

Sanatın icadından yapay zekâya kontrol mekanizması olarak temsiller

Kutlu Gürelli | Doçent | Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye
gurelli@yahoo.com | <https://orcid.org/0000-0002-1103-3057>

Atıf

Gürelli, K. (2024). Sanatın icadından yapay zekâya kontrol mekanizması olarak temsiller. ARTS, Çağdaş sanat özel sayısı, 27-50. <https://doi.org/10.46372/arts.1523731>

Geliş: 29.07.2024 | Kabul: 18.11.2024

Öz

Sanatın ayrı bir kategori olarak ortaya çıkışı, kapsadıklarını maddi ve kavramsal anlamda nitelerken geçmişte geçerli dünyevi ölçekten bağımsızlaşması olarak tarif edilebilir. Bu yolla sanat kategorisi, kavramsal ve biçimsel bakımdan temsili bir yapı ve soyutlama olarak inşa edilir. Bu yeni temsili(leştirici) yapı, finansal araçların ortaya çıkmasında da tekrar eder. Dünyevi olandan olmayana, kaba zanaatlardan ince (*fine*) sanatlara geçişin benzeri, İkinci Dünya Savaşı sonrası pazarlama alanında da tekrarlandı. Çalışma, zanaat/sanat ayrımından bahsedilen on altıncı yüzyıldan dijital teknolojiler ve yapay zekânın belirginleştiği günümüze takip edilebilir bu temsili yapıları tanımlamak ve insan yaşamına eklenme biçimleri arasında bir örüntü bulmak üzere ilişkilendirmeyi amaçlar. Sanatın icadı olarak niteleyebileceğimiz kültürel dönüşümden, içinde bulunduğumuz neoliberal, geç-kapitalist dönemin finansal-bürokratik düzeneklerinden endüstriyel komplekslerin işleyişine uzanan tespitler yardımıyla, güncel teknolojinin yaşamı kuşatma ve yeniden üretme biçimleri hakkında bir değerlendirmeye varılmaktadır.

Anahtar kelimeler

sanat, temsil, arzu, yapay zekâ, endüstri kompleksi

Öne çıkanlar

- Temsilileştirmenin, yağlıboya resmin ortaya çıkışındaki haliyle, mülkün görüntüsü yoluyla ikamesi olan işlevi, bu dönüşümle yerini mülksüzleştirmenin yöntemi olmaya bırakmıştır.
- Sanat kategorisinin inşasında estetik ve beğeni üzerinden dünyevi ölçekten inceler kopan yapı ile halkla ilişkiler ve reklamcılığın tüketim toplumunu inşa ederken lüks ve yaşam tarzı kavramlarıyla aynı şablonu takip eder.
- Dijitalleşen bilginin havadisleşerek yığılması izleyici-okuru sezgiselliğe mecbur bırakarak insanı hakikat sonrası alanda tutarken gerçekliği de spekülâtif/manipülâtif biçimde üretilebilecek anlatsal bir piyasa unsuruna dönüştürür.

Representations as means of control from the invention of art to artificial intelligence

Kutlu Gürelli | Associate professor | Mardin Artuklu University, Mardin, Turkey
gurelli@yahoo.com | <https://orcid.org/0000-0002-1103-3057>

Citation

Gürelli, K. (2024). Representations as means of control from the invention of art to artificial intelligence. ARTS, Special issue on contemporary art, 27-50.
<https://doi.org/10.46372/arts.1523731>

Submission: 29.07.2024 | Acceptance: 18.11.2024

Abstract

The emergence of art as a distinct category can be described as its separation from worldly scales, defining its scope both materially and conceptually. This shift created art as a representational structure and abstraction. A similar pattern is seen in the rise of financial instruments during the same period, reflecting a transition from crude crafts to fine arts. This parallel extends to communication and marketing fields after World War II. This study traces these representational structures from the 16th century, when the craft-art distinction began, to the present, where digital technologies and artificial intelligence are increasingly dominant. It aims to identify patterns in how these structures integrate into human life. Through this analysis, the study evaluates how contemporary technology surrounds and reshapes life, connecting observations from the cultural invention of art to the financial-bureaucratic mechanisms of the neoliberal, late-capitalist period, and the workings of industrial complexes.

Keywords

art, representation, desire, artificial intelligence, industrial complex

Highlights

- The function of representation, as in the emergence of oil painting, which substitutes the image of property, has given way to dispossession by transforming property into an image.
- The structure in the construction of the art category, which separates from the worldly scale through aesthetics and taste, follows the same template as the use of luxury and lifestyle concepts by PR and advertising in consumer society.
- With artificial intelligence, there is a danger of forming a self-oriented and closed structure, where the search function turns into a prompt for creation, leaving no external direction to aim for.

Giriş¹

Temsilileştirmenin yağlıboya resmin ortaya çıkışında gördüğümüz haliyle "mülkün görüntüsü ile ikamesi" olan işlevi, zamanla yerini mülkün görüntüye dönüşmesiyle mülksüzleştirilmenin yöntemi olmaya bırakmıştır. Burada görülen geçiş, sanat kategorisinin ortaya çıkışına yakın zamanlarda oluştuğunu gördüğümüz karmaşık ve temsili finansal ürünlerin ticaretine bağlı piyasaların gelişiminde de izlenebilir. Bu dönemde taşınabilirleşen sanat eserleri veya finansal araçların yeni orta sınıfa yönelik arzlar olduğunu ve bu sınıfın kültürel, sosyal, finansal fayda (kâr) arzusuyla oluşan talebi karşılamak üzere şekillendirildiklerini belirtmek gerekir. Çalışma boyunca temsilileştirmenin kontrol ve özütleme (*extraction*) aracı olarak nasıl geliştiğini ve içinde bulunduğumuz neoliberal geç-kapitalist dönemde, görüntüsüne dönüşmüş dünyanın bileşik endüstriyel kompleks kontrolü altında nasıl sürdürüldüğünü belirginleştirmek ve anlamak adına örüntüler bulunmaya çalışılacaktır. Birimi meta/sinyal, yüzeysel piyasa/kanal olabilen yapıların oluşum ve hareket bakımından ortaklık gösteren özelliklerini tarif ederken, tekniğin olanaklarıyla politik imaları gittikçe artan öneme sahip bir hal alan çözümlülük meselesinin iletişim/etkileşim kanallarında oluşan "ifşalaşan gösteri, teftişleşen gözetim" bağlamında gündelik yaşam kadar kültür sanat alanında da insan davranış ve yaşamıyla nasıl ilişkilendiği ele alınacaktır.

Temsil olarak görüntülerden bahsederken, eğer Matt Gattton'un *paleo-camera* teorisini de dikkate alacak olursak (Gattton ve Carreon, 2011) milyonlarca yıl geriden başlatılabilecek optik görüntülerle ilişkimizi ve bu ilişkilerin kültürel unsurlara dönüşümü tarihini, hem maddi/pratik hem de metafizik/teorik alandaki en yakın büyük kırılmayı, temsil yoluyla dünyevi olandan hem duysal hem de finansal anlamda kopuşu ifade ettiği için 16. yüzyılda sanat kategorisinin ortaya çıkışından başlatmak uygun görülmüştür. Çalışma boyunca, halen bu görüntüler tarihinin içinde bulunduğu, gelişim sürecinde belirlenebilecek kimi karakteristik özelliklerin hâlâ geçerliliğini koruduğu ve nihayetinde yapay zekâ yoluyla yaşanmakta olan tarihsel kırılmanın bu bağlamda ele alınmasının açıklayıcı olabileceği gösterilmeye çalışılacaktır. Sanatın son 400 yılda izlenebilir olan biçimsel ve kavramsal değişimi boyunca olduğu gibi, bugünün hâkim ekonomik ve siyasi yapılarıyla da doğrudan ilişki içinde olduğu açıktır. Bu nedenle, 2000'lerin başından itibaren ülkemizde etkinlik alanının genişlediğini gördüğümüz çağdaş sanat konusunun da neoliberal küreselleşme hareketinin kültürel uzantısı olan postmodern irticai faaliyet bağlamında ele alınmasının fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Buradaki "fayda", nihayetinde, hakikat sonrası olarak da adlandırılan, niteleme ve ölçeklendirmenin piyasalaşarak spekülâtifleşmesi ile tarif edebilecek krize karşı direnç sağlamakla ilişkilidir. Anlamın seyrelmesi, dünyanın günden güne daha da kavranması zor, bulanık ve karışık hale gelişinden, dikkatli, bölünmemiş ve derin düşüncenin gittikçe daha çok çaba gerektirmesi, temiz ve doğal gıdaya erişimin zorlaşmasından, üretim süreçlerinin karmaşık endüstriyel yapılara dönüşerek aşırı işlemeyle ürettiği efektleşen,

¹ Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Prof. Ferhat Özgür danışmanlığında hazırlanan *Görüntü ve Resim: Günümüzde Resmin Araç Olarak Niteliği* başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

aromatikleşen temsili gıdalar yaygın mülksüzleştirme uygulamalarından ve nihayet bunların tamamı da gösteri/gözetim temelli yeni yaşamın benzer biçimde tekrarlayan temsilileştirilmiş unsurlarından ayrı ve uzak değildir. Faaliyetin performansla dayalı ölçümünü merkeze alan niceleştirici rejimde esas yerine özdeş olanın, aroma veya etkinin sağladığı maliyet tasarrufu, kaçınılmaz biçimde formalitenin, söz konusu kısacık veya hilenin hâkimiyetini üretir. Bütün bunların ortak ve bileşik bir küresel endüstriyel-kompleks faaliyetinin doğrudan veya dolaylı sonuçları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu çalışmayla hedeflenen fayda, tam da bu yapının işleyişini belirginleştirecek örüntülerin ve ilişkilerin nispeten kolay görünür ve anlaşılır kılınmasına dairdir. Bu amaçla, tanımlanmaya ve aralarında örüntüler bulunmaya çalışılan konuların geniş ve karmaşık yapısına yaklaşımda izlenimci bir bakışın sağlayabileceği türden mesafe ve yüzeyselliğin-dijitalleşmenin bilgiyi havadisleştiren ve dünyayı ancak sezilebilir bir yığınsal akışa dönüştüren yapısı etkisiyle güçlenen komplocu akıl yürütme refleksinden çok da uzak olmayan biçimde-tercih edilebilir hale geldiği söylenebilir. Bu yaklaşımın, akademik kariyerinin büyük kısmını, iki boyutlu, kapalı sonuçlar olarak görüntüler ve resimleri düşünmek ve anlamakla geçiren güzel sanatlar sanatçı-akademisyenlerine yabancı olmadığı söylenebilir. Bu bağlamda, çalışmanın, sanatta akademik faaliyetin nitelik ve biçimine yönelik belirsizliğin giderilmesi yerine, sosyal ve beşeri bilim çalışmalarının biçimsel taklitlerini üretmeye mecbur bırakılan sanatçı-akademisyenlere, görüntüsüne dönüşen dünyanın anlamlandırılmasında-bunun çalışmayı edebiyatlaştırmaya pahasına-sanata özgü bilgi hal ve türleriyle şekillenmiş akademik faaliyete yönelik bir deneme sunmak olduğu söylenebilir. Bunun, geçmişte, dünyanın optik görüntüsünü hızlı ve etkili biçimde çoğaltan fotoğraf karşısında resmetmeyi insan ölçekli bakış ve jest ekseninde yeniden tanımlayan izlenimciliğin yaptığı gibi, görüntüsüne dönüşmüş, sayısal olarak çözülmüş ve yapay zekâ yoluyla hızlı ve etkili biçimde üretilebilir olanın hakim olduğu zamanda araştırma faaliyetinin insani ölçekte yeniden tanımlanması adına bir öneri olabileceği de söylenebilir.

Sanatın icadı

Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi kitabında Larry Shiner, sanatın kültürel bir kategori olarak, çok da uzak olmayan bir geçmişte, nasıl inşa edildiğini anlatır (2004). Bu tarih, sanatı, içerisinde diğerlerinden farklı bir itkiyle doğduğu için mağara resimlerinden sorumlu tutulan "yaratıcı ve yetenekli" olanlar ile pek de öyle ol(a)mayanların ayrımını günümüzün "doğal olarak" adil olmayan piyasa şartlarının köküne yerleştirerek piyasacı modelin biyolojik temellerini ima eden bazı diğer öyküleştiren okumalardan farklıdır. Modern sanat sisteminin temelindeki sanat/zanaat ayrımıyla, sanatın dünyadan incelerek (*fine*) kopması veya "kurtulması" süreci, estetik değerler ve beğeni üzerinden inşa edilen bir bağımsız kategori inşası sürecidir. Bu yeni sanat kategorisinin değer üretimi, estetik ve maddi anlamda piyasa ve beğeni kavramlarının spekülatif haline bağlı hızlı ve hafif bir yapı ortaya koyar. Söz konusu yapının belirgin kıldığı "hızlanma" ve "hafifleme" kavramlarına, John Berger'in *Görme Biçimleri* (2010) kitabında, Walter Benjamin'den aktardığı, resimlerin ve diğer görüntülerin fotoğrafik olarak

çoğaltılmasıyla beraber ortaya çıkan türden "yayılmayı" da eklemek mümkündür.

Sanat bağlamında bu yapıyı Berger'in ifadesiyle (2010), Hollanda Altın Çağı kültürüne uygun bir görme biçimi olan yağlıboya resim ve onu mümkün kılan piyasayla birlikte düşünmemiz gerekli. W. G. Sebald, *Satürn'ün Halkaları* (2006) romanında Lahey'de bulunan Mauritshuis müzesi veya Londra'daki Tate müzesi gibi pek çok önemli Avrupa sanat kurumunun koleksiyonunun, uluslararası şeker ticareti sayesinde zenginleşmiş ticari hanedanlıkların bağışlarıyla oluşturulduğunu, bu paranın hala dolaşımında olduğunu aktarır. Hollanda Altın Çağında biriken bu eşi benzeri görülmemiş sermayenin toplumsal sınıfa dair finansal ve kültürel sinyallere/temsillere dönüştürülerek metalaşması, yani piyasanın akışkan birimleri olarak tarif edilmesi, sermayenin hareket alanının sofistike finansal araçlar yoluyla yayılıp derinleşmesi tarihinin de parçasıdır. Burada, öncelikle fiziken taşınabilir hale gelen, -ileride ise fotoğraf yoluyla çoğaltılarak iyice hızlanabilir kılınacak- sanat eserleri ve hisse senetlerinin benzeşerek yan yana geldiğini görürüz. Finansal ve kültürel sermayenin birbirinden çok da uzak olmayan bu gelişim ve işleyişinin sanat eğitiminin merkezi konularından biri olması gerekirken neredeyse tamamen göz ardı edilmesi, başlı başına irdelenmesi gereken önemli bir konudur. Bunun yerine tercih edilen hâkim anlatının deha, özgün/sıra dışı ifade, yaratıcılık odağı veya son yıllarda bunların oto-etnografik, kimlikçi, ifşacı/itirafçı, kendini mitolojikleştirme ile ikamesi, ironik biçimde, piyasalaştırılmayı kolay ve sürdürülebilir kılan asimetrik anomali olarak sıra dışılığı, fevkaladeliği, bir tür öz kaynak olarak girişimci bireyin bünye ve sorumluluğuna ihraç eden gizemleştirici, egzotikleştirici sömürüyü yeniden üretir.

Berger, Shiner gibi, tam da bu eksikliğini belirttiğimiz, belli bir tür görme biçiminin, belli bir tür resmetme ile ve belli konular etrafında ortaya çıkışını söz konusu maddi ilişkiler bağlamında ele alarak tarif eder. Bunu yaparken, Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* (2023) başlıklı denemesinden hareketle öne sürdüğü -ve yukarıda bahsedilen bireysel mitolojileştirici, masallaştırıcı yapıya uzak olmayan-tarihsel bulandırma kavramı, burada ifade edilen temsili ve bağımsızlaştırılmış yapıların karakteristik özelliği olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu, bulandırma ve bulanıklık konusuna çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tekrar dönecektir.

Avrupa'da, söz konusu dönemin gittikçe "yığılmaya dönüşen biriktirme" olarak tarif edilebilecek yapısı, bu birikimin görünürleşeceği, dönüşeceği ve daha kolay hareket edebilir -dolayısıyla hafif- temsili araçları gerekli kılmıştır. Bunun sonucunda finasta değeri kendinde olan fiziki emtiadan, emtiaya dayalı para birimine ve oradan da emtia karşılığı olmayan, itibari finansal araçlara doğru temsilileşip türevleşen bir dönüşüm görürüz. Bu dönüşümle, dünyayla ilişkisi incelerek kopmuş, hafiflemiş, hızlanabilir, yaygınlaşması nispeten kolay, akışkanlaşmış ve spekülâtif etkiye açık unsurların hareketiyle kâr/zarar oluşturabilecek, rant üretici bir yapı olarak piyasanın inşa edildiği görülür. Fiziki altın ile uzak diyarlardan altını tutup getiren halka açık şirketin hisse senedi veya zanaatkârın dokuduğu halı, kestiği mücevher, hazırladığı ziyafet ile bunların hepsini bir kompozisyonda bir araya getiren ressamın resmi bu bağlamda benzerleşir.

Bugün finansal piyasalarda burada ifade edilenden çok daha karmaşık finansal araç ve yapılar bulunmaktadır. Piyasalaşma, metalaşma, türevleşme, temsilileşme, dolaylılaşma,

bulandırma, akışkanlaşma, bağımsızlaşma vb. kavramları finansal piyasalar kadar yeni gözetim ve kontrol yapılarının hakim olduğu tıp, savunma, iletişim veya kültür alanları bağlamında, birbirleriyle ilişkili biçimde insan yaşamı üzerindeki şekillendirici etkileri bakımından ele almak gereklidir. Burada, "birikip yığınlaştıkça yavaşlayan yapıların temsili birimler ve onların işleyeceği yapılar yoluyla yeniden hareketlendirilip hızlandırılması" olarak tarif edilebilecek durumun birimlerine; para, hisse senedi, sanat eseri, veri, dil, sinyal veya internet mimleri (meme) örnek verilebilir. Bu birimlerin alış-verişi hem maddi hem de maddi olmayan piyasalarda meydana gelir. Borsalar ve benzeri para/sermaye piyasaları maddi düzlemde bu faaliyetlerin alanlarıyken, kanaatler, düşünce yapıları, gerçekler veya geçerliliklerin imal edildiği yerler olarak üniversiteler, düşünce kuruluşları, iletişim merkezleri veya sosyal medya, maddi olmayan piyasaların unsurları olarak düşünülebilir. Bu alanlarda bilinçli seviyede kanaat ve düşünceler kadar, eşik altı seviyede duyu ve sezgilerin de şekillendirilmeye uğrayabileceğini, sosyal medya vb. yaygın teknolojilerle insanın bu örtük etkilere daha da açık hale geldiğini eklemek gerekir.

Piyasa, en basit tanımıyla, arz-talebin kesiştiği yüzeydir. Katılımcıların değer ve fiyat arasında bulunduğunu düşündükleri farktan kâr elde etme arzusuyla verdikleri alış-satış yönlü kararların yarattığı spekülasyon ile oluşur ve sürer. Piyasada dolaşıma giren her şey metadır. Meta, piyasada alış-veriş veya arz-talep ile oluşan etkiyle hareket eder. Bu hareket zamanla belirgin bir yön oluşturarak akıma (*current*) dönüşür ve hızlanır. Akışkanlık (*liquidity*) ve derinlik (*depth*), piyasa ve finansal hareketleri nitelemekte kullanıldığı gibi sıvılarla da ilişkili ifadelerdir. Kelime kökeninde nehir ve kıyıların bir yöne kıvrılması, dönmesi anlamı barındıran "trend" de, bir diğer yandan, burada bahsedilen akımın (*current*) bir ürün fiyatı veya bütün bir piyasanın oluşturduğu belirgin yönelimsel hareketi ifade eder. Hem finansal piyasalarda hem de moda, siyaset, tasarım, sanat, eğitim vb. toplumsal alanlarda karşılığı bulunan trendler de akımlar gibi, zamanla geçerli değerleri (*currency*) oluşturur. Bu değerlerin birikmesiyle de finansal/kültürel sermaye yapısı oluşur ve güçlenir, birimleri "geçer akçeye" dönüşür, rant sağlayan meta anlamıyla "akarlaşır". Burada sezilebilir hale gelen yapının, biyolojik/evrimsel bir ima içerdiğini görürüz. Tıpkı romantize edilen yaratıcılık tarifinin piyasalaştırmanın örtüsü olarak kullanılması gibi, sözde serbest olduğu varsayılan piyasa modelinde de bu evrimsel anlatı kullanır. Hemen belirtmek gerekir ki, daha iyi uyum sağlayanın hayatta kaldığı, geliştiği "doğa olarak serbest piyasa" tarifi, piyasa yapımcıların doğa-üstü gücünü örtmek üzere biçimlendirilmiş haliyle yanıltıcıdır. Oysa bugün, hâkim piyasa yapımcıların "doğa olarak piyasanın" riskli ve öngörülemez tehlikeleri karşısında arz/talebi çift yönlü (alış/satış) hareket ile kontrol edebilen piyasa-üstü, doğa-üstü varlıklar olduklarını biliyoruz. Bu doğa-üstü gücün, arama motorlarında hangi sonuç/gerçeğin kolay erişilebilir ve apaçık, hangisinin erişilemez ve görünmez olacağına karar veren güçten farklı olmadığı söylenebilir. Burada, söz konusu hangi tür piyasa veya kanal olursa olsun, biyolojik, finansal, ruhsal veya düşünsel sermaye, sorumluluğu kullanıcıya devredilmiş risk altındadır. Kullanıcı, değer ve fiyat, gerçek ve sahte, özgün ve kopya, organik ve sentetik arasındaki farkı tanıma ve seçimlerinde doğru kararlar verme konusunda sürekli risk almaktadır. Piyasa ister marketten gıda alışverişi yaparken ister yatırım araçları

veya çocukların okulunun seçiminde, bir dönem ödevi araştırması veya genel seçimlerde oy kullanma konusunda olsun, bu riskin girişimcileşmeye mecbur edilen paydaş/katılımcılara satıldığı veya devredildiği yerdir. Nihayetinde "her şey" fiyata dâhil olsa da değer fiyata nadiren eşitlenir ve kâr bu eşitsizlikten faydalanmaya oluşur.

