

SANATTA KOLEKTİVİTE VE EYLEMSELLİĞİN ESTETİĞİ

GÖKÇE EREL

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2015

SANATTA KOLEKTİVİTE VE EYLEMSELLİĞİN ESTETİĞİ

GÖKÇE EREL

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü, 2004

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, 2015

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi ile sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2015

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATTA KOLLEKTİVİTE VE EYLEMSELLİĞİN ESTETİĞİ

Yüksek Lisans Tezi
GÖKÇE EREL

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Halil AKDENİZ
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Prof. Meriç HIZAL

Işık Üniversitesi

Doç. Oğuz HAŞLAKOĞLU

İstanbul Teknik Üniversitesi

Onay Tarihi: 23/12/2015

COLLECTIVITY AND THE AESTHETICS OF ACTUALITY IN ART

ABSTRACT

This study argues that actual practices are esthetics within the context of the relationship between art and collectivity. It suggests that within the art and life relationship there is an avant-garde fact that art creates experience, therefore is political and its very existence accentuates a political emphasis that creates a collective experience that produces many new life opportunities that are based on aesthetics. The work especially emphasizes the counter neoliberal politics that are frequently observed in the 2000's, in civil obedience movements for the demand of public space, focuses on basing its concept on its relationship with aesthetics. The frame of the study is based on the likes of Terry Eagleton Jacques Rancière, Gilles deleuze, Felix Guattari, conceptual suggestions of these philisophers based on sensorium, rhizome, singularity and amplitude.

Key Words: Collectivity, avant-garde, actual practices, sensorium, public art.

SANATTA KOLEKTİVİTE VE EYLEMSELLİĞİN ESTETİĞİ

ÖZET

Bu çalışma sanatın kolektiviteyle ilişkisi bağlamında eylemsel pratiklerin estetik olduğu önermesini ileri sürmektedir. Bu çalışma, önermesini avangard olgusunun sanat-hayat ilişkisi bağlamından hareketle, sanatın bir deneyim yaratma aracı olarak siyasal olduğuna, eylemsel oluşun da siyasal vurgusu yanında kolektif bir deneyim yaratma yoluyla yeni hayat olanakları ortaya koymakla estetik olduğuna dayandırmaktadır. Çalışma özellikle 2000'li yıllarda sıklıkla görülmeye başlanan neoliberal politikalara karşı, kamusal alanı kullanma saikiyle düzenlenen sivil itaatsizlik eylemlerinin, estetik ile ilişkisini kuramsal bir temel üzerine yerleştirmeye odaklanmıştır. Çalışmanın çerçevesini Terry Eagleton, Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Felix Guattari gibi düşünürlerin kuramsal önerileri ve sensorium, rhizome, minörite-majorite ve çokluk gibi kavramları oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kolektivite, Avangard, Eylemsellik, Sensorium, Kamusal Sanat.

Önsöz

Bu konu üzerinde çalışmaya karar verdiğim 2014 Haziran'ında Gezi Direnişi¹ 'nin üzerinden bir yıl geçmişti. Gezi Direnişi'nin ardından psikolojik, sosyolojik, siyasi birçok analiz yapılmıştı. Kuramsal sanat da bu direniş ve direnişin benimsediği eylem biçimleri ve ifadeleriyle ilgilenmişti. Gezi Direnişi'nde kullanılan öğelerin sanatsal değerleri, parkı korumak için kurulan barikatların, pembeye boyanmış inşaat aracının bir sanat eseri olup olmadığı tartışılmıştı. Aslında orada ne olmuştu? Sonuçta bir direniş bu kadar estetik görmeye çalışmamızın sebebi neydi? Orada ne yaşamıştık? Gezi Parkı'nı işgal eden bir grup çevre gönüllüsü ve STK öncelikle Topçu Kışlası'nın inşa edilme fikrine, Taksim Meydanı'nı dev bir AVM'ye çevirecek, sahip olduğu küçücük yeşil alandan mahrum bırakacak bir rant elde etme hamlesi olduğundan karşı çıkıyordu. Ayrıca Topçu Kışlası'nın şehrin en çok kullanılan, 1 Mayıs kutlamaları ve anmaları gibi önemli günlerinin ev sahibi meydanının bu kışlaya tesis edilmesi, iktidarların kamusal alanları yeni bir bellek oluşturmak için nasıl ele geçirmek istediğini de gösteriyordu. Küçücük bir grubun başlattığı park işgal hareketi, polisin orantısız şiddet içeren müdahaleleri sonrasında birbirinden farklı pek çok grup tarafından desteklenmeye başladı. Tüm şiddete rağmen park her gün daha çok işgalciye ev sahipliği yaptı. Mahalle sakinleri, sanatçılar, politikacılar, öğrenciler, birçok sınıftan çalışan, rakip büyük spor kulüpleri, çok daha fazla sayıda sivil toplum örgütü bir sabaha karşı yapılan çok şiddetli polis müdahalesinin ardından bir gün süren eylemlerle parkı polisten aldılar ve parka yerleştiler. Birbirinden bunca farklı grubun bir araya gelmesine sebep olan sadece bir parkı korumak mıydı? Yaşanan şiddetli polis müdahalesi, bir süredir devam eden yaşam tarzı baskıları, giderek artan rantsal

¹ **Gezi Direnişi:** 2013 yılında Gezi Parkı'na Topçu Kışlası'nın tekrar inşa edilmek istenmesi sonrasında buna ekolojik ve ideolojik nedenlerle karşı gelen bazı STK'lar ile gönüllü kişilerin Gezi Parkı'nı işgal etmesiyle ortaya çıkan toplumsal hareket. Polis müdahaleleri ile sonlandırılmak istense de 15 gün süresince parkın işgali sürmüştür. Parkın eylemcilerden boşaltılmasının ardından Gezi Direnişi'nin etkileri mahalle bazlı oluşumlarda, forumlarda devam etmiştir.

zenginleşme çabası, ekonomik zorluklar gibi nedenlerle hükümete kızgın olan insanları bir araya toplamıştı. Park polisten alındıktan sonra ne oldu? Parkta çadırlar içinde yaşayan insanlar revir, mutfak, market kurarak birlikte yaşamaya başladılar. Taksim Meydanı kendisine çıkan tüm sokakların barikatlarla kapatılmasıyla gücün, iktidarın, neoliberal politikaların etkilerinden korunaklı, yeni türden ilişkilerin üretildiği bir zamansal-mekansal inşaya dönüştü. Parkta çadırlarda nöbet tutanlar ve desteğe gelen binlerce insan, yemek, temizlik gibi temel ihtiyaçların karşılanmasını sağladı. Birlikte - bir arada - biber gazına, toma suyuna ve polis kalkanına dayandılar ve parktan çıkmadılar. Yaşamdan, neşeden, özgürlükten gelen sloganlarıyla oturdular, okudular, bostan oluşturdular. Orada olan şey kapitalizme ya da içinde yaşadığımız şu neo önekini alan sisteme karşı, başka bir dünyanın mümkün olabileceğini gösterdi. Korkuyu, umudu, acıyı birlikte yaşarken her bir beden birlikte dönüştü, yeni bir olanağı aradı, yarattı. Tam olarak gerçekleşen şeydi: Duyumsamayla gelen dönüşüm; estetiğin ta kendisi... Parkta olanların sonlanması, direnişin bitmesi önemliydi ancak umut bitmemişti, çünkü herkes değişmişti. Yaşanılan dönüşüm sadece Taksim Meydanı'nda olmak zorunda değildi, her mahallede park vardı, her sokakta rant vardı ve iktidar talepleriyle her yerdeydi. Direniş de her yerde olabilir ve hiç bitmeyebilirdi.

Son yıllarda dünyada da sıklıkla karşılaşılan bu tip direnişlerin/eylemlerin siyasal, sosyolojik, psikolojik olarak ele alınmalarının yanında estetik olarak da ele alındıkları görülmektedir. Yukarıda bahsi geçen eylemin de birçok ögesinin, dilinin, araçlarının, formunun, ilişkiselliğinin estetik olduğu söylenebilir. Ancak bu çalışmanın da aşağıda iddia edeceği gibi bu direnişi tıpkı diğerleri gibi estetik kılan orada yaşananlar; eylemde oluş, direniş oluştu. Bunu nasıl kavramsallaştıracağımı bilemezken sanat ve siyaset okumalarım sırasında Terry Eagleton'ın estetiğin ilk günlerinden itibaren beden üzerinden tanımlanmış olduğu fikriyle tanıştım. Hemen ardından Jacques Rancière'in sensoryum kavramıyla karşılaştım. Sonrasında Deleuze ve Guattari'nin tamamiye sarsıcı kavramları geldi; özellikle rhizome... İşte orada çalışmak istediğim konu duruyordu. Ayrıca Ezgi Bakçay Çolak'ın Estetik-Politik-Eylem kavramsallaştırması da hem yol gösterici hem de zihin açıcıydı.

Ayrıca belirtmek gerekir ki bu çalışma, 2013 yılında gerçekleşen Gezi Parkı Direnişi'ni yaşamış biri olan benim için, bu tezde estetik olduğu iddia edilen eylemsel

biçimleri anlama olanağı sunduğundan çok değerli. Birinci elden yaşamış olduğum bir deneyimi kuramsal olarak desteklemeye çalışmak oldukça ilginç bir durumdu.

Bu çalışmanın kuramsal altyapısını oluşturan eserleri okumak, verdikleri bilgileri kullanabilecek düzeyde kontrol etmek de oldukça zorlu bir süreçti. Bu zorlu süreçte destek ve bilgilerini esirgemeyen, çalışmanın ayağa kalkıp yere basmasını sağlayan tez danışmanım ve hocam Prof. Halil Akdeniz'e çok teşekkür ederim.

Tüm yüksek lisans dönemim boyunca verdiği derslerle yeni bir ufuk kazanmamı sağlayan, tez konumu seçmemde beni yüreklendiren ve bu sürecin altından kalkacağıma inanan, çok zorlayıcı okumalarda, kafam karıştığında zihnimin berraklaşmasını sağlayan, tezimin yapılaşması ve sonuçlanmasında gösterdiği yardım ve sabırdan ötürü hocam Prof. Rıfat Şahiner'e çok teşekkür ederim.

Okuma ve hiç bitmeyeceğini sandığım yazma sürecinde tüm hoşgörleriyle yanımda olan çalışma arkadaşlarıma, tüm sancıyı benimle yaşayan yakın dostlarıma ve aileme çok teşekkürler... Ama en çok bu konuyu çalışma arzusunu bende uyandıran, beni cesaretlendiren ve dönüştüren direnişe, Gezi'ye teşekkür etmek gerek...

İçindekiler

Abstract	ii
Özet	iii
Önsöz	iv
İçindekiler	vii
Görsel Listesi	viii
1 Giriş	1
2 Sanatta Kolektif Eylem Biçimleri	6
2.1 Sanat ve Kolektivite.....	6
2.2 Avangard Olgusu: Sanat ve Hayat.....	8
2.2.1 Bir Özerkleşme Deneyimi.....	9
2.2.2 Özerkliğin Esareti: Estetik ve Tahakküm.....	14
2.2.3 Sanatın Politik ve Yıkıcı Öncülü: Avangard.....	17
2.3 Avangard'ın Ardından: Sanat ve Hayat.....	23
2.3.1 Psikocoğrafya ve Sitüasyonist Enternasyonel.....	24
2.3.2 Süreç ve Akış: Fluxus.....	34
3 Eylemselliğin Estetiği	38
3.1 Yeni Bir Estetiğe Doğru: Eylemselliğin Estetiği.....	43
3.2 Ranciere ve Sensoryum.....	51
3.3 Deleuze&Guattari'de Sanat, Minorite ve Çokluk.....	56
3.3.1 Bir Eylem Alan Olarak Kent ve Rhizome.....	64
4 Sanat, Demokrasi ve Yeni Direniş Biçimleri	69
4.1 Occupy Hareketi ve Sanat.....	70
4.1.1 İşgaller, Sivil İtaatsizlik ve Yeni Demokrasi.....	73
4.1.2 Küreselleşme ve Yeni Direniş Biçimi Olarak Sanat.....	82
4.2 Kamusallığın Yeniden Tanımlanması.....	93
4.2.1 Yeni Tıp Kamusal Sanat.....	101
5 Sonuç	135
Kaynaklar	138
Özgeçmiş	143

Görsel Listesi

Resim 1. <http://global.britannica.com/art/Dada>

Resim 2. <http://transnationaldialogues.eu/deja-vu-sweeping-gulou-a-performance-in-the-streets-of-beijing>

Resim 3. <http://occupyportland.org/2013/09/15/strike-debtrolling-jubilee-portland-add-on-facebook>

Resim 4. <http://sanatfilan.com/cumartesi-emek-sinemasi-onunde>

Resim 5. <http://www.kirmizihaber.com/gezi-parki-direnisi-animasyonu-animate-gezi-video>

Resim 6. <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/orhan-tuleylioglu/gezi-parki-kutuphanesi-yeniden-/2234>

1. GİRİŞ

Son yıllarda hem ülkemizde hem de dünyada konuşulagelmeye başlanan bir durum, neoliberalizme ve küreselleşmeye yönelik eylemlerdir. Ancak bu tip eylemler hakkında konuşulanları farklı kılan şey, eylemlerin estetik bağlamında da ele alınmaları gibi gözükmeindedir. Bir eylemin estetik olarak ele alınması nasıl mümkün olmaktadır? Birbirinden farklı sivil itaatsizlik biçimleri ne olmuştur da estetik veya sanatsal olarak değerlendirilmeye başlanmıştır? Eylemlerin yapılış biçimi, kullanılan araçlar, eyleme katılan gruplar, eylemcilerin talepleri, eylem kritikçilerinin yani sosyal bilimcilerin yorumları gibi birçok unsur göz önüne alınabilir. Bu durumda olan şeyi anlamak, geriye doğru gitmeyi, aslında en başında neyin estetik olarak değerlendirildiğini, sanat yapıtının neliğini anlamayı gerektirmektedir. Çalışma boyunca kolektif olanla, siyasalla, eylemsel olanla ilgili olarak sanat ele alınacaktır.

Bu çalışma eylemsel olanın estetik olarak kavramsallaştırılması meselesine yönelmiştir. Eylemsel olanın estetik olarak kavramsallaştırılması, hem siyasal alan hem de estetik alan için ortak, geçgili, bir alanı çağırmaktadır. Ancak iki farklı düşünsel ve pratik alan için böyle bir ortaklaşma yeni olanaklar kadar tehlikeler de barındırmaktadır. Dolayısıyla bu ortaklaşma çalışma kapsamında öncelikle bir mesele olarak ele alınmıştır.

Çalışmanın temel önermesi, eylemsel pratiklerin estetik olarak tanımlanabileceğidir. Bu tanımlama, estetik alanda eylemsel pratikler için böyle bir konumlama, sanatın kolektiviteyle ilişkisi, hayat-sanat bakımında avangard olgusu, avangardın sonraki görünümüleri ve daha güncel eylemsel pratikler bağlamında yapılmaya çalışılmıştır. Bu konumlama için siyaset, ekonomi, sosyoloji, felsefede yerleşik bazı kavramlardan yararlanılmıştır.

Çalışmanın vurgularından biri sanatın kolektiviteyle olan ilişkisidir. Bu vurgu çalışmanın ana önermesinin bir ögesi olan eylemsel oluşa temel teşkil etmesinden kaynaklanmaktadır. Çalışma 'eylemsel olma' kavramıyla kolektif oluşa ve kolektif

etkileşimlere gönderme yapmaktadır. Kolektivite, bir arada olma, birlikte eyleme, oluşturmayı düşündürür. Bu ortaklaşılığa eylemde olma fiili de içkindir. Kolektif oluşun zımni olarak geçtiği olgu ise siyasettir. Dolayısıyla çalışma kolektif olanla sanatın ilişkisini siyasal dönüşümlerin hayata etkileri üzerinden ele almaktadır. Avangardın ortaya çıkışı, etkileri, etkilenmelerini bundan bağımsız anlamak eksik olacaktır. Çalışmanın odaklandığı daha güncel pratikler de yine siyasalın şekillendirdiği hayattan bağımsız değildir.

Bu çalışma, kolektif oluşun dışında da sanatın kendinden menkul olarak siyasalla teması olduğunu iddia etmektedir. İcra edici olan sanatçı nihayetinde toplumsal olanın içinde varolan, toplumsalla belirlenen, toplumsalı belirleyen bir canlıdır. Yapıtı, siyasetin hayatı ve ilişkili gerçeklikleri yeniden inşa etme biçimi olduğu düşünüldüğünde de, siyasal olacaktır. Lev Kreft, sanatın, kentsel topluluklar halinde yerleşmenin yarattığı ve siyasetin de koşullarını doğuran karmaşık sosyal örgütlenme biçimleriyle birlikte, evrimsel uyarlanmanın sonucu olarak ortaya çıktığını iddia eder. Kreft evrimsel ve bilişsel estetiğe göre sanat ile siyasetin ortak bir kökeni olduğunu ve evrimin sonucu olan bu kökenin, bir biçimde insanın genetik yapısına işlemiş olması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre sanat yapmak ve siyaset yapmak evrensel özelliklere sahip evrensel bir insan türünün özellikleri arasındadır.¹ Kreft'in bu katkısı insan-sanat-siyaset ilişkisine dair önerilerimizi desteklemektedir.

Biraz daha açıklanacak olursa sanatın mimesisten itibaren, dünyanın bir idrak şekli, iyi, doğru gibi kavramların karşılığının arandığı bir alan olageldiği söylenebilir. Ortaçağda bir dinin güzellemesi olmuş, ancak insanın düşünsel gelişim seyri içinde değişmiş, iyi ve güzelin sorgulanma araçlarından birine dönüşmüştür. Bugün bilindiği haline ise, bedenın tüm duyu organlarıyla yeryüzünü duyumsama edimi olarak tanımlandığı estetik kavramıyla ulaşmıştır. Bugün tarihsel gelişmeler olarak gördüğümüz olgular her seferinde sanatı yeniden inşa etmiştir. Estetiğin bir idrak biçimi olarak varlık bulduğu dönem, yani burjuvanın güç kazanarak aristokrasi karşısında bir sınıf olarak ortaya çıktığı, sanayi devriminin yaşandığı dönem önemlidir çünkü bu çalışmaya konu olan estetiğin kolektivite ve siyasal olanla da temelini,

¹ Lev Kreft, "Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay. İst, 2014, s. 43

başlangıcını hazırlamıştır. Bundan sonra yaşanan siyasal-ekonomik gelişmeler; kapitalizmin ortaya çıkışı, proletaryanın güçlenmesi ve başka bir dünya arzusu, komünizm, dünya savaşları, neoliberalizm ve küreselleşme sanatın hayatla ilişkisini yeniden ve yeniden kurmuştur. Bu çalışmanın amacı bu olgular sırasında sanatın geçirdiği dönüşümü tarihsel bir çizgi içinde incelemek değildir. Bu çalışma bunlar yaşanırken insanın bir başatme aracı olarak estetikle nasıl ilişki kurduğunu, ayrıca estetikle ilişkinin siyasal oluşundan mütevellit talepleri, dönüştürme gücünü anlamaya çalışmaktadır.

Çalışmanın bir diğer vurgusu estetiğin beden üzerinden tanımlanmasıyla ilgilidir. Terry Eagleton'un sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak yer verilen bu kavramsallaştırılması Baumgarten'in estetik tanımını yeniden idrak etmemizi sağlamaktadır. Böylece bu çalışmada iddia ettiğimiz eylemsel oluşun estetik olduğuna dair önermeyi destekleyebilmek mümkün olmaktadır. Çünkü estetiğin bedensel bir duyumsamanın ve duygulanımın sağladığı bir deneyim alanı olarak tanımlanması, kolektif eylemsel pratiklerin de yarattıkları deneyimin kendisinin estetik olduğunu söylememize olanak vermektedir. Estetiğin bu şekilde eylemsel olanla ilişkilendirilmesi ayrıca siyasalla olan bakışımını da güçlendirmektedir. Bu çalışmanın temel aldığı bir diğer kavram ise kişinin içinde yaşadığı ortamı deneyimlemesi ve yorumlamasını sağlayan algılar bütünü olarak tanımlanan sensoryumdur. Bu kavram temel alınmaktadır çünkü sanatın belirli bir zaman-mekan sensoryumunu şekillendiren bir olgu olarak siyasalla temas ettiği, hatta siyasal olduğu kabul edilmektedir. Bu şekilde sanat bir hayat biçimlendirme biçimi olabilmektedir. Bu çalışma kolektif eylemsel pratiklerin estetik olarak değerlendirmesini bu açıdan ele almaktadır. Bu kavramsallaştırma, sanatın içeriği nedeniyle siyasal kabul edilmesi tuzağına düşülmesine engel olarak sanat oluşun siyasi olduğunu da vurgulamış olur. Ayrıca bu yaklaşım estetiğin bedensel bir duyumsama ve duygulanımsal deneyim alanı sağladığı yönündeki görüşü desteklemektedir.

Çalışmanın üzerinde durduğu bir diğer konu ise son yıllarda etkisi daha fazlaşan neoliberal ve küresel politikalara karşı stratejiler bağlamında estetiğin, eylemsel pratiklerin konumudur. Bu çalışmada yer alan eylemsel pratikler birer direniş müdahalesi olarak sunulmaktadır. Çünkü pratiklerin ortaya çıkış sebepleri, talepleri,

kullandıkları yöntemler, varmak istedikleri yerler bu stratejilerle çakışmaktadır. Söz konusu stratejiler, aynı zamanda yönetim politikalarının kaynağı olarak görülen modernizmin yapılanmalarına karşı alternatif düşünsel oluşumlar ve kavramsallaştırmalardan oluşmaktadır. Eylemsel pratiklerin siyasal olmalarının bir nedeni tam da karşı oldukları bu neoliberal politikaları değiştirme çabasıdır elbette. Ancak estetik olmalarını sağlayan şey de bu değiştirme çabasında ortaya çıkan kolektif olarak yeni bir duyumsal-duygulanımsal deneyim alanı oluşturmak için ürettikleri zamansal-mekansal ilişki biçimleridir. Tekillik, çokluk, oluş, rhizome gibi kavramların eylemsel estetik pratiklerini anlamak için kullanılması ayrıca bu pratiklerin neden birer direniş biçimi olarak kabul edildiklerinin de anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Siyaset-sanat-hayat olgularının girift hali bazı tanımlamaların ve tespitlerin yapılmasını zorlaştırmaktadır. Bu olgular birbirlerine dönüşme, birbirlerinin alanını işgal etme, birbirleri üzerinde tahakküm kurma risklerini taşırlar. Burada söylenmek istenen, estetiğin siyasal olup olmamasının salt bir biçim ya da içerik meselesinden ibaret olmadığıdır. Bunu inşa eden şeyin estetiğin hayatla meselesi olduğudur. Burada estetik olduğu önerilen durum; tam hayatın içinde olmaktadır; hayatı duyumsayarak, dönüştürerek, ortaklaşa bir şekilde yeni bir deneyim, paylaşılabilir bir deneyim alanı yaratmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümü olan giriş kısmında çalışmayı güdüleyen temel fikirler, çalışmanın temel önermeleri, önermelerin hangi kavramlarla ve hangi ilişkilerle ele alınacağı açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde sanat ve kolektivitinin bağı, bu bağı, dünyadaki siyasal dönüşümlerle etkileşerek geçirdiği dönemeçler, bu dönemeçlerde ortaya çıkan sanatsal ifade ve pratikler değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde, çalışmanın kuramsal merkezini oluşturan çeşitli kavramlarla eylemsel olanın estetikle ilişkisi temellendirilmeye çalışılmıştır. Ele alınan temel kavramlar *sensoryum*, *tekillik*, *çokluk*, *oluş*, *rhizome*'dur. Dördüncü bölüm günümüzün yönetim biçimi ve demokrasi kavramının içine doğan bir tür estetiğin siyasetini sunduğu imkanları ve imkansızlıkları açısından ele almaya çalışmıştır. Yine bu bölümde bu yeni tip estetiğin talepleri, önerileri, kuramsal temelleri, sonuçları değerlendirilmiştir.

Son bölümde ise çalışmanın ileri sürdüğü kuramsal temel bağlamında eylemselin estetik oluşu, sebep, sonuç ve etkileri tartışılmaya çalışılmıştır.

2. SANATTA KOLEKTİF EYLEM BİÇİMLERİ

Bu çalışmanın amacı kolektivite ve sanat ilişkisini eylemselin estetiği bağlamında ele almaktır. Bu nedenle sanat ve kolektivite ilişkisi nirengi noktaları açısından ele alınacaktır ancak çalışmanın asıl odağı kolektif oluş ile sanatın dönüştürücülüğü, kolektif olarak eylemde olmanın nasıl estetik olarak tanımlanabildiğidir. Sanatın kökensel olarak toplumsalla ilişkili, çünkü insanla ilişkili olduğu varsayıldığında bunu izlemek için tarihsel olarak çok geri gitmek gerekecektir. Biz burada bir hayat tarzının ortaya konmasını sağlayan kolektif oluştan başlamayı yeterli görmekteyiz. Sonrasında estetiğin modern tanımının yapıldığı dönemden hareket ederek sanatın özerkliği ve sonucunda kolektiviteyle gerilimli ilişkisi ele alınmıştır. Avangard, sanatın hayatla dolayısıyla kolektiviteyle kesiştiği dönem olmuştur. Avangardın ardından, 1960'larda sanat-hayat-kolektivite ilişkisinin bir kez daha görünür ve daha talepkar olduğu bir dönem görülmüştür.

2.1 Sanat ve Kolektivite

Sanat ürünü ya da estetik olan zihnimize çoğu kez iç dünyanın dışavurumu olarak canlanmaktadır. İç dünyamızın ne kadar sadece içimizden oluştuğu ise oldukça tartışma götürecek bir konudur. Sanat ürünü bir kez ortaya çıktıktan sonra durduğu yerde neyle, kimle, kimlerle varlık gösterecektir? Birlikte oluşlar, sanat ürününe ya da estetik olana nasıl dokunur, sanat ürünü/estetik olan ile ne yapar, nasıl dönüşür ve ne olurlar? Bu çalışmanın işaret ettiği gibi estetik olanla kolektivite nasıl olur da birbirine ilişir?

İlk sanatsal ürünler olarak kabul edilen mağara resimlerinin kolektif bir temsili ve işlevi olduğu düşünüldüğünde sanat ve kolektivite ilişkisi kolayca kurulabilecektir. Çünkü o dönemde yaşayan insanlar, bilemedikleri bazı şeyleri anlamlandırmak, birbirlerini uyarmak, korumak için birlikte olmak ve birbirlerinin anlattıklarını dinlemek, izlemek zorundaydılar. Kafamızı hızla zaman şeridi üzerinde gezdirecek olursak sonraki önemli durak Antik Yunan olacaktır. Antik Yunan'da üretilmiş eserler pagan dünya, yöneticiler ve halkın ilişkisine ışık tutmaktadır. Büyük yontular,

heykeller, resimler sanatçılar tarafından neden bu kompozisyonlar içinde inşa edilmişlerdir. Bize söyledikleri nedir bu yapıların? Büyük bir yapıtın ortaya çıkması için işçi gibi çalışanlar, bu hikayelerin anlatılmasını isteyenler nasıl ayrışır ve sanat ürününde birbirleriyle tekrar nasıl ilişki kurar? Bu örnekler bile kolektiflik ile sanat ürününün/estetik olanın ilişkisinin tarihinin ne kadar eski olduğunu göstermektedir.

Sanat ve kolektivite ilişkisi için başımızı biraz da bugüne doğru çevirdiğimizde karnaval olgusunun sanatla ilişkisiyle karşılaşırız. Bunun için Fırat İlim'in makalesine göz atmak yararlı olacaktır. İlim, karnaval olgusunun 20.yy'da Bakhtin tarafından gündeme getirildiğine işaret eder. İlim, Bakhtin'e göre karnavalın, genellikle Katolik Avrupa ve bazı Ortodoks ülkeleri ile Protestan Avrupa ülkelerinde görülen, çeşitli tarihsel ve yerel farklılıklar gösterebilen bir kutlama türü olduğunu belirtir. Perhize zıt olarak "iştahın tatmini ve bedenselliğin vurgulanması"na dikkat çeken bir kutlamadır. İlim, bu açıdan karnaval olgusunun dönemin karşı-kültüründen nüveler içerdiğini, çeşitli örgütlenme tarzları nedeniyle de kilise ve yerel unsurlar arasındaki politik mücadele geçmişinden bilgiler sunduğunu belirtir. Ona göre, karnaval, farklı politik yapıların yanında, dillerin, lehçelerin ve edebi türlerin de birbiriyle karşılaştığı ve etkileştiği bir alana olanak sağlamaktadır. İlim, varolan her unsurun birlikte var olma deneyimi yaşamalarını sağlayan bir sivil alan olarak işaretler karnaval olgusunu. Bakhtin'in karnaval ile ilgili önemli bir tespitinin sanatçı/sanat eseri birliği ve spontane kolektif üretim tarzı olduğunu vurgular İlim. Karnaval olgusunda kolektif üretimden anlaşılması gereken halkın inisiyatifi ele alması, gıdaları, kıyafetleri, maskeleri, oyunları kendisinin ve kendisi için hazırlamasıdır. İlim, bu yolla "halkın bedeni"nin yaratıldığını ve halk ve iktidar arasında bir eşitliğin sağlandığını ileri sürer. İlim'e göre bu yönüyle karnaval, izleyicisi, sahnesi ve sahne ışıkları olmayan; üreticisi ve eseri arasında mesafe bulunması gerekmeyen bir sanatsal etkinlik alanıdır.²

Fırat İlim, iktidarla halk ilişkisinde karnaval olgusunun durduğu yer için de Bakhtin'e başvurur. İlim, Bakhtin'e göre, tanımlanmış bir gayriresmi alan olarak karnavalda, iktidarın baskıcı uygulamaları karşısında halkın kendini deneyimleme fırsatı bulduğunu, kolektif üretim ve tarihsel zamanın biyolojik zamanla ilişkilendirilmesiyle

² Fırat İlim, Kaygılar ve Olanaklı Pozisyonlar, www. sanatatak.com, 2013

iktidarın önce halk ile en aşağıda eşitlendiğini, daha sonra da iktidarın cehennem imgesi ve oluş aracılığıyla düşünsel bir alt edişe maruz bırakıldığını belirtir.³

İlim'in Bakhtin'e referansla söz ettiği karnavaldaki kolektif oluş iktidara, güçlüye karşı bir deneyimdir. Bu deneyim, halkın birbiriyle başka türden bir ilişki kurmasını sağlayarak sadece o anlar için dahi olsa dönüşmesine olanak sağlıyordu.

Nami Başer, sanat ve kolektivite ilişkisine değinirken Winckelmann'ın görüşlerine işaret eder. Başer, Winckelmann'a göre sanatın belirli bir topluluğun yaşama tarzı, kendi hayatlarını sürdürürken, sanat olarak değil bir tür yaşantıların ifade edilme biçimi olduğunu belirtir.⁴

Burada aktarıldığı şekliyle ise kolektif oluşun kendisindeki deneyimin sanata dair olduğunu anlarız. Benzer örnekler olarak Fransa'da 1848 ve 1871 komünlerindeki kolektif deneyimler düşünülebilir. Bu mücadeleler de sömüren güce, iktidara karşı bir aradalıkla yeni bir olanak, yeni bir yaşam deneyimi oluşturmuşlardır.

Sanat ve kolektivite ilişkisi şimdilerde yeniden anlamlandırılıp tanımlanıyor olsa da bu ilişkinin hiç yeni olmadığı aşikardır. Verilen örneklerde kolektif oluşun iktidara karşı dönüşümü sağlayabilecek gücü barındırması açısından politik, kolektif olanın yaşadığı duyumsal deneyimin etkisinin ise doğrudan estetik olduğu görülmektedir. Sanat ve kolektivite ilişkisine dair bu örnekler sonraki bölümlerde ele alınacak olan günümüzdeki kolektif oluş ve sanat ilişkisinin anlaşılması için bir ön hazırlık sağlayacaktır.

2.2 Avangard Olgusu: Sanat ve Hayat

Bu bölümde özerkleşmiş sanatın hayatla tekrar nasıl ilişki kurduğu, hayatla sanatın birbirinin içinden geçme deneyimleri ve birbirlerini nasıl dönüştürdükleri üzerine çeşitli düşünceler incelenecektir. Bunu yaparken de “*avangard*” olgusundan bahsetmek, bu olgunun çağdaş sanatın politik gündemini ve eylemsel karakteristiğini

³ A.g.e.

⁴ Nami Başer, “Hegel Sonrası Estetiğin Sorunları”, DEÜ Felsefe Sempozyumları “Sanatın Halleri”, 2014

nasıl şekillendirdiğini sorgulamak açısından önemli görünmektedir. Kuşkusuz ki böylece, 19.yy'ın ikinci yarısından günümüze modern devletlerin geçirdiği sancuların ve politik iklimdeki sarsıntılı değişimlerin üzerinden avangard olgusunda da köklü değişimler olup olmadığını soruşturmak mümkün olabilecektir.

'Öncü' anlamına gelen "*avangard*", Rönesans'ın askeri teorisinden devşirilmiş; "*ordunun yol gösterici en uç birliği*"ni; hareket halindeki bir ordu bölümünü adlandıran bir sözcüktür. Lev Kreft bu sözcüğün tarihsel zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bölünmesi ve mükemmel topluma/insanlığa doğru bir ilerleme fikri göz önüne alındığında, bugünde hem geleceğin ufkunu barındıran hem de geleceği temsil eden unsurları tanımlamak için çok uygun olduğunu ifade eder.⁵ Sözcük, modernizmin ilerlemeci, tarihselci, bölmece pratiğine de oldukça uygun görünmektedir bu açıdan.

2.2.1 Bir Özerkleşme Deneyimi

Sanatın hayatı yeniden keşfetme atılımından önce ne olduğuna, sanatın özerkliğinin koşullarına ve hangi anlamlarda okunabileceğine kısaca değinmek yararlı olacaktır. Aristokrasinin gücünü burjuvaya kaptırmasını takiben aydınlanmanın doğduğu, aristokrasi ve kiliseye karşı da hümanistik değerlerin ön plana çıktığı, aynı zamanda sanayi devriminin sınıfsal sonuçlarının görüldüğü, sanatın da önce saray himayesinden kurtulduğu ancak sonrasında burjuvazinin yarattığı sermaye koşullarından muzdarip olduğu bir dönem söz ettiğimiz. Yönetim biçimlerinin değiştiği, sermayenin el değiştirdiği, sınıfsal mücadelelerin ortaya çıktığı bir zaman diliminde sanat/estetik alanında da dönüşüm kaçınılmaz olmuştur.

Sanatın özerkliğiyle ilgili önemli bir kaynak Peter Bürger'in metni *Avangard Kuramı*'dir. Bürger'e göre, avangard, sanat eserinin bağımlı olduğu dağıtım aygıtına, hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik olarak tarif edilen statüsüne karşı çıkmaktadır.⁶ Bürger burjuva toplumunda sanatın özerklik kazanmasını nasıl açıklamaktadır? Onun açıklaması daha çok ekonomik ideolojik açıdan farklılaşan bir

⁵ Lev Kreft, "Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay, İst, 2014, s. 36

⁶ Peter Burger, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İletişim Yay, İstanbul, 2012, s. 63

dünya görüşünün yerleşmesine dayanır. Bürger, ekonomik ile siyasi sistemin kültürel sistemden ayrıldığında; adil mübadeleye ilişkin temel ideolojinin gelenekselci dünya tasarımlarını zayıflattığını ve bunun sonucunda sanatın bu gelenekselci dünya tasarımlarının ritüel kullanımı zorunluluğundan kurtulduğunu ileri sürer. Böylece, sanat toplumsal bir amaca hizmet etmesi taleplerinin karşısında görece bir bağımsızlık kazanmıştır. Bürger'e göre bu durum estetiğin berraklaşmasını sağlamışsa da başka sonuçları da beraberinde getirmiştir.⁷ Bu noktada sanatçı kaçarak burjuva toplumunun amaçlı, rasyonel örgütlenmesinden uzak kalmış, toplumun izin vermediği bir mutluluk talebinde de bulunmuştur.

Sanat özerkleşirken verilen mücadele neye karşıdır? Lev Kreft'a göre dönemin mücadelesi 1789 Fransız Devrimi'yle başlamış ve hedefine devrim öncesi Ancien Regime⁸'i almıştır. Romantizm de, Fransız Akademisi'nin geliştirip yücelttiği klasizme savaş açmış ve vardığı sonuç sanatın kökten sorumsuzluğu olmuştur. Ancak 1848 Devrimi'nde mücadele hedefini Fransız Devrimi'nin biçimlendirdiği dünyaya çevirmiştir çünkü Fransız Devrimi'nden geriye kalanlar paraya dayalı çıkar hesaplarının damgasını vurduğu bencil bir dünya, kitle toplumunun ve kitlesel yoksulluğun dünyası, sürekli yıkımın dünyası, çirkin ve kalabalık metropollerin dünyası olmuştur. Kreft, sanatın insan hayatının diğer alanlarından bağımsız olması gerektiği fikrinin, sanatın vereceği hizmetlerin reddedilmesi anlamına geldiğini; bunun sanatın kamusal meselelerden el etek çekmesini savunan bildik yaklaşımın görünümü olan apolitik bir hamle olmadığını, tam tersi sanata dair anti-politik bir yaklaşım olduğunu öne sürer. Kreft'e göre fildişi kulesinde oturan sanat devrim sonrası yeni kapitalizm ve anayasal cumhuriyet dünyasına; estetik gerekçeler açısından arındırıcı tinsellikten yoksun olan bu dünyaya yönelik radikal bir eleştiriydi. Kreft, söz konusu eleştirinin bu yönüyle, estetik ütopyanın ya da sanat dininin başlangıcını temsil ettiğini belirtir, çünkü modernizmin asli bir unsuru olan estetizmde, sanatın estetik cazibesi, bencil çıkarlardan ve gündelik hayattan bağımsız bir güce sahiptir. Kreft, sanatın özerkliğinin bir yandan sanat kurumlarının ve sanat dünyasının kendine ait kurallar ve yasalarla Sanat Kurumu altında bütünleştiği bir sistem haline geldiğini, bir yandan da

⁷ A.g.e., s. 66

⁸**Ancien Regime:** Fransız Devrimi'yle yıkılan, krallık mutlakiyetiyle ve ayrıcalıkların varlığıyla simgelenen Fransız monarşisinin siyasal ve toplumsal kurumlarını belirtmek için kullanılmıştır. Bu kurumlar, hukuksal bakımdan doğal eşitsizlikler üstüne kurulu bir toplum düzeninin temellerini oluşturmaktadır.

sanatın en etkili tinsel devrim aracı olduğu düşüncesine dönüştüğünü ifade eder. Ona göre her iki durumda da sanat insanlığın tarihsel ilerlemesindeki özel misyonundan dolayı özerktir; bu misyon bilimin de siyasetin de araçlarıyla yerine getirilemeyecektir. Sanatsal güzelliğın estetik cazibesi, insanlığa ilham verebilecek üst-siyasi bir güç olarak konumlandırılır. Bu gücün özerk olması, yani diğerk bütün güçlerden ve düzenlerden bağımsız olması istenir, çünkü o bu dünyaya ait değildir ve ancak bu şekilde insanlığın umutlarını gerçekleştirebilecektir. Kreft, bu şekilde sanatın özerkliğinin bir yandan sanatın sıradan siyasi ilkelerle değerlendirilip düzenlenmesini yasaklayan özel bir sanat siyaset ilişkisi kurmaya yaradığını; siyaset, ekonomi, ahlak ve diğerk düzenlerin sanatta uygulanamayacağını; öte yandan sanatın özerkliğinin, sanatta estetiğın politikasına, hayatın özlemini çektiğı ancak sanat olmadan kavuşamadığı her şeyi sunan bir politikaya dönüştüğünü ifade eder.⁹

Buradan sanatın özerkliğinin bir yandan bir özgürlük mücadelesi gibi okunabileceğini ancak diğerk yandan da neredeyse hayattan hayat olmaklığını alabilecek bir sınır olduğunu anlıyoruz.

Lev Kreft sanatın bu dönemdeki konumunu belirleyen önemli noktalardan birinin ulus kavramı olduğuna dikkat çeker. Kreft, 19.yy’da sanat ile siyaset arasındaki en önemli ilişki modelinin tohumlarının 17.yy mutlakiyetçiliğinde yattığı ulus inşası olduğunu belirtir. Kreft’e göre Fransız Güzel Sanatlar Akademisi de, bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum olarak iş görmektedir.¹⁰ Devletin sanat üzerindeki bu gücünden yola çıkarak Kreft, sanat ile siyaset arasındaki bu ilişki modeli doğrultusunda ulus-devletin, Fransız sanatında ulusa ve devlete ait olan her şeyi net biçimde görünür kılıp sıradan, elit olmayan kitlelerin aşına olduğu her şeyi uzaklaştıran katı kurallar dayatarak sanatın en medeni yönlerini geliştirdiğini belirtir. Bunun amacı sanata devletin haşmetini nakşetmek, böylece devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve Fransız sanatının mükemmelliğini kanıtlamaktır. Kreft’e göre Fransız sanatını ve onun merkezi Paris’i en az iki yüz elli yıl boyunca Batı sanatının modeli, paradigması ve merkezi kılan sürecin gerisinde bu çabalar yer almaktadır. Kreft, Fransa ve İngiltere dışındaki ülkelerde ise bunu

⁹ Lev Kreft, “Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim yay. İst, 2014, s. 35-36

¹⁰ A.g.e., s. 23

sağlamak için önce bir ulus inşa etmek gerektiğini, oralarda da ulusun inşa sürecinde kullanılan araçlardan birinin sanat olduğunu öne sürer.¹¹ Sanatın özerkliğinin, halktan, hayattan ayrı duruşunun ulusun güçlenmesine katkıda bulunduğunu göstermektedir.

Hal Foster, aristokrasinin mirasını alan burjuvazinin 18.yy'da siyasi bir güç olarak ortaya çıktığında “kültürel açıdan bütünlüklü” bir sınıf haline gelmiş olduğunu ifade eder. Burjuvazi artık hegemonya mücadelesinde gerekli olan belirli anlamları üretmiş, kendisini ayırt eden değerlere sahip olmuştur. Foster'a göre ilginç olan, burjuva ideolojisinin en kapsamlı örneği olan Aydınlanma programında insanın doğal haklarını, halkın ve cumhuriyetin egemenliğini, her tür çıkarın temsil edildiği “açık” bir kamusal alanı ve her tür çatışmanın “üzerinde” bir devleti içeren bu evrensel temsil projesinin aristokrasinin, monarşinin ve kilisenin özel çıkarlarına direnişle kurulmuş olmasıdır. Foster bunun, bu anlamda mücadelecilik ve diyaloga dayalı olduğunu; fakat aynı zamanda diyalektik de olduğunu belirtir. Foster insanın batıl inanca dayalı toyluktan kurtulmasının sonucunun, emeğin kölesi haline getirilip sermayenin kucağına atılması olduğunu ifade eder. Foster'a göre de doğallaştırma, ussallaştırma, evrenselleştirme kavramlarından oluşan özgürleştirici aydınlanma programı zamanla ideolojik işlevin mükemmel örneği haline gelmiştir. Foster daha sonra Adorno ve Horkheimer'in düşünceleriyle, Aydınlanma'nın, diyalektiği içinde kendi karanlık yüzüne, grotesk efsanesine dönüştüğünü ifade eder. Aklın hükümlerliği, doğa üzerindeki kapitalist tahakkümü, ötekinin emperyalist imhasını, akıl dışı olana faşist dönüşü getirmiştir.¹² Bu son cümle, postmodern denilen dönemin düsturlarının ortaya çıkış zeminine işaret etmesi açısından çalışmanın sonraki bölümleri için bir ön deyidir.

Lev Kreft 20.yy sanatının kurumsallaşma sürecinin, sanatın bütün politik öğelerinden ayrıştırılması süreci olduğunu; özellikle sanatın bağımsız yarı politik bir özne olarak siyasete katılabileceğini, depolitize “sivil toplum” ile dışlayıcı “politik toplum” arasında mevcut sınırların reddini temsil eden öğelerden ayrıştırılması süreci olduğunu belirtir. Ona göre sanatçı burjuva devrimiyle aristokrasi ve kilisenin himayesinden çıkmıştır, ancak burjuvanın bir süre sonra yeni sermayenin sahibi olması sonucu kural

¹¹ A.g.e., s. 30

¹² Hal Foster, “Kültürel Direniş”, Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay, İstanbul, 2014, s. 159

koyucu olmasıyla ie çekilmiş, sanat yapıtı yaşamdan koparak siyasetten ayrı düşmüş, bu da dönemin zaten güçlü sınıfı burjuvanın işine gelmiştir.¹³

Jacques Rancière ise, estetiğın 18.yy sonu ile 19.yy başında doğan, sanatı tanımlamaya yönelik belirli bir rejim olduğunu ileri sürer. Bu rejimde sanat eserlerinin belirli tekniklerin belirli kurallara bağılı kalınarak uygulanmasıyla ortaya çıkan özgün ürünler olarak değil, özel bir tür ortak mekanın unsurları olarak tanımlandığını söyler. Rancière'e göre sanatın özerkliği olarak düşünülen tam da budur. Modernist anlatıya göre estetik, sanat eserlerinin kendilerine özgü bir dünyada yalıtıldığı, sadece form, güzellik ya da tekniğe bağılılık gibi ölçütlerle değerlendirildiği bir özerklik alanının tesis edilmesi demektir. Ancak Rancière, bu estetik rejiminde özgül bir estetik alanının tanımlanmasının sanat eserlerini siyasetten men etmeyeceğini öne sürer.¹⁴

Lev Kreft, Rancière'i destekler şekilde bir saptamada bulunmaktadır. Kreft'e göre 19.yy'da sanat siyasetle ayrılmış ve özerk iki farklı etkinlik alanı ortaya çıkmıştır. Bu iki farklı alandan siyasetin daha sıradan ve pratik, sanatın ise daha aşkın ve görünmez dünyaları temsil ettiği düşünülmektedir. Kreft bu özerkleşme durumunda bile ulusal egemenlik mücadelesini besleyen ulusal romantizm ya da resmi vatansever realizm gibi sanat ve siyasetin sınırlarının birbirine değdiği durumların var olduğunu, bu süreçten sonra ortaya çıkmış avangardın getireceği yeniliğın ise sanatsal özerklik fikrinin yıkılması ve yapısöküme uğraması olacağını belirtir.¹⁵

Bu düşünürlerden hareketle aslında sanatın özerkleşmesi durumunun kendisinin dahi doğrudan siyasal bir katmana sahip olduğu anlaşılmaktadır. Sanatın kendi dünyasına çekilmiş olması bile hem egemen güçlerce bir ulus inşasında kullanılmasına hem de bu kavramın sürdürülmesinde bir etken olarak görülmesine engel olmamıştır. Siyasaldan en uzak olduğu zaman dahi sanat, bir yüzünde siyaset olan bir madalyonun diğer tarafında gibi görünmektedir. Belki daha sonra avangardın yapacağı bir madalyonun ayrı iki tarafında olmalarını değil birlikte her yerde olmalarını sağlamaktır.

¹³ Lev Kreft, "20.yy'da Sanat ve Siyaset", Sanat Siyaset, Çev. E. Zeybekoğlu, İletişim Yay. İstanbul, 2014, s. 201

¹⁴ J. Rancière, "Estetiğın Siyaseti", Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay, İstanbul, 2014, s. 211

¹⁵ Lev Kraft, "20.yy'da Sanat ve Siyaset", Sanat/Siyaset, Çev. E. Zeybekoğlu, İletişim Y, İstanbul, 2014, s. 188-190

2.2.2 Özerkliğin Esareti: Estetik ve Tahakküm

Ranciére, sanatın özerkliği ve siyasetle ilişkisiyle ilgili olarak bir katkıyı temsili sanat rejimi ve estetik sanat rejimi arasında ayırım yaparak sağlar. Ona göre temsili sanat rejimi, sanat eserini mimesis özellikleri ve kurallarıyla tanımlayarak diğer kültür ürünlerinden ayırmaktadır. Böylece bu temsili sanat rejimi çöktüğünde sanat eserleri sadece net sınırları olmayan özgül bir alana ait olmalarıyla tanımlanmaya başlayacaktır. Ayrıca Ranciére, sanatın özerkliğini aynı zamanda onun yaderk olmasına, yani yasasını kendi içinden değil dışarıdan almasına bağlar. Ranciére'e göre bu ikilik estetik sanat rejimine götürecektir. Burada sanat, nesnelere ayrı bir alana ait olduğu ve nesnelere başka alanlardaki nesnelere özgül farklar taşımadığı ölçüde siyasidir. Ranciére'e göre estetik, bir yandan, temsili sanat rejiminin sınırlamalara ve hiyerarşilere dayalı sisteminin çökmesi, sanatın alanına girmeye layık olan ya da olmayan ya da yüksek türlerle düşük türleri ayıran konular, türler ve anlatım biçimleri arasındaki hiyerarşinin yıkılması anlamına gelmektedir. Ranciére, sanat alanının sınırsız açıklığına işaret eder, bu da sanat ile sanat olmayan, sanatsal yaratım ile anonim hayat arasındaki sınırın silinmesi anlamındadır. Ona göre estetik sanat rejimi tam da 18.yy'da Homeros'un şiirlerinin sanat eseri olmayan bir hikayeler derlemesi olduğu iddiası ve diğer yanda Fransa Kralı'nın boynunun vurulması ve halkın egemenliğiyle birlikte gelişen bir eşitlik anlamına geliyordu. Böylesi bir eşitlik sonuçta sanat ile hayat arasında ayırım kalmaması demektir.¹⁶ Ranciére'in bu düşünceleri kulağa avangardın ayak seslerini getirirse de devrimden sonra burjuvanın gücünü iyice arttırması sonucu sanatın umudunu hala sadece kendinde aradığı fildişi kulesindeki günlerinin bir süre daha devam ettiğini, sanat ve hayat arasındaki ayırımın iyice kalkması için başka devrimlere ihtiyaç olacağı bilinmektedir.

Ranciére, sanatın özgül bir varlık alanı kazandığı günden, yani 19.yy'ın başından itibaren, bu alanın ürünleri çoğaltma, ticaretini yapma ve metalaşma gibi özellikleri taşıdığını söyler. Tam da aynı sırada, buna karşılık metalar da sanatın alanına girmeye başlamış, kendi güçlerini modern hayatın gücü ve güzelliğiyle özdeşleştirebilmişlerdir. Ona göre, günü geçmiş oldukları ve kullanım dışı hale gelmiş oldukları için birer estetik nesnesine, çıkarsızlıkla tanımlanan, salt zevkin ve tekinsiz bir heyecanın

¹⁶ Jacques Ranciére, "Estetiğin Siyaseti", Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay. 2014, İstanbul, s. 212

nesnesine dönüşebilmişlerdir. Rancière, sürrealist şiirin ya da Benjamin'in alegorilerinin, Brecht'in epik tiyatro kuramlarının tam da bu sınır aşma pratiği üzerine kurulu olduğunu ileri sürer.¹⁷ Yani sanatın alanına saldıran metalaşmaya karşılık, sanat da metayı ve metalaşmayı temellük etmiş, tersine çevirmeye başlamıştır.

Terry Eagleton, estetiğin teorik bir kategori olarak ortaya çıkmasını, kültürel üretimin burjuva toplumunun erken döneminde “özerk” olmasını sağlayan maddi süreçlerle sıkı sıkıya bağlantılı olmasına bağlar; özerkliği de geleneksel olarak hizmet ettiği birçok toplumsal işlevden özerk olması anlamında yorumlar. Ona göre yapay nesnelere yani sanat ürünleri, piyasada bir kez meta haline geldiklerinde, özelde hiçbir şey ve hiç kimse için var olmayacaklardır, dolayısıyla ideolojik açıdan, tamamiyle ve görkemli bir şekilde kendileri için var oluyorlarmışçasına rasyonalize edilebileceklerdir. Eagleton, estetiğin temelde yöneldiği bu yeni söylemin, özerklik ya da kendine gönderme anlayışı olduğunu ifade eder. Eagleton'a göre özerklik kavramı iki uçlu bir kavramdır; bir yandan burjuva ideolojisinin merkez oluşturucu ögesini sağlarken; bir yandan da Karl Marx'ın ve diğerlerinin çalışmalarında burjuva yararına karşı devrimci bir muhalefetin antropolojik temelini oluşturan insan güçleri ve yetilerinin kendini belirleyen doğasına verilen öneme de işaret eder. Eagleton, estetiğin, aynı zamanda erken kapitalist toplumda insan öznelliğinin tam da gizemli bir prototipini oluşturduğunu; duyumsal zevki içeren bedene doğru yaratıcı bir dönüşü simgelediği kadar, o bedenincinin incelikli bir baskıcı yasayla verilmiş bir kaydını; bir yandan somut bir tikellik içinde özgürlükçü bir ilgiyi temsil ederken, diğer yandan evrenselciliğin aldatici bir biçimini temsil ettiğini ileri sürer.¹⁸

Eagleton, 18.yy'da ortaya çıkan yeni bir estetik söylem olarak filizlenen şeyin, siyasi otoriteye bir meydan okuma olmadığını; fakat bu söylemin, mutlaki iktidarın özünde yer alan ideolojik bir ikilemin belirtisi olarak okunabileceğini belirtir. Ona göre bu tür bir iktidar, kendi amaçları için 'duyulur' hayatı hesaba katma gereği duyacaktır, çünkü bu hayatı anlamaksızın, hiçbir tahakkümü sağlamaları güvenli olmayacaktır. Duygular ve duyular dünyasının sadece öznel olan'a teslim edilemeyeceğini; bu dünyanın bizzat aklın kendisinin görkemli kavrayış gücü içerisine sokulması gerektiğini, aklın

¹⁷ A.g.e., s. 220

¹⁸ Terry Eagleton, Estetiğin İdeolojisi, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 25

algı dünyasına nüfuz etmesinin bir yolunu bulmak gerektiğini ama bunu yaparken mutlak iktidarın tehlikeye atılmaması zorunluluğunu tespit eden bir iktidardan söz eder Eagleton. Bu nedenle de, Baumgarten'in estetiğinin yenilikçi bir tavırla duyumun bütün alanını açarken aslında bu alanı aklın sömürgeleştirmesine de açtığını duyurur. Baumgarten'e göre estetik olan aklın mükemmelliğinden pay alan ama bunu bulanık bir tarzda yapan varoluş alanıdır. Estetik, algı ve deneyim dünyasının sadece soyut tümel yasalardan çıkarsanamayıp, kendine özgü bir iç mantık sergilediğinin farkına varılmasından doğmuştur.¹⁹ Eagleton bu yaklaşımıyla modernizmin estetik rejiminin nasıl ortaya çıktığına, yeni siyasal sınıfın yani burjuvanın hakimiyeti için bu rejimi nasıl kullandığına dair ipuçlarını gözler önüne sermektedir. Eagleton'a göre böylece estetik, şeyleşmiş aydınlanma akılsallığının, aksi takdirde erişemeyeceği hayati alanlara doğru genişlemek suretiyle, aklın bir tür öneki olmuştur.²⁰ Eagleton, burjuva toplumsal düzeninin nihai bağlayıcı gücünün, mutlakiyetin zorlayıcı aygıtına karşıt olarak alışkanlıklar, dindarca bağlılıklar, duygular ve duygulanımlar yani estetik olacağını ileri sürer.²¹ Eagleton, özgürlükçü değerleri arkasına alan burjuvazinin birdenbire sanatı kendi tahakkümünü kurma girişiminin bir parçası haline getirme çabasından söz etmektedir.

Foster burjuvanın aristokrasiye karşı bir devrimin ögesiyken nasıl da bu devrimin karşısına geçtiğine dikkat çeker ve bu durumu günümüze ustalıkla bağlar. Ona göre, burjuva kamusal alanında tarif edilen özgür iletişim alanı büyük ölçüde "serbest girişim" in üzerini örten ideolojik bir kılıftır. Orada ifade edilen genel çıkarların arkasında sermayenin gayet özel çıkarları yatmaktadır. Foster, burjuvazinin sanatın da demokrasi gibi herkes için olduğu ve toplumsal koşullara bağlı olmadığı ya da toplumsal açıdan etkili olmadığı önermesinin, eski rejimde nesnel kurallara ve normlara dayanan kültür tanımının elitizmini hedef aldığını ancak kamusal alanda sermaye dışı çıkarların temsil aramasıyla birlikte sınıfa özgü bir karaktere büründüğünü ileri sürer. Ona göre burjuvazi kendi kamusal alanının başkaları tarafından da erişilebilir olduğuyla karşılaştığında, başta özgürleştirici olduklarını kabul ettikleri temsil biçimlerini aniden tehlikeli görmüş ve kendi "karşı-devrim" ine girişmiştir. Foster bu durumun gösterinin ilk tezahürlerinden bugünün kitle

¹⁹ A.g.e., s. 34

²⁰ A.g.e., s. 36

²¹ A.g.e., s. 41

iletişiminin “enformasyon” ve “eğlence” ağına kadar izlenen bir reforma dönüştüğünü savlar. Foster, kamusal ayrıcalıkların başkaları, yani sermaye dışında kalanlar tarafından ele geçirilmesinin burjuvazi üzerinde çok travmatik olduğunu, burjuvazinin sermayeyi hakim kılmak için, kendini farklı kılan pratiklerinden ve miras aldığı aristokratik inançlardan, kültürel açıdan bütünlüklü bir sınıf statüsünden vazgeçtiklerini ifade eder.²² Foster’ın dikkat çektiği bu durum burjuvazinin kültürel bir tasviyeye girişmesine yol açmıştır. Tasviyenin sonucu ise sanat sanat içindir tezini olanaklı kılmıştır. Burjuvazinin ideolojik olarak sanata ihtiyacı kalmamış, sanatçı da burjuvazinin çıkarlarını temsil etme zorunluluğundan kurtulmuş ve temsil edecek başka bir sınıf bulamayınca içine dönmüştür.²³

2.2.3. Sanatın Politik ve Yıkıcı Öncülüğü: Avangard

Bu tamamen içine dönmüş sanata sonra ne olmuştur? Araçsallaşmış burjuva düzenini, sermaye elinde köleleşmiş ve yabancılaşmış işçi sınıfının durumunu eleştirmek, daha iyi bir dünyayı talep etmek için bu kez sanat hayatla kucaklaşma gereği duyar. Sistemi sorgulayan bu yeni pratikler 20.yy başında Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda ortaya çıkarlar. 1848, 1871 Paris Komünleri yaşanmış, 1917’de Ekim Devrimi olmuştur. Burjuva kendisini bir sınıf olarak konumladığı yerde giderek güçlenen işçi sınıfıyla sarsılmaktadır. Dünya ilk büyük savaşın yıkımını yaşamaktadır. Sanat pratiklerinin tüm bu olanlardan etkilenmemesi imkansızdır. Avangard tam da bu olanlara karşı gelenekleri var eden bir toplumun eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır.

Bürger’e göre avangardistlerin amacı burjuva toplumunun araçsal rasyonalistesine karşı estetik tecrübeyi pratiğe geçirmeye çalışmak olmuştur. Bürger *Avangard Kuramı* adlı kuramsal çalışmasında radikal avangardı, sanatı gündelik yaşamın içine sokmaya çalışan bir girişim olarak tanımlar.²⁴

Lev Kreft’a göre tarihsel avangard, modernizmi ve ona özgü estetizmi hayattan kopuk olduğu için eleştirir. Kreft, avangard olarak ortaya çıkan sanat pratiklerinin hemen hepsinin manifestoları olduğunu ve manifestolarında sanatın sonunu ilan ederek

²² Hal Foster, “Kültürel Direniş”, Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay, İstanbul, 2014, s. 160

²³ A.g.e., s. 162

²⁴ Peter Burger, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İletişim Yay, İstanbul, 2012, s. 81

kendilerini anti-art'la ve anti-estetikle özdeşleştirdiklerini ifade eder. Kreft, uygarlığın, hümanizmin ve Avrupa'nın ilerlemesinin sonu gibi yorumlanan Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, avangardın "*Yeniden Hayata!*" sloganında, tıpkı Rus avangardında, proleter sanat hareketlerinde, Dada hareketinde olduğu gibi, sanattan çok siyaset vurgusu olduğuna dikkat çeker. Kreft, yeniden hayata dönmesi gerekenin, sanat kurumunca biçimlendirilen ve özerkliği içinde korunan sanat olmadığını, sanatın dönmesi gereken hayatın da insanların hala ilerlemeye, uygarlığa ve Avrupa ile Batı'nın kültürel üstünlüğüne inanç beslediği hayat olmadığını söyler. Ona göre avangard, kurumsallaşmış sanatı yok etme, hayatta devrim yapma derindedir; 20.yy'ın bütün radikalizmleri gibi, kendi içinde sağ, sol, merkez ve aşırı unsurlar barındırmaktadır. Avangard sanat-siyaset modelinde sanat siyaset haline gelmiş, modernite boyunca büründüğü tarafsızlıktan soyunmuş ve mevcut yaşamın ilerisinde, bugünde geleceği temsil eden, bunu da sanat değil, siyaset bağlamında yapan bir alana dönüşmüştür.²⁵ Ek olarak Kreft, Birinci Dünya Savaşı öncesinde kurumsal sanata saldırmış olan avangard sanatçıların, savaş sona erdiğinde siyaset kurumuna doğrudan saldırmaya başladıklarını ve hem kültürü hem de siyaseti, uygarlığın başına açtığı ölüm ve yıkımdan sorumlu tuttıklarını dile getirir.²⁶

Bürger' göre, burjuva estetiğine ve sanatın hayattan uzak bir özerklik içinde olmasına karşı gelen avangard, eleştirel sesini yeterince duyuramayarak burjuvadan devraldığı tarihsel mirastan kurtulamayarak, burjuva sanat eserlerinin özerk değerini diyalektik bir biçimde hayata geçirmeye çalışan ve trajik bir başarısızlıkla sonuçlanan bir teşebbüs olarak kalmıştır. Bürger, sanat karşıtı eserlerin, sanatın ve meta formunun reddi olarak tasarlanmış olsalar da, sanat eseri ve meta olarak satın alınmış olduklarını, bundan sonra da tarihin kendini tekrar edeceğini ifade eder.²⁷

Bürger'in eleştirel sesine karşılık Hal Foster siyasal açıdan angaje olsun ya da olmasın, ileri sanatın 19.yy'dan bu yana tam da estetiğin ideolojik işlevine isyan ettiğini söyler. Ona göre Manet de en az Duchamp'ın temsilcisi olduğu sanat kadar, toplumsal düzen içindeki somut konumunu olumlama ya da reddetme derinde

²⁵ Lev Kreft, "Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay. İst, 2014, s. 37-38

²⁶ Lev Kreft, "20.yy'da Sanat ve Siyaset", Sanat/Siyaset, Çev. E. Zeybekoğlu, İletişim Yay. İstanbul, 2014, s. 197

²⁷ Gavin Grindon, "Sürrealizm, Dada ve Çalışmanın Reddi", Direniş ve Estetik, Çev. B. Taş, İlet. Yay. İst, 2015, s. 61

olmamış, o konumu çelişkisi içinde temsil edip eleştirel bilinci geçirmeye çalışmıştır.²⁸

Foster, Bürger’den farklı olarak avangardın anarşik cephesinin bir kurum olarak sanata meydan okuduğunu, bu avangardlara göre sanatı araçsallaştıran ve ideolojik kılanın sanatın tam da bu “özerkliği”, yani mübadele ilkesine tabi olması olduğunu söyler.²⁹ Foster’a göre estetist avangard (Foster’ın kastettiği örneğin Courbet’nin eserlerindeki burjuva olmayan sosyal pratiklerin temsili ya da Manet’nin eserlerindeki çatışma halindeki sosyal temsillerin yansıtılmasıdır. Bu okuma, burjuvaziyi etkin biçimde temsil etmeyi bırakmış ya da burjuvaziden ideolojik desteğini çekmiş olsa da sanatın özerkliğine dayalı burjuva ilkeyi olumlayan avangardın estetist biçimini öne çıkarmaktadır.)³⁰ akademizmle kültürel açıdan zayıflamış, ekonomik gücünü yitirmiş, kitsch’le değersizleşmiş bir sistemde burjuvazinin “değer” ve “nitelik” ilkelerini koruma ihtiyacına cevap vermiştir. Foster avangard içindeki anarşik cephenin (Anarşik cephe ise estetist avangarda diyalektik bir tepki olarak doğmuştur. Daha önemlisi bir kurum olarak sanata meydan okumaktadır. Burada, Mallarmé ile Büyük Kitap’ının ya da daha iyisi Cézanne ile saf görselliğinin karşısına yerleştirilecek figür Duchamp’dır.)³¹ estetist cephenin, söz konusu sorunun çözümü değil parçası olduğunu ifşa ettiğini söyler. Foster’a göre avangardın anarşik cephesi, sanat kurumunu yıkmamış olsa da, “*estetik normları geçerli normlar olarak vaz etme imkanını*” ortadan kaldırmıştır. Böylelikle avangard modernizm, (siyasal nedenlerle eski kültürel düzeninden vazgeçen) burjuvazinin hem son umudu olmuştur, hem de kitle kültürünün yeni düzenine meydan okuyan en iyi alternatif olmuştur.³²

Baudelaire’in önemli figürü *flaneur* avangardın hemen öncesinde dünyaya gelmişse de bir tür sokak eylemcisi gibi görülebilir. O bir ölçüde romantik olsa da burjuvanın yarattığı çirkin bir yığın haline gelen dünyadan estetiği bulup çıkarmıştır. Flaneur’ün dünyası burjuvanın sunduğu ilerlemenin ve paraya bağlı burjuva yaşamının eleştirisidir. Burjuva boş zamana mesaisi sayesinde ve mesaisi ardından zorla ulaşacakken flaneur’ün bütün zamanı boş zaman’dır. Flaneur kentin gezginidir,

²⁸ Hal Foster, “Kültürel Direniş”, Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay, İstanbul, 2014, s. 157

²⁹ A.g.e., s. 163

³⁰ Hal Foster, “Burjuvazinin Tasfiyesi”, Çev. Elçin Gen, Karşı Sanat Çalışmaları, www.karsi.com

³¹ A.g.e

³² Hal Foster, “Kültürel Direniş”, Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay, İstanbul, 2014, s. 164

modern kentin kalabalığı onun beslendiği yerdir. Sokaklar, insanları izlemek onun en önemli işidir. Bu avareliği, zamanın uzmanlaşma yoluyla rasyonelleştirdiği modern işbölümünün yabancılaştırıcı etkisine ve burjuvaziye karşı bir gösteri yürüyüşüdür adeta.³³ Şehirle kurduğu ilişki yürüyerek onu ele geçirmek, onun algılanışını dönüştürmektir. Tek başınadır flaneur ama bedenini kullanır ve bu şekilde yeni bir kent inşa eder kendine... Eagleton da Walter Benjamin'in Flaneur'e bakışına dikkat çeker. Benjamin'e göre Flaneur kendisine yol göstermesi için kaplumbağası ile çıktığında, kendisini yabancı bir anlamla yeniden oluşturacak olan kentli yığın tohumlarına karşı heybetlice hareket eder; Benjamin bu anlamda yürüme tarzının kendisinin, kendi içinde bir siyaset olduğunu ifade eder. Eagleton, Benjamin'in bu projesinin yeni bir tür insan bedeninin inşası olduğunu ileri sürer ve Benjamin'in bir makalesine işaret eder:

Kolektif olan da bedendir. Ve teknoloji içinde onun adına örgütlenmiş olan physis, tüm siyasal ve olgusal gerçekliği aracılığıyla, yalnızca din dışı aydınlatmanın bizi harekete geçirdiği ve imge alanında üretilebilir. Teknolojide, ancak beden ve imge birbirleriyle içiçe geçtiklerinde, devrimci gerilim, kolektif bedensel sinir gerilimi haline geldiğinde ve kolektif olanın tüm bedensel sinir gerilimlerinin devrimci boşalımı haline geldiğinde, gerçeklik Komünist Manifesto'da talep edildiği ölçüde kendini aşmış olur.³⁴

Aslında avangardın bir figürü olmasa da Benjamin'in zihninde oldukça avangard bir hareketi temsil etmiş olur Flaneur. Bedenin kolektifliğine, bunun nasıl da devrimci sonuçlar oluşturacağına dikkat çeker. Bu nedenle kapitalistleşmeye başlayan kentte yapılan yeni inşalarla dolu yürüyüş siyasaldır. Eagleton da bu yüzden beden üzerinden tanımladığı estetiğinde Benjamin'in bu fikrine yer verir. Bizim çalışmamızın konusunu oluşturan geç kapitalizme karşı yapılan kamusal alanı kullanmayı talep eden ve yeni bir yaşam devşirme arzusunda olan eylem biçimleri için bir tür ilham perisidir Flaneur.

Eagleton'a göre sanat romantizmden modernizme geçişte bir meta olmanın getirdiği zorunlulukla bir özerklik arayışı içine girmiştir, avangard hareket ise sanatın özerkliğini toplumsal işlevsizlik anlamından koparmış ve daha üretken bir anlama

³³ Ali Artun, "Modern Kent ve Sanat" Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yay., İstanbul, 2011. s. 34

³⁴ Terry Eagleton, Estetiğin İdeolojisi, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 420

kavuşturmuştur; böylece sanat kendisi için kafa yoran, toplumsal düzene karşı geliştirilen sessiz bir direniş olmaya evrilmiştir.³⁵

Avangard içerisinde yer alan ve günümüzde yapılan kolektif eylemler için esin verici bir başka grup ise Dada ve Berlin Dadacıları'dır. Onlar eylemi nasıl kullanmışlardır? Grindon'a göre Dada o dönemde hakim olan maddi kültürün seri üretim kurumları yerine, toplumsal hareketlerin üretimine katılmış ve bunun yöntemi olarak da öznelere kurumlar dışı ve izinsiz kolektif bedensel performanslar kullanmalarını benimsemişlerdir.³⁶ Grindon, Dadacıların kendilerine özgü protesto tahayyüllerinin, 19.yy'ın özgürlükçü işçi sınıfı hareketlerinin dilinden devşirildiğini belirtir. Bu hareketler protesto ve doğrudan eylemi reaktif çerçevede tanımlamaktadır: Bombalama ve suikastın, eylem yoluyla propagandanın modası geçmiş olsa da tahrik, provakasyon, infial yaratma ve saldırı gibi yöntemlere başvurulmaktadır. Grindon, Dada'nın bu radikal kopuş dilinin modernistlerin genelini etkilediğini, ama yine de "gösteri" performanslarının başarısının, ajite olmuş bir kalabalık; burjuva toplum eleştirmenlerinin korktuğu zapt edilemez ve irrasyonel ayak takımını yaratmak olduğunu belirtir.³⁷ Grindon Berlin'de durumun daha farklı olduğunu, Berlin Dadacıları'nın büyük ölçüde biçimsel bir mahiyeti olan bu sanatsal toplumsal performans oyununu, kaberenin dışına çıkararak, bizzat devşirildiği toplumsal hareketin üretim ilişkilerine soktuklarını ifade eder. Berlin Dadacıları toplumsal hareketlerin, müzik eşliğindeki kamusal gösterilerin, kostümlerin, afiş, çıkartma ve posterlerin sanat formlarına daha çok ilgi göstermekle kalmamışlar; bu formları işlevsel bakımdan da toplumsal hareketlerle aynı çerçeveye oturtmuşlardır. Berlin Dadacıları için mesele sadece sanatçı-işçi rolünü yanlış bir şekilde yerine getirmek değil; aynı zamanda kamusal alana derin bir tehdidin ve meydan okumanın yöneltildiği bir bağlamda sanatçı-yurttaşın rolüyle de ilgilidir. Grindon'a göre Berlin Dadacıları eylem sanatını güzel sanatlardan biri haline getirmişlerdir.³⁸ Grindon Berlin Dadacılarının eylemleri gibi eylemlerin bağlama dayanan geçiciliklerinin de ötesinde, toplumsal hareketlere mahsus üretim ilişkileri ve sanat formlarıyla kurdukları ilişki

³⁵ A.g.e., s. 462

³⁶ Gavin Grindon, "Sürrealizm, Dada ve Çalışmanın Reddi", Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İst, 2015, s. 78

³⁷ A.g.e., s. 79

³⁸ A.g.e., s. 80

nedeniyle, resmi kültürel üretim mekanlarının tarihsel görünürlüğünden yoksun olduklarını, sanat tarihinde ve başka tarihlerde kaydedilmediklerini belirtmiştir.³⁹



Resim 1. Dada performansından bir görünüm.

Nicolas Bourriaud da 20.yy'da teknolojidaki ve "akıl"daki ilerlemelerin, beklenen özgürleşmeye ulaşılmasını sağlamak yerine, üretim sürecinin genel anlamda rasyonelleştirilmesi, gezegenin güney kesiminin sömürülmesi sonucunda insan emeğinin yerine makinelerin geçirilmesini, ayrıca giderek karmaşık hale gelen köleleştirme tekniklerinin yerli yerine oturtulmasına da yol açtığını ileri sürer. Böylece modern özgürleşme projesinin yerini, sayısız melankoli biçimi almıştır. Avangard da, modern akılcılığın sunduğu bu dünya üzerine ortaya çıkmış ve Bourriaud'a göre diğer felsefi, kültürel, toplumsal önkabullerin üzerine baştan inşa olmuştur.⁴⁰

Hasan Bülent Kahraman, avangardcı yaklaşımın da diğer yaklaşımlar gibi bir duyumun ortaya çıkışının tarihi ya da yazımı olduğunu belirtir. Bu duyum, büyük temsili resmin çöküşü sırasında bile henüz gösterilmemiş olan, ortaya koyulamamış olan ama hala gösterilmesindeki gerekliliğe inanılan duyumdur. Ona göre avangardın ilgilendiği şey özneye ne olup bittiği değil; olur mu/olabilir mi sorusudur.⁴¹ Kahraman,

³⁹ A.g.e., s. 83

⁴⁰ Nicolas Bourriaud, İlişkisel Estetik, Çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s. 18-20

⁴¹ H. B. Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yay, İstanbul, 2002, s. 38

20.yy sanatının devrimlerin ve dönüşümlerin tarihi olduğunu, temsile dayalı sanatlarda taklidin yerini anlatıma bırakmasındaki zorunlulukla, yüksek sanatın kimseye ait olmayan bir kara parçası haline geldiğini ifade eder.⁴²

Yukarıda tartışılmaya çalışıldığı şekliyle sanatın özerkliği burjuvanın iktidarın yeni sahibi olması sonucu araçsal, her şeyi kara çevirmeyi amaçlayan yaklaşımıyla sanatın siyasetten, hayattan uzaklaşarak kendi içine çekilmesine neden olduğu durumdur. Burjuvazi, sanatın bu kurumsallaşmasından faydalanarak, sanatın bedensel duyumsamadan geçen gücünü kendi aklının sağlamlaşması için kullanabilmiştir. Avangard ise bu olan biteni durdurmak, sanatın hayatı değiştirebilme potansiyeli olduğu önermesiyle, hayatın kendini sanata, sanatı hayata dönüştürme idealiyle ortaya çıkmıştır. Avangard, burjuvanın her şeyi metalaştırdığı sistemi tersine çevirmeyi, metalaşmış olandan estetiği elde etmeyi, burjuvanın estetik değerlerini reddederek estetik olmayanın estetiğine ulaşmayı denemektedir. Bazı düşünürlere göre bu denemeler burjuvanın içkin mantığına yenik düşüp ona evrilmiştir, bazılarına göre ise avangard yine de kendi dönemi içinde burjuva mantığını yerinden eden bir özgürleşme hareketine dönüşebilmiştir.

2.3 Avangard'ın Ardından: Sanat ve Hayat

Sanat ve hayatın kavuşması etrafında dönen tartışmaların bir diğer halkasının 1960'lı yıllarda yaşandığı düşünülmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından dünya güç dengelerinin değişmesi, buna bağlı olarak da sanatın merkezinin de atlantiğin diğer yanına kayması, ekonomik ideolojik yeni yapılanmalar felsefi düşünsel hareketlerde de yeni sapmalar ortaya çıkarmıştır kuşkusuz. En önemli değişim modernizmin yapısalcı bakışına koşturarak postyapısalcılığın ortaya çıkması olmuştur. Postyapısalcılık birbirinden hayal kırıcı deneyimler yaşayan ikilikler, hiyerarşiler üzerine kurulu modern dünyayı tekrar icat eder. Bu icatta ikilikler, hiyerarşiler yerine farklılıklar, düzlükler olacaktır. Bu icadın ortaya çıkmasındaki en önemli unsurlardan biri 1968 Mayıs hareketleridir. Fakat bu kadar ilerlemeden önce savaş sonrası mayıs öncesi sanatın hayatla buluşmasını amaç edinen ve sisteme karşı pozisyon alan sanat

⁴² A.g.e., s. 44

pratiklerini ele almak, bir sonraki düzlükte incelenecek güncel eylemsel pratikleri anlamak için yararlı olacaktır.

Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan, sistemle uzlaşmayı kesinlikle reddeden sanat akımları toplum ve gündelik hayat ile doğrudan bir ilişki kurmayı tercih etmişlerdir. Bunun için en uygun bağlam yine avangardın tercih etmiş olduğu gibi kent ve kamusal alan olmuştur. Böylece kitlelere dolaysızca ulaşılabilecek ve sisteme karşı yeni bir anlam inşa edilebilecektir. Bu açıdan kentsel mekan ve kamusal alanlar muhalif eylem ve direnişlerin de, muhalif sanat hareketlerinin de merkezi olmaya devam etmiştir.

2.3.1 Psikocoğrafya ve Sitüasyonist Enternasyonel

Bu dönemin en keskin politik duruşunu ve eylemsel müdahalelerini benimseyen Sitüasyonist Enternasyonel (SE) öncelikle ele alınması gereken bir oluşumdur. Uluslararası Durumcular olarak Türkçeleştirilebilir olan, SE batının kapitalizmini ve doğunun bürokratik komünizmini eleştirerek, Marksizmi konsey komünizmi çerçevesinde benimseyen, her türlü uzmanlaşma ve yabancılaşmaya yol açan iktidar oluşumunu reddeden, devrimin ancak gündelik hayatın ta kendisinin dönüştürülmesiyle olacağını düşünen bir grup sanatçı ve düşünür tarafından kurulmuştur. Onlara göre gündelik hayatı ele geçirmenin tek yolu gösterinin parçası haline gelmemiş, hala oyunsu olan sanat pratiklerinin kullanımüdür.

SE'in eylem pratiklerini anlamak için hangi kaynaklardan beslendiğini ve nasıl ortaya çıktığını bilmek önemlidir. Sitüasyonist Enternasyonel üç farklı Avrupalı grubun temsilcilerinin ortak noktaları ve birlikte yapabileceklerini görmek için buluştukları toplantının bir yıl sonrasında 1957'de İtalya'da kurulmuştur. Bu gruplar Letrist Enternasyonel, IMIB ve COBRA'dır. Bu üç grup da çağdaş sanat ve radikal politika alanlarıyla ilgilidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yozlaşmış ve tükenmiş politikaları ve çok uluslu şirketlerin etkilerini, nazizmi ve stalinizmi önemli problemler olarak görmektedirler.⁴³ Sitüasyonist Enternasyonel ayrıca Christian Dotremonte ve Noel Arnaud tarafından 1947 yılında kurulan Devrimci Gerçeküstücü

⁴³ Sitüasyonist Enternasyonel, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2008. s. 17

Hareket'ten de etkilenmiştir. Bu grup Breton'un gerçeküstücülüğü Marksist çizgisinden çıkardığını düşünmekte ve Breton'un soyut çalışmaları yerine deneysel çalışmalara yönelmekteydi. Devrimci Gerçeküstücü Hareket için Henri Lefebvre'in 1948'de yazdığı hayatın anlamının yine hayatın içinden çıkarılabileceğini öne sürdüğü; gündelik hayatı modern dünyada toplumsal örgütlenmenin önemli bir nesnesi olarak tespit ettiği kitabı *Gündelik Hayatın Eleştirisi* çok önemlidir. Devrimci Gerçeküstücüler de bu kavramdan oldukça etkilenirler.⁴⁴ Devrimci Gerçeküstücü Hareket'in Fransız parçasının farklı akımlara yönelmesi sonucu Dotremont'un içinde olduğu Belçika'lı kısım başka Avrupalı sanatçılarla bir araya gelerek COBRA akımını oluştururlar.

Ali Artun Sitüasyonist Enternasyonel'in oluşmasını sağlayan üç gruptan biri olan COBRA'nın 1948 yılında kurulduğunu; adının kurucularının yaşadığı Kopenhag, Brüksel, Amsterdam kentlerinin baş harflerinin bir araya gelmesinden oluştuğunu, grubun 1951 yılında dağıldığını belirtir. Artun, COBRA'nın gerçeküstücülüğe ve Breton'un psikik otomatizmine karşı olduğunu, bunun yerine düşüncenin aklın denetiminden özgür olmasına hizmet ettiği deneyciliği benimsediklerini, aklın tiranlığından kaçarak hayatı egemen kılmaya çalıştıklarını ileri sürer.⁴⁵ Bu görüş aklın araçsallaşmasına yönelik bir modernite eleştirisi gibi de okunabilir. COBRA Manifestosu'nda Klasik Batı Kültürü reddedilmiş ve insanın yaşamsallığının temel taleplerine dayanan bir sistemin çağrısı yapılmıştır. COBRA varolan bütün değerlerin sistem aleyhine yıkılması gerektiğine, sanatın da kesinlikle dolaysız, yaşamsal ve kolektif bir biçimde halka yönelik olması gerektiğine işaret eder. COBRA, sanatçı-izleyici ayrımını herkesin sanatçı olabileceği önermesi ile ortadan kaldırmak istemektedir. Bu düşünce aynı zamanda sanat-hayat ayrımını da ortadan kaldırmaya yöneliktir.⁴⁶

Sitüasyonist Enternasyonel'in oluşumunu sağlayan bir diğer grup olan International Movement for an Imaginist Bauhaus (IMIB – Hayalperest Bauhaus) Asger Jorn ve Enrico Baj tarafından 1954 yılında kurulmuştur. IMIB, insanı modern dünyada nesnelere kölesi haline getiren işlevselci yaklaşımı eleştirmekte ve çevrenin

⁴⁴ Dilan DENİZ, Bir Avant-Garde Hareket Olarak SE'nin Çağdaş Sanata Etkisi, MSGSÜ Y.L.Tez. İst. 2010. s. 7

⁴⁵ Ali ARTUN, Sanat ve 1968 Baharı, Bir Kronoloji.

⁴⁶ Öznur Aksoy, SE ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, MÜ GSF Y.L.Tez. İst. 2008, s. 12 - 13

psikolojik etkilerini öne çıkarmaktadır.⁴⁷ Bu sanat hareketi de modernitenin rasyonelliğini eleştirir görünmektedir. Daha sonra Sitüasyonist mimariye sunacakları katkıların ipuçlarını vermektedirler.

Sitüasyonist Enternasyonel'in kurulmasında etkisi olan başka bir grup ise 1952 yılında kurulan Letrist Enternasyonel'dir. Bu hareketin kökeni Dada etkisinin şiire yansıdığı ve sözcüklerin harflere indirgenmesiyle elde edilen yeni bir alfabe oluşturan Letrizm'e dayanır, ancak bu hareket de Dada'yla, kar ekonomisi ve din gibi olgularla hesaplaşmayı amaç edinmiştir ve çok sayıda ses getiren eylemde bulunmuştur.⁴⁸ Letristler, dünyayı değiştirmeyi hedefleyen ve sanatın siyasi olanaklarını kullanmayı amaçlayan bir gruptur, bu ise onlara göre ancak yaratıcılığın yaşama hakim olmasıyla mümkündür.⁴⁹ Bu dönemde Guy Debord da Letrizm hareketi ile ilgilidir. Debord, grubun sahip olduğu nihilist görüşleri onaylamamaktadır. Bir süre sonra Letrizm hareketi üyeleri yapılan bir eylem üzerinde anlaşamazlar ve üyelerden bir bölümü Letrist Enternasyonel'i kurar. Manifestolarında da Debord'un imzası bulunur. 1954 yılında Potlatch adlı bir dergi çıkarırlar ve dergi yirmi dokuz sayıya ulaşır. Dergi saman kağıda teksir baskılı fotokopiyle çoğaltılan fanzinler şeklindedir. LE, kendilerini bir araya getiren şeyin geçicilik temelleri üzerine kurulu bir yaşam tarzı arayışı olduğunu belirtir.⁵⁰ Letrist Enternasyonel üniter kentçilik, psikocoğrafya, günlük yaşamın festivale çevrilmesi gibi fikirleriyle SE'nin temeli için önemli bir kaynak oluşturmaktadır.⁵¹

Dikkat çekici bir nokta daha sonra Sitüasyonist Enternasyonel'i bir araya getirecek olan bu üç sanat grubunun bir yandan da Dada ve Gerçeküstüçülikle hesaplaşmakta olmasıdır. Her iki sanat akımının da sistemin parçaları haline geldiği ve avangard anlamlarını yitirdikleri düşünülür. Guy Debord Gösteri Toplumu adlı kitabında eleştirisini özetleyecektir: “Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi.” Debord'a göre dadaizm ve sürrealizm modern sanatın sonunu belirlemiştir. Ona göre bu akımlar proleter devrimci hareketin atılımıyla çağdaştır ancak bu hareketin başarısızlığı,

⁴⁷ Dilan DENİZ, Bir Avant-Garde Hareket Olarak SE'nin Çağdaş Sanata Etkisi, MSGSÜ Y.L.Tez, İst, 2010, s. 13

⁴⁸ A.g.e., 20-23

⁴⁹ Öznur AKSOY, SE ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, MÜ GSF Y.L.Tez, İst., 2008, s. 22

⁵⁰ A.g.e., s. 32

⁵¹ Dilan DENİZ, Bir Avant-Garde Hareket Olarak SE'nin Çağ. San. Etkisi, MSGSÜ Y.L.Tez, İst, 2010, s. 20-23

geçersiz kıldıkları sanatla aynı alana hapsolmalarına yol açmış ve devinimsizliklerinin temel nedeni olmuştur.⁵²

1957 yılında Guy Debord İtalya’da düzenlenen başka bir konferansta “*Sitüasyonların Yapılandırılması ve Uluslararası Sitüasyonist Akımının Özgütlenme ve Etkinlik Koşulları Üzerine Rapor*” adlı bildirgesini sunar. Letrist Enternasyonel’den Michele Bernstein ve Guy Debord, IMIB’den Pinot Gallizio, Asger Jorn, Walter Olmo, Piero Simondo, Elena Verrone ve Londra Psikocoğrafya Cemiyeti’nden Ralph Rumney tarafından oybirliği ile kabul edilir bu metin. Sitüasyonist manifesto ise 1960 yılında yayımlanır. SE’in ortak amacı dünyanın değişmesi olarak belirlenmiştir artık.⁵³ SE’nin talepleri sınırlandırılmış hayatın ve toplumun özgürleşmesidir ve bunun da ancak eylemsellikle mümkün olacağını ifade ederler.⁵⁴ Debord ve SE için kapitalist toplum ve onun en önemli silahı olan kültür her yeri ele geçirmektedir; buna karşı yapılan birçok mücadele de sistem tarafından yutulmaktadır, buna önceki avangard sanat hareketleri de dahildir. Onlara göre sistemin her şeyi yutmasının önüne geçmenin tek koşulu kültürde devrimci etkinlik yapmaktır, bunun için ise yeni davranış koşulları oluşturulması gerekmektedir. Gündelik hayatın bu şekilde dönüştürülmesi için Debord örgütlü kolektif bir çalışmaya girilmesini önermektedir. Sistemi eleştirecek deneysel bir yaklaşıma ihtiyaç vardır. Debord SE’in temel amacını şöyle açıklar: “Temel amacımız, sitüasyonlar inşa etmek, yani kısa süreli yaşam ortamlarını somut olarak kurmak ve onları daha üst düzeyde, tutkulu bir niteliğe dönüştürmektir.”⁵⁵ Sunulan bu raporda SE’in ilkeleri, temel kavramları, hedefleri de ilan edilmiş olur. Böylece sanatla hayat arasındaki sınır ortadan kaldırılacak, sanatın yerini gündelik yaşamın yaratıcı anları alacaktır. Buradan SE’in kendinden önceki avangard sanat hareketlerini sistem tarafından temellük edildikleri sebebiyle eleştirdikleri anlaşılmaktadır. Her yenilikçi akım önce hesabını kendi içinde görmüştür. Ancak başarılı olsunlar olmasınlar amaç her zaman kapitalist sistemin karşısında durup ona karşı yeni olasılıklar sağlamak, yeni yaşam imkanları sunmak olmuştur.

SE 1960 yılında yayımlanan manifestosunda üretim ve üretici ilişkilerine odaklanmış, üretimin otomasyonunun ve temel malların topluma mal edilmesinin toplumsal

⁵² Guy DEBORD, Gösteri Toplumu, Ayrıntı Yay, İstanbul, 2012, s. 143

⁵³ Öznur AKSOY, SE ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, MÜ GSF Y.L.Tez, İst. 2008, s. 35

⁵⁴ G. DEBORD, Sitüasyonların İnşası ve., Çev. K. Özsezgin, Sanat Manifestoları, İlet. Yay, İstanbul, 2013, s. 279

⁵⁵ A.g.e., s. 298

çatışmayı azaltacağı ve bireye tam özgürlük sağlayacağı fikirlerini ifade etmiştir. Bunun sonucunda tüm ekonomik yükümlülüklerinden kurtulacak olan insan yeni bir artı değere sahip olacaktır. SE'e göre bu artı değer oyun oynamanın, özgürce inşa edilen hayatın değeri olacaktır. Böylece insan insanı sömürmeyecek, oyunbaz yaratıcılığın kullanılması herkesin özgürlüğünün güvencesi olacaktır.⁵⁶ Sistemin karşısında yer alan bütün sanat kuramları gibi SE de sanatı ekonomi-ideoloji – siyasetten ayrı konumlamamıştır. Yeni bir hayatın inşasına talip olan sanatsal pratik üretim ilişkilerini oldukça derinlemesine ele almıştır. Sitüasyonist kültür gösteriye karşı, sanatın korunmasına ve bölünmesine karşı örgütlenerek bütünsel bir pratik olmuştur. Tek yanlı bir sanat değil, bir etkileşim sanatı ortaya çıkmıştır böylece. Buna bağlı olarak da herkes sanatçı, herkes sitüasyonist olacaktır.⁵⁷

SE 1958 yılında “*Internationale Situationniste*” adlı bir dergi çıkarmıştır. Yılda bir ya da iki sayı çıkan derginin yayın kurulu belirli sıklıklarla değişmektedir. Grup hiyerarşik olmayan bir tarzda örgütlenmiştir, herkes eşittir. Yazılarının çoğu kolektif bir tarzda üretilmektedir. Yayınladıkları her materyal herkes tarafından izin alınmadan kullanılabilir. Dergide özellikle gündelik yaşam ve kapitalist toplum eleştirilmektedir.⁵⁸ Burada benimsenen bu pratikler yaklaşık kırk yıl sonra ortaya çıkacak, önerilecek pratikleri düşündürmektedir. Güncel sanatın daha sonraki bölümlerde göreceğimiz örgütlenme tarzı olarak önerdiği bu yapılanma SE'de bulunmaktadır. SE kültürel sistemle ilişkili sanatsal etkinlikleri asla barındırmak istemez, resmi ve popüler sanat çevreleri ile ilgisi olan ya da bu çevreler tarafından benimsenen işler yapan üyeler gruptan ihraç edilir.⁵⁹

1957-1961 arası dönemin, SE'in sanatın mücadele olanaklarını keşfetmeye çalışan ve bunun için avangard sergiler düzenleyen bir yapılanma olarak birinci dönemi olduğu, 1961'den 1972'ye kadar daha siyasi bir yol çizdikleri, konsey komünizmi ve anarşist mücadele biçimlerine önem verdiklerinin ikinci dönemleri olduğu düşünülebilir.⁶⁰ 1963 yılında Debord “*Sanat ve Politika'da veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonlar*” adlı bir makale yayımlar, bu makalede, SE'in bütünleşmiş bir sanat ve politika vizyonundan bahseder, sanatın politikaya tabi olmasını kast etmediklerini

⁵⁶ G. DEBORD, Sitüasyonistler: Enternasyonal Manifesto, Çev. Ufuk Kılıç, San. M., İlet. Yay, İstanbul, 2013, s. 321

⁵⁷ A.g.e., s. 323

⁵⁸ Öznur AKSOY, SE ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı. MÜ GSF Y.L.Tez, İst., 2008, s. 36

⁵⁹ A.g.e., s. 49

⁶⁰ Dilan DENİZ, Bir Avant-Garde Hareket Olarak SE'nin Çağ. San. Etkisi, MSGSÜ Y.L.Tez, İst., 2010, s. 41

açıklar. Gruba göre 1930'lardan sonra modern sanat yoktur ve daha ilerici bir devrimci politika da yoktur. Grup bu düşüncelerin canlanmasının ancak eski düşüncelerin aşılmasıyla mümkün olacağını ve bunun da en temel hedeflerinin gerçekleşmesi anlamına geldiğini söyler.⁶¹ Debord için artık avangardın en önemli görevi mevcut dünyanın eleştirilmesidir. Debord bu makalede Caracas'ta düzenlenen bir eylemi örnek vermiştir. Eylemde bir Fransız Sanatı Sergisi'nden çalınan beş tablonun siyasi mahkumların serbest bırakılması için kullanılması söz konusudur. Ancak silahlı çatışma sonucunda güvenlik güçleri tabloları geri alır. Birkaç gün sonra başka yoldaşlar tabloların taşındığı polis kamyonuna bombalı saldırı düzenlerler ancak araç zarar görmez. Debord için geçmişin sanatına böyle davranılması şarttır, sanat tam bu şekilde hayatta gerçekten önemli şeyler uğruna yeniden oyuna dahil olacaktır.⁶² Burada örneklenen pratik de bugün üzerinde konuştuğumuz eylemsel estetik alanında değerlendirilebilir. Dolayısıyla yine SE müdahalelerinin günümüzdeki pratikler için bir çıkış oluşturmuş olabileceği düşünülebilir.

1968 sürecine yaklaşıırken çeşitli dergilerde SE düşüncelerinin etkili olduğu eylemler planlanmış ve uygulanmıştır. 1968 olaylarında da SE'in öngördüğü, arzuladığı şekilde kendiliğinden bir devrim çabası gerçekleşmiştir. İnsanlar sokaklara inmişler, iktidara karşı çıkmışlardır. Sloganlar ve eylem biçimleri Sitüasyonist Enternasyonel'den izler taşımaktadır. Devrim çabası gündelik hayatın tam içinden gelmiştir ve sanki hayat festivale dönüşmüştür. Sonraki bölümlerde Lyotard ve Deleuze tarafından dile getirilecek özellik tam da budur. Onlar daha sonra bunun *oluş* olduğunu, bunun için başka bir şeye gerek olmadığını söyleyeceklerdir. 1968 Mayıs olaylarının ardından SE Venedik'te son kez toplanır. Ancak önemli hiçbir sorun bu konferansta çözümlenemez. 1972 yılında ise grup Guy Debord tarafından feshedilir. SE fikirlerinin ve eylemlerinin iktidar tarafından yutulmamasına çok önem vermiştir. Bu nedenle de sanat ve estetiğin dışlanır hale gelmesi anlaşılabilir bir durumdur. Yollarını ayıran sanatçılar tek başlarına da olsa benzer çalışmaları sürdürmüşlerdir.

Debord tarafından öne sürülen ve bu çalışma için önemli olan bir kavram *gösteri*'dir. Guy Debord, 1967 yılında yayımladığı *Gösteri Toplumu* adlı kitabında “*gösteri*”yi ele alır ve “*metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı an*” olarak

⁶¹ G. DEBORD, Politikada veya Sanatta Yeni Eyl. Biçim. ve Sti, Çev. K. Özsezgin, San. Man. İlet. Y. İst, 2013. s. 337

⁶² A.g.e., s. 339

tanımlar.⁶³ Debord'a göre genel anlamıyla yaşamın somut ters yüz edilişi, canlı olmayanın özerk devinimidir gösteri. Kendini birleştirme aracı olarak sunan, bütün bakış ve bilinçleri bir araya getiren sektördür. Aldatılmış bakışın ve yanlış bilincin yeri olup, genelleştirilmiş ayrılığın resmi dilidir. İnsanı ve toplumu birbirinden ayırmış, adeta lime lime etmiştir. Gösteri, imajlar toplamı olmanın ötesine geçerek kişiler arasında varolan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişki halini almıştır. Mevcut üretim tarzının hem sonucu hem de tasarısı olarak topluma egemen olan yaşamın modelini oluşturmaktadır.⁶⁴ Gösteri kavramı aslında Marx'ın yabancılaşma, mal fetişizmi, malın değişim ve kullanım değerleri gibi kavramlarının etrafında dolanmaktadır ve Marx'ın bu kavramlarının daha genişletilmiş şeklidir.⁶⁵

Debord gösteri haline gelmiş iktisadi sistemin her yere sindiğini, insanın bu dünyada yabancılaştığını düşünür. SE'in tüm çalışmalarında amaç gösteri toplumunu yok etmektir. Bunun ise asla gösterinin parçası haline gelmeyecek pratiklerle mümkün olacağını düşünür. Önerdiği bazı kavramlar ve eylem formları bu amaca hizmet etmektedir. Bu kavramları kısaca ele almadan önce SE'nin adını da oluşturan durumculuğun ne anlama geldiğini kavramak önemlidir.

Sitüasyonist Enternasyonel'in adını ve işleyiş sistemini oluşturan kavram "durum (sitüasyon)"dur. Bununla ne ifade edilmektedir? SE bu isimle birincil amaçlarının "kurulmuş durumlar" yaratmak olduğunu ilan ederler. Kurulmuş durumlar hayat anlarının inşasıdır; olaylardan oluşan bir oyunun ve birleştirici bir iklimin ortaklaşa örgütlenmesiyle, bilinçli ve somut olarak kurulmuş hayat anlarıdır.⁶⁶ Yaratılan her durumun başka olayların oyununa olanak sağlayacak başka durumlar yaratmasının beklenir; durumların kurulmasında geçicilik, rastlantısallık, yeni deneyimlere açıklık en önemli özelliklerdir.⁶⁷

Détournement, kelime olarak, saptırma, aşırma, çalıp değiştirme gibi anlamlara gelmektedir ve daha önce kullanılan estetik yapıtların çalınıp değiştirilerek yeniden anlamlandırılmasına karşılık gelir. SE'nin burada amaçladığı yeni bir şey üretmek değil, eskiyi dönüştürmek ve yeni bir kullanım icat etmektir. Kültürel düzenin/gösteri

⁶³ Öznur AKSOY, SE ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, MÜ GSF Y.L.Tez, İst., 2008, s. 45

⁶⁴ Guy DEBORD, Gösteri Toplumu, Çev. A. Ekmekçi & O. Taşkent, Ayrıntı Yay, İstanbul, 2012, s. 35

⁶⁵ Öznur AKSOY, SE ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, MÜ GSF Y.L.Tez, İst. 2008, s. 54

⁶⁶ Dilan DENİZ, Bir Avant-Garde Hareket Olarak SE'nin Çağ. San. Etkisi, MSGSÜ Y.L.Tez, İst, 2010, s. 47- 48

⁶⁷ Öznur AKSOY, SE ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, MÜ GSF Y.L.Tez, İst., 2008, s. 43

toplumunun devamını sağlayan sanatın aşılması gerektiğini düşünen SE için détournement, gösteri toplumuna müdahale etme olanağı verir. 20.yy'ın başlarında sanatın klasik değerlendirilme biçimini yerinden etmeyi amaçlayan benzer avangard çalışmalar Dada ve Duchamp tarafından yapılmış olsalar da SE burada kullanılan estetik öğelerin önemini yitirmesini sağlamayı amaçladığından bu çalışmalardan ayrıldığını vurgular.⁶⁸ SE, Détournement örneklerini adeta propaganda aracı olarak kullanmıştır. İşçi sınıfına bu şekilde kolaylıkla ulaşabileceklerini düşünürler. Gazete haber küpürlerindeki metinlere başka haber küpürlerini ekleyerek, afişler üzerinde çeşitli oynamalar yaparak gerçekleştirilen bir pratiktir. Ayrıca Debord bu tekniği filmlerinde de kullanmıştır. Tüm uygulamaların ortak yanı çok ironik bir dil kullanılmasıdır.

SE'nin başka bir kavramı *Birleştirici Şehircilik*, tüm sanatların ve tekniklerin birleşik bir çevre kompozisyonuna katkı sağlayan araçlar olarak kullanılması olarak tanımlanır. Bu kavram, uzmanlaşmış teknoloji, ekoloji gibi bilimsel araştırmaların kısıtlı uygulamalarından çok daha kapsamlı olarak anlaşılmalıdır. Buna göre, yeni biçimlerin tasarımını olduğu kadar mimarinin, şehirciliğin, şiirin ve sinemanın önceki biçimlerinin détournement'ını da içerecektir.⁶⁹ Buradan da anlaşılacağı gibi SE kentçilik anlayışında teknik ve sanatın bir aradalığını önermektedir. Kapitalizmin kendisini dayattığı şehirlerde trafik ve yabancılaştırıcı betonarme mimari insanları sürekli belirlemekteydi. SE buna karşı Psikocoğrafya ve dérive deneyiminden edindikleri çeşitli kentleşme önerileri getirmişlerdir.

SE'ye göre, *psikocoğrafya* coğrafi çevrenin bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki özgül etkilerini inceleyen, psikoloji ve coğrafyanın kesiştiği bir disiplindir. Covery, Debord'un 1955 yılında yazdığı bir makaledeki şu tanımı alır:

Psikocoğrafya; bireylerin duyguları ve davranışları üzerinde bilinçli bir şekilde organize olarak ya da olmayarak kendisini belli kanunların incelenmesine ve coğrafi çevrenin özel etkilerine göre ayarlayabilir. Daha ziyade memnun edici bir belirsizliği ifade eden psikocoğrafya sıfatı, bu nedenle bu türden bir araştırma ile ulaşılan bulgulara, bu bulguların insan duyguları üzerindeki etkilerine ve hatta daha genel

⁶⁸ A.g.e., s. 85

⁶⁹ Sitüasyonist Enternasyonel, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2008, s. 38

bir ifadeyle, benzer bir keşif ruhunu yansıtan herhangi bir duruma ya da davranışa uygulanabilir.⁷⁰

Covery, Psikocoğrafya'nın, kentsel alanın bireysel bilinç üzerindeki duygusal ve davranışsal etkilerinin gözlemlenerek kaydedilmesi sonucunda elde edilen verilerle gelecekte o şehrin yaşayanlarının arzularını yansıtan bir çevrenin inşasını ve psikocoğrafya bilgisiyle donatılmış insanlarla yönetilecek olan şehrin dönüşümünü sağlamak için kullanılacağını belirtir.⁷¹

Bir diğer önemli kavram *Dérive*'yi ise SE, Letrist Enternasyonel ile keşfetmiştir. Onlardan önce ise Gerçeküstücülük kentte amaçsızca dolaşmayı ve tuhaflığın peşinde koşmayı benimsemiştir. Gerçeküstücülükten önce ise *dérive* Paris sokaklarını, pasajlarını arşınlayan gözlemci aylak Flaneur'e emanettir. Bir ya da daha fazla insan, belirli bir süre tüm işlerini, boş zaman aktivitelerini bırakarak, kentin bir bölgesine ve oradaki karşılaşmalara teslim olurlar. *Dérive* ile kentin bir bölgesinin temel bileşenleri ve mekansal lokalizasyonları keşfedilir; başlıca geçiş eksenleri, çıkışlar, girişler, savunmalar anlaşılmaya çalışılır.⁷² Bu şehir için yeni bir haritalandırma biçimidir. Bir şehrin iki bölgesini ayıran, aralarındaki fiziksel uzaklıkla ilgisi olmayan ölçümler yapılır. *Dérive*'nin amacı şehrin iktidar güçleri tarafından yapay olarak koşullandırılmış, insan hayatını çalışma, trafik, yaşam ve eğlence faaliyetleri gibi bir kısır döngüye mahkum eden mimari düzenlemeleri aşmak ve şehrin insan duygulanımlarına dayanan bir psikocoğrafya haritası ortaya çıkarmaktır.⁷³ Kentin alışılmış, stabil algısını değiştirmenin ve kentle yeni bir ilişki kurmanın yolu olarak görülmüştür. Kentlilerin arzularını keşfetmeleri için oyuncu bir araçtır. Bir kentin haritası, hakim olan ideolojinin, SE'ye göre gösterinin izlerini taşıyacaktır. Başka bir haritalama, gösterinin bu dayatmasını ortadan kaldıracaktır.

Yukarıda ele alınan tüm bu kavramlar, kamusal alanı hedef almaktadır. Kapitalist sistemin dayatmalarına karşı bir ifade olanağını, sanat ve eylemle yeni anlam inşaları yapılabileceğini, kamusal alanın yeniden ele geçirilebileceğini, tüm bunların neşeyle, kahkahayla, mizahla, karnavalesk bir tutumla gerçekleştirilebileceğini ileri sürmüştür SE. En önemli şeyse asla gösterinin kendisine dönüşmemektir. Bu çalışmayı

⁷⁰ Merlyn Covery, Psikocoğrafya, Londra Yazıları, Çev. Selen Serezli, Kalkedon Yay, İstanbul, 2011, s. 74

⁷¹ A.g.e., s. 75

⁷² Sitüasyonist Enternasyonel, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2008, s. 42-43

⁷³ Dilan DENİZ, Bir Avant-Garde Hareket Olarak SE'nin Çağ. San. Etkisi, MSGSÜ Y.L.Tez, İst, 2010, s. 68-69

ilgilendiren bir nokta da müdahale biçimlerinin kolektiviteyle ilişkili olmasıdır. Kamusal alanı hedef alan ve kentten yeni bir harita çıkarmaya çalışan bir pratik kolektif oluştan ayrı tutulamayacaktır. Çarpıtma amacıyla kullandıkları détournement bile, kendinden yıllar sonra kolektivitinin ruhunu canlandırmak için varlığını sürdüren bir müdahale olarak kalacaktır.

Hem çalışmanın konusuyla hem de o dönemle ilgili en önemli olay elbette 1968 Mayıs hareketleri olmuştur. Hareketler yaşam tarzlarının kısıtlılığı ve cinsel özgürleşmeye dikkat etmek için üniversite işgali ile başlamış, sonra işçilere yayılmış ve işçi haklarının büyük bir savunusu haline gelmiştir. Bu dönemde Paris'te her yer kıvıll bayraklar içindedir. Yapılan eylemlerin tümü tıpkı SE'in belirttiği gibi kendiliğinden ve kolektif bir şekilde ortaya çıkmıştır. SE eylemlerde asla ön planda yer almamıştır ancak gündelik hayatın ele geçirilmesiyle devrim yapılabileceği ve devrimin nihayetinde bir festival olarak algılanabileceği fikri de SE'in etkilerinden biri olmuştur bu dönemde.⁷⁴ Ali Artun 68 Mayıs'ının 1871 Paris Komününden sonra Paris'teki en devrimci ayaklanma olduğunu belirtir. Fransız iktidarı kendini tehdit altında hissetmiştir. Bu hareketi bir sityasyon olarak değerlendirir. Buna göre SE'in sityasyonist kenti bir düştan ibaret değildir. İnsanlar herşeyi bırakmıştır ve kentte sürüklenmiştir.⁷⁵ Mