektiğidir. Jarry, yaşayan ve ölen, gerçek ve kurmaca, yazar ya da okuyucu arasında hiçbir ayırım yapmamıştır.

Modern dönemde, gerçek dünyadan bunalan birey (bunlar yine modern yaşam biçiminin getirdiği bunalımlardır), romantik ve sembolik anlayışlarla içinde bulunduğu dünyanın bir süre de olsa dışına çıkıp ruhsal bir arınma yaşar. Ancak postmodern dönemde patafizik ve Dadaist etki vardır. Patafizik fikri benimseyen biri, gerçek ile düşsele aynı değeri atfeder ve bu ikisi arasındaki farkı görmezden gelir. Bu evreni düş-gerçek ayrımı yapmadan parçalarına böler ve daha sonra onları yeniden bir araya getirmeye çalışır (Adanır, 2010, 55). Postmodern özne, içinde bulunduğu evreni unutup onun dışına çıkmaz. Aksine reel ve düşsel âlemi iç içe yaşar, onların sınırlarını, bilerek iç içe geçirir (Akman, 2016, s.29).

Daumal, "*kendi apaçık olan her şeyin, tek algılanabilirlik aracı olarak kendini saçmalıkta gizlediğini*" veya Torma'nın gözlemlediği gibi: "*metafiziği patafiziğin arkasına koyun ve onu sadece bir inanç için cephe yapın*" aslında "*patafiziğin özü,*

arkasında hiçbir şeyin olmadığı bir cephenin cephesi olmasıdır" olarak belirtmiştir". Daha genel olarak, Derrida'nın baskın bir şekilde diğer ilgilendiği çok anlamlılık ve çok seslilik kavramları, 20.yy'ın başlarında pek çok alana damgasını vurmuş ve daha sonra 20.yy'ın ikinci yarısında patafizik fikirlerin keşfini daha da genişletmeye yardımcı olan Jacques Derrida ve Deleuze'ün çalışmalarında filizlenmiştir. Kendisinden sonra gelen Lacan ve Derrida gibi Jarry de oyunun dil bilimi ve sanatlar içinde ki önemini, bu daha az belirgin gerçekleri anlamının ve deneyimlemenin bir yolu olarak göstermiştir.

Oulipan İtalo Calvino, alegorik fantezi bağlamında, hayali ve kendi kendine dayatılan bir mantığın acımasız taleplerine boyun eğmek için olağanüstü bir isteklilik bulan mimarlar üzerinde muazzam bir etkiye sahipti. Peter Eisenman, çalışmalarını "kâğıt mimarisi" olarak tanımlayarak, kendi kendine empoze edilen mantığı konuşlandırması konusunda en açık olma eğilimindedir. Çünkü "mimari malzemeyi, ölçeği, işlevi ve tüm anlamsal ilişkilerini, çağrışımları söz dizimi olarak mimarlık lehine ihmal eder. Bir index, bir sinyal ya da bir notasyon olarak biçim anlayışı. Derrida ile çalışan Eisenman, mimarlık için dilsel bir model oluşturmaya çalışmış, Calvino ve Oulipo gibi mimari oluşumu yönlendirmek için kendi kendine dayatılan mantıklar kullanmıştır.

Bu türden syzgy'nin izi, Raymond Roussel ve Jean Pierre Brisset aracılığıyla Oulipo'nun kısıtlamaya dayalı literatürüne ve aslında Jacques Derrida veya Michel Serres'in eleştirel teorilerine kadar izlenebilir. Bu arada, daha geniş Fransız entelektüel kültürü, patafiziği kendi teorik anlatısına entegre etmektedir. Bu bütünleşmenin hâkim iki kolu dilbilim ve psikanalizdir. Kelime oyununa olan patafizik ilgi, teorileştirmenin çoğunu temelini oluşturdu. Bir yandan, metnin yüzeyinin ötesindeki anlamın keşfinden belli bir haz duyuyordu. Öte yandan anlamın yapısökümünden kaynaklanan bir hezeyana veya tutarsızlığa işaret ediyordu. Elbette bunların hiçbiri patafiziğe özgü değildi. Ancak özellikle Fransız kültürünün evrimi üzerinde ki etkisi, onu savaş sonrası felsefenin gelişiminde yararlı bir sahneleme noktası yaptı. Hem Derrida hem Lacan, özellikle gerçeğin doğası hakkında ki fikirleri açısından patafizikle ilişkilendirilmiştir.

5.4 Deleuze

Homojen bir yapıya sahip olan postmodern dönem, postmodern düşünürlerden bir diğeri olan Gilles Deleuze ile yeni kavramlara şahit olmuştur. Geleneği içinde barındıran postmodernizme geleneği reddederek yaklaşan Deleuze, karşıt bir fikir yaratmıştır. Zira Deleuze, gerçeklik anlayışını da bu yolla sorgulamış ve kaos olgusuna da çalışmalarında fazlasıyla yer vermiştir. Deleuze, modern sonrası, postmodern dönemin post yapısalcı düşünürlerinden biridir. Nietzsche, Spinoza, Bergson, Marks ve Hume etrafında fikirlerini geliştirmiş, Guattari ile de birçok ortak çalışmaya imza atmıştır. Deleuze'ün felsefesini anlamak yoluna atılacak en yanlış adım ise ona tek bir pencereden bakmaya çalışmaktır. Onun felsefesi tek bir sistem felsefesi değildir. Deleuze felsefesi bir yaratma etkinliğidir. Yaşam içerisinde ki hareketi ve devinimi açıklayabilecek, bunu kavramlarla destekleyebilecek bir yaratma etkinliğidir. “Felsefe kavramlar oluşturmak, keşfetmek, üretmek sanattır... filozof, kavramı keşfeder, onu düşünür... filozof kavram dostudur, kavram üretme gücünü içinde taşır.” (Deleuze ve Guattari, 2001, s.12-14) Deleuze için Postmodern sanat ve sanatın ne olduğu konusu “değişim” olgusu altında yatmaktadır. Tek yönlü zamanın aksine sanatın asla durağan bir temsil olmaması gerektiği yönünde ki görüşleri onu sanat ve kaos ilişkisi kurmaya yönlendirmiştir.

“Deleuze, başından beri, Hegel ve Heidegger'in 1945'ten sonra Fransızlara miras bıraktıkları bildik “felsefe tarihi”nin böyle bir zamana aykırı çağdaşlığı bırakmıştır. Fakat 1989'dan kısa bir süre sonra Felix Guattari ile birlikte yazmaya başlayan Deleuze için, bu “tekilleştirme anları” meselesi jeo-felsefi bir boyuta sahipti ve bu nedenle, batı düşüncesinde Hegel ile Heidegger'de rastlanan “içsel anlatı” fikrine karşıtı” (URL-12)

Ve aynı şekilde;

Sanat; başka hiçbir şey değil sanat. Hayatı mümkün kılmamanın yegane imkanı, hayat karşısında bizi baştan çıkaran ve uyarak büyük sanat"... guattari bize sanatın ve sanatçıların “duyusal maddelere kozmik bir dalış” olduğunu ve böyle bir dalışın en gelişmiş modellerini sunduğunu anlatıyor. Böylece onlar, en temel varoluşsal sorunların son hatlarını oluşturuyorlar... Sesler ve formlar, onlara yakın olanların, gerçekten canlı hizmetlerini ve etkin olmaları için nasıl düzenlenmeli? (Zepke ve Sullivan, 2014, s.x).

Düşünceyi, düşüncenin üç büyük alanı sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey kaos ile mücadeledir. Yani burada kaosu kozmosla oluşturacak bir düzlem çekmekten bahsedilmektedir. Ama felsefe tutarlılık belirleyerek sonsuzu oluşturmak ve tutarlı kişilikleri sonsuza taşıyacak bir içkinlik düzlemi çizmek ister (Deleuze ve Guattari, 1993).

Düşünce, Fransız filozoflar Gilles Deleuze ve Felix Guattari için çok genel bir tabirle, insanın kaosa bir çizgi çekebilmek için sahip olduğu bir güçtür. Düşünen insanın kozmosun akışı içerisindeki olguları anlamlandırdığını, deneyimlerini dil vasıtasıyla aktararak, kendi algısı ile ötekinin algısı arasında bir bağ kurduğunu, öyküler anlatarak, fenomenlerin ya da açıklanamamış soruların yarattığı hislerin ardındaki gizeme ışık tutmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Yine kozmosun büyüsunü anlamaya çalışan insanın “kendi bilincini de” anlamak için çabaladığını ve tüm bunların derinliklerine inmek isteyen bir arzuya sahip olduğunu da söyleyebiliriz (Türkgeldi, 2016, s.7).

Deleuze ve Guattari perspektifinden kaos üç şekilde incelemiştir; bilim, felsefe ve sanat. Bunlar kaosu kozmos ile birlikte durduran biçimlerdir. Sanat ve felsefe kaosu durdurur. Kaos ile yaptıkları mücadele ile kaosa meydan okur ve yeni yaratılar oluştururlar. Felsefe kavramlar; bilim fonksiyonlar ve sanat ise duyu ve imgelerle düşünce üretmeye katkı sağlarlar. Felsefe, sanat ve bilimin her hareketi görüntü değiştirirken her dönüşüm de hayatı kendi özgünlüğünde değiştirir (Türkgeldi, 2016).

Deleuze ve Guattari kaosu içkinlik açısından ele alırlar. İçkinlik kısaca düzenlilik halidir. Kaosun içinde yer alarak, kaosa karşı gelerek, bir yaratma edimi eşliğinde kaosu hali hazırda var olan tutarsızlığından tutarlılık oluşturulmasını sağlar. Kaos, Deleuze ve Guattari için tutarlılık yokluğu, bir başarısızlık noktası olarak görülmektedir. Keza varlığın özsel görünümü olarak anlaşılmaktadır. Belirsizlik olarak anlaşılmaması gereken kaos, aslında, birbiriyle ilişkiye girerek kristalleşemeyen arzu tohumlarını saklayan bir depo, geleceğin muazzam bir belleğidir. Herhangi başka bir fikirle ilişki kurarak bir tutarlılık kazanmadan önce başka fikirler ortaya çıkar, kendilerini taslak halinde ortaya koyar ve daha sonra da ortadan kaybolurlar. Spinozacı bir bakışla kaosu ele aldığımızda, onda ne bir başlangıç felsefesi nede bir başlangıç noktası vardır (Negri, 2005). Yukarıda bahsedildiği gibi kaosu belirsizlik belirlememektedir. Aksine o, aslında onu belirleyen şeylerin belirlenemezliğidir (Deleuze ve Guattari, 1993). Yani kaos, kelime olarak karmaşıklık olarak bilinse de Deleuze’cü bir yaklaşımla karmaşıklık veya düzensizlik olarak net şekilde tanımlanamamaktadır. Zira kaos düzensizlikten daha çok kendisinde başlayan

her türlü formun dağılıp gittiği sonsuz hızla tanımlanır. Bir hiçlik değil ama bir gizil olan, tutarlılığı olmayan, aynı anda olabilecek bütün formları çeken bir boşluktur. Bu sonsuz bir doğuş ve eriyiş hızıdır (a.g.e., 46). Kaosu içkinlik olarak ele alan Deleuze, onu her şeyden önce kaosun ilkselliği olarak ortaya koyar.

İçkinlik düzlemi kaostan bir kesit gibidir ve bir elek gibi işler. Nitekim kaosu karakterize eden, belirlenimlerin yokluğundan ziyade taslak halinde ortaya çıkmaları ve kaybolmalarında ki sonsuz hızdır. Birinden diğerine hareket değil, tersine iki belirlenim arasından bir ilişki kurmanın olanaksızlığıdır, çünkü biri kaybolurken belirir, öteki taslaktan kaybolur. Kaos durağan bir hal değildir, rastgele bir karışım değildir. Kaos kaotikleştirir ve her türlü dayanaklılığı sonsuz içinde bozar. Felsefenin sorunu, düşüncenin içine daldığı sonsuzu kaybetmeksizin bir dayanaklılık kazanmaktır (Deleuze, 1993, s.44-45)

“Kaos-içkinlik-kavram ilişkileri üzerine düşünülecek olursa, felsefenin esas problemi, düşüncelerin sonsuzluğu içerisinde bir tutarlılık kazanmaktır. “Kavramlar tıpkı yükselip alçalan sayısız dalgalar gibidir, ama içkinlik düzlemi onları katlayıp açan yegâne dalgadır”” (Deleuze ve Guattari, 1995’den aktaran Sertek, 2013, s.12). Kaosun hakim olduğu oluş dünyası, çokluklar barındırırken rastlantı ve kaosa yer verir. Sonsuzluğun olumlanma çabası oluş dünyasının bu hali ile ilgilidir. Keza mutlak ve nihai olan öz olarak nitelendirilirken Deleuze için öz, birbirlerinden farklı olan yapılar değil mutlak içsel fark barındıran yapılardır.

İçkinlik düzleminin içinde bulunan kavramlar çoğunlukla birbirlerine karşıt durumdadırlar. Keza aksine uzun bir süre boyunca bir araya gelmeleri de söz konusudur. Bu kavramlar kimi filozoflara uygun düşecek kimilerine ise uygun düşmeyecek şekilde birbirlerinden ayrılırlar. Deleuze bunun en iyi örneği olarak Platon ve Yeni Platoncuları örnek göstermektedir (Deleuze ve Guattari, 1995).

Deleuze’ün de belirttiği gibi üç düşünce biçimi, bireşim ve özdeşleşim olmaksızın kesişir, iç içe girer. Felsefe kavramlarıyla olaylar çıkartır, sanat duyumlarıyla anıtlar diker, bilim de fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar. Düzlemler arasında zengin bir iletişim örgüsü yerleşebilir. Ama şebekenin yükselen noktaları, duyumun, kendiliğinden kavram ya da fonksiyon duyumu haline geldiği, kavramın fonksiyon ya da duyum kavramı, fonksiyonun da duyum ya da kavram fonksiyonu haline geldiği noktaları vardır (Deleuze ve Guattari, 1995, s.177).

Bilim, felsefe ve sanat, insanın kaosa karşı düzen koyma amacının ortak noktaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu üç kavramın birbirinden üstünlüğü olmamakla birlikte üçü içinde geçerli olan nokta kaosu yenmektir. Kaosu yenme girişimini sanat

duyularla, felsefe kavramlarla ve bilimde fonksiyonlarla gerçekleşir. Yani felsefe, bilim ve sanattan kopuk değildir. Aynı amaç doğrultusuyla kavramlarla bir düzen yaratma amacındadır (Sertek, 2013). Düşünmek; kavramlar, fonksiyonlar ve duyular aracılığıyla düşündürmektir. Bilim koordinatlarla ve fonksiyonlarla düşünür, felsefe kavramlarla ve sanat ise duyularla. Sanatın düşünme çerçevesi koordinatlar olmadığı gibi duyular kavram; kavramlar da duyular değildir. Fakat sanatı felsefeye yakınlaştıran girişimler vardır. Bunlar ilk olarak soyut sanat daha sonra ise kavramsal sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine de bu noktada bahsedilen girişimler kavramı duyuma eklemeyiz. Kavram değil duyular yaratırlar. Soyut sanat duyuların saf bir zihinsel varlık olarak arketik bir kompozisyon düzlemi kurmaktadır. Kavramsal sanat ise her şeyin; şeylerin, imgelerin, klişelerin sözlükten çıkarılmış anlamları ile sonsuza kadar yeniden üretilebilir bir duyular değeri kazandırmayı hedefler (Deleuze ve Guattari, 1993).



Görsel 5.1 Cezanne, Bir Masada Genç İtalyan Kadın, 1895-1900, Tuval üzerine yağlı boya, 92.1 x 73.5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, ABD

Bu noktada sanatın kendini saklaması kaosa karşı duygularla bir müdahaledir. Resimdeki genç kız 15 yıl sonrasında da aynı genç kızdır, 30 yıl sonra da aynı kalacaktır. Fakat gerçek hayatta kızın varlığı belirsiz bir durumdadır. Hayatın kaosla mücadelesi karşısında yıpranan, yok olmaya maruz kalan her şey gibi insan vücudunun yıpranmasına meydan okumuştur. Güzelliği, o anın etkisiyle yerleştirmiş ve bir daha yaşlanmamak üzere tuvalinde konumlandırmıştır. "...kaos kavramı içinde düzenlenmiş bir olayı gerçekliğinden çok kaotik bir gizlilik gibi sunar. Bu yüzden, felsefe çoğu

zaman bilime, basit bir kaosu kavramış gibi görünür ve ona şunu söyler: kaos ile benim, bilimin arasındakinden başkaca bir seçim şansımız bulunmuyor” (a.g.e.,47). Kaos ile mücadele sonucunda sanatçının elde ettiği şey sonsuzu yeniden ortaya çıkarmaya yarayan ve inorganik bir kompozisyon düzleminde yeni bir duyum yaratan değişikliklerdir. Örneğin Cezanne ve Klee’nin resmin yaratım sürecinde ki kaosa kavgası, bir başka şekilde bilimle ve felsefeyle de ortaya çıkmaktadır. Sanatçı yangın gibi bir felaketin içinden geçer ve kaostan kompozisyona şırcayışın izi gibi tuvalinde geçişin izini taşır (a.g.e.,59-60).

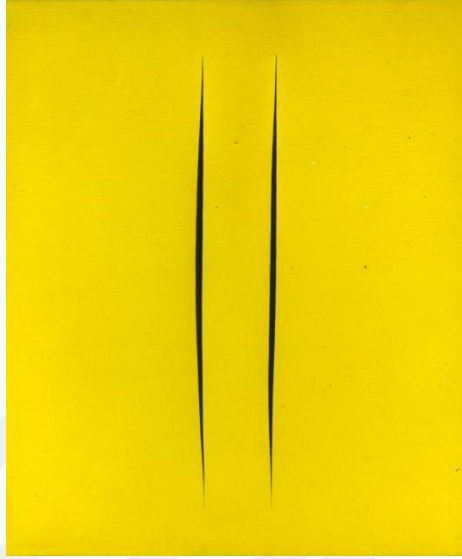


Görsel 5.2 Cezanne, Yıkılanlar, 1899-1904, Tuval üzerine yağlı boya, 51.3 x 61.7 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, ABD

...Wordsworth'un çuhaçiçeğini veya Cézanne'in elmasını, Macbeth veya Ahab'ın silüetini çerçevelemek uğruna, gökkubbeyi bile yırtar. O zaman, görüye şöyle böyle benzeyen bir parçayla şemsiyeyi yamayan taklitçilerin ve gediği görüşlerle dolduran tefsircilerin kalabalığı onu izler: iletişimidir bu. Belki de giderek daha büyük, daha başka gedikler açmak, zorunlu yıkımlar gerçekleştirmek ve böylece öncüllerine artık görmesini bilmediğimiz iletilebilmez yeniliği yeniden vermek üzere, her zaman daha başka sanatçılar gerekecektir. Bu demektir ki sanatçı, (belli bir biçimde, gönülden çağırdığı) kaosa karşı dövüşmekten çok, görüşün "klişelerine" karşı dövüşür (a.g.e., 60).

Bilim, felsefe ve sanat kaostan üzerine bir düzlem çizerler. Bunu bir şemsiye olarak ele aldığımızı bilim ve felsefe uzlaşımlarını, görüşlerini şemsiyenin altına yazarlar. Fakat sanatçı ve şair bu şemsiyede bir delik arar ve bu delikten özgür, esintili bir parça hava girmesi için şemsiyeyi yırtar. Giderek daha büyük delikler açmak ve daha büyük yıkımlar gerçekleştirmek için görmenin bilinmediği bir yeniliği yeniden vermek için çalışan birçok sanatçı olmuştur. Sanatçı, beyaz bir sayfaya yazmaz veya hazır bir tuvale resim yapmaz. Tuval veya sayfa geçmişten günümüze yapışan klişelerle kaplanmış. Zira bundan kurtulmak sadece kaostan çıkarak değil, silmek, inceltmek, parçalara ayırmak sonucunda gerçekleşir. Örneğin Fontana'nın tuvale kesik attığı

çalışması aslında saf rengin monotonluğunu göstererek bir kesik ile kaosa savaş açtığını gösterir. Görüyü ve duyuyu ortaya çıkarmak uğruna verilen bu mücadele Monet'in evinde, Soutine'nin esrik evlerinde ve çeşitli tablolarında da görülür (a.g.e., 60)



Görsel 5.3 Lucio Fontana (1899-1968)

Kaos yapıtı bir görüş yapıtından daha iyi değildir. Sanatta aynı şekilde aynı görüşle yapılmıştır. Sanatın kaosa karşı dövüşmesinin nedeni, önceden denenmiş silahlarla görüşü daha iyi yenebilmek için ondan geçici olarak silahlarını almaktır. Tablo ilk başta klişelerle dolu olduğu için sanatçı her türlü görüşe ve klişeye meydan okuyan bir duyum üretir. Bundan dolayı sanat kaosla kapışmak ve yıkım yaratmak zorundadır. Örneğin El Greco'nun çalışmalarında ki koyu gri ve yeşil aydınlık ve Turner'in altın renkli aydınlığı gibi sanat, kaotik değişkenliği kaoid değişikliğe dönüştürür (a.g.e., 454).

Kaos, karmaşıklık olarak ifade edilse de Deleuze bu kavramı daha derin ve etkili biçimde ele alır. Deleuze'ün sanat ve felsefe anlayışına değinilen bölümde olduğu gibi Deleuze, kaos dışında birçok kavram üzerinde de durmuştur. Deleuze sanatta en tatlı renklerin bile kaosla mücadele ettiğini belirtir. Sanatın bizi oluşturmak, uyandırmak ve sanat dışı olan herkese duymayı öğretmeyi amaçladığını ifade eder. Aynı felsefenin de bize kavramayı öğretmesi gibi. Sanat, felsefe ve bilim disiplinlerinin her biri hem “olan” hem de “değil” ile ilgilenir. Felsefe kavramlardan bağımsız olarak

düşünüldüğünde felsefe öncesidir. Ama felsefenin kaosa kafa tuttuğu nokta “değil-felsefe”dir. Onu tamamlayıp anlayan değil-felsefeye muhtaç olduğu gibi, sanat değil-sanata, bilim de “değil-bilim”e muhtaçtır.

Bilinen en önemli yazarlardan herhangi birinde şu düşünceye rastlanmaktadır; “metafiziğin aşılması gerekir.”. Bu modern filozofların kurtulunması gereken şey adı altında şikâyet ettikleri bir durumdur. Zira modern filozoflar bu farkındalığa varmalarının beraberinde artık Postmodern bir filozof olmuş ve bu problemler de Postmodern ya da postyapısalcılığın problemi haline gelmiştir. Keza metafiziği aşma durumu başka bir açıdan oldukça bilinen bir çabadır. Bu problemi farklı derecelerde Heidegger’de, Marx’da ve Nietzsche’de buluruz. Ancak net olarak Jarry’nin patafiziğinde bilinmektedir.

Epifenomen, fenomenin üzerine eklenendir. Patafizik..., ya metafiziğin kendisine ya da onun dışından, metafiziğin fiziğin ötesine gitmesi kadar onun ötesine geçerek metafiziğin üzerine eklenen bilimidir. Örnek: epifenomen genellikle ilinektir, patafizik ise, her ne kadar ancak genelin bilimi olduğu söylene bile, her şeyden evvel tikelin bilimi olacaktır. Uzmanlar için söyleyelim: Varlık, insanın epifenomeni olan yani düşünür tarafından düşünülmesi gereken, tüm varolanların epifenomenidir (Deleuze, 2009, s.121).

Jarry’de olduğu gibi Deleuze içinde günümüz sanatında iki temel kavram fark edilebilir bir hal almıştır. Görece ve mutlak ile metafizik ilişkisinin yerini alan “oyun” kavramı ve yanlış/doğru, hata/hakikat arasında ki metafizik karşıtlığı aşması gereken “gezginlik” kavramı. Bu iki kavram ekseninde tanrının ölüm ve doğumun yanısıra kendi fantastik makinelerini yaratması gerekmektedir. Gerçek bir “patafiziğin” iki yanını birleştirecek güzel senteze dek -Kral Übici, Doktoral ya da Foustroll’cü bir yancılık. Axelos’un tuhaf olan ama zarafet içeren ifadelerinden birinde dediği gibi; ““Neşeyle ve neşesiz, kederle ve kedersiz...” Ama asla kayıtsız değil, gezegencilik ya da patafizik...” (Deleuze, 2009, s.123).

Deleuze’ün Alfred Jarry hakkında yazmış olduğu iki makale vardır. Bunlardan biri “Jarry’nin Patafiziği Fenomenolojinin Yolunu Nasıl Açtı?”; diğeri ise “Heidegger’in Kadri Bilinmeyen Habercisi: Alfred Jarry”. “Deleuze’e göre Jarry’nin “Tanrının Ölümünü” ilan etmesi, onun metafiziği yadsımasını ifade eder. Çünkü, “felsefede tanrının ölümü, iki dünya arasında ki kozmolojik ayrımın, öz ile görünüş arasında ki

metafizik ayrımın, doğru ile yanlış arasında ki mantıki ayrımın ortadan kaldırılması demektir (URL-13).



6. POSTMODERN SANAT BAĞLAMINDA PATAFİZİK VE SANAT

Alfred Jarry'nin ölümü ile Patafizik Koleji'nin kuruluşu arasındaki yıllarda Gidouille'nin² ikili doğası giderek daha belirgin hale geldi. Bir yandan Ubu'nun canavarımsı figürü Jarry'nin kişiliğiyle birleşerek tiyatroya, edebiyata ve görsel sanatlara uzun bir gölge düşürdü. Diğer yandan dada, Gerçeküstücülük, Fütürizm ve genel olarak avangart sanat, Jarry'nin felsefe ve sanat alanında ki önemini, yerini kabul etti ve şüphesiz dünyanın iki büyük savaş yoluyla vahşi olanın doğruluğuna inanarak bundan cesaret aldılar. Öte yandan, vahşi olanın kabulünün yanı sıra daha az popüler olan ve tam olarak kabul edilmeyen patafizik, Jarry'nin Parisli edebiyat çevrelerinin ötesinde çok az bilinen diğer yazılarında tanımlandı ve varlığını hem sanat dünyasında hem de bir dereceye kadar daha geniş toplumlarda da hissettirdi (Hugill, 2015). 1960 yılında Evergreen Review dergisinin renkli kapağında bulunan "Patafizik Nedir?" sorusuna binaen şimdi ise yani altmış yılı aşkın bir süre sonra, daha yaygın bir soru şu olabilir: "Bir bilim olan patafizik neden 1880'lerde Alfred Jarry'nin yetersiz fizik öğretmenleriyle alay etmek için icat edildi?" 21.yy'a kadar şakacı-ciddi bir sanatsal üretim tarzı olarak varlığını sürdürdü mü? Bu soruların paralelinde çeşitli sanatçıların artık bilinçli bir şekilde patafiziği ele aldıkları görülmektedir. Zira, Jarry'nin bahsedilen bu mirasının nesilden nesile aktarıldığı ve olayların pürüzsüz bir şekilde cereyan eden devamlılığı hakkında bu konuya bir çizgi çekmek cazip gelebilir. Gerçekte elbette tıpkı Avrupa tarihinde olduğu gibi, resim çok daha düzensiz ve parçalı olarak kabul edilmiştir. Patafizik fikirleri bilinçli olarak benimseyen ve az ya da çok çalışmalarında bu unsurları uygulayan patafizikçilerin olmasının yanı sıra patafizik kelimesini bilinçli olarak kullanan sanatçıların çok nadir olduğu da ayrıca belirtilmelidir. Jarry'den hatta avangarttan neredeyse hiç haberi olmayan, ancak çalışmaları genel olarak patafizik olarak kabul edilen sanatçılar vardır. Yani burada patafiziğin aslında sanat alanında hep var olduğunu, modernizm ve öncesinde kendisini kapalı tutan, ancak postmodernizm ile birlikte artık Postmodern sanatçılarda bilinçli bir kullanımın varlığından bahsetmekteyiz. Bu açıdan bu kişiler avangarttan bile önemli görülebilir çünkü patafiziği, patafizik kelimesi olmadan göstermişler ve sanat alanında yeni bir çığır açma girişiminde bulunmuşlardır. Bu sanatçılardan birkaçı

² Gidouille'in genel şekli spiral şeklindedir.

olan Duchamp, Barones, Elsa van Freytag-Lorinoven James Joyce, Samuel gibi çeşitli yazarların, sanatçıların, düşünürlerin ve müzisyenlerin sayesinde hayal gücünü yakalayarak modernizm, postmodernizm ve çağdaş deneysel uygulamalar yoluyla neredeyse sürekli mevcudiyetini korumuştur. Yine aynı şekilde Beckett, John Cage, Asger Jorn, Man Ray, The Beatles, Joan Miro, Jean Genet, Baudrillard, Thomas Crimes, Christian Bök, Amy Catanzono ve William Kentridge gibi isimleri de sık sık patafizik ile birlikte görebilmekteyiz. Bu bilgiler ışığında görülmektedir ki patafizik, sadece 2005'te Oxford English Dictionary tarafından kabul edilmiş olmasına rağmen bir yüzyıldan fazla süredir ısrarlı bir şekilde entelektüel, şiirsel, kavramsal ve sanatsal deneyler için bir platform ve ortam haline gelmiştir (Price ve Taylor, 2022).

Zira patafiziği sanat alanında ele almak için öncelikle postmodernizmin sanat alanına getirdiği yenilikleri göz önünde bulundurmak gerekir. Bunlardan en çok üzerinde durulması gereken durum, yapıbozum/yapısöküm'ün beraberinde sanat alanında ses uyandıran çok anlamlılık ve çok seslilik kavramlarıdır. Bu kavramlar 20.yy. başlarında pek çok alana damga vurmuştur. Daha sonra Derrida, Roland Barthes, Lacan, Foucault, Deleuze'ün çalışmalarında filizlenmiştir. Bu düşünürlerin ardından ise çeşitli sanatçıların eserlerinde konu olarak yer almış ve patafizik-postmodernizm birlikteliğinde yeni bir adım sayılabilecek olanaklar sağlamıştır. 20.yy'ın ikinci yarısında patafizik fikirlerin keşfi için Jarry, (Lacan ve kendisinden sonra gelen Derrida gibi) oyunun dil ve sanat içinde ki önemini, daha az belirgin gerçekleri anlamının ve deneyimlemenin bir yolu olarak göstermiştir. Jarry çok anlamlı oyunu devreye sokmuş ve onu avangart sanat ve düşüncenin en etkili unsuru haline getirmiştir.

20. ve 21.yy., sanat ve düşünce alanını etkin şekilde yeniden şekillendiren yaratıcı bir darbe olarak karşılanmasına rağmen, aynı zamanda 1950'lerin sonlarına doğru Amerikan sanat dünyasında adeta bir kahraman statüsüne ulaşan *patafizik* kavramının sanat dünyasında yer bulmasına vesile olmuştur. Örneğin Amerikalı ünlü sanatçı James E. Brewton'ın eserlerinde patafizik etkilerin yoğun şekilde işlendiği dikkati çekmektedir. Bu bağlamda Brewton, kendisini ikinci nesil soyut dışavurumcu bir ressam olarak tatmin edici olmayan bir kariyere mahkûm etmek yerine, Asger Jorn'a duyduğu güçlü hayranlık ve Alfred Jarry'nin ilham verici ikonoklastik yazıları

kanalıyla yaratımlarını şekillendirmiştir. Özünde dışavurumcu bir grafiti sanatçısı olarak değerlendirilen ve aynı zamanda Philadelphia’da yaşayan ünlü sanatçılardan biri olan Brewton, felsefe alanında ise Alfred Jarry ve Andre Breton’un görüşlerini büyük bir coşku ile benimsediği bilinmektedir. Bu bakımdan Jarry’den ve dolayısıyla Jorn’dan aldığı *avangart* ilhamların, sanatçının çalışmalarında yepyeni kapılar araladığı ve üretkenliğini güçlendirdiği söylenebilir. Çalışmalarının son döneminde, çılgın bir tarzdan uzaklaşarak daha sessiz çağrışımları olan grafitilere yönelmiş ve sanatı bir nevi Alfred Jarry’nin sentezine dönüşmüştür. Dolayısıyla Brewton bu eserleri “Graffiti Pataphysic” olarak adlandırmıştır (URL-14). Ayrıca Brewton’un çalışmalarında Duchamp ve Andre Breton’un görüşleri ekseninde geliştirilmiş sürrealist etkilere de sıklıkla rastlanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sanatçının, Jarry’nin eserlerine ve patafizğe olan ilgisinin canlanmasında bu yönelişin derin etkileri olduğu, hatta bu süreçten itibaren çalışmalarında kilit bir figür halini aldığı düşünülebilir (Price ve Taylor, 2022).

Jarry iyi bir yazar olduğu kadar, aynı zamanda başarılı bir sanatçıdır ve diğer sanatçılarla, özellikle Nabiler grubundan Denis, Bonard ve Vuillard ile olan ilişkileri, içinde çok güçlü resimsel etkiler barındıran patafizik fikirlerin detaylandırılmasında son derece etkili olmuştur. Ek olarak, birçok yazarın aktarımlarına göre Jarry, Picasso’yu da tanıyordu. Aktarıldığına göre 20 Nisan 1905 akşamı Apollinaire, Max Jacob ve Maurice Raynal tarafından çılgın bir yemekte buluşmuşlardır. Bu sırada Jarry, Monolo adında bir heykeltıraşa birkaç kez tabancasını ateşledi ve ardından şunları söyledi: “Edebiyat gibi çok güzel değil miydi?” Neyse ki ıskalamış ve silahı Picasso’ya verdiği iddia edilen Apollinaire tarafından etkisiz hale getirilmiştir. Raynal’a göre iki adam nadiren görüşmelerine rağmen arkadaşlıkları devam etmiştir.

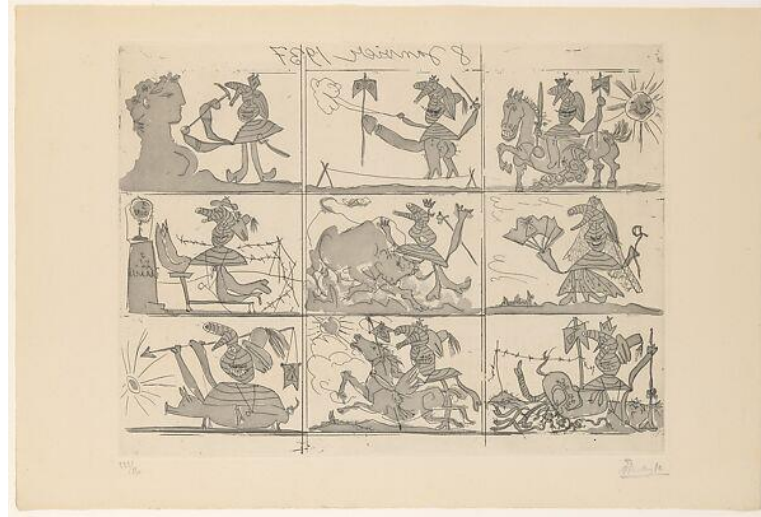
Sanat tüccarı Ambroise Vollard, o akşam yaşananların ayrıntılarını şöyle anlatmaktadır:

“Jarry bisikletle geldi, bir tabancayla birlikte çok hızlı ve titiz bir şekilde dağıttığı mütevazî mirastan geriye kalan tek şeydi. Bir yaya yaklaştığını duymadığında Jarry geçiş sağlamak için tabancasını havaya ateşlerdi. “Ama Jarry” derdi insanlar “ya bir gün birisi gerçekten gücenirse?” Ubu Roi’nin yazarı açıklardı, “O beni tanımaya zaman bulmadan onu çoktan geçmiş olurdum ve o zaman her neyse bu adama saldırıya uğradığı yarılsaması vererek bunu sağlardım arkadaşlarına anlatacak güzel bir hikâye.”

Vollard, Ubu tarafından büyülenmiş ve Georges Rouault'u, kendi filmi olan Les Reincarnations de Pere Ubu'yu gravürle göstermesi için görevlendirmiştir. Rauault, yaklaşık 20 yıl boyunca Ubu ile ilgili projeler üzerinde çalışmış ve birçok resim, çizim, gravür vb. üretmiştir. Derin dini inançları, Jarry'nin kendi çalışmasında her zaman mevcut olmakla birlikte, genellikle biraz din dışı müstehcen bir damarda bulunan ikonografinin gizli bir yönünü de ortaya çıkarmaktadır.

Diğer yandan, Picasso'nun 1905'te Ubu'nun bazı portrelerini çizdiği ve Jarry'nin ünlü bir resmini yaptığı şüphesiz bilinmektedir. Picasso'nun sevgilisi Dora Maar, Picasso'nun en ünlü fotoğraflarından birini üretmiş ve 1937'de Picasso, "Franco'nun Rüyası ve Yalanı" başlığı altında, Jarry'nin etkisini gösteren bir dizi gravür yapmıştır. Bu eserler General Franco'yu, İspanya'nın boğasına karşı savaşta, Kişot tarzı uyuz bir ata binen, bir tür deforme olmuş Ubu olarak tasvir edilmiştir (Price ve Taylor, 2022).

I. Franco'nun Rüyası ve Yalanı, yoldaşı II. Franco'nun Rüyası ve Yalanı, İspanya İç Savaşı sırasında cumhuriyeti deviren ve daha sonra yaklaşık kırk yıl boyunca İspanya diktatörü olarak hüküm süren faşist General Francisco Franco'nun nefretini içeren bir kınamasını anlatır. İki baskı birlikte, kartpostallarda çoğaltılan ve savaş sırasında cumhuriyetçi hükümeti desteklemek için satılan on sekiz sahnelik bir anlatıyı içerir. Picasso, Franco'yu baştan sona sefil, canavarca bir figür olarak temsil eden savaş terörünü vermek için benzersiz soyutlama tarzından yararlanmıştır. Bask kasabası Guernica'nın bombalarla düzleştirilmesinden sonra eklenen son dört sahne, Madrid'deki Museo Reina Sofia koleksiyonundaki ünlü duvar resmi Guernica (1937) için yapılan çalışmalarla ilgilidir (URL-15).



Görsel 6.1 Pablo Picasso, The Dream and Lie of Franco I, 1937

1942’de Picasso, Ubu’nun başka bir portresini yapmış ve bu sefer onu bir tür üçgen olarak gösteren renkli boya kalemleri ile resmetmiştir.



Görsel 6.2 Pablo Picasso, illustration, in Ubu enchaîné, 1937

Bununla birlikte Alfred Jarry, sürrealizmin ve Dada’nın atası olarak görülmektedir. Ayrıca 20. yy. saçmalık edebiyatının ve felsefesinin önderidir. Jarry çalışmaz ve “Clément” ismini verdiği, "kas ve alkol gücüyle çalışan" bisikletiyle gezer, tabanca taşır ve ara sıra rastgele ateş eder. Son derecede yoksul yaşar. Devamlı, alkol oranı %68 olan absent içer, absent alamadığında da eter içer. Keza Breton'a göre alkol de

sürrealisttir ve vazgeçilmez olarak kabul edilen sanat ile hayat arasındaki ayrımı o yıkmıştır. Jarry otuz dört yaşında, ölmek üzereyken, dostlarından son isteği bir kürdan olmuştur (URL-16).



Görsel 6.3 Le Banquet: Ubu Roi, planche II



Görsel 6.4 Marcel Duchamp, Paris Air (50 cc of Paris Air), 1919

Avangart sanat fikri ve hemen ardından gelen patafizik, Parisli sanatçılar için artık merkezi bir konuma gelmiştir. Paris hayali, savaşın yerlerinden ettiği sanatçılar, düşünürler ve patafizikçiler için özellikle önemlidir. Zira Duchamp için patafizik, adım atılacak yeni bir gerçeklik olarak belirmiştir. Duchamp hazır yapım eserleri ile aslında sanatın, modernizmin malzemesinden ve doğal güzelliğinden daha çok akli kullanarak cesurca özgürleşmesini ister. Sanatçının bu konuda izlediği yol, aslında kavramsal sanatın keşfi olarak da yorumlanabilir. Duchamp, kavramlarla dalga geçen

bir sanatçı olmasından dolayı, Alfred Jarry'nin çalışmalarından ilham almış ve birçok dadaiste, fütüriste ve sürrealiste de ilham olmuştur. Sanatın ve kavramsal sanatın içinde barındırdığı olasılığın ötesinde, duyuların patafizik, engin ve zengin alanı yatmaktadır.

Bir pisuar, bisiklet tekeri veya bir şişeyi hazır hale getirmek nesneleri işlevsizleştirme olarak karşımıza çıkmaktadır. Gözler ve zihin sanata yöneldiğinde detaylar artar. Bundan dolayı da nesnelere olan bakış açımızda farklılıklar meydana gelmektedir. Bu farklılıklar doğrultusunda ise tek anlam anlayışı yok olmaktadır. Zihin sadece duyulara odaklandığında çok rahat bir şekilde kapıya pencere denilebilir. Çünkü, bu artık zihinde mümkün hale gelir. Her nesneye ve duruma bu şekilde yaklaşıldığında Duchamp'ın bizleri beklediği yere varılmaktadır; patafizik konum.

Geleneksel bilimin aksine istisnaların var olduğu bir evren olan patafizikte, olası paralel dünyalar karşımıza çıkmaktadır. Epifenomenler istisnaları göstermektedir (Weelden, 2016). R.Mutt imzasıyla pisuarın kendisi, pek çok eleştirel analizin konusu olmuştur. Pisuarın ikonoklazmı, dadanın kökenleri, beyazlığı ve saflığı, mezarı andıran nitelikleri gibi Paul Renoud ve diğerleri, bu çalışmanın Alfred Jarry'nin açılış sözüyle yakından örtüştüğüne dikkat çekmiştir. Ubu'nun tiyatroyu değiştirmesi gibi Pisuar'da sanat dünyasını değiştirmiştir. Mutt'un baş harfi olarak R harfinin kullanılması anlamlıdır. Duchamp'ın 1914 kutusundaki özdeyişini hatırlatır. “Arrhe est a art que merdre est a merde”.

Duchamp'ın bu sözü, içinde Jarryvari bazı kelime oyunları barındırmaktadır. Kısmen çevirisi şu şekilde anlaşılabilir; “para yatırmak sanat için boktan olduğu gibi.” Bu formülde herhangi bir sözcükte bulunmayan kelime Jarry'nin merdeye eklediği extra r harfi ile merdredir. Kendi adında olduğu gibi, aynı sayıda r'ye sahip bir dışkı yarattığı düşünülmektedir. Rosa'a bakıldığında Jarry'nin patafiziği kabul ettiği açıkça görülmektedir. Merdre, Jarry'nin sanatta bir çağın kapanıp diğerinin açıldığını işaret eden Ubu Roi'nin açılış sözüdür. Formülde ki üç geleneksel kelimedenden ikisi tercüme meydan okumamaktadır. Merde Fransızca da dışkı demektir. İki dilde de sanat sanattır. Yalnızca arrhe bizi bir dizi farklı olasılığa yönlendirir. Arrhe aynı zamanda ciddi bir

para demektir. Bu da şu anlama gelir, para genel olarak sanattır. Jarry'nin dışkısı ise genel olarak dışkıdır (Price ve Taylor, 2022).



Görsel 6.5 Max Ernst, Ubu Imperator, 1923

Duchamp, The Passion'da hem Jarry'nin zaman makinesine hem de İsa'nın Haçına 1914 tarihli To Have the Apprentice in the sun çiziminde ve ilk hazır yapımı Bisiklet Tekerinde yer vermektedir. The Supermale'nin beş kişilik bisiklet takımı, Duchamp'ın 1912 tarihli metninde "Jura-Paris yolunda hâkim olan" beş kalpli makine, nikel ve platinyumun saf çocuğunda yankı bulmaktadır. Supermale'de Jewey Jacobs'a ait kalplerden biri atmayı bırakır ve ardından ölüm gerçekleşir. Bu ölüm, takımın yarıştıkları express trenini yenmesini sağlayan sürekli bir harekete yol açar. Duchamp'ın metninde arabanın kalbi ve motoru, yolun kalınlığı olmayan bir çizginin ufkuna uzanmasıyla hayat kazanan bir makine halini almıştır. Kalınlığı olmayan bir çizginin sonsuz ufku olarak da görülebilmektedir.

Duchamp'ın eserleri patafizik bir yaşamın kanıtlarını sunan bir arkeolojidir. Duchamp kullandığı mizah anlayışını meta-ironi olarak adlandırmıştır. İroninin doğru olandan bir adım uzakta olduğu göz önüne alındığında patafiziksel olana oldukça hızlı bir şekilde ulaşılır. Patafizik mizahta olduğu gibi meta-ironide de hem acımasız hem de zarif şeyler vardır. "Çözüm yok, çünkü sorun yok." diyen Andre Gervais, Duchamp'ın aksine Jarry'nin tanımladığı hayali çözümlerin bilimi olan patafiziği kabul etmemiştir. Bununla birlikte hayali çözümler biliminin eksik bir tanım olduğunu ileri sürmüştür. Tam tanım şu şekildedir; "Patafizik, sanallıkları tarafından tanımlanan nesnelerin özelliklerini, çizgilerine sembolik olarak atfeden hayali çözümler

bilimidir.” Bu tanım Duchamp’a daha yakın görünmektedir. Yaratdığı tüm nesneleri belgelemek ve açıklamak için büyük çaba sarf ettiği özellikleri vardır. Aslında nesnelerin içerdikleri tüm anlamı iletme için yetersiz olmaları, çalışmaların temel özelliğidir. Bu tanım Fransız sembolizmine de kök salmıştır (Hugill, 2015). Duchamp’ın “ilkel idealleri” ilk resminden itibaren onu asla terk etmeyen erotizm ve mizahdır. Çalışmalarının özelliklerini çizgiselliğine sembolik olarak atfedilmesi, etkisi için gereksiz ayrıntıların çıkarılmasına The Large Glass’ın görünmezliğine ve meta-ironik bir şekilde Etant Dones’in görünüşte banal manzarasına ilişkin resimlerdir. Çalışmaları boyunca şu üçlü adımı fark edilmektedir; fizikten metafiziğe, ikiden üçe, dört boyuttan sonsuzluğa ve patafizik. Duchamp’ın yorumladığı gibi, bir birliktir, iki çifttir ve geri kalan üçtür (Hugill, 2015). Daha sonraki yaşamında Duchamp, patafiziğin önemini doğrudan kabul etmeye daha istekli görünmektedir. Sözcüğün kendisi ve özellikle ön eki, yeni formülasyonlarında yer almaya başlamıştır. Aralık 1953’te Picabia’nın ölümüne üzülmeye Andre Breton’a şöyle bir yazı yazmış; “Parisle “aras suxait” dışında bir şey olduğunu görmek benim için zevk. Jarry’dan intihal yaparak patArt’ı çağdaş bayağılığın karşısına koyabilirdik.” (Goush-Cooper ve Caumont, 1993, s.18) diyerek belirtmiştir.

Birkaç yıl sonra Jean Mayox’a yazdığı mektupta ise;

“Bütün bu gevezelikler tanrının varlığı, ateizm, determinizm, toplumlar, ölüm vb. dil denen bir satranç oyununun parçalarıdır. Ve sadece bu satranç oyununu kazanmak ya da kaybetmekle meşgul olunmazsa eğlencelidirler. İyi bir nominalist olarak sık sık tekrarlanarak açıklamaya çalıştığım şeyin kavramını yaratacak olan patotonoloji kelimesini öneriyorum.”

Aynı zamanda;

Bu fikir Marcel Duchamp’ın 1920’de NewYork’ta Walter Arensberg’e hatıra olarak verilen gerçek Paris havası içeren bir cam ampul olan hazır yapım “50 cc Paris Air” de özetlendi. 1919 yılına tarihlenen 50 cc of Paris Air / 50 cm3 Paris Havası, Duchamp’ın bir Paris yolculuğu dönüşünde Walter Arensberg’e hediye etmek üzere tasarladığı bir hazır-yapım eserdir. Bir eczacıdan, içinde fizyolojik tuzlu su bulunan bir cam ampulü boşaltmasını ve içine Paris Havası dolduktan sonrada ampulü yeniden kapatmasını ister. 1949 yılında Arensberg’in ampulü kırılınca, bunu yenilemek isteyen Duchamp, Paris’te bulunan Henri-Pierre Roché’ye, 30 yıl önce orijinal ampulü almış olduğu eczanenin yerini tarif eder ve kendisinden ısrarla, aynı özelliklere sahip yeni bir ampul getirmesini ister (Schwarz, 2000, s.676).

Foustrroll'un "Paris'ten Paris'e deniz yoluyla yaptığı yolculuk", aslında çatışmalarla kökünden sökülmiş bir batı dünyasındaki adalar olarak, yeniden karşılaşılan bireylerin yaptığı fiziksel yolculuklara paralel bir hayal gücü yolculuğuydu. Bunda aynı zamanda Paris'le hiçbir ilgisi olmayan patafizik tezahürler de vardır. Halbuki durumlarını belirlemek için merkezin gerçeği sonradan kabul etmesi gerekecektir. Bunların ötesinde ortada muazzam bilinçsiz, patafizik bir yığın yatmaktadır. Bu açıdan Jarry'nin patafiziği, onun bir öncü olduğunu iddia eden farklı gruplar ve bireyler tarafından çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Bu nedenle patafizik, önemli bir tartışma konusu haline almış, ancak kelime olarak "patafizik"ın tartışılması patafiziğin ne olduğu sorusuna nispeten, daha seyrek bir yörünge izlemiştir. Zira Ubu'nun ruhu büyük bir enerji kaynağı sağlamıştır. Tüm bunların başında, birkaç nedenden ötürü Jarry'i fazlaca savunan Breton vardır. Gerçeküstücülük kuramının öncü ismi olan Breton, Jarry'i sürrealist grubun onaylı yazarlar listesine koyarak, modernizmin büyük anlatısının vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir. Daha da önemlisi, Jarry'ye ait eserlerin değerini devamlı olarak vurgulamıştır (Hugill, 2015).

Bununla birlikte Breton, Jarry'deki gizli gerçeküstücülüğü keşfetme hevesiyle patafiziğin aslında kendi düşünceleriyle bağdaşmadığını ortaya çıkaracak yorumlar da yapmıştır. Özellikle düşsel ve irrasyonel vurgu, Jarry'nin yaşamından ve çalışmalarından yüzeysel olarak esinlenmiş olsa da aslında bir bilim olarak patafizikten rahatsızdı. Nitekim sürrealistlerin *rastlantı* kavramı ile patafiziğin clinamenin aynı şey olmadığını iddia etmiştir. İlk olarak 1940'da yayınlanan Kara Mizah Antolojisi'nde ve daha sonra "Alfred Jarry: İnisiyatif Eteclairevir" adlı makalesinde bunu açıkça belirtmiştir. Breton 1951'de ise, Jarry hakkındaki görüşlerini, Salvador Dali'nin "paranoyak-eleştirel" yönteminin öncüsü olarak ortaya koydu. Jarry'nin nesnel mizahını bu şekilde tanımlaması, patafiziği anlamanın modellerini de belirlemiştir. Brisset ve Roussel'in de patafizik yazarlar olarak tanımlanması, büyük ölçüde Breton sayesinde olmuştur. Ayrıca patafiziği, psikanalizin ve biçimlendirici solcu siyasetin tipik sürrealist alanına yerleştirerek, istisnaları yöneten yasaların bilimi şeklinde karalamak zorunda kalmıştır. Daha sonraki makaleye bakıldığında, Ubu'ya üstünlük vermenin, kendi yargısına da aykırı olduğu fark edilmektedir. Ama Breton, çok iyi bildiği gibi tarih yazmaktadır. Büyük

savaş deneyimi ve büyük diktatörlerin ortaya çıkışı göz önüne alındığında, sürrealist grubun endişeleri ile tatmin edici şekilde yankılandığı düşünülebilir.

Breton'un ardından patafizik ile ilişkilendirilebilecek sanatçılar arasında Julian Torma da anılmaya değer bir isimdir. Jullian Torma, patafizik bir yaşamın ve çalışma yapısının muhtemelen en uç örneğini temsil etmektedir. Bu durum, onun kendi düşüncelerini tartışmayı, patafiziğin bütün konuları kadar zorlaştırmaktadır. Sanatçı hem yazıları hem de uğraştığı edebi ve sanatsal ortam ile çoğunlukla Fransız eksenli olmasından dolayı rastlantı sonucu Rene Daumal ile tanışmıştır. Onların özellikle anlaşılabilirlikleri Torma'nın Daumal'la bir araya geldiği grup olan Le Grand Jeu'ya katılmayı reddetmesinden kaynaklanmaktadır ve bu durum, patafiziğin evrimi için önemli bir nokta olmuştur. Ardından hiçbir şey üretmeden Fransa'da ve yurtdışında sürüklenmiş, 1933'te dağda yürüyüş yaparken kaybolmuş ve bir daha hiç görülmemiştir.

Torma'ya göre patafizik, Daumal'ın Le Grand Jeu'su gibi kökleri ruhsal felsefe de olan bir grubun yol gösterici ilkesi olmaktan kaçınmalıdır. Torma'nın patafizik konusunda ki duruşunu belki de en açık biçimde Torma ile Daumal arasında gerçekleşen mektup alışverişinde görebiliriz. Daumal'ın "Pataphysics and the Revelation of Lauhter" adlı makalesi yakın zamanda Andre Breton tarafından sürrealist gruptan atılan Georges Ribemont-Dessaignes'in editörlüğünü yaptığı Bifur'un ikinci sayısında yayınlanmıştı. Daumal Torma'ya bir kopya göndermiş ve;

"Sevgili Daumal'ım,

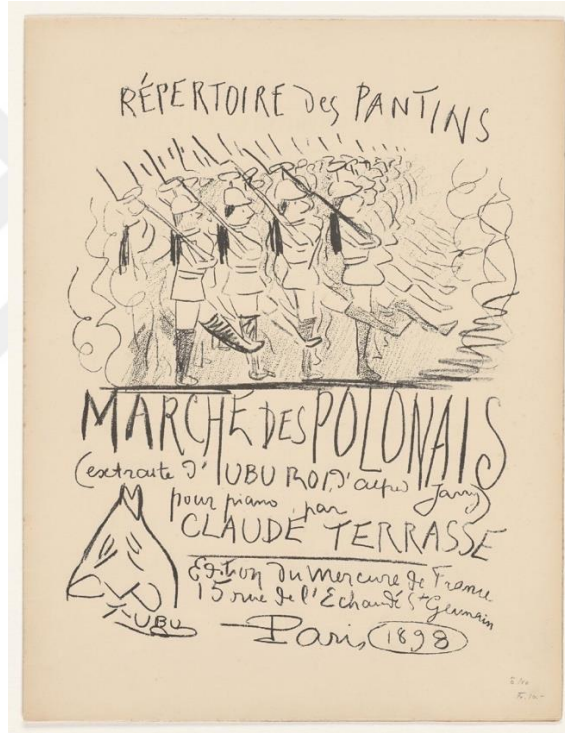
Bifur sayısını göndermek için özür dilemene gerek yok. Bifur, Bifur'dur ve aklınız varsa duvarlara da bir şeyler çizebilirsiniz. Bir nüsha göndermekte haklıydın. Çünkü aksi takdirde makalenin duymazdım ve patafiziğin mistisizmle ilişkili olabileceğini fark ettim. Bunu hala merak ediyorum. Rastlantının önüne çıkardığı tüm okumalar arasında -ve tanrı benim için her zaman iyi iş çıkardı- Jarry'nin parçaları bana her zaman en az sıkıcı gelenler oldu. Onlar aracılığıyla görüyorum. H. Bordeaux veya Gide yoluyla görenler var. Bunda yanlış bir şey var mı? Bana gelince, ben Jangle veya Emmanuel Diev gözüyle görüyorum. Zevk ve iddia meselesi. Aslında bazı kitapları hala mümkün kılan da budur. Çünkü artık geçmişteki itirazlarınıza rağmen ne kültürle nede irfanla ilgilenmiyorum. Bu yüzden aynı duman kütlelerini gördüğünüze gördüğüme sevindim. Bir kez daha konuyu geçiriyorum. Senin mutlak tokatlarını pek umursamadığımı öğrenmek şaşırtıcı olmayacak. Tokat atanlar dışında başka herhangi bir mutlağa çok az inancım var. Başka var mı? Makalenizi üzücü buldum. Çünkü içinde ki her şey doğru. Gerçek kelimesi burada kesinlikle hiçbir şey ifade etmiyor ve patafizik bir pençe darbesine yenik düşüyor. Kaostan beslenmek konusunda haklısın. Ama sanki bir tür tanrıymış gibi ona inandığımız

hissine kapılıyorsunuz. İnceliğine rağmen, sevgili Rene, tanrının lütfunu fazlasıyla taşıyorsun. Mutlak çalışıyorsun.

Patafizikçiniz çok fazla gülüyor. Ve bu kahkaha hem çok komik hem de çok kozmik. Metafiziği patafiziğin arkasına koyun ve sadece bir inancın dış görünüşü haline getirin. Şimdi patafiziğin özü, arkasında hiçbir şeyin olmadığı bir cephenin cephesidir.

Rene Daumal... (Price ve Taylor, 2022)

Metafizikçi, devrimlerin motoru olan cisimlerin diyalektik kisvesi altında dünyanın gözeneklerine ve fenomenlerin evrimine doğru yol almıştır. Şimdi patafizik, “metafiziğin üzerine bindirilen, kendi içinde veya kendisinin ötesinde, metafiziğin fiziğin ötesine ulaştığı kadar ötesine ulaşan bilim olarak görülmektedir.



Görsel 6.6 Pierre Bonnard, Marche des Polonais (Extraite d'Ubu Roi d'Alfred Jarry), 1898

Joan Miro, 1920'de Fransa'ya geldiğinde kendisi için General Franco'nun vücut bulmuş hali olan Ubu'ya tutkulu bir şekilde kapılmıştır. Kariyeri boyunca Ubu hakkında, tipik çocuksu üslubu ve ilk günlerde doğrudan İspanyol diktatörü ve daha sonra diğer hedefleri hedef olan sert bir hiciv mizahıyla karakterize edilen heykel, taşbaskı, çizim, resim ve kukla dahil olmak üzere birçok eser yapmıştır. 1948'de resimli bir Ubu Roi üzerinde çalışmaya başlamış ve 1966'da 13 litografi yayınlamıştır. 1971'de Ubu döngüsünün kendi devamı olan Ubu oux Belears'i yaratmıştır. 1975'te

24 taşbaskı ürettiği L'enfance d'ubu'yu yaratmış, gerçeküstücü bir üslup kullanarak kendi metinlerini yazmıştır.



Görsel 6.7 L'enfance d'Ubu, plate 1015 by Joan Miro, 1975

Miro ile benzer şekilde Ernst, Ubu'yu bir diktatörlük sembolü olarak göstermiştir. Sürrealist resmin en eski örneklerinden biri olan tuvali, İmparator Ubu'yu topaç gibi işlemiş ve tavuk gagası, insan elleri ve göbeği, yeşil saçları ve şalı, yanında bir iğne olan devasa kırmızı bir tuğlalı yapı olarak betimlemiştir. Bir çöl kenarında Ernst'in imge ve malzeme syzglerinde patafizik ruhu en çok uyandıran belki de onun frotege, gratege, decalcomanie ve kolaj teknikleridir (Price ve Taylor, 2022). Ernst'in beraberinde Asger Jorn patafiziği kiç olgusu ile birlikte değerlendirmiştir.

1962'de Jorn, Danimarka'yı Venedik Bienalinde temsil etmeyi reddetmiş, bunun yerine İskandinav Vandalizm Enstitüsü projesi için önceden var olan yağlıboya tabloların üzerine boyanmış olan değişiklikler adlı bir dizi resim üzerinde çalışmayı kabul etmiştir. Antika dükkanlarında ve bit pazarlarında bulunan bu amatör çalışmalar, son derece duygusal ve kiç değerleri nedeniyle seçilmiş ve ardından genellikle şeytani figürleri ve ilkel canavarlarını düşündüren resim karalamalarını canlı ve zaman zaman agresif boyamasıyla dönüştürmüştür. Dikkate değer bir şekilde, Jorn'un eklemeleri, teknik ve fırça işçiliğinde ki radikal farklılıklara rağmen, ressamlık karalamalarının yanında veya altında görüldüğünde stili ve içeriği genellikle homojen ve tamamen doğal görünen orijinal çalışmaları yeniden canlandırdı. Örneğin, 1962 tarihli Foustroll tablosunda geri dönüştürülmüş tablonun merkezinde, şüphesiz Dr. benliğini değiştirmiştir (Price ve Taylor, 2022).



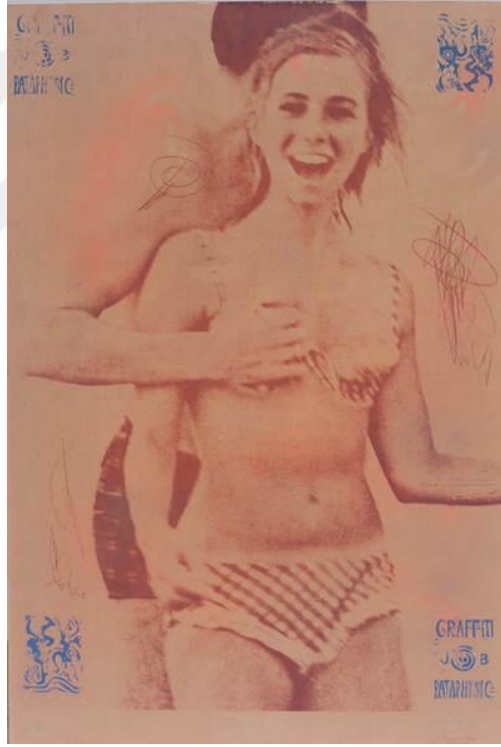
Görsel 6.8 Ralph Rumney, Untitled, 2002

İngiliz sanatçı ve aynı zamanda Jorn'un da Sitüasyonist Enternasyonal'deki arkadaşı ve meslektaşı olan Ralph Rumney, Foustroll gibi çalışmalarını değiştirme yöntemi olan Sitüasyonist saptırma veya yeniden yönlendirme nosyonuyla ilişkilendirmiştir. Yeni ve daha yüksek bir anlam kazanması için şu anda var olan bir kültürel nesnenin bağlamı veya doğası olarak görmüştür. Devrimci bir saptırma olarak Danimarkalı ressamın portreye olduğu kadar isme de bir gizem ve ciddiyet atmosferi katan grafiti benzeri eklemeleri sayesinde önceden var olan resmin gerçekten de yeni ve daha yüksek bir önem kazandığı görülebilir. Sakallı haydutu, Jarry'nin ölümünden sonra adını taşıyan kahramanıyla özdeşleştirilen basılmış yapıttır. Mayıs 1959'deki Paris'teki Galerie Rive Gouche'deki sergisinin katalog makalesinde, bu buluntu tuvallerin algılanan Vandalizmi savunmak için yazılmış olduğunu belirten Asger Jorn, Jarry'e yaraşır patafizik bir mantıkla aşağıdaki sözünü ilan etmiştir:

“Modern olun koleksiyoncular, müzeciler. Eski tablolarınız varsa umutsuzluğa kapılmayın. Anılarınızı saklayın ama devrinize uygun olacak şekilde çarpıtın. Resim bitti. Bitirirseniz iyi olur. Detourn. Yaşasın resim!”

Diğer bir sanatçı olan Brewton'un, bir dergiden geri dönüştürülmüş, görüntünün ifadeye dönüştüğü, göğsüne dokunan bikinili bir kadını gösteren “sunrise” adlı 1964 tarihli çalışmasında görüldüğü gibi, kendi saptırılmış sanat eserlerine benzer taktikler kullanmıştır. Yarı neşeli yarı şaşırmış ifadesi esere bir belirsizlik katmanı eklemektedir. Çünkü doğaçlama hareketine karşılık adamın yüzüne tokat atıp

vurmadığını bilmemizin hiçbir yolu yoktur. Jorn'un saptırılmış tablolarının en iyilerinde olduğu gibi Brewton bu çalışmasında kendine zaten verilmiş olanı kullanmıştır. Ancak kendi kişiliğinden ve mizahından da çok şey eklemiştir. Brewton'un baş harfleri arasında ubuesk bir sarmal taşıyan mavi "Graffiti Pataphysics" damgası dahil sonucun oldukça orijinal bir sanat eseri olduğu görülmektedir. Brewton'un "The Pataphysics Times" adlı çalışması alıntılar, gazete manşetleri, reklam sloganları ve çeşitli kaynaklardan kırpılmış olan metinlerin parçalarından oluşmaktadır. Çalışma, Brewton'un Philedelphia'da Jerry'nin ölümünden sonra yayınlanan Patafizikçi Dr. Foustroll'un Davranış ve Görüşleri eserinde sunulan hayali çözümler bilimine dayalı bir sanatsal devrim planı olarak anlaşılabilir.



Görsel 6.9 James E. Brewton, Sunrise, 1964

İstisnanın diğer tarafında bulunan şey, kendisiyle karşılaşmak için gerçekliğe düşen bir patafizik hareket değilse nedir? Garip bir şekilde, gerçekleştiği için artık imkânsız olmayan ve yine de istisnai kalan ve bu yüzden de pek mümkün olmayandır. Zira yine de ne kadar gördüğümüze tam olarak inanmasak da Patafizikçi Doktor Foustroll hem bir kap hem de süzgeç görevi gören tamamen gözenekli bir yüzey olan bir elek üzerinde Paris çevresinde yelken açar. Delikli bir süzgeç olduğu için elek içinde yelken

açmanın asıl zorluğu suyun içeri sızmasına engel olamamaktır. Yakında batma ve patafizik kaldırma kuvvetinin kesiştiği noktada tehlikeli bir dengeyi korumak için sürekli bir dikkat gerekecektir. Burada elek, sanatsal imgelem için bir araç halini almıştır.

Geçmişteki pek çok düşünür, Aristoteles'in "makul imkânsızlığı"ndan, Kant'ın "çıkarsız ilgi" bakışına ve Duchamp'ın "sanat katsayısı"na kadar bu tema üzerinde çeşitli varyasyonlar üretmişlerdir. Ancak Jarry bunun ötesine geçerek yeni bir ideoloji önermiştir: "Teknolojik olarak kolaylaştırılmış estetik etkileşim". Eleğinde aslında anlatmak istediği tam olarak budur. Estetik, etkileşimi kolaylaştırmak için tasarlanmış bir makineden başka bir şey değildir. Hayali bir kap biçiminde makine, aslında işlevsel bir kap olmaması sorununa hayali bir çözümdür. Aslında elek, bu durumda sadece bir kap makinesi değil, aynı zamanda bir zaman makinesidir. Bu bakımdan estetik deneyimin süresini güçlendirir ve bunu yaparken izleyici, etkileşim anını istisnai kılar. Aslında Jarry'nin hayatını ve düşüncesini, çağdaş sanat eserleri hakkında düşünmek için katalizörler olarak ele alan patafizik soruya yaklaşmanın yolları için kendi içinde üç öneri barındırmaktadır. Bu öneriler, Jarry'nin hayali çözümlemeler biliminin, yaratıcı düşüncenin evrimiyle birlikte aldığı yolları araştırmaktadır. "Ve" ya da "eğer..." den oluşan, mümkün olan en titiz şekilde gerek dışı bir gezinme. Bu önerilerin her biri, yaratıcı düşüncenin spekülâtif bir biçimde askıya alınması olarak da görülebilir. Elekler olan istisnalar, aynı zamanda estetik bağlılığın süresini artıran zaman makineleridir. Hayal gücünü alıp, gerçekten patafiziği bir dost olarak düşünürsek, patafizik bir hayal gücünün spekülâtif ile gerçek arasındaki sınırları nasıl çözebileceğini inceleyerek bize gerçeklikleri sunmasına alan açabiliriz (Price ve Taylor, 2022).

İronik bir şekilde, dijital hız ve yüksek performans verimliliği kültüründe gerçekten radikal olan şey, Jarry'nin zaman makinesinin tam anlamıyla bir mutlak dinlenme makinesi olduğu önermesini almak ve dinlenmeyi harekete geçirmenin yollarını görselleştirmeye başlamak, zamanı askıya almaktır. Dikkati anın alanına getirdiğimizde neden sürecin kendisini projenin kendisi yapmıyorsunuz? Seattle merkezli sanatçı Andrew Buckles'ın performans çalışmasının yeniliği bu soruya

özüm niteliğindedir. Bir otobüs durağında beklemek, bir restoranda garsonluk yapmak, diğ er insanlara ne istediklerini sormak.

Jarry'nin zaman makinesi kavramı, bir cismi süreden izole edebilecek bir mekanizma bulma fikrine dayanmaktadır. Bu mekanizma, etrafımızdaki dünyanın zamansal ardışıklığına göre bir cismi yavaşlatmakta ve böylece algıyı ve imgeyi uzayın sonsuz akışına açmaktadır. Bu nedenle Jarry, hayali pilotunu olayların ardışıklığında şeffaf hale getirme fikrine dayandığından zaman makinesini “mutlak dinlenme makinesi” olarak da adlandırmıştır.

Belli bir açıdan bakıldığında makinenin detayları önemli değildir. Bunun yerine Jarry'nin makalesiyle ilgili en önemli şey, onun fikirleriyle ilgilenmek için zaman ayıran rahatsız veya kızgın olsalar bile sanatçıların ve bilim adamlarının merakını uyandıran bir sosyal katalizör işlevi görme şeklidir. Bu iddiada bulunmak, Jarry'nin zaman makinesini yeniden yapmaktır. Sosyal etkileri nedeniyle başkalarının meşgul olmak için harcadığı zamandan yararlanarak sürdürülür. Bu pek çok eleştirmenin sanatsal yorumlamanın gerekli koşulu olduğunda ısrar ettiği şeyi yeni spekülasyon makinelerinin işleyişini sürdürmek için izleyicinin yatırımının gerekli olduğunu pekiştirmektedir. Makine, spekülasyonu sürdürmek için gereken ilgiyi yaşamıştır. Keza pilotsuz bir zaman makinesi makine değildir. Sadece zamandır. Pilot, makineyi ayakta tutmak için gerekli olan denkleme sosyal katılımın gerekli bileşimini ekler. Sanki Jarry, Marina Abramoviç'in yüzyıl sonra popüler hale getireceği şeyi bir şekilde önceden tahmin etmiş gibi. Egemen hale gelen aptallık tezi. Bir tür yüksek zekâ olduğu söylenebilecek bir aptallık, radikal bir düşüncenin eşiğinde, yani hakikatin ötesinde olduğu düşünülen yeni bir anlayış.



Görsel 6.10 Marina Abramoviç, *The Artist is Present*, 2009

1970'lerin başından beri Marina Abramoviç, beden ve zihnin algılanan sınırlarını aşmış ve hem kendisine hem de birçok durumda katılımcılara duygusal, entelektüel ve fiziksel olarak meydan okuyan performanslar aracılığıyla sanatçı ile izleyici arasındaki karmaşık ilişkiyi araştırmıştır. Fikirlerini iletmek için kendi vücudunun kullanılması gibi çalışmalarına ilham veren kavramlar da anahtardır. Çocukluğundan beri sanatla ilgilenmektedir ve sanatın bir stüdyoda üretilmesi, hatta somut bir biçim alması gerekmediğini erkenden fark ettiğini belirtmiştir; "Anladığım kadarıyla... her şeyle sanat yapabilirim... ve en önemli şey kavramdır"; "Ve bu benim performans sanatımın başlangıcıydı. Vücudumu ilk kez izleyicinin önüne koyduğumda anladım: bu benim medyam" (URL-17).

Abramoviç *The Artist is Present* adlı genişletilmiş bir performansında, performansın süresini beklentilerin ötesine uzatmanın zaman algımızı değiştirmeye ve deneyime daha derin bir katılımı teşvik etmeye hizmet ettiği inancından ilham aldı. Boş bir sandalyenin karşısındaki ahşap bir masada sessizce otururken, insanlar sırayla sandalyede otururken ve onunla gözlerini kilitlerken bekledi. Yaklaşık üç ay boyunca, günde sekiz saat boyunca, çoğu gözyaşlarına boğulan 1.000 yabancıyla bakışlarıyla karşılaştı. Abramoviç, "kimse kimsenin oturmak ve benimle karşılıklı bakışlar yapmak için zaman ayıracağını hayal edemez" dedi. Aslında sandalye her zaman doluydu ve içinde oturmak için bekleyen sürekli insan sıraları vardı. "Tam bir sürprizdi... insanların gerçekten temas kurması için bu muazzam ihtiyaç" (URL-18).

Aslında eserin başlığı sanatçının varlığına odaklanırken işin kendisinin asıl etkisi, izleyicinin kendi varlığının hiperfarkına varmasıdır. Sanatçının bakışı altında yoğunlaşması ama belki daha da önemlisi beraberinde bir beklenti inşa etmesidir. Diğerlerinin yanında bekledikleri gibi. Bunu akılda tutarak zamanın daha da radikal şekilde dağıtılması için The Artist is Present yeniden biçimlendirilebilir. Performansın amacı istisnasıdır. Tam olarak görülmeyen ama yine de karşılaşma beklentisiyle ortaya çıkan, sabırla bekleyen, sanatçının huzurunda sıralarını almadan önce zaman ayıran insanların uzun kuyrukları. İnsanlar zaman içinde zamanlarını beklemektedirler.

Abramoviç metodu'nun patafizik önemi, zaman alan ve böylece zamanı geri alan ve yeniden dağıtan üretkenlik kültürünün işlevselleştirilmiş hızına karşı taktikler, bu radikal verimsizlik kavramında gerçekten katılışmaya başlar. Operasyonel kültürün geçerliliğine aykırı şekillerde dikkat çekmek.

“Marina Abramoviç, 2010 yılında çokça övülen bir performansıyla New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde bir masada oturdu ve karşısına oturmak için sırada bekleyen insanlara yedi yüz saatten fazla baktı. The Artist Is Present adlı performans, sanatçının yarattığı (Abramoviç Metodu olarak bilinen) yaşam tarzı felsefesinin bir uzantısıydı; zamanın kendisinin süresel anını vurgulamak için zorlayıcı bir uzatma faaliyeti süreci. Bazı yönlerden bu, Jarry'nin tam tersi taktiğidir, bedeni süreden izole etmek değil, onu hiper-farkında kılmak, böylece yeni bir süre duygusu yaratılır. Strateji basit ve kasıtlı olarak zaman alıcıdır, ana hatlarıyla bir bardak suyu yavaşça, on beş dakika veya daha fazla sürebilecek kadar yavaş içmek veya içindeki her taneyi tek tek saymak için zaman ayırmak gibi temel egzersizlerle özetlenir. Bir torba pirinç, yirmi saat kadar sürebilen ve aktif olarak uğraşan kişi için tamamen yeni bir süre duygusu yaratan bir egzersiz. Basit olduğu kadar radikaldir: kişinin bulunduğu yere ve faaliyetlerine uyum sağlaması ve böyle yapmak, zamanla temelde farklı bir ilişkiye girmek” (Price ve Taylor, 2022, s.156).

Paul Virilio'nun her bir teknoloji ya da yöntem icadının yeni bir rastlantının icadını müjdelediğini söyleyen mantığını takip ederek, bazı açılardan neredeyse hayal gücünün gerçeğin rastlantısı olduğu önermesine yaklaşmaktadır: “Gemiye icat ettiğinizde, gemi enkazını da icat etmiş olursunuz; uçağı icat ettiğinizde uçak kazasını da icat etmiş olursunuz ve elektriği icat ettiğinizde, elektrik çarpmasını icat etmiş olursunuz... Her teknoloji, teknik ilerleme ile aynı zamanda icat edilen kendi olumsuzluğunu taşır” (Price ve Taylor, 2022, s.156). Hızlandırılmış yaşamın icadıyla birlikte bekleme kazası da gelir, tıpkı gerçeğin icadıyla hayali çözümün, askıya alınmış bir küçümseme biçimi enjekte ederek gündelik dünyanın altını oyan o karşı-akıllı çözümün rastlantısının gelmesi gibi. Bizi mutlak dinlenme durumuna yavaşlatan, yeni yaratıcı olasılıkların ortaya çıkmaya başladığı zaman makineleridir. Buckles için

"neden bekleyelim?" retorik değil felsefidir, aynı zamanda zaten ne yapıyor sorusuna kaçınılmaz olarak hayali bir çözüm olan bir önerme içeren bir yanıtı gerektirir. Beklemeyi bu şekilde görmek ikna edicidir, çünkü süre gösterisinden tamamen kaçınarak, hayata halihazırda yaşanmış olduğu şekliyle basitçe bağlanmayı tercih eder. Sonuç olarak, Abramoviç ve Buckles tarafından yaratılan zaman makineleri, bizi geleceğe veya geçmişe götördükleri için değil, şimdiki zamana geri götördükleri için olağanüstü bir anı oyunda tutmanın emek gerektirdiği gerçeğini vurgulamaktadır. Gelecek burada ve onu şimdiden zihnimizde ve hayal gücümüzde yaşamaktayız. Bu sanatsal çalışmalar önemlidir çünkü toplumsal yanlış anlamaların patafiziksel alt akımını açığa çıkarırlar. Bizi günlük ana geri döndürecek bir makineye ihtiyacımız vardır. Garip bir bükülme ile, hayal gücünü kelimenin tam anlamıyla ele almak bizi gerçekten zaman içinde hareket ettirir. Zihnimizin zaten odaklanılmış olduğu gelecekte başlayarak, Jarry'nin zaman makinesiyle başlayan geçmişe ve sonra, bağlılığımızın sabit kaldığı bugüne geri döneriz.

Patafiziğe yaklaşmak için diğer bir öneri, imgelemi bir olgudan çok bir arkadaş gibi ele alma eylemi olarak görülebilir. İmgelemle ilgilendiğimiz hikayeleri kişiselleştiren ve hatta belki de kişileştiren şekillerde bir ilişki geliştirir. Hem anekdotların hem de dostlukların ortaya çıktıkları durumların ötesinde sürdürülmesini sağlayan kişilerarası dinamikleri gerçek hale getirir. Efsaneye göre Jarry, yaşamının son döneminde hastanede hastayken son sözlerini fısıldayarak bir kürdan ricasında bulunmuştur. Orada bulunan kimsede kürdan olmamasından dolayı arkadaşlarından biri kürdan almak için dışarı çıkmış ve kısa bir süre sonra elinde bir paket kürdanla geri dönmüştür. Kürdanı Jarry'ye uzattıktan sonra hikâyeye göre, birini çeker çekmez Jarry'nin yüzünde bir sevinç ifadesi belirmiş ve bir an sonra ölmüştür (a.g.e., 2022).

Zira bu olay, Michel Onfray'in gıdalarla ilgili iddiasının bir uzantısı olarak düşünülebilir. Michel Onfray'in, yediğimiz yiyeceklerin aslında nasıl düşündüğümüzü etkilediğine dair argümanının bir uzantısı olarak bile bu felsefi bir olay olarak nitelendirilebilir. Onfray'e göre, beslenme seçimlerinde masum olan hiçbir şey yoktur, bunun yerine yiyecek seçiminin "kişinin öz-yapıya ulaştığı varoluşsal bir seçim" olduğunda ısrar eder. Bu şekilde bakıldığında, kürdan isteme nedeninin anlaşılabilmesi için Jarry'nin beslenme alışkanlıklarına bakılabileceğini belirtmektedir. Çünkü

Jarry'nin yemek yeme alışkanlıklarının belki de dışarıda yemek yerken tatlıdan başlayıp çorbayla biten yemeklerini tersten sipariş edip yediği fikirleri kadar eksantrik olduğu düşünülmektedir. Evde yemek yerken öğünleri genellikle Seine Nehri'nden yakaladığı balıklardan veya komşusunun bahçesinden yakaladığı tavuklardan oluşan Jarry'nin en iyi bilinen beslenme düşkünlüğü, bolca tükettiği absinthe idi. Hatta bazen (mali sıkılıkta) mürekkeple karıştırarak. Absinthe, psikotropik etkileri nedeniyle tamamen mitolojiktir, bu nedenle Jarry'nin düşünce tarzı üzerinde bir etkisi olduğunu iddia etmek kolaydır. Absinthe mürekkep ekleme eylemi, içeceğin kendisini Jarry'nin yazılı sözlerine bağlar, Antonin Artaud'nun "sihir olarak düşünce" kavramını, kasten yutmayı düşüncenin öngörüsül bir tezahürüne dönüştürerek önceden tahmin eder. Çünkü, Onfray'a göre, Tükettiğimiz şeylerle ilgili seçimlerimiz nihayetinde "tutarlı bir sanat eseri olarak benliğin inşası için bir taktik" olarak görülmelidir. Beden ve zihin ama kendisi beslediği zihinlerin entelektüel kaderinde yer alıyor.

Patafiziğe yaklaşmak için son bir öneri, muhayyileyi hayatın ortamına entegre etme eylemi, hayali çözümleri bilmecelerin cevapları olarak değil, edimsel alt tabakalar, içine atılan veya üzerine oturulan sıvı havuzları olarak yeniden biçimlendirme eylemi olarak görülebilir. Hatta bu, hazır-nesnenin bir sonraki evrimi gibi gösterilebilir. Yalnızca yeniden ele geçirilmeyi bekleyen nesneler değil, daha önce olmayan yerlerde sanat eserleri yapan ve kelimenin tam anlamıyla bir sanatçı kültürü geliştiren etkinlikler de buna dahildir.



Görsel 6.11 Tetsushi Higashino'nun Nose Hair adlı çalışmasından görsel

Böyle bir strateji, Japon sanatçı Tetsushi Higashino'nun yetiştirmekte olduğu bir sanat eserini kültürlmek için kullandığı simyasal çözümler gibi, farklı türden kültürleri ve farklı çözüm biçimlerini kucaklamaktadır. Hidroponik Burun Kılıklarının Gözlem Günlüğü adlı eser, sanatçının bir petri kabına ektiği bir burun kılından oluşur. Ağustos 2009'dan beri uzayıp uzamayacağını görmek için beklemiş ve onu çeşitli solüsyonlarla yani saç uzatma formülleri, bitki besinleri, hatta Red Bull gibi enerji içecekleri ile beslemiştir. Burun kılıkları direnmiş, ancak Higashino, özel bir sebat komedisiyle denemeye devam etmiştir. Ta ki yaptığı her şey, onun yerine petri kabını büyütme gibi olağanüstü bir sonuca ulaşana kadar. Sanatçı, her gün burun kılıklarını ve petri kabını dikkatle belgeleyerek bu beklenmedik kültürel büyümeyi beslemeye devam etmiştir. Şimdi, on yılı aşkın bir süredir, bu petri kabı kendi mantar ormanını büyütüyor çürüyen, durgunlaşan ve genişleyen projenin patlayıcı patafiziksel potansiyeli olarak tam da patafizik bir sanatsal önermenin istenmeyen sonuçlarında ortaya çıkıyordu.

Birçok yönden mükemmel çözüm, bir çözümsüzlüktür. Soruyu soru olarak oluşturulmadan önce çözen bir cevaptır. Aynı zamanda farklı türden bir çözümdür. Bir kombinasyondan çok bir karışım ya da gerçek bir çözeltiden çok bir çözünme. Jarry'nin yerel dilini benimsenebilir ve burun kılı ve tabak tarafından emilen çeşitli besinleri vurgulayarak buna "şeylerin içinde çözündüğü şey" denilebilir. Ya da büyümenin gülünç bir deneyin tesadüfi bir yan ürünü olduğu gerçeğine rağmen, aynı

şekilde tersi bir yöntem de benimsenebilir ve buna "kendisinden yeni şeylerin büyüdüğü şey" adı verilebilir. Garip bir şekilde, bu projede bu kadar çekici olan şey, bakım yerel dilini paylaşılan bir hayal gücü hareketinden, tam anlamıyla ekolojik bir tezahüre dönüşmüş bir harekete doğru genişletme şeklidir. Adeta burun kılı kendi aklını geliştirmiş ya da sadece kendi iyiliğine odaklanmak yerine çevresindeki kültüre katkıda bulunacağına karar vermiş gibidir. Hatta François Laruelle'nin "Felsefe Dışı Projesi" ile Jarry'nin "patafizik"i arasında bir benzetme kurarak, bu projeye tam anlamıyla felsefi olmayan bir buyruk atfedecek kadar ileri gidilebilir. Laruelle'e göre, "Felsefe olmayan nedir?" sorusu, onun ne yapıp ne yapamayacağı sorusuyla değiştirilmelidir. Ki bu aynı zamanda "felsefe-olmayan edimseldir ve bir felsefe olarak kendini tüketir" anlamına gelir. Gerçekten de felsefe-olmamanın kaderi, kesinlikle kendi kendine yok olmak, felsefeyi öyle bir benzetme yapmaktır ki, onu kastetmeden-felsefe, insanın düşündüğü bir şey değil, sadece yaptığı bir şey haline gelir. Jarry'nin yapmacıklı konuşması gibi, patafiziğin de fiil temelli bir ideoloji olduğunu, performansa ve askıya almaya odaklanarak (felsefe dışı gibi) "performans edimi olmadan gerçekleştirilen" olduğunu iddia eder. Higashino'nun burun kılları tam olarak bu şekilde çalışır, hayal gücü büyümek için yeni bir tür çözüm bularak kendini tüketmektir (Hugill, 2015).

Matthew Teitelbaum, Graham'ın sanatını 1994'te melankolik olarak tanımlayan ilk yazar olsa da bu tanım, Dorothy Zwirner'ın kitap uzunluğundaki makalesi 'Melancholic Masterpieces'in konusudur ve bu yazının yazıldığı tarih Graham'ın çalışmasına yönelik en son eleştiridir. Zwirner'in Graham'ın çalışmasına verdiği yorumda melankoli, idealin kaybına bir yanıttır ve eskimiş teknolojiye pek çok göndermede veya kullanımda atıfta bulunulan, modernitenin daha eski bir mekanik anına yani devrimci olana bir dönüştür. Bu modası geçmiş teknolojilerde somutlaşan insanı iyileştirme vaadi ve aynı zamanda bu vaadi yerine getiremeyen endüstriyel çağın sonsuz tekrarıdır. Graham'ın sanatına bu meseleleri ve bu bakış açısını göz önünde bulundurarak yaklaşmak ve bunları patafiziğin yirminci yüzyıldaki rolü ve durumuna ilişkin anlayışla uyumlu olarak Graham'ın çalışmasının patafizik boyutuna ilişkin bir tartışmayla desteklemek istenmektedir. Bu patafizik boyutu hayal ediyor olmak oldukça olasıdır çünkü Graham'ın kendisi yapıtlarını betimlerken asla Alfred

Jarry'den ya da "patafizikten" bahsetmez, ama onu burada bulan şeyin sadece bir yorum çılgınlığı olarak görüldüğü de belirtilmelidir (Harris, 2006).

Graham Jarry'nin clinameni hakkında iki kez yazmıştır: 'Freud's Clinamen' adlı makalesi, onu ilk kez uluslararası bir sergiye katkısına eşlik etmesi için 1987 Münster Heykel Projeleri kataloğuna dahil edilmiş; 1997'de, o yılın Venedik Bienali için hazırladığı kısa filmi Vexation Island'a eşlik eden süreli yayın-katalogda 'Vexation Island'ı Siting' adlı makalesi yayınlanarak ününü yeni bir düzeye çıkarmıştır.

Graham'ın Münster enstalasyonu ve onunla birlikte gelen makale, Freud'un Rüyaların Yorumu'ndaki kendi rüya anlatımlarından biri olan 'botanik monografi rüyası' ile ilgilidir. Bu rüyanın ayrıntılarına girilmesine gerek olmasa da Graham'ın clinamen anlayışındaki önemine kısaca değinmek anlaşılabilirlik açısından faydalı olacaktır. “Freud dışarıda dolaşırken bir kitapçı vitrininde siklamen bitkisi üzerine bir monografi gördü ve bu monografi sonraki bir rüyaya dönüştü. Freud'a göre bu, açık içeriği bakımından bir önceki günün kalıntılarına bağlı olan bir hırs rüyasıydı, ama Graham için bu, Freud'un dikkatini çektiği şekliyle bir clinamen ya da saptırma örneğidir. Bence burada belirleyici olan, Graham'ın clinamen'i vitrindeki bakışla, tüketim toplumuyla ve dolayısıyla modernite deneyimiyle özdeşleştirmesidir. Enstalasyonu, Freud'un 1898'de casusluk yaptığı aynı 17 botanik monografin, Münster çevresindeki kitapçıların vitrinlerindeki diğer kitapların arasına yerleştirilmiş sahte kopyalarından oluşuyordu; bu şekilde Graham, 1987'de Freud'un yaklaşık doksan yıl önce Viyana'da deneyimlediği tesadüfi karşılaşmanın aynısını sahneliyor” (A.g.e.,2023).



Görsel 6.12 Barry Flanagan, Chess Set, 1971

Patafizik kavramını çalışmalarında işleyen diğer bir sanatçı olan Barry Flanagan, bir heykel sergisi olan Patafizik ve Oyun'da, sanatçının mirasından daha önce hiç görülmemiş bir yapıtın da yer aldığı hem sunum hem oyunun ilkelerinde hem de Fransız yazar Alfred Jarry tarafından ortaya atılan 'patafizik' felsefesinde hayali alemin önemine odaklanmıştır. Flanagan'a göre absürtlük, derinlik kadar eşit derecede savunulabilir. Ek olarak Flanagan'ın Satranç Takımı, bir mantar tabanı üzerinde 32 yoğun yeşil pamuklu kumaş parçası içeren geleneksel bir satranç oyununun yeniden düzenlemesidir. Ancak Flanagan, birbirinin zıttı ve birbirinden farklı iki parça takımı yerine, yalnızca yeşil veya siyah keçeyle kaplanmış olan parçanın tabanıyla dikkat çeken birbirinin aynı iki takım yaratmıştır. Flanagan, oyuncuların oyun sırasında bu belirteçlere atıfta bulunmasını yasaklar, ancak oyunun mantıksal temellerini, özünde hafıza ve sonuç olarak neredeyse kaçınılmaz bir kaos olan bir temele dönüştürür. 1971'de 40'lık bir baskıyla yaratılan Satranç Takımı, sanatçının yumuşak heykelin özel bir uğraş olduğu erken dönem yapıtlarında kullanılan alüminyum, kumaş, mantar ve kum malzemelerinden oluşmuştur. Chess Set edisyonları, Rijksmuseum, Amsterdam ve Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam dahil olmak üzere birçok büyük Avrupa müze koleksiyonunda yer almaktadır (URL-19).

Patafizik, yaradılışın ve yok oluşun sonsuz döngüsünde döner ve alçalır; bu tema enerjiden maddeye, hayata ve evrene kadar her şeye nüfuz eder, döngüler her yerde bulunur ve her zaman mevcuttur. Gyre'nin patafizik barındıran sergisi hem durağanlığın içinde hareketin hem de hareketin içinde durağanlığın olduğu, insan dışı

nesneleri ve maddi gerçekliği kucaklayan dünyayı bir labirent olarak keşfetmektedir. Ek olarak sanatçı Yunchul Kim'in disiplinler arası edebiyat, mitoloji, felsefe ve bilim araştırmasına dayanarak, Kore Pavyonu'nda patafizik enstalasyonlarının sürekli olarak başkalaşım geçirdiği ve kozmik olaylardan, atmosferden, ışıktan ve doğadan etkilendiği bir evren yaratılmaktadır (URL-20).

Robertas Narkus ise çalışmalarını 'tesadüf ekonomisinde koşulların yönetimi' olarak tanımlamaktadır. Egemenlik, teknoloji, arzular ve modası geçmişlik kavramlarını keşfetmek için sıradan ve saçma olanı bir araya getirmektedir. CAC Vilnius, De Appel Sanat Merkezi, Amsterdam, VI Marakeş Bienali ve diğerlerinde sergilenmiştir. Robertas Narkus, aynı zamanda 2013 yılında Collège de 'Pataphysique'den Thierry Foulc ile iş birliği içinde Vilnius Institute of 'Pataphysics'in kurucusudur. 2016'da Vilnius'ta sanatçı tarafından yönetilen uzay/sanatçı gündüz merkezi "Autarkia"yı da kurmuştur.

7. YÖNTEM

Patafizik kavramı hangi felsefi akımlarla ve düşünürlerle ilişkilendirilebilir ve bu doğrultuda patafizik ve sanat arasında ki ilişki nasıl açıklanabilir? Bu problemler doğrultusunda aşağıda bulunan alt problemler konunun kapsamını belirleyecektir.

- Patafizik nedir?
- Patafizik ilk olarak sanat alanında nasıl fark edildi?
- Patafizik ve Postmodern sanat nesnesinin özellikleri eşdeğer midir?
- Teknolojik gelişmeler ile patafiziğin kullanımı arasında nasıl bir ilişki vardır?
- Patafiziğin bilinçdışı kullanımının yanında bilinçli olarak kullanan sanatçılar var mıdır?

Araştırma, patafiziğin kullanımının genel bir zamana yayıldığını belirtse de tez kapsamında ağırlıklı olarak 20. ve 21.yy. sanat eserlerine ve düşünörlere odaklanılmıştır. Araştırma kronolojik bir sıralama içererek belli sanatçılara daha çok odaklanmış, daha az bir şekilde başka sanatçılara atıfta bulunmuştur.

Araştırmada betimsel yöntem ve literatür taraması kullanılmıştır. Araştırma modeli olarak ise nitel araştırma yönteminden yararlanılmıştır.

8. SANATSAL UYGULAMALAR

Her ne kadar belirli bir kural veya akım içerisinde kendisini sınırlamadığı görülse de çalışmalarında zaman zaman fikirsel açıdan Fransız ekolü örneklerini kendi estetik anlayışına evirecek bir çerçevede yorumlayarak yeni yollar aradığını ve bu yaratı özelinde, keza Alfred Jarry'nin eserlerinden, sanatta yakaladığı interdisipliner kavramsal çerçevelerden ilham aldığı belirtilmektedir. Jarry özelinde özellikle üzerinde durduğu kavram ise genel hatlarıyla “Patafizik”, özel olarak da “İstisna”dır. Sanatta Yeterlik tezinin de ana teması olan “Patafizik” kavramının, aynı zamanda özgün bir bilim alanı olarak, temelde hayali çözümlemeleri merkeze alması, sanat disiplinleri üzerinden “okunduğunda” son derece ilgi çekici bir perspektif oluşturmaktadır. Öyle ki bir bilim olarak ele alındığında “hayali” kavramına, sanat disiplinleri özelinde incelendiğinde ise “imge” kavramına eş değer bir çerçeve oluşturması, kavramın kendi içindeki zengin ve çok katmanlı anlam nüansları yanında, kavramlar arası geçirgenlik potansiyellerini ele vermesi açısından da ayrı bir değer taşımaktadır.

Keşfetmiş olduğu bu sebep-sonuç ilişkileri özelinde fikirsel altyapısını şekillendirdiği ve bir anlamda sezgisel bir çerçeveye oturduğundan, aynı zamanda anlambilim evreninde varyasyonlara açık bir alt metni olduğuna inanıldığı tez kapsamındaki örnek çalışmalar, hazırladığı metnin onun gözünden bir tür dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Bu kapsamda yapılan çalışmaların dört tanesi soyut figüratif akrilik çalışmalardan oluşurken, diğerleri ise plexi ve epoksi malzemeleri ile üretilmiştir.



Görsel 8.1 Merve Mehtap Bulut, Patafizik I, Epoksi İçine Kolaj Tekniği, 2023

Yarı belirgin figürler kullanılan bu çalışmada soyutlama eğiliminin beraberinde rastlantısal şekilde oluşmuş leke grupları ile patafizik özdeşleştirilmiştir. Yani patafizikçinin istisna kavramına rastlantı ile vurgu yapılmıştır. Aynı zamanda istisna kavramını saydamlık açısından ele almış ve bunu çalışmasının malzemesinde en temel unsur olarak belirlemiştir. Çeşitli imgelerle patafizikteki ironi ve alay ciddiye alınmış ve bu çalışmasında dinamizmin yakalanması hedeflenmiştir. Malzeme olarak epoksi kullanılan bu çalışmada 4 katman mevcuttur. Birinci katmanda arka planda yer alan peyzajvari detaylar yer alırken ikinci katmanda Ubu Roi'ye yer verilmiştir. Üçüncü katmanda figürler bulunurken son katmanda ise ortada bulunan baskın figür yer almaktadır. Çalışmanın genelinde Ubu'nun dünyasının kurgulandığı dikkat çekmektedir. Bireyleri, farklılıkları, lekeleri, ritim ya da ritimsizliği veya dağınık olmak gibi pek çok ikiliği kendi içinde tartışmaya açmıştır. Figürleri, mekanları ve konularının anlaşılması için çabalayan sanatçının anlaşılabilme imkansızlığının bahtsızlığı patafizik olma durumu ile ilk çalışmada kendini göstermektedir.



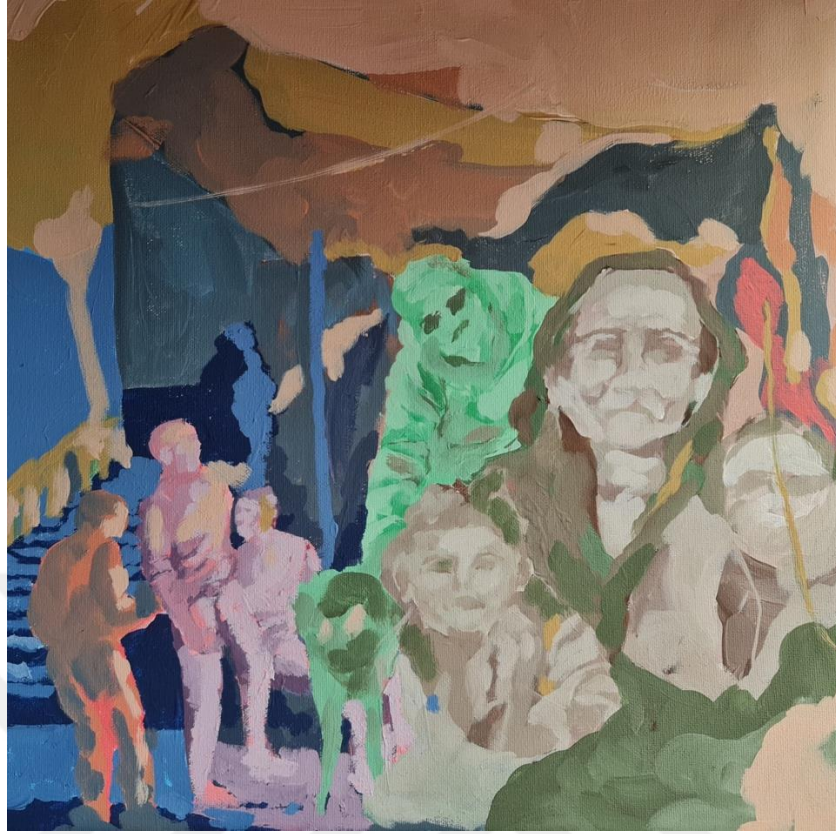
Görsel 8.2 Merve Mehtap Bulut, Patafizik II, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2023

Soyut figüratif bir üslupla yapılan bu çalışmada, leke grupları referans alınarak patafizikteki istisna kavramı desteklenmiştir. Kullanılan renk seçimleri ile uyumsuz görünen alternatifler bir arada kullanılarak deneysel bir çalışma ortaya konulmuştur. Fırça hareketlerini belirgin kılarak figürleri belirsizleştirme üzerinden belirsizlik yakalanmıştır. Bu noktada ise leke ile istisna kavramını ilişkilendirilmiş ve lekelerin oluşturduğu rastlantısal düzeni ön plana çıkarmayı hedeflenmiştir. Ek olarak sanat tarihinde yer alan önemli tablolara atıfta bulunmuş ve kübist, lekeci ve figüratif etkiler çalışmanın merkezine konumlanmıştır. Bu çalışma kapsamında esteti kaygı, renk ilişkileri ile ortaya çıkmaktadır.



Görsel 8.3 Merve Mehtap Bulut, Patafizik III, Pleksi İçine Kolay Tekniği, 2023

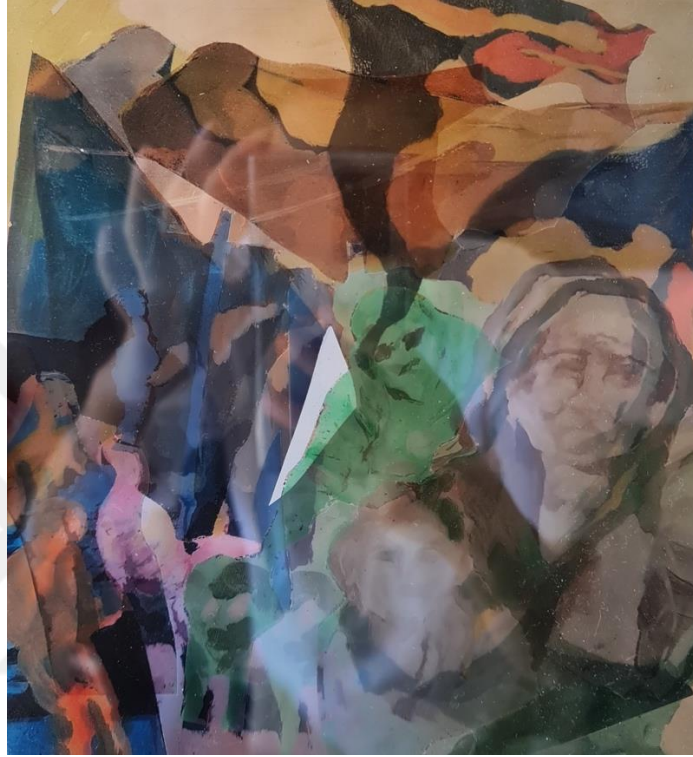
Farklı kağıtlar üzerine yapılmış suluboya çalışmaların kolaj tekniği ile beraber pleksilerin arasına katmanlar şeklinde yerleştirildiği bu çalışmada görülmektedir ki elde edilen yoğun görsellerin çalışmada özel bir değeri olduğuna inanıldığı, detayların artırılarak yeni, taze ve farklı bakış açıları geliştirileceği fikri temel alınan bir detaydır. Hatta bu sürecin doğal bir sonucu olarak, kendi içinde öznel refleksler barındıran ya da rastlantısal olarak kendiliğinden gelişen çalışmanın zamanla kontrolden çıkması sağlanmıştır. Zira burada öne alınan ve çalışmaya yön vermesi istenilen temel tetikleyici unsur süreç ve zamandır. Nitekim sanat nesnesi, süreç ve zamanın beraberliğinde kendi gerçekliğini bulmaktadır. Bu açıdan, farklı katmanlar süreçle birlikte işlendiğinde, tekil anlamı yıkma amacı da gerçekleşmiş olur. Sonuç olarak tekil anlam yıkıldığında ve bu yolla yeni “istisna”lara yönelindiğinde, bugünün çoklu yaratım olanaklarından yararlanarak, yani “geleneksel”i sadece malzeme açısından terk ederek, teknolojiyi bu açıdan faydalanılabilir, elle tutulur, yeni çerçevelere oturtabildiğini bu paralelde deneyimlemektedir.



Görsel 8.4 Merve Mehtap Bulut, Patafizik IV, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2023

Tuval üzerine akrilik boya ile çalışılan bu çalışmada farklı mekân ve zamanlarda çeşitli insan gruplarının fotoğraflarından yararlanılarak oluşturulmuş olan bir kompozisyon görülmektedir. Çizgisel bir tavırla tuval üzerine aktararak zamanın ve birey gruplarının tesadüfi bir şekilde bir araya getirilmiş olduğu bu kompozisyon düzeni, normalde bir araya gelmeyecek insanların farklı mekanlar üzerinde yerleştirilmesine dayanmaktadır. Bu kompozisyon düzlemi ile rastlantı ve kaosa yer verilmiş ve bir düzensizlik oluşturma girişiminde bulunulmuştur. Bu çok yönlü/çok verili kavramsal eksenler bireysel deneyimlerle beraber işletilmiş, göz ve zihnin sanatsal materyalleri ele alma ve yorumlama biçimi doğası gereği detaylanmıştır. Kazanılan yeni öznel deneyimler sayesinde farklı bakış açıları geliştirilebilmiştir. Bu yolda bakış açıları ve görüntüler birbiri üzerine binmiş ve gözden kaçan istisnalar daha görünür kılınmıştır. Bu çalışmasında imgelerden sıklıkla faydalanmıştır. İmgesel bir perspektifle çalışma olgunlaştırılırken yerleşik kurallara bağlı/bağımlı kalmamaya veya herhangi bir akımın içinde kendini sınırlamamaya özellikle dikkat edildiği görülmektedir. Bu bakımdan çalışmasının bazen soyut, bazen mecazi ve ironik, bazen de soyut-figüratif özellikler taşıdığı söylenebilir. Yaratım sürecinde çoğunlukla figürlere yer verme

eğilimini, söz konusu özelliklerin bir yansıması olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim “ortaya çıkacak olan”ı önceden belirlemek yerine, süreç içerisinde kendini değiştirmesine olanak sağlamayı tercih etmektedir, izlenilen bu yol, temel yaratım unsurunun somut bir karşılığıdır.



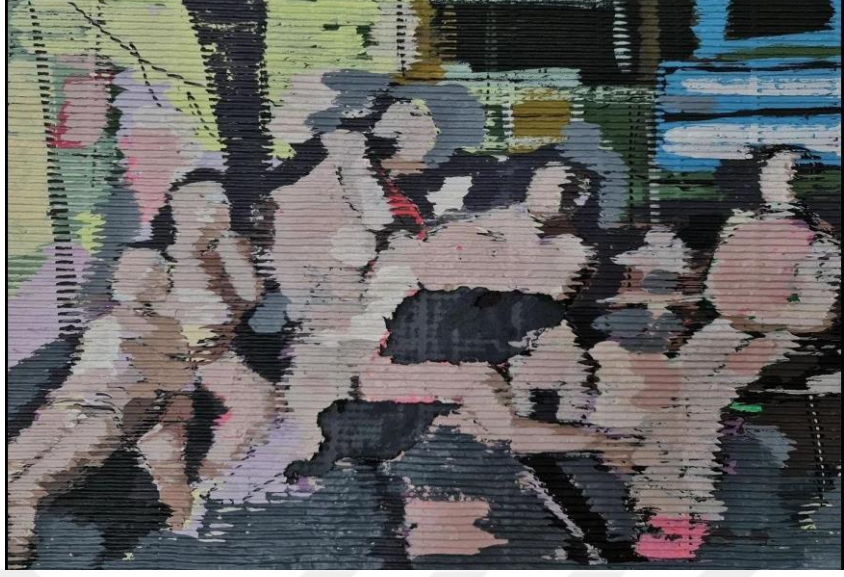
Görsel 8.5 Merve Mehtap Bulut, Patafizik V, Pleksi İçine Kolaj Tekniği, 2023

Patafizik üzerine temel çıkarsamalar içeren Patafizik V adlı bu çalışmada istisnaları görünür kılabilmek adına birden fazla renk katmanı kullanılmış ve bunları saydamlık unsuru ile birleştirerek yeni “renkler” arayışı içerisine girilmiştir. Ayrıca üst üste kullanılan katmanların ardıl ancak serbest olarak kompozisyonda yer bulması yeni görsellerin oluşturulmasına izin verilmesine olanak sağlamış, böylelikle üretim sürecini güçlendiren yeni ve alternatif yollar keşfetmek adına itici bir güç oluşturulmuştur. Bu noktada çalışma artık bir anlamda patafizik evrene geçmiştir: “Olası paralel dünyalar artık önümüzdedir ve burada epifenomenler istisnaları göstermektedir.”



Görsel 8.6 Merve Mehtap Bulut, Patafizik VI, Epoksi İçine Suluboya, 2023

Epoksi içine önceden yapılan suluboya görsellerinin yerleştirildiği bu çalışmada öne alınan ve çalışmaya yön vermesi istenilen temel tetikleyici unsurlar süreç ve zamandır. Nitekim sanat nesnesi, süreç ve zamanın beraberliğinde kendi gerçekliğini bulmaktadır. Bu açıdan, farklı katmanların süreçle birlikte işlendiği çalışmada tekil anlamı yıkma amacı da gerçekleşmiş olmaktadır. Zamanın sanatın değişimi ve evrimi üzerine olan etkisi çalışmanın ilk katında hem tekstür hem de minyatür peyzaj resimlerinden ilham alınarak kompozisyonun temel zemini olarak kullanılmıştır. Zemin üzerinde görülen tepeler çeşitli figürlere gönderme yapan lekeler ve yüzeyde oluşturmuş olduğu monokrom asimetrik altyapı bir sonraki katmanda ki koyu-açık dengesini sağlaması için seçilmiştir. İkinci katmanda görülen zoomorfik biçimler izleyicinin düşün dünyasında anlam bulabilmesi maksadıyla tam tanımlanmamış, belki yer yer stilize olarak da adlandırılabilir formalar olarak düzenlenmiştir. Üst katmana gelindiğinde başlangıçta kurgulanan asimetrik dengeyi nispeten rahatlatılabilecek ancak yine geleneksele gönderme yapacak şekilde soyutlanmış bir figür eylemi halinde görülmektedir. Çalışma, bir bütün olarak incelendiğinde ardıllık, süreklilik, kopukluk, zamanda ve mekanda geçişlilik ve kırılgnalık gibi kavramların üst üste yerleştirilmiş dört epoksi plaka ile hem bütünleştirilmiş hem ayrıştırılmış hemde “sınıflandırılmış” yapıyı ele alması kaygısıyla ortaya konulmuştur.



Görsel 8.7 Merve Mehtap Bulut, Patafizik X, Oluklu Mukavva Üzerine Akrilik Boya, 2023

Oluklu mukavva üzerine akrilik boya ile çalışılan bu çalışmada geleneksel bir zemin reddedilerek farklı zeminler arayışına girilmiştir. Oluklu mukavvanın yapısı, çalışmasında temel aldığı düzensizlik, kaos, patafizik gibi kavramların çalışmasında malzeme olarak kendini desteklediği öngörülmüştür. Hedeflenen düzensizlik hali mukavvanın yapısı ile desteklenmiş ek olarak flu belirsiz bir görünüm sağlanması amaçlanmıştır. Bazı Rönesans dönemi çalışmalarını andıran bu çalışma, sanat tarihinin önemli yapıtlarını içinde barındırmaktadır.



Görsel 8.8 Merve Mehtap Bulut, Patafizik XX, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2023

Lekelerin yoğun olarak kullanıldığı bu çalışmada dinamik bir kompozisyon düzlemi oluşturulmuştur. Kutlama temasının göze çarptığı figürlerin hareketleri kargaşa halini yansıtmaktadır. Patafiziğin kaos ile ilişkisinin sonucu olarak ortaya çıkan çalışmada kompozisyonun düzensizliği lekeler ile etkileşim içerisinde.

9. SONUÇ VE ÖNERİLER

Tarihi süreç içerisinde hem teknoloji hem de sanat için belli bir kronolojik sıralama yapıldığında bu iki kavramın birbiriyle paralel bir şekilde kullanımı söz konusudur. Süreç içerisinde teknoloji gelişmiş ve toplum için yenilikler ve değişimler meydana getirmiştir. Tüm olumlu ve olumsuz etkileri bir bütün içerisinde kabul ederek teknolojinin insan hayatını fazlasıyla kolaylaştırdığı da belirtilmelidir. Teknolojinin kazanımlarıyla elde edilen imkân ve olasılıklar toplumsal bazda ve sosyal açıdan gelişmeye katkı sağladığı gibi sanat alanını da etkilemiştir. Sanatçıların bilgiye daha kolay ulaşabilir hale gelmesi sanat alanında ele alınan konu ve kavramlarda devrim yaratmıştır.

Teknolojinin gelişmesiyle beraber bilgiye daha kolay ulaşabilen sanatçıların ilk adımı nesneleri sorgulamak olmuştur. Öncesinde nesneleri olduğu gibi dış görünüşü ile resmeden ressamalar artık gerek bilimsel bilgiler ışığında gerekse içinde bulundukları akımın savunduğu manifestolarıyla nesnelere anlam ve hayal gücü atfetmeye başlamışlardır. Rönesans dönemi ile başlayarak postmodernizme kadar geçen süreçte nesne çeşitli şekillerde incelenmiş, ışık kullanımı, renk kullanımı ve kompozisyon ile çeşitli deformelere maruz kalmıştır. Postmodern dönemin beraberinde ise artık nesneler hayal gücünün yanında akıl ile de değerlendirilmiş ve kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Bunun devamı olarak ise bilimsel kavramlar sanat alanında kullanılmaya başlanmış, bilim ve sanat arasındaki ilişkinin en güçlü dönemi ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat olarak bilinen bu dönemde nesneler kavramlarıyla değerlendirilmiş ve kavram üzerinden kendilerine hayali atıflarda bulunulmuştur. Yani nesne süreç içerisinde eski nesne, teknik nesne, tüketim nesnesi ve sanat nesnesi olarak bulunurken artık bu kategoriler ortadan kalkmış ve her nesne sanat nesnesi olabilme özelliği kazanmıştır. Nesnelere atfedilen bu yeni özellik patafiziktir.

Patafizik, hayali çözümler bilimi olmasının yanında aynı zaman istisna kavramına paralel gelmektedir. İhab Hassan patafiziği postmodernizmin öncülü olarak tanımlamıştır. Patafizik, felsefi açıdan birçok düşünüre konu olmuş ve ardından sanatçılarında bilinçli bir şekilde ele aldığı bir kavram halini almıştır. Patafizik

çalışmalar hata, ironi ve yanılsamayı da içerirler. Bunun nedeni ise çalışmaların süreç içerisinde rastlantı ile değişim göstermesine izin vermesidir. Sonucun değil sürecin önemli olduğu bu çalışmaların ortak yapısı sanat yaratımında ki her bir uğraş ve adımın çağdaş sanatın da öngördüğü gibi tek başına yaratımsal bir edim olmasıdır. Tabi bu süreç içerisinde teknolojik imkân ve olanaklar ortaya konulan yaratımın hem süreçsel hem de nihai bağlamda eser olarak anlam kazanmasına katkıda bulunur. Ancak tüm bu yaratım kaygısı salt bir sanat eseri oluşturma uğraşı değil aynı zamanda düzensizliğe, kaosa, entropiye duydukları saygıdır. Keza patafizik disiplinlerarasılığı benimser ve teknolojiyi nesneye atfederek patafizik özellik kazandırır.

Ek olarak patafizik, sadece felsefe ve görsel sanatlar alanlarıyla kısıtlı kalmamış bununla birlikte tiyatrodaki, edebiyatta ve müzikte de sık sık kullanılmıştır. İlk olarak tiyatrodaki izleri görülen patafizik, Ubu Roi oyunu ile ortaya atılmıştır. Diktatör kral temalı olan bu oyun tiyatro alanında devrim yaratmıştır. Göbeğinde bürük bir spiral kafasında ise huni taşıyan Ubu, halkına zulmeden katı bir kralı temsil etmektedir. Edebiyat alanında ise alternatif bir bakış açısı ve görme biçimini ifade etmektedir. Görünür ve genel olanlar değil gözden kaçan ufak detayla ilgilenir. Ülkemizde patafiziğe dair bilinçli bir çaba çok nadir görülmektedir. Bundan dolayı gizli patafizik yönler henüz ortaya çıkmamıştır. Zira Turgut Uyar, Edip Cansever, Orhan Veli ve Nazım Hikmet gibi şairlerin eserlerinde patafizik mantığına uygun dizelere rastlandığı az bilinen bir bilgidir. Dünyada müzik alanında patafiziğin rolü incelendiğinde ise karşımıza ilk olarak rastlantı kavramı karşımıza çıkmaktadır. John Cage'in 4 dakika 33 saniye adlı eserinde 4 dakika 33 saniye boyunca sadece piyano başında oturmuş, hiçbir nota çalmamış ve dinleyicilerin şaşkınlık ve öfke içeren nidalarını kayıta almış olduğu çalışması patafizik bağlamda üzerinde önemle durulabilecek önemli eserlerin başında gelir. Keza Cage'in bestesini de piyano başında otururken tesadüfi şekilde etrafta yankılanan sesler oluşturmuştur.

Çalışma bağlamında Jarry'nin yazılarında ki patafizik çizgilerin Postmodern dönem filozofları ve sanatçıların üzerindeki izleri sürülmüştür. Süreç içerisinde varılan esas nokta, patafiziğin her zaman hayatta olduğu gibi sanat dünyasında da var olduğu ancak postmodernizm ile daha çok fark edilir olduğudur. Bu tezin, en azından patafiziği algılamak için bir portal görevi görebileceği öngörülmektedir. Metafiziğin ötesinde,

bir bilim olarak patafizik, yalnızca akıl ve bilim yoluyla içeriden algılanabilir bir olgudur. Bundan dolayı patafizik bir araç, makine, ilişki ve çözüm olarak nitelendirilebilir. Zira aynı zamanda bir zaman makinesidir. Patafizik-sanat ilişkisi kapsamında ise makine hayranı olan Postmodern sanatçılar, çalışmalarında çoğunlukla bilinçli bir şekilde patafiziğe yer vermişlerdir. Keza Jarry'de makine düşkünlüğü ile sanat anlayışında akıl ile kavranabilir olanı görmek istemektedir. Bundan dolayıdır ki, teknolojinin yoğun kullanıldığı zaman olan postmodern sanatta, sanatçılar farkında olmadan veya olarak patafizik çalışmalar üretmişlerdir.

Postmodern dönemin sanat alanına yaptığı yeni katkılardan ikisi zaman ve katman anlayışıdır. Aynı görselin birden çok katmanı, birden fazla bakış açısı yaratmaktadır. Bakış açısı arttığı sürece ise detaylardan kaçır istisnalara yöneliriz. İstisna, detayların detayı, ilk bakışta fark edilmeyen önemli etkilerdir. Patafizik sanatçılar ve çalışmalarında daha fazla detay, sonuç odaklı süreci yok etmeyi mümkün kılmayı çabaladıkları görülür. Aynı zamanda tek anlam yok olur, ya da çok seslilik ve çok anlamlılık devreye girer. Sanat alanına, duyularımıza, sanat anlayışımıza bu şekilde yaklaştığımıza vardığımız konum patafizik konumdur. Artık nesnelere yeni anlamlar atfedilmiş ve düşsellik kazandırılmıştır. Artık sanat dünyası akıl ve düşselliğin bir arada kullanıldığı patafizik evrende konumlanmıştır.

KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2016). *Baudrillard*. Say Yayınları, İstanbul
- Akman, İ. (2016). *Bilge Karasu'nun Eserlerinde Postmodern Unsurlar*. [Doktora Tezi]. Dicle Üniversitesi
- Akyıl, O. (2019). *Proleterler İçin Patafizik Dersleri*. Can Yayınları, İstanbul
- Altun, F. (2006), *M. McLuhan ve J. Baudrillard'ın Medya Kuramlarının Karşılaştırmalı Çözümlemesi*, [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi
- Artan Oskay, B. (2018). *1960 Sonrası Kavramsal Sanatın Günümüz Resim Sanatına Etkileri*. İdil Dergisi, 7(47) 803-809
- Baudrillard, J. (2010a). *Nesneler Sistemi*. (1. Baskı), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Baudrillard, J. (2010b). *Sanat Komplosu- Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. İletişim Yayınları, İstanbul
- Baudrillard J. (2018). *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır). Doğu Batı Yayınları, Ankara
- Baudrillard, J. (2014). *Çağdaş Sanat: Kendi Kendisiyle Çağdaş Sanat*. Skop Dergi, 10 Ağustos 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanatkendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862> adresinden erişildi
- Bayraktar, K. O. (2017). *Sistem teorisi bağlamında sanat nesnesi ve eşleme*. [Sanatta Yeterlik Tezi] Marmara Üniversitesi
- Bök, C. (1997), *'Pataphysics: The Poetics Of An Imaginary Science, A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of*. Graduate Programme in English York University North York, Ontario
- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Carlsan, M. (2008). *Tiyatro Teorileri Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*, Ki Yayınları, Ankara
- Cevizci, A. (2022). *Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a*, Say Yayınları, İstanbul

- Clarke, P. and Eddy, J. (2018). *Apocryphal Pataphysics*. Fair-minded Freus and Forgery
- Çalışkan, M. (2013), Post Yapısalcı Düşüncenin Çağdaş Resim Sanatına Yansımaları, Basılmamış Yüksek Lisans tezi, 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara
- Daumal, R. (2012). *Pataphysical Essays*. (T. Vosteen, Trans.). Wakefield Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe nedir?* (Çev. T. Ilgaz). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001). *Felsefe nedir?* (6. Bsm). (Çev. T. Ilgaz). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Deleuze, G. (1998) *An Unrecognized Precursor to Heidegger: Alfred Jarry, Essays Critical and Clinical* içinde (Londra: Verso, 1998) s. 93-96
- Deleuze, G. (2009). *İssız Ada ve Diğer Metinler*. (Çev. Taylan, F. & Yücefer, H.) Bağlam Yayınları, İstanbul
- Deleuze, G. (2004). *Desert Islands and Other Texts 1953-1974* içinde, (Los Angeles: Semiotext(e), *Desert Islands and Other Texts, 1953–1974 Gilles Deleuze*, edited by David Lapoujade, trans. Michael Taormina New York: Semiotext(e), 2004, 323 pp. 1584350180
- Demiral, M. (2007). *Türkiye Ekonomisi İçin Tüketim Fonksiyonu Tahmini (1980 - 2005)*. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, (2), 347-366. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kmusekad/issue/10223/125691>
- Demirel S. ve Yeğen, C. (2015). *Tüketim, Postmodernizm ve Kapitalizm Örgüsü*. Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 2(1)115-138
- Dikmen, M. (2016). *Jean Baudrillard ve postmodernizm*. [Yüksek Lisans Tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi
- Ercan, O. (2016). *Değişen Gerçeklik Bağlamında Günümüz Sanatında Nesne ve Mekân Sorgulamaları*. [Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu]. Hacettepe Üniversitesi
- Fineberg, J. (2014) *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (S. Atay Eskier ve G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları

- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Francalancı, E. (2012), *Nesnelerin Estetiği*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Gane, M. (2003). *Baudrillard Live* (1st ed.). Taylor and Francis. Retrieved from <https://www.perlego.com/book/1618382/ baudrillard-live-selected-interviews-pdf> (Original work published 2002)
- Gane, M. (2008) *Jean Baudrillard: Radikal Belirsizlik*. (Ali U. ve Serhat T. Çev), Ki Yayınları, Ankara
- Gough-Cooper, J. & Jacques, C. & Pontus, H. (1993). *Marcel Duchamp: Work and Life & Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Selavy 1887-1968*. The MIT Press
- Haan, J. (2014). *Postmodern Fiction, Author and Biography: The Avant-Garde Case of Alfred Jarry*, Film-and Literary studies, Leiden University
- Harris, S. (2006). 'Pataphysical Graham': A Consideration of the Pataphysical Dimension of the Artistic Practice of Rodney Graham ate Papers no:6, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/pataphysical-graham-consideration-of-pataphysical-dimension-of-artistic-practice-of-rodney-graham>
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu* (5.Baskı). (S. Savran. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Heidegger, M. (2001) *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı* (Levent Ö., Çev.), Bursa: Asa Kitapevi Yayınları.
- Heidegger, M. (1959). *An Introduction to Metaphysics*, translated by Ralph Manheim, New Haven: Yale University Press.
- Heidegger, M. (2015). *Metafizik Nedir?* (Çev. Yusuf Örnek), Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra (1945-2017)*. (çev. Firdevs Candil Erdoğan). 1 Baskı. Hayalperest Yayınevi. İstanbul
- Hugill, A. (2015). *Pataphysics A Useless Guide*, Mit Press, United States Of America
- Jarry, A. (2019). *Süper-Erkek*, Notos Yayınevi, İstanbul.

- Karabulut, T. (2010). *Modern Tiyatro'nun Analizi*, [Sanatta Yeterlik Tezi] İstanbul Üniversitesi.
- Katie L. Price & Michael R.T. (2022), *Pataphysics Unrolled*, Penn State University Press; 1st edition, Pennsylvania
- Kellner, D. (2013) *Sanat Komplosu: Baudrillard'ın Anti-estetigi Üzerine*, Skop Dergi, 10 Ağustos 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-sanatkomplosu-baudrillardin-anti-estetigi-uzerine/1677> adresinden erişildi.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*. (Çeviren: Ahmet Çiğdem). (2. Baskı). Vadi Yayınları. Ankara
- Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*. (H. Arslan Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Negri, A. (2005). *Yaban kuraldışılık: spinoza metafiziğinin ve siyasetinin gücü* (E. Canaslan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Olgun, E. (2017). *Postmodernizm ve 1970 Sonrası Resim Sanatında Kendine Mal Etme Ve Uygulamaları*, [Yüksek Lisans Tezi] Kemerburgaz Üniversitesi.
- Özayten, N. (1992). *Mütevazi bir miras – batıda obje sanatı / kavramsal sanat / postkavramsal sanat ve Türkiye’de 1965-1992 yılları arasındaki benzer eğilimler*. [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Özkaya, A., Şahin, D. (2020). *Postyapısalcılık Nedir?*, Evrim Ağacı. Retrieved July 18, 2023. from <https://evrimagaci.org/s/9150>
- Pefanis, J. (2002). *He Super in Superman : A Pataphysical Invention*, Cultural Studies Review, 8(2)
- Powell, J. and Howell, V. (2007) *Derrida For Beginners*. [edition unavailable]. For Beginners. Available at: <https://www.perlego.com/book/501183/derrida-for-beginners-pdf> (Accessed: 14 October 2022).
- Rutli, E. E. (2016), *Derrida'nın Yapı Sökümü*, *Temaşa Dergisi*, 5, 49-64
- Sarup, M. (2004) *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*, (A. Güçlü, Çev.), Bilim ve Sanat Yay., Ankara
- Schwarz, A. (2000) *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions

- URL-8 <https://www.npr.org/2012/08/30/160327305/33-musicians-on-what-john-cagecommunicates>, erişim tarihi: 22. 04. 2022
- URL-9 <https://www.softmachine.org/> erişim tarihi: 09. 01. 2022
- URL-10 <https://www.frieze.com/article/alfred-jarry-pataphysical-life> erişim tarihi: 09. 01. 2022
- URL-11 <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100201557> erişim tarihi: 09. 01. 2022
- URL-12 <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-yeni-bir-fikir-mi/949> 03.03.2023
- URL-13 <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-paris-dadanin-atalari-alfred-jarry-patafizigin-esaslari/3373> 03.03.2023
- URL-14 <https://en.wikipedia.org/wiki/%27Pataphysics> erişim tarihi: 20.01.2023
- URL-15 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/370475> erişim tarihi: 09. 01. 2022
- URL-16 <https://www.e-skop.com/skopbulten/muteveffa-alfred-jarry/5597> erişim tarihi: 08.03.2023
- URL-17 <https://www.yoair.com/tr/blog/performance-art-from-the-1900s-to-today/> erişim tarihi: 21.02.2023
- URL-18 https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ erişim tarihi: 03.03.2023
- URL-19 https://www.barryflanagan.com/events/pataphysics-and-play-talk-by-dr-jomelvin/?_gl=1*zcjjwq*_up*MQ.*_ga*NzYxNzI0ODEuMTY5MTk5NjMyNA..*_ga_RTSS3RMXEZ*MTY5MTk5NjMyMy4xLjAuMTY5MTk5NjMyMy4wLjAuMA.. Erişim tarihi: 03.03.2023
- URL-20 <https://artreview.com/the-world-as-a-labyrinth-yunchul-kim-on-representing-korea-at-the-59th-venice-biennale/> 03.03.2023
- Uzunoğlu, M. (2019). *Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (21), 21-31.
- Ünay, S. (2015). *Sanatçının Nesnesi*. [Sanatta Yeterlik Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Yassitepe Ayyıldız, E. (2017). *Alfred Jarry'nin Tiyatrosunda "Gölme" Unsurunu Sağlayan Ögeler*, Ankara Üniversitesi Yayınları no 557, Ankara Üniversitesi Basım Evi, Ankara.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık: Deneme*, Can Sanat Yayınları, İstanbul