Berger, sanat piyasasının 16. yüzyılda bu yukarıda bahsedilen biçimde sanata dair geçerlikleri tayin edici güç olarak akımlar üretip dönüştürdüğünden, sanatı biçimlendirdiğinden bahseder (2010). Artan talep ve kısıtlı zaman gibi etkenlerle belirlenen bu şartlar, birer fizik kanunu gibi, resimlerin biçimsel/düşünsel özelliklerini de tayin etmektedir. Piyasanın gerektirdiği biçimde, kısa sürede yapılması gereken resim, öncelikle, kısa sürede yapılma şartını karşılayacak biçime dönüşür. Nispeten daha çok talep edilen resimler daha kolay satılacak, kolay satılabilen eserler daha çok üretilecektir. Bu süreçte, zamanla belirgin stiller, konular, kompozisyonlar ve türler ortaya çıkacak, piyasa bir geri-besleme döngüsü meydana getirecektir. Bu döngüsellik piyasada belirli bir doygunluk veya yataylıkla tarif edilen durgunluğu oluşturduğunda ise "yeni" olan müjdelenerek güçlü bir trend daha başlatılacaktır. Talep arzı, arz da talebi biçimlendirmektedir. Sanat piyasaları bakımından bu anlamda değişen pek bir şey olduğunu söyleyemeyiz. Görünürleşen, dolaşıma giren, trend oluşturan ve değerlendirilenin tayin edilmesinde etkili olan unsurlar, süreçler ve yapılar aşağı yukarı aynıdır. Burada, mümkün olan tüm "dış" müdahale ve etkilerle birlikte tarif edilmesi gereken bir piyasadan söz edildiğini, hareket ve değişimlerin bu etkilerden uzak ve kendi başına değil, tersine, yukarıda da değinildiği üzere, tam da bu etkilerle beraber oluştuğunun unutulmaması gerektiğini belirtmek gerekir. Spekülasyon (varsayma), piyasa hareketini belirleyecek ölçüde güçlü odaklar tarafından yapıldığında manipülasyona (yön verme) dönüşmektedir. Bu, etkinin gücüne dair bir ölçek konusudur ve etkiyi oluşturan gücün temsili biçimde, efekt veya hilenin kaldıraç etkisiyle oluşturulması nadir değildir; borsalar fiyat üzerinde baskı oluşturabilecek sahte alış/satış emirlerini önleyici tedbirler almaktadır. Piyasada yapay kıtlık oluşturan stokçuluk suçtur. Sosyal medyada gündem oluşturma/dönüştürmede bot hesap sürülerinin topluca hareketleri görülebilmekte veya kimi dijital hizmet sağlayıcı ağ veya servislere yönelik Dağıtılmış Hizmet Reddi (DDoS) saldırılarıyla söz konusu hedefe talep yığılmasıyla meşguliyetle işgal edilmeleri, çalışamaz olmaları sağlanmaktadır.

Bu noktada, yukarıda varılan belirleme ve tarifler eşliğinde, yakın dönem sanat ve tarihinin nasıl inşa edildiğine bakmak yerinde olacaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Amerika Birleşik Devletleri'nin askeri, finansal ve kültürel ihracat ürünleriyle küresel ölçekte etkisini arttırdığı ve Soğuk Savaş döneminin çift kutuplu dünya düzeninin sonlanıp çözüleceği 90'lı yıllara kadar getirebileceğimiz süreçte, sanatın da kendi içinde bir kez daha temsilleşerek "kavramsallaştığını" görürüz. İki dünya savaşı arasında Avrupa'da ortaya çıkan öncü (avangart) hareketlerin Avrupa kültür ve sanat geleneğine getirdiği şiddetli tepkiyle, sanatın statükoya karşı ilk defa açık bir politik jest olarak konumlandırılması, modern geleneğe dair kurum ve ölçeklerin de çözülerek saydamlaştığı, yerine küreselci programın kavramsal ve kültürel yansıması olan postmodern irticai anlatısallığın yüceltildiği yapıya tarihsel çıkış noktası edilmiştir. Bu yönde, Marcel Duchamp'ın kendisine ait olduğu da tartışmalı olan, hazır-nesnelere ile

sanatçının salt fikrinden ibaret hale gelen sanat nesnesinin maddi anlamda icrasından "geri-çekilmesi", veya benzer biçimde, yazar/müellifin ölümünde yankılanan failliğin kavramsal planda çözülüp dağıtılmasıyla koşut sorumluluğun reddi ve alımlayıcıya devri, sonrasında daha geniş ve genel ölçekte görmeye başlayacağımız orta sınıfların yaygın kitlesel mülksüzleştirilmesiyle doğrudan ilişkilidir. Burada, çağdaş sanatın bu dönüşümün doğal bir uzantısı olarak ortaya koyduğu bazı belirgin motifleri işaret etmek yerinde olacaktır.

Öncelikle ülkemizde de 2000'li yıllarda tartışma konusu olan "çağdaş" adlandırmasının kendisi tarif edilen postmodern irticai yapıya koşut biçimde müphemdir (dönemin popüler entelektüel faaliyetinde, eskimiş dilin sıklıkla yeniden diriltip dolaşıma sokulmasını söz konusu zamanın geçmişi ve tarihi efekt olarak yeniden üreten gerici postmodern ruhuna dair bir gösterge olarak hatırlatmak gerek). İcra edildiği bölgenin kendine özgü politik şartları ve küreselci postmodern irticai faaliyetin ne yönde araç olarak kullanılmak istendiğine göre değişkenlik gösterse de, çağdaş sanatın ülkemizde, Balkanlarda olduğu gibi, açık toplum, diyalog ve yüzleşme gibi politik anahtar kavramlar eşliğinde, neoliberal kimlikçi kültür politikaları yönünde sanatı kabileci bir aktivizme hapsedecek biçimde desteklenip yayıldığı görülmüştür. Bugün, geriye baktığımızda, çağdaş sanat bağlamında, kültür sanat alanındaki söz konusu küreselci etkinin yarı-belgeselci, yarı-haberci, yarı-bilimsel, yarı-aktivist ve benzeri ara formlarda, disiplinlerarası, karışık malzeme/teknikli projeler ve bulanık kavramsal anlatıyla, öncelikli olarak müphem bir aciliyet ve önem tayin etmekle ilgilenmiş olduğu belirginleşmiştir. Bu amaçla, sanatsal ifadenin içerik ve biçimde, kamusal alanda, neredeyse tamamen modern ulus-devlet karşıtı küreselci söyleme alan açmak üzere gittikçe şiddeti artmaya mecbur bir aktivist, teşhir anlatısı üzerine kurulduğu söylenebilir. Bunun, ironik biçimde, günümüzde detaylanarak sürmekte olduğunu gördüğümüz haliyle, aktivizmi yapılan kültürelleştirilmiş alt-kimliklerin çerçevesini tüketilmesi pahasına, carileştirilmesine dayandığı söylenebilir. Ülkemizde çağdaş sanatta -belirgin olarak 2000'lerin başından itibaren- hâkim olan bu türden üretimin, uluslararası bienaller vasıtasıyla dolaşıma sokulduğunu, kültür sanatta küresel ölçekte hâkim anlatının neoliberal postmodern irticanın gerektirdiği yeni-kabileci türden bir kontrollü aktivizm biçiminde tesis edildiği görülür. Bunlar dışında, konusu sanat piyasalarının kendisi olan, sanatta anlamın, estetik veya finansal değerinin nasıl inşa ve icra edildiğini ifşa eden, kontrollü muhalif sanat işleri de bu dönemde artar. Bunlara dair ayrı ayrı örnekler vermek yerine, çalışma kapsamında ele alınan işleyiş biçimleriyle kurdukları bağlantıları işaret etmek yeterlidir. Buradaki temsilileşmeyi, aracın kendi dışında bir konu veya nesneye yönelmek yerine kendine dönükleşmiş hale gelerek amaçlaşması olarak ifade edebiliriz. Aracın kendine dönerek, kendine batmasında ise, yöntemi espriyi dilin biçiminden -aracın kendisinden- üretmek olan kelime şakalarının işleyişine benzer biçimde, kavramsal bir kanibalizm, kendi derisini sıyıran, sarkastik ifşa ile üretilen gösteri, aciliyet ve gerçeklik iddiasının etkisi söz konusudur. Bu, nihayetinde sanatı, modern gelenek bağlamında insanı özgürleştiren, ilerlemeci, anlam ve bağ yaratıcı, ölçeklendirici bir yüksek bilinç faaliyeti olarak soyutlamanın icra edildiği alan olmak yerine, sığ bir aktivizm veya kelime şakasına dönüştürerek sanatı sanatın gösterisi

kılarak postmodern irticanın yozlaştırıcı yapısını kültür alanında yeniden üretir. Aracın amaca dönüşmesi, düşüp kalkma, çarpama gibi durum komedisini, kelime şakasını, dünyaya (araca) geri-çarpmayı ve ona mahkum olmayı gösterdiği anlamıyla *farstır*.

Görme ile arzunun alanına açılan dünya

Bu noktadan itibaren, buraya kadar ele alınan haliyle müşteri-izleyici olarak tüketicinin ve arz/talebin imal edilmişinde izlenen yaklaşımın sanat tarihsel anlamda izleyiciyle olan bağına değinmek gerekir. Berger, yağlıboya resim dönemini kabaca 1500 ile 1900 yılları arasındaki 400 yıla tarihler (2010). Bu dönemin görme biçiminin ifadesi olarak ortaya çıkan sanat türünün yolculuğu fotoğrafik görüntünün sabitlenerek kolay çoğaltılır hale gelmesiyle beraber iki ana yöne ayrılır; izlenimcilik ve kübizmle resmin "içine" doğru ve fotoğrafla dışarıya, görüntülere doğru. Bu yarılma bir yandan resmin fotoğrafik olandan ayrılarak kendisini onun dışında yeniden tarif etmesini sağlarken diğer yandan fotoğrafın imkânlarıyla oluşan yeni bir görüntü kültürünü ortaya çıkarır. Berger bu görüntü kültürünün merkezine reklamcılığı koymakta ve içerdiği görme biçiminin fotoğrafik görüntüler aracılığıyla bir imgeler diline dönüştüğünü, bu dilin de reklamcılar tarafından müşteri-izleyicide arzunun -ve dolayısıyla talebin- inşasında kullanıldığını anlatır. Berger'in kitabın hemen başında söz konusu ettiği ve Maurice Merleau-Ponty'nin algının fenomenolojisi bağlamında ele aldığı beden felsefesinde, görme tecrübesinin belirgin kavramlarından olan; arzu, görmenin karşılıklılığı ve görünen (dünya) ile gözlemci arasındaki asimetrinin ressam ve müşteri-izleyicide karşılık geldiği şey ilginçtir (Ponty, 2003). Ponty'ye göre, Dünya, görme ile arzunun alanına açılır ancak salt görme bu arzuyu karşılamaz. Ressamın -Ponty'de Cezanne- dünyanın görüntüsünü resmederek tekrarlaması bu temel asimetriyle ilişkilidir. Burada, dünyanın görüntüsü üzerinden tekrarlanması (*re-presentation*) ona yönelmiş arzunun sebep olduğu ve görmeyle doyurulamayan boşluk dolayısıyla oluşan bir arayüz/kesişim yüzeyi biçiminde tarif edildiğini söyleyebiliriz. Bu temsil/tekrarın farklı türleri olduğunu, resmin bunlardan -bedensel ölçek ve sınırlılıkları da içeren- sadece biri olduğunu da belirtmek gerekir.

Ponty'nin Charbonnier'den aktardığı biçimde; "ressam evren tarafından delinmelidir" (Ponty, 2003, s. 42). Bu anlamıyla Cezanne'ın içinin elmalar tarafından oyulduğunu söylemek yanlış olmaz. Ressam, resmederek o boşluğu doldurmaya çalışır. Burada duyusal varlık olan insanın temeline yerleşik biçimde tarif edilen eksilme/tamamlanma kavramlarını, Berger'in yağlıboya görme biçimi dilini pazarlama yöntemine dönüştürdüğünü söylediği reklamcılığın, görüntüler yoluyla müşteri-izleyicide arzu imal etmekte kullandığını görmek, sosyal bilimlerin piyasa yöntemlerine uyarlanışına örnek olması bakımından ilginçtir. Reklamcılık, müşteri-izleyicinin içinde, ancak pazarladığı ürünün edinilmesi şartıyla doldurulabilecek bir boşluk yaratma işidir. Dünyaya yönelmiş bu naif arzu mekanizmasının kazılabilecek bir doğal kaynak gibi sömürülmesine olanak veren faydacı yapının, insanı bütün ve mutlu değil; eksik ve yetersiz biçimde tarif ederek onda üzüntü, suçluluk, pişmanlık vb. hislerin oluşturup sürdürmeye odaklı yaygın organize kontrol ve sömürü kültürünün bir uzantısı olduğunu söylemek gerekir. Bu haliyle söz konusu yapının işleyişi ileride değinilecek endüstri-komplekslerinin fikirsel

çekirdeğini oluşturur. Kapitalizmin öncelikle işsizliği ürettiğini, dolayısıyla ihtiyaç duyduğu işgücünü sürekli yedekleyerek kendini koruduğunu belirten Marksist tespiti benzer biçimde, reklamcılığın da öncelikle yoksunluğu ürettiği söylenebilir. Varlığı yeniden veya geri-bütünlemek için resmeden sanatçı, varlığın duyuşsal olarak oluştuğu işteş duyum anlamıyla, karşılıklı gör(üş)meyi resmederken icra eder. Ressam ve dünya resmedişte görüşür, anlaşır. Oysa müşteri-izleyici ile reklamlar arasındaki ilişki, asimetrinin tesisi ve sürdürülmesi üzerine kurulu olduğundan özünde izleyici aleyhine, eksiltici ve dışlayıcı bir özütleme (*extraction*) faaliyetidir.

Müşteri-izleyici karakterinin ortaya çıkışında, Benjamin'in tarif ettiği, daha sonra ise Guy Debord'un yeniden özgürleştirme stratejilerinin rol modeli, gezgin Yahudi (*wandering Jew*) figürünün seküler karşılığı olarak niteleyebileceğimiz aylak gezgin (*flâneur*), Modern dünyaya duyuları üzerinden kapılan, çekilen, çağırılan, etkilere açık biçimde sokaklarda ve pasajlarda sürüklenir gibi dolanan biridir (2014). Buradaki durum, doğa karşısındaki ressamın karşılaşma, görüşme ve anlaşma haline değil kapılma ve kapışmaya dairdir. Bugün ise müşteri-izleyici, ekranlar boyunca tecrübe ettiği yoksunluğu telafi etmek ve geri-tamamlanmak için tıklamaya indirgenmiş küçük bir jestle beğenmekte, eklemekte, iletmekte ve satın almaktadır. İçerisinde oluşturulan eksiklerin (talep) ve onları doldurma fırsatlarının (arz) sadece maddi değil, duyuşsal, psikolojik veya bilişsel de olabildiğinden ve benzer biçimlerde yönetilebilir olduğundan şüphelenmek de yersiz olmayacaktır.

Söz konusu yoksunluk üretimi ve arzu imalatı bağlamında piyasa ile sosyal ve beşeri bilimler arasındaki bağlantı, Adam Curtis'in *The Century of the Self* (2002) adlı belgeselinde detaylı biçimde konu edilmiştir. Curtis, belgeselin ilk bölümünde Sigmund Freud'un yeğeni ve halkla ilişkiler alanının kurucusu kabul edilen Edward Bernays'ın hayatı ve faaliyetlerinden bahseder. Curtis, Bernays'ın ilk ve en önemli pazarlama hareketinin, savaş zamanında Amerikan devleti adına kullandığı propaganda yöntemlerinin adını barış döneminde halkla ilişkiler olarak değiştirmesi ve bu "operasyonu" sanayinin hizmetine sokması olduğunu aktarır. Bernays, insanı kontrol altında tutulması gereken, irrasyonel, potansiyel tehlike olarak gören Freud'un fikirlerini, savaştan aşırı güçlenmiş bir kitlesel sanayi üretim kapasitesiyle çıkan ve bu arz gücüne orantılı talep bulamayacağından korkan sermayenin yararına uyarlamıştır. Bu uyarlamanın bizim için önemli olan kısmı, o güne kadar "ihtiyaç, gereklilik, dayanıklılık" gibi kaba ve dünyevi kavramlarla sürdürülen pazarlama faaliyetinin, tıpkı Shiner'ın aktardığı zanaat/sanat ayırımına veya Berger'in söz ettiği Hollanda Altın Çağında emtia ve zanaat eserlerinin temsili finansal araçlar ve sanata dönüştürülerek, dünyadan kurtarılmasına benzer biçimde hafifletilip, yerini "arzular, beğeniler ve lüks" gibi kavramlarla sürdürülen bir piyasa faaliyeti haline getirilmesine olan benzerliğidir. Bu şekilde piyasa, doymak bilmeyen, sürdürülebilir bir talep tarafından devamlı beslenebilen, dünyevi "gereklilik ve ihtiyaç" gibi kısıtlayıcı kavramlara kıyasla daha bağımsız ve akışkan biçimde değeri kendinden menkul, incelerken dünyadan kopmuş, spekülasyon bir yapıya dönüşecektir. Bu da yukarıda değinildiği gibi, manipülasyona dönüşmesi pek de nadir olmayan spekülasyonu belirleyen geçerlik ve gerçekliği de belirleyeceği, tam kontrol altına alınmış bir yapı demektir.

Benzer tarihlerde şekillenmeye başlayan bu piyasa yapısını destekleyecek içerik üretimi, dönemin yaşam tarzına şekil verme etkisine sahip popüler kültür araçlarında da görülmeye başlar. Fred Astaire ve Audrey Hepburn'ün başrol aldığı, 1957 tarihli bir müzikal komedi olan *Funny Face* (Stanley Donen, 1957) filminde, Kay Thompson'un canlandığı, *Quality* moda dergisinin editörü Maggie Prescott karakteri, filmin başındaki tiradında, Amerikan kadınının ne giyeceğine karar vermek konusunda kendisine güvendiğini ve onları yarı yolda bırakamayacağını söyler. Bu sahnenin bir benzeri 49 yıl sonra *The Devil Wears Prada* (Frankel, 2006) filminde tekrarlanır. Burada - aslında senaryonun uyarlandığı Lauren Weisberger'e ait romanda bulunmamakla birlikte- Meryl Streep'in canlandığı, *Runway* moda dergisinin editörü Miranda Priestly karakteri, Anne Hathaway'in canlandığı stajyer Andrea Sachs'ın iki kemeri birbirinin "aynı" sayıp alaycı biçimde gülmesi üzerine Andrea'nın giydiği cerulean (gök mavi) süveter üzerinden, moda endüstrisinin ne üreteceğine, müşterinin neyi seçerek nasıl bir "bireysel" ifade bulunabileceğine, bunları hangi tasarımlar yoluyla ifade edeceğine hatta bu yapının dışında olduğunu sinyalleme isteyenlere yönelik alternatiflerin ne olacağına bile orada bulunan bir kaç kişinin karar verdiğini söylediği oldukça ünlenmiş ve mîmleşmiş (*meme*) bir sahne bulunur.

Müşteri-izleyici, bu iki filmdeki moda editörü karakterin gösterdiği dünyada, Bernays'ın açtığı yolda arzularının imal edilip yönlendirilmesini bekleyen yığınun birimidir. Günümüzde bu anlamda belirgin etkiye sahip popüler ve yaygın iletişim kanallarının aynı amaçla kullanılmaya devam ettiğini, Bernays'ın bunlardan en bilinenlerinden biri olan Netflix platformunun kurucusu ve ilk CEO'su olan Marc Bernays Randolph'un büyük amcası olduğunu da belirtmekte yarar vardır. Bu, oldukça kuşatıcı, baskın ve yaygın yoksunlaştırma ve biçimlendirme operasyonunun nesnesine dönüşen müşteri-izleyiciye, kendi olarak ayakta kalmasına ve ilgisini kaybetmemesine yetecek ölçüde "seçme şansı/hakkı" -veya ifade, tecelli etme fırsatları- verilmektedir. Bu yapının, günümüz bankacılık sisteminde borçluluğun imalatı ve borcun yapılandırılarak bağımlılığın sürdürülmesi ile kimi ülkelerde, demokratik seçimler yoluyla oy kullanarak iradesini ortaya koyan seçmenlerin içinde olduğu hal örnek verilebilir. Piyasa, kendisi için, rant sağlayan yapısı sürdüğü müddetçe, katılımcılarının kendisine fayda sağlamaya devam edebilecek hal ve biçimde olmaları ve bunu sürdürebilmelerinden sorumludur. Birkaç belirli sektör ve durum hariç, kimse müşterisini öldürerek, yaşatması halinde edeceğinden daha fazla kâr etmez. Beğeni ve yaşam stili ifadesi içermesi bakımından moda bağlamında ise, bu yapıya dâhil olunmadığını ifade etmesine olanak sağlayacak "aykırı" ürünler de tıpkı siyaset piyasasında veya ana-akımın var olduğu her zeminde oluşabilecek tepkiyi yönetmek adına piyasaya sürülen kontrollü muhalefet, alternatif veya alt-kültürel akımlar gibi, söz konusu seçme şansı çerçevesinde sunulan "kapsayıcı arza" dâhildir. Bu seçimlerin, edinilen mal ve hizmetler üzerinden kendini yeniden bütünlemenin niteliğini/derecesini sinyalleme yollarına dönüşmesi, alışverişi -veya yukarıda örneklenen diğer seçimleri- şiddetli bir dışavurum, ifade aracına dönüştürür. Burada söz konusu seçimlerin içerikten bağımsız biçimde birer ifade aracı haline geldiğini de görmek mümkündür.

Mal ve hizmetler dünyası, reklam ile arzunun alanına açılır ancak seyretmek bu arzuyu

tatmin etmediği gibi, edinmenin getirdiği doyum da uzun süreli değildir. Bunu bir benzerini besleyici değeri düşük ancak kan şekere anlık etkisi şiddetli, aşırı işlenmiş gıdalar için de söylemek mümkündür. Bu örneklerde birbirine benzer yöntemlerle oluşturulan ima, efekt olarak temsili yapılar vadettiğini "düşük maliyet, yüksek etki" ile oluşturmayı hedefler. Akımlar, trendler ve son dakika gelişmeleri ile bir gün uzak kalındığında her şeyi kaçırmış, bir ay uzak kalındığında ise hiçbir şeyi kaçırmamış olunacak türden yoğun ve boş gündem, güncel yaratılır. Bu güçler altında şekillenmiş insanların zihnine dair bir yorum Bret Easton Ellis'in 2000 yılında sinemaya da uyarlanan *American Psycho* (1991) romanının ana karakteri Patrick Bateman'ın iş arkadaşlarıyla kartvizitlerini karşılaştırdıkları sahnede de görülür (Harron, 2000).



Görsel 1. Let's See Paul Allen's Card (Know Your Meme.com, ____)

Bu sahnede, edindikleri ürünlerin verdiği hissi (*vibe*) kâğıt, ebat ve doku gibi maddi veya yazı tipi, düzenleme gibi biçimsel, tasarıma dair özellikler üzerinden kıyaslayarak değerlendiren "piyasa katılımcıları" olarak -iştirak edenler anlamıyla, müşteriler görülür. Bunu bir tür postmodern savaş sahnesi olarak nitelenmek yanlış olmaz. Roland Barthes'ın Mitolojiler içinde, çamaşır deterjanı reklamcılığında örneklediği "beyaz, daha beyaz" stratejisine benzer biçimde (Barthes, 2023 s. 164), inceldikçe incelmekten (*fine*) başka çaresi olmayan zevk ve değer sinyalleri, gittikçe keskinleşmekte veya başkalaşmaktadır. Bu başkalaşmanın yönü sıklıkla, piyasadaki konumunu ve pazar payını koruyabilmek için ürün gamını düzenli olarak yenilemesi ve çeşitlendirmesi gereken ticari işletmenin halinden hiç de farklı olmayan biçimde, egzotik veya marjinalleşen bir yöne dönüşmektedir. Yukarıda, çağdaş sanata içkin, postmodern irticaya özgü kabilleştirici kimlik aktivizminin özünde bulunduğu ifade edilen ifşa/itirafa dayalı teşhir ekonomisinin sürdürülemezliğinin sahte/kurgusal olana yönelik mecburiyetinin rekabet üstünlüğü ve pazar payını kaybetmemek için ürün gamını periyodik olarak çeşitlendirmek zorunda olan endüstriyel gıda firmasının ihtiyaç duyduğu yenide de ortaya çıktığı görülebilir. Burada, egzotik aromaların zamanla yerini alışılmadık kesişimsel aromalara (muzlu-nane), absürt olana bırakması kaçınılmazdır. Bu yapıyı müzikte *remix*, plastik sanatlarda eski/yeni, yüksek/alçak sanat veya yeterli sarsıcılığı ve kontrastı sağlayacak olanı kurgulayan küratör sergileri, yeniden yorumlanan ünlü filmler, cover albümler, algoritmik olarak çözülmüş ve bir filtreye dönüştürülmüş Van Gogh'un arzu edilen her

şeyi kaplayabildiğiniz filtre stili benzer ürünlerde görmek de mümkündür. Tasarıma dair kararlardaki ince ayrımlarla artırılan çözünürlük de benzer biçimde kendini yeniden tamamlayan müşteri-izleyicinin dışavurumundaki çözünürlüğü ve dolayısıyla ona dair bir tür belirginliği, netliği belirleyen birimler olarak araçsallaşır. İnceliğin sinyali incelidikçe incelmektedir. *Devil Wears Prada* filminde gördüğümüz gibi, piyasa -ince ve güncel sinyalin- bahar dallarındaki tomurcuklar gibi açıp sonra solarak toprağa dökülmesine benzer bir döngüde, mevsimler boyunca yenilenen kreasyonlarla ilerler. Uzmanlar piyasa hâkimleri adına iklimi belirleyen araçlardır. Hâkimlere doğa şartlarının işlemediğini, onların doğa-üstü varlıklar olarak piyasalarını bir doğa simülasyonu biçiminde -iştah ve arzularıyla iştirak eden katılımcılar için- sürdürdüğünü belirtmek gerekir. Söz konusu resimler, hisse senetleri, saatler, giysiler, araçlar veya hayat stili, onlara sahip olmayı arzulayan, çünkü henüz onlara sahip olmayan -ve bu yüzden eksik hisseden- geniş kesime sunulmaktadır.

Daryl Sng, Ellis'in 1998 yılında yayımlanan *Glamorama* adlı romanının ana karakteri, model Victor Ward'ın, "markalar, görüntüler ve pop şarkı sözleri olmadan düşünemeyen, kendisi de bunlar gibi bir görüntü olmuş" halinin, 90'ların New York-Londra-Paris eksenindeki uluslararası sosyetik kültürünün tipik örneği olduğunu söyler. Bahsi geçen hal, bugünün internet kültürünün yapısından, özellikle de bir dil gibi kullanılan mimlerden çok da uzak değildir. Dan Gilroy'un, *Nightcrawler* (2014) ve *Velvet Buzzsaw* (2019) filmlerinde de sırasıyla habercilik ve sanat piyasaları bağlamında trendler ve geçerliklerin, bu alanın araçları tarafından nasıl inşa edildiği görülür. İlki, bir üçüncü sayfa habercisinin zamanla haberin aktaranı değil yaratıcı haline gelmesini konu alan bir gerilim, ikincisi ise neyin bakmaya değer, önemli sanat eserleri olduğuna dair fikrin sanat dünyaları bünyesinde nasıl imal edildiğini konu alan bir korku-komedidir (muzlu-nane). Bu iki filmde önemli olan ortak nokta, aracılığın bir hâkimiyet unsuru haline gelerek amacın ta kendisi olduğunu nasıl gizlediğinin konu edinilmesidir. Bunun özellikle sosyal medya uygulamaları hakkında söylenen "eğer bir ürün ücretsizse, ürün sizsinizdir" ifadesindeki fikirden de çıkarabileceğimiz güncel işletme yapısına içkin, hizmetkâr görünümlü sahipleri ve üretim modeli olarak filtrelemeyi işaret ettiği söylenebilir.

Burada örneklenen; "faaliyetinin malzemesine dönüştürülebilecek nitelik ve niceliği kontrol edebilmeye" yönelik ilişkiyi, zanaatkârın karşısında sanatçıda, sanatçının karşısında küratörde, küratörün karşısında büyük sanat kurumlarında, bu kurumların karşısında devletlerde görürüz. Benzer biçimde, haberci haberin, endüstri sahip olduğu uluslararası kurum ve endekslerle akademik faaliyet ve üniversitenin, popülist siyasetçi tabanının, reklamcı müşterinin, algoritma kullanıcının karşısında benzer biçimde yönlendirici ve şekil verici aracı, filtreleyici etkiye sahiptir. Bu ilişki neredeyse hep aynı biçimde, eklenme, yoksunlaştırma/eksiltme ve yönetme şeklinde meydana çıkar ve yeniden sıralamayı, düzenlemeyi içerir. Bu yapının merkezindeki rant sağlayıcılığın sürdürülebilir hali, ressam/dünya ilişkisindeki arzunun, müşteri/dünya ilişkisine uyarlanmasıyla görüldüğü gibi, arz ve talebin döngüsel biçimde birbirini üretmesiyle oluşur. Ancak bu döngüsel akım, ileride değinileceği üzere, kayıpsız değildir. Kriz, yukarıda Berger'den aktarılan örnekte olduğu gibi, yaşamın her unsurunun bir endüstriyel kompleksin faaliyet alanına dönüşerek piyasalaşmasına ve bu süreçte kârın

maksimizasyonu için temsilleştirilme (efektleşme) ile kendinden menkul hale gelerek dünyadan koparak ölçeksizleş(tiril)mesiyle ilgilidir. Günümüzde bunun içinde olduğumuz veya yaklaşmakta olan çeşitli küresel krizler(!) karşısında insanlığın kurtuluşu adına bir öneri olarak sunulan biçimi ise Dünya Ekonomik Forumunun (*WEF*), Danimarkalı politikacı Ida Auken'den alıntılanarak sloganlaştırıldığı "hiçbir şeye sahip olmayacaksınız ve mutlu olacaksınız" ifadesinde görülür (Auken, 2016, 10 Kasım). Krizin(!) sorumluluğu tüketim alışkanlıkları üzerinden bireye devredilmiş, çözümü ise yine onun bu alışkanlıkları terk ederek mülksüzleştirilmesiyle tarif edilmiştir.

Şili'de, Salvador Allende döneminde, 11 Eylül 1973'te Amerika destekli askeri darbeyle yıkılana kadar kısa bir süre kullanılmış olan bilgisayar destekli sibernetik merkezi karar verme sistemi *Cybersyn* Projesinin tasarımcısı İngiliz teorisyen Stafford Beer'e göre bir sistemin amacı yaptığı şey, verdiği sonuçlardır. Bu durumda, "bir sistemin amacının sürekli yap(a)madığı şey olduğunu iddia etmek anlamsızdır" (Beer, 2002, s. 217). Bu görüş, sistem tasarımcılarının niyeti, süreçte karşılaşılan olaylar, tahmin edilememiş değişkenler vb. ile oluşan ve sonuca hiçbir etkisi olmayacak "gürültü" yerine sistemi neticeleri ile nitelemeyi önerir. Bu bakış açısıyla ele alındığında, devletlerin küçülerek kamu hizmetlerini özelleştirmeler yoluyla ticari işletmelere terk ettiği modelde güçlenen kar amaçlı geniş yapılar olan endüstriyel kompleksler ve içerdikleri işletmelerin varlık ve karlılık bakımından sürdürülebilirliğinin, mal veya hizmet sağladıkları alandaki boşluğun/eksiğin/hatanın sürdürülebilirliğine bağlı olduğunu, söz konusu işletmelerin merkezi otorite yoluyla kamu yararına denetleme baskısı bulunmayan hallerde bu boşluk veya eksiğin bizzat sağlayıcısı/kaynağı haline gelmelerinin de önünde bir engel bulunmadığını belirtmek gerekir. Bu durumda kar amaçlı işletme ile mal/hizmet sağladığı toplumsal alan arasındaki rant üretici asimetri hem sebep hem sonuç olarak derinleşerek sürmelidir.

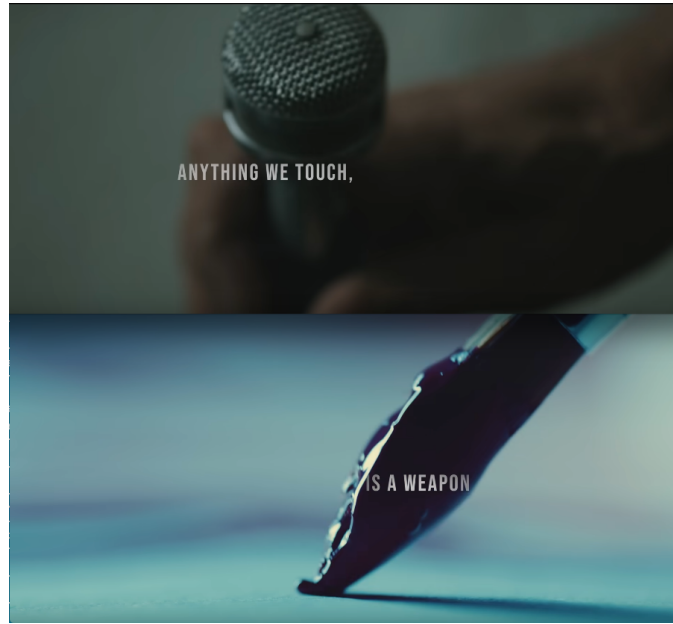
Bileşik endüstriyel kompleks

Amerikalı sosyolog C. Wright Mills, *İktidar Seçkinleri* (2017) kitabında Amerikan toplumunu yöneten iktidar mekanizmasını ekonomik, askeri ve siyasi kanattan elitlerden -belki bu konumlarının farkında bile olmaksızın- oluşmuş bir yapı olarak tarif etmektedir. Bu, günümüzde yaygın biçimde kullandığımız ifadeyle endüstriyel komplekslerin ilk tariflerinden birini oluşturur. Charles C. Moskos'a göre (1974) Mills, teorisini kitabını yayımlanmadan yaklaşık 15 yıl önceye tarihlenen Harold Lasswell'in "garnizon devlet" ve James Burnham'ın "yönetmel devrim" kavramlarına dayandırmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nin 20. yüzyılda seçilmiş tek asker kökenli başkanı olan Dwight D. Eisenhower, 1961 yılında verdiği ünlü veda konuşmasında Amerikan halkını, söz konusu askeri-endüstriyel kompleksin ulaştığı benzersiz güç hakkında uyarır ve bu yapının ileride özgürlük ve demokrasilerini etki altına almasına izin verilmemesi gerektiğini söyler (Eisenhower, 1961, 17 Ocak).

3 Mayıs 2022 tarihinde, Amerika Birleşik Devletleri Özel Hareket Komutanlığı, 4. Psikolojik Operasyonlar Grubu resmi YouTube kanalından *GHOSTS IN THE MACHINE*

başlıklı bir video yayınlanmıştır (4thpsyopgroup697, 2022, 3 Mayıs). 2024 Temmuz itibariyle 1,7 milyon defa görüntülenmiş olan, üç dakika civarındaki bu video, Sun Tzu'nun *Savaş Sanatı* kitabından bir alıntı ile başlayan, dramatik ses, efektler, konuşma parçaları, yazı, müzik, yakın dünya tarihinin önemli toplumsal ve politik olaylarından arşiv görüntüleriyle oluşturulmuş bir kolaj olarak tasarlanmıştır. "Hiç merak ettin mi, ipler kimin elinde?" sorusuyla açılan video, görsel anlamda Amerikan sinema, TV ve reklamcılığının artık küresel olarak hâkim görsel dilini kullanmaktadır. Neredeyse bir tür küresel görsel bilinç inşa etmiş olan bu dil, aktarmak istediği mesajın metni yanı sıra onun duyusal/duygusal tonunu da artık imalar ve efektler yoluyla, dili aşan derin anlamını da izleyicide hızlı ve etkili biçimde kurabilmektedir. Mesaj sadece aktarılmakta değil, yaşatılmaktadır. Söz konusu video, "biz her yerdeyiz" ifadesini takiben ekranda donan PSYWAR (psikolojik savaş) yazısıyla biter.

Nisan 2024'te Amerikan Savunma Bakanlığına bağlı Savunma Görsel Bilgi Dağıtım Hizmeti resmi sitesinde yayınlanan, videoyu oluşturan askeri personelle yapılmış röportajda (Berry, 2024, 26 Nisan) bunun orduya profesyonel olarak katılmak isteyebilecek sivillere yönelik bir asker alma videosu olduğu ifade edilmiş olsa da, hem içerdiği *look*, *feel* ve *vibe* ile hem de sezgiselliğe hapsedilmiş, ergen-vari komplocu zihni hedefleyen sembolik, ezoterik görünümlü mesajlar yoluyla ima ettiklerinin bundan fazlası olduğu açıktır. Kaba mesajı bu netlikte okuyamama ihtimali olanlara da ulaştırabilmek adına; müzik, sinema, resim, tiyatro vb. sanatsal faaliyetlere dair görüntülerin üzerine "dokunduğumuz her şey silahtır" yazmaktan da geri kalınmamıştır. Bu videonun kendisinin bir *psyop* (psikolojik operasyon) unsuru olarak "komplo olarak komplo" ürünü olma ihtimali de "hem vardır, hem yoktur", bu bulanıklık da belli bir tür güç ve kontrol alanı tesis etmesi bakımından çalışma boyunca örneklenen diğer "bulanıklaştırma" örneklerinden amaç ve yöntem bakımından uzak değildir.



Görsel 2. Dokunduğumuz her şey silahtır (4thpsyopgroup697, 2022, 3 Mayıs)

Bugünün neoliberal geç-kapitalist dünyasında devletlerin küçülerek kamu hizmetinden çekildikçe finansal bir işletme modelinin hâkimiyetine giren günlük yaşam, söz konusu modelin çekirdeğinde bulunan tükenişin sürdürülebilir bir kriz olarak yönetilmesine dönüştürülmüştür. Bunun, arz/talebi bir geri-besleme döngüsü olarak tasarlayan yaklaşımın kaçamadığı entropi olarak görebiliriz. Neredeyse yaşamın her alanında yukarıda bahsi geçen askeri-endüstriyel kompleksin yapısına benzer biçimde örgütlenmiş finansal/bürokratik ağlar mevcuttur. Bu iş ilişkilerine yönelik ifşalara aynı zamanda hem özel hapishane, hem de müzik yayımcısı şirket hissedarı olan yöneticilerin gençleri suça teşvik eden, suç kültürü güzelleştiren *gansta rap* (gangster rap) üretimini desteklemesiyle hapishane-endüstri kompleksine yöneltilebilir eleştiriler (Club Random Podcast, 2023, 2 Temmuz), (WPDE, 2023, 18 Temmuz) veya küresel Covid19 krizi sürecinde Avrupa komisyonu başkanı olduğu sırada medikal-endüstri kompleksiyle doğrudan ilişkide olan eşi üzerinden eleştirilen Ursula von der Leyen örnek verilebilir (European Parliament, 2022, 10 Ekim). Bunlara akademik-endüstriyel kompleksi, farmakoloji-endüstriyel kompleksi, medya-eğlence-endüstriyel kompleksi, göç ve sınır-endüstriyel kompleksi ve benzeri pek çok düzenek eklenebilir ve benzer çıkar çatışmaları örnekleri verilebilir. Akademi bağlamında da akademik faaliyet puanı şartının doğurduğu talep üzerinden kongre/sempozyumculuk ve yayıncılık faaliyetini sömüren, hatta tez ve ödev yazım hizmeti satan odakların oluştuğu ve bu yağmacı faaliyetlerin de katkısıyla, bir bütün olarak üniversite yapısının yozlaştığı görülmektedir. Nihai şartı biçimsel olarak talep eden yapılar o biçimselliği arz edecek servislerin meydana çıkmasını tetikler ve bunların kurduğu simbiyotik ilişki, ilişkinin sürmesini sağlayan şartları merkeze koyan statükocu, döngüsel yapılar meydana getirerek ilerleme ve gelişim yerine mevcudu sürdürmeye odaklanır.

Buraya kadar ele alınan konuların oldukça geniş bir yapıda tekrarlanan ve ilişkilenen unsurlar içerdiğine çalışmanın giriş bölümünde değinilmişti. Bu anlamıyla konu pek çok patika üzerinden ele alınıp örneklenebilir, geniş bir yapı ima etmektedir. Bunlardan bazılarının Zygmunt Bauman ve David Lyon'un *Akışkan Gözetim* (2016) başlıklı söyleşisinde ele alınan sinyal, gözetim, gösteri, kayıtsızlık kavramları ile de kesiştiğini söylemek mümkündür. Bauman'dan yola çıkarak; kazayı -nihayetinde kontrol edilemez kaotik yaşamın kendisi anlamında- önlemek üzere tasarlanmış katı ve tasnifçi modernitenin panoptik temelli, doğrusal "az ile çok" gözetim/etki/iş/kontrol/fayda vb. gerçekleştirme amacını takiben bugün maliyet ve yükümlülükleri yeniden tanımlamak üzere sıvılaşmış yayılan, akışkanlaşmış yapısının bir dizi yeni asimetri ürettiğinden söz edilebilir. Bunlar elektronik sinyal hızında hareket eden iktidarın gözetleme işini gösterme/görülme arzusu içindeki gönüllü bireye yüklemesinde, kayıtsızlık/yükümsüzlük, çözünürlük ve belirsizliğin yeni üretim ve icra biçimlerinde veya fail ile failin sebep olduğu sonuçlar arasındaki mesafenin hiç olmadığı kadar açılabilmesinde görülebilecek bir dizi yeniden-maliyetlendirme -maliyetin reddi veya aktarımı-, kuralsızlaştırarak serbestleştirme ve yeniden yapılandırma örnekleri sunar. Kontrol aygıtı belirsizleştikçe kontrol edilenin çözünürlüğü her an daha da artmaktadır. Bu, insan ölçeğini aşan veri -aşkınlığın ima ettiği Romantik yüce kavramına hiç de uzak olmayan biçimde, iktidar için yapay yollarla işlenebilir bir doğal kaynak olarak büyük

veriyi (*big data*) oluştururken insan için ölçeklendirilemez, anlamlandırılmaz ve neticede bilinemezliği sebebiyle sezgisellikten başka çare bırakmayan türden bir yığılma oluşturur. Günümüz hâkim iletişim araçlarına içkin olan bu bilinemezleştirmenin ve dolayısıyla mecbur kıldığı sezgiselliğin, küreselci neoliberal etkinin postmodern, gericileştirici yapısının uzantısı olduğu söylenebilir.

Sonuç

İnsanlık, tarihsel gelişimi boyunca sebepler ve sonuçlar olarak karşımıza çıkan araçlar ve dolayimler üretmiş, bunlar vasıtasıyla geliştirdiği karmaşık yapılar ve yöntemlerle amacı doğrultusunda az ile çokta hâkim olmaya çalışmıştır. Bu anlamıyla, dile dönüşmeden önce soyutlamalar biçiminde oluşan zihinsel araçların zamanla ses ve izlere dönüştüğü, bu temsillerin de kapsama ve ifade gücü arttıkça karmaşıklaşan yapılar oluşturarak, kelimenin en geniş anlamıyla ekonomik fayda sağlayacak yönde geliştiği söylenebilir. Bauman, *Akışkan Gözetim* içinde, Evrim Antropolojisi Profesörü Robin Dunbar'ın evrim sürecinde zihnin sosyal dünyamızda sınırlı sayıda insan olmasına izin verecek biçimde tasarlandığına, yaklaşık 150 civarı olan bu sayının avcı toplayıcı gruplar halinde süren yaşamın bir uzantısı olabileceğine dair görüşünü aktarır. Biyolojik evrim tarafından dayatılan bu sınırın aşılmasının daha kalabalık grupların birlikte hareket edebilmesine olanak sağlayacak araçlarının, yani dil benzeri temsillerin ortaya çıkmasıyla mümkün olabileceği düşünülürse, bunun kültürün doğuşu olabileceği söylenebilir (2020, s.55). İnsanlık tarihi, bu yönde gelişen ve süren, görsel, işitsel, biçimsel, sayısal temsiller ve bunlara dayalı sistemlerle ifadesini bulan kültürel yapıların da tarihidir. Bu bakımdan, günümüzde mikroişlemciler üzerine maddenin izin verdiği yoğunlukta yerleştirilen birkaç nanometre büyüklüğündeki yarı iletken transistörlerin ve çalışma biçimlerinin veya bu yolla işlemcilerin ürettiği verinin form ve içeriğinin bu sürecin devamı ve güncel örnekleri olduğu söylenebilir.

Yağlıboya resmin ortaya çıkışına baktığımızda ona yönelik talebin özünde, zenginleşen yeni orta sınıfın dünyaya yönelik edinme ve biriktirme arzusu görülür. Bu dönemde resim, edinmek ve gösterilmek üzere arzulan şeylerin kendileri yerine temsilleriyle doyurulan bir talebe göre şekillenir. Burada arzunun "şeyler yerine resimleri" ile doyurulması daha sonra "görüntüler yoluyla şeyleri" arzula(t)maya dönüşür. Devamında, görüntüler ile şeyler arasındaki mesafenin gittikçe kapandığı ve şeylerin, görüntülerle kaplanmış taşıyıcılara dönüştüğü görülmektedir. Şimdi ise yapay zekâ ile görüntüler şeylerin kendisidir, harici bir "şeyi" sonsuza kadar etkileştirerek, onu ima ederek tekrar ve tekrar üretir. Bu anlamıyla sayısal veya kimyasal olarak çözümlenmiş efekt, aroma, filtre benzeri yapılarla üretilen ima, bir imalat modeline dönüşmüştür. Van Gogh'a ait, hâkim kültür tarafından sanatsal değeri şüphe edilemeyecek biçimde öğretilmiş ve küresel insanlığın kültürel sermayesi olmuş bir resmin "stili" sayısal olarak çözülür ve bir filtreye dönüştürülerek herhangi bir konuyu sonsuza dek üretebilir kılınır. Artık herkes kendine ait bir Van Gogh imalı portreye sahip olabilir. Bir filmde karşılaştığımız herhangi bir sahne, dijital platformlarda mîmleşip viral biçimde yayılabilir. Bu mîmler de, kaynağı ima etmeyle oluşturulan kolektif imalatı örneklerken çalışmanın başında değinilen

temsili, itibari finansal araçlardan uzak değildir. Bu mîmlerin *NFT*'ler (*non-fungible token*) olarak alınıp satılarak finansal enstrümanlara dönüşmesi örneğinde ise sanat eserleri ve finansal araçlar üst üste gelip birleşir.

Bugün, Berger'e göre (2010), 1900'lerde yağlıboya resim geleneği dönemini sonlandırıp yeni bir görüntü rejiminin ortaya çıkışına sebep olan, fotoğrafın hızlı ve kolay çoğaltılır hale gelmesinden çok daha yüksek dönüştürücü etkiye sahip olacak bir değişime şahitlik ediyoruz. Bu değişim, yapay zekânın yüzyıllardır süren ve optik görüntüyü gerçeğin merkezi unsuru kılan geleneği aşarak, artık harici bir referansa ve dolayısıyla onun aracısı/aktarıcısına gerek duymaksızın, bağımsızlaşmış bir görüntü üretim modeli ortaya koyması olarak tarif edilebilir. Optik görüntü evreni sayısal olarak çözümlenerek bağımsızlaşmış, dünyadan kopabilir hale gelmiştir. Burada temsilin, karşılıksız biçimde var olabileceği bir halin tekrar üretildiğini görüyoruz. İkna edicilikten öte, gerçeklik algımızın temellerini oluşturan optik görüntü rejimi gerçeklikten bağımsızlaşarak dünyevi yük ve maliyetten kurtulmaktadır. Geçmişe bakarak, bunun temelindeki anlayışın mülksüzleştirmeye, bulanıklaştırmaya, akışkanlaştırarak spekülifleştirmeye, dolayısıyla ölçeksiz, savrulan bir yapı üreterek manipülasyona açık hale getirmeye yönelik bir kontrol yöntemi olduğundan şüphe etmek yersiz olmayacaktır. Bu sayısal, sinyal temelli görüntü, gösteri ve gözetim rejiminde çözünürlük ve erişim teknik olduğu kadar politik konular haline gelir. Bu yapının yaygınlaştığı alanlarda süzen, filtreleyen ve yeniden düzenleyen araçlar olarak arayüzlerin hâkimiyeti yukarıda örneklenmiştir. Berger, belli bir tür sanat tarihçisinin geçmişteki sanatla bugün arasında dikilip onu bulandırdığı, bu yolla bizi parçası olduğumuz tarihin dışına attığını söyler (2010). Bugün hakikat sonrası olarak ifade edilen şey bu düzenlenebilir (*customizable*) gerçekliğin imalatında kullanılan dışlayıcı, yabancılaştırıcı bulandırmadır. Biçimsel olarak anlatısallığı, metinselliği, içerik olarak da yukarıda değinilen teşhir sermayesini araçsallaştırdığı örneklerde çağdaş sanatın bu söz konusu bulandırmanın kültür sanat alanındaki güncel yöntemlerinden biri olarak hâkim söylemin yeniden üreticisi ve yayıcısı olduğu söylenebilir. Çağdaş sanat operasyonunu medya-eğlence-sanat-yaratıcılık endüstri kompleksinin bir unsuru olarak, çalışma boyunca tarif edilen yaygın kuşatmanın araçlarıyla ilişkili biçimde düşünmek, postmodern irticai yapının belirginleştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Berger'in fotoğrafik yöntemle tarif ettiği çoğaltma yerini artık dışarıda öncül/harici bir referansa ihtiyacı olmadan oluşturulmuş görüntülere bırakmaktadır. Yağlıboya resmin görsel dilini kendi çıkarına kullanarak müşteri ayartan reklamcılık bugün yerini kullanıcıda "bilişsel yük" oluşturmayarak zihni tedirgin etmeyecek tanıdıklıkta içerikler sunarak beynin savunmasızlaşması ve bu yolla daha kolay bağımlılık geliştirmesini sağlayacak içerikleri sunan algoritmalara bırakmaktadır. Bunun kavramsal yansımaları politik düzlemde olumlayıcı ve kapsayıcılık paravan-söylemi altında politik doğruculuk formunda icra edilen aşındırma ve yozlaştırma faaliyetinde de görebiliriz. *TikTok* vb. platformlarda algoritmanın seçip gösterdiği içerikler vasıtasıyla kullanıcı beynindeki Ben'in nörolojik merkezi sayılan "varsayılan mod ağına (*default mode network-DMN*)" yönelik çalıştığı, bu merkezin sorumlu olduğu içe bakış, anılar, duygusal düşünce, geçmiş/geleceği hayal etme frekansı/haline eklenerek kişiyi kendi kendine düşündür

olduğundakine benzer bir dalgınlık halinde tuttuğu belirtiliyor (Su vd., 2021). Dijital izlerimizin artmasıyla çözünürlüğünü artırdığımız veri grubu aslında bir otoportreye, özharitalamaya dönüşmektedir. Burada oluşan asimetride tam gözetim altında ve çözümlenmiş kullanıcılar ile kendisini ve içeriği her birine göre ayrı ayrı konumlandırabilen muğlak, hâkim olunamaz bir yapı olarak algoritmalar kontrolündeki dijital alan bulunur. Yerinden edilmiş sanat eserinin tamir edilmesi gereken aurasına benzer uçucu biçimde, sürekli akış halindeki dijital medya bakışı dalgınlığa, tecrübeyi sezgiselliğe zorlayan içeriğiyle kullanıcıyı masalsı bir *look, feel ve vibelardan* oluşan dopamin geri-besleme döngüsüne hapseder. Dumur halinde sürüklenen -ki ilk yıllarda buna internette sörf yapmak da denirdi- yeni *flâneur*, Benjamin'in tarifindeki, tünel benzeri doğrusal pasajlardan geçip gidememektedir. Pasaj artık döngüselidir. İnternetin, kendisi "dışındaki" dünyaya açılan bir pencere olarak -bu hem Windows işletim sistemini hem de resmin başka bir yere açılan pencere metaforu olduğu modern öncesi zamanları akla getirir, bir tür çok gelişmiş ansiklopedi, indeks gibi kabul edildiği zamanların artık geride kaldığı, içeriğin çoğunlukla botlar ve algoritmalar tarafından şekillendirildiğini öne süren "ölü internet teorisi" de bu çalışma boyunca örneklenen dünyadan bağımsızlaşma, incelererek kopma halinin ve kendine geri-bağlanmış döngüsel pasajın güncel bir yorumudur. Bu, "aroma aromalı aromanın", ima olarak imalatın, filtreleşmenin hakim olduğu, özne/nesne ilişkisinin ilişkiselleşerek akışkanlaştığı, ölçeksiz, dışsız, referanssız, sürtünmesiz biçimde, zihni ve ruhu tedirgin etmeyen, dalgın bir güvenlik hissiyle "geri-beslemenin, geri-besleme ile geri-beslendiği", fraktal yapıda artık "arama komuttur (*search is prompt*)". Yaşamı kuşatan neoliberal kusursuz ötesizlik (*ne plus ultra*) iması, dünyayı görüntüsüne, gözlemciyi kendine, kullanıcıyı tercihleri, geçmişi, kimliği veya hafızasına hapsederek sağladığı kapsayıcılıkla tam kontrol ve gözetime alarak "kendi kendisini kendisiyle" sabitlediği olumlanmış insan için yönelecek bir öte, arzulanacak bir öteki veya araştırılacak bir konu veya dışarısı bırakmamaktadır.

Extended abstract

In the context of European history, the emergence of art as an independent and separate category from craft should be considered alongside the acceleration of international trade and colonization activities seen in the 16th century. In this historical context, the period known as the Dutch Golden Age, characterized by the emergence of highly sophisticated financial instruments and markets for trading them, can be identified as the starting point for the representation process that this study focuses on in both art and finance. This period can be described as the time when representational tools were offered as signs of aesthetic and financial wealth to the newly emerging social class known as the bourgeoisie. It is evident that in the process of these wealth-signaling products becoming representational, there is a need to examine the notion of relinquishing property and being convinced by its representation. The forms and ways of seeing and showing established by the oil painting art of the period emerge as both the cause and the result of this social class's worldview. In this structure, where instead of commodities like gold, which have intrinsic value, representational derivative products and stocks referring to them, and instead of ostentatious objects or valuable craft products, paintings of them are presented. Supply becomes accessible to everyone and at every price point. This process of broadening the supply includes not only being convinced of propertylessness but also of structures for taking and sharing the risk associated with companies engaged in commercial activities through financial instruments such as stocks.

The study traces the structure observed in the conceptual and material transformation emerging here, in the activities of public relations and its related sectors, which were initiated by Edward Bernays to meet the demand needs of the American manufacturing industry, which emerged with tremendous supply power after World War II. Just as art and finance were liberated from worldly scales and necessities and transformed into a representative and metaphysical category, a consumer society shaped by a completely speculative, unbounded, and limitless demand for the American manufacturing sector was designed. After 1945, the field of popular culture rapidly became the surface on which the transformation and control of this consumer society design were executed. At this point, the study discusses how the psychoanalytic works of the period are related to advertising and marketing, along with the painter's depiction as an interface in the relationship between seeing and desiring within the context of the phenomenology of perception, and the continuous excavation of the human being as an extraction activity in the unbridgeable gap between the customer-viewer and the advertised product.

It can be mentioned that these relationships can also be exemplified among raw materials and craftsmen, craftsmen and artists, artists and curators, curators and art institutions, and art institutions and the state. These structures have emerged in the form of various industrial complexes in today's neoliberal late-capitalist period. As nation-states withdraw from the social/welfare state model and shrink, the voids they leave behind are filled by private enterprises providing goods and services. It is evident that the fundamental need in these areas is never fully satisfied or is left incomplete.

We can say that today's world exemplifies a very sophisticated version of digital representation, similar to the Dutch Golden Age. Today, we process not only signals about our individual and social identities but also data on our physical location, biological measurements, medical profiles, preferences, consumption habits, political views, and every element that shapes our lives. This totality of data, known as BIG DATA, serves as the raw material for the technology-surveillance industrial complex, which processes it and presents it back to us as content that is a manufactured reflection of ourselves through algorithms. From this perspective, it can be argued that representations and the influence and control mechanisms they create through their structures/channels lead to algorithmic content design shaped by user behavior, effectively trapping individuals in a self-referential and closed dopamine feedback loop, thus rendering them passive. The implication of a neoliberal transcendence (ne plus ultra) that surrounds life provides complete control and surveillance over the world by confining it to its image, while entrapping the user in their preferences, past, or memory. Moreover, the transformation of search function into prompt command through artificial intelligence further intensifies this self-referential entrapment, thus leaves no avenue for individuals to seek an "other", a desirable or explorative exterior, or any other entity or subject in any substantial form of outside.

Kaynakça

- 4thpsyopgroup697. (2022, 3 Mayıs). GHOSTS IN THE MACHINE [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VA4eONqyYMw>
- Auken, I. (2016, 10 Kasım). Shopping? I can't really remember what that is. WEF. <https://web.archive.org/web/20161125135500/https://www.weforum.org/agenda/2016/11/shopping-i-can-t-really-remember-what-that-is>
- artam.com. (2020, 15 Haziran). Modern müze için modern müze yaratmak. <https://artam.com/makaleler/sergiler/modern-muze-icin-modern-muze-yaratmak>
- Barthes, R. (2023). Çağdaş söylenler (6. baskı) (Çev. T. Yücel). Metis.
- Bauman, Z. ve Lyon, D. (2016). Akışkan gözetim (2. baskı) (Çev. E. Yılmaz). Ayrıntı.
- Beer, S. (2002). What is cybernetics? Kybernetes, 31(2), 209-219. <https://doi.org/10.1108/03684920210417283>
- Berger, J. (2010). Görme biçimleri (16. baskı) (Çev. Y. Salman). Metis.
- Benjamin, W. (2023). Pasajlar (19. baskı) (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi.
- Berry, T. (2024, 26 Nisan). Ghosts in the machine: Irregular recruitment for an irregular force. DVIDS Hub. <https://www.dvidshub.net/news/469482/ghosts-machine-irregular-recruitment-irregular-force>
- Club Random Podcast. (2023, 2 Temmuz). Ice Cube | Club Random (...) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MrwqFLpC72w>
- Curtis, A. (Yönetmen). (2002). The century of the self [Belgesel]. BBC.
- Debord, G. (2014). The society of the spectacle (2. baskı) (Çev. K. Knabb). Bureau of public secrets.
- Eisenhower, D. D. (1961, 17 Ocak). Farewell address. The avalon project. https://avalon.law.yale.edu/20th_century/eisenhower001.asp
- Ellis, B. E. (1991). American psycho (1. baskı). Simon & Schuster.
- Ellis, B. E. (1998). Glamorama (1. baskı). Knopf.
- European Parliament. (2022, 10 Ekim). Potential conflict of interest of the commission president. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/E-9-2022-003740_EN.html
- Frankel, D. (Yönetmen). (2006). The devil wears prada [Film]. 20th Century Fox.
- Gatton, M. ve Carreon, L. (2011). Probability and the origin of art: Simulations of the paleo-camera theory. Aplimat: Journal of applied mathematics, 4(4), 181-190. https://www.aplimat.com/files/Journal_volume_4/Number_4.pdf

Gilroy, D. (Yönetmen). (2014). Nightcrawler [Film]. Open road.

Gilroy, D. (Yönetmen). (2019). Velvet buzzsaw [Film]. Netflix.

Harron, M. (Yönetmen). (2000). American psycho [Film]. Lions gate.

Know Your Meme. (____). Let's see Paul Allen's card [Görsel].

<https://knowyourmeme.com/memes/american-psycho-business-card-scene-lets-see-paul-allens-card>

Mills, C. W. (2017). İktidar seçkinleri (1. baskı). (Çev. Ü. Oskay). İnkılâp.

Moskos, C. C. (1974). The concept of the military-industrial complex: Radical critique or liberal bogey? Social problems, 21(4), 498-512. <https://doi.org/10.2307/799988>

Ponty, M. M. (2003). Göz ve tin (2. baskı) (Çev. A. Soysal). Metis.

Sebald, W. G. (2006). Satürn'ün halkaları (1. baskı) (Çev. Y. Tükel). Can.

Shiner, L. (2004). Sanatın icadı: Modern sanatta bir kültürel tarih (1. baskı). (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı.

Su, C., Zhou, H., Gong, L., Teng, B., Geng, F. ve Hu, Y. (2021). Viewing personalized video clips recommended by TikTok activates default mode network and ventral tegmental area. NeuroImage, 237, 1-11. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2021.118136>

WPDE. (2023, 18 Temmuz). Ice Cube warns rap record labels encourage criminal behavior and help prisons stay full. WPDE ABC15 News. <https://wpde.com/news/nation-world/ice-cube-warns-rap-record-labels-encourage-criminal-behavior-and-help-prisons-stay-full-rapper-bill-maher-club-random-podcast-hbo-rapper-nwa>

Lisans ve telif *License and copyright*

Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir *This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International. Copyright belongs to the author*

**Hakem değerlendirmesi *Peer-review***

Çift taraflı kör değerlendirme *Double-blind evaluation*

Çıkar çatışması *Conflict of interest*

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir *The author has no conflict of interest to declare*

Finansal destek *Grant support*

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir *The author declared that this study has received no financial support*

Benzerlik taraması *Similarity check*

iThenticate

Dizinleme bilgisi *Indexing information*

TR Dizin, EBSCO, MLA, ProQuest, ERIH PLUS, DOAJ ve FIAF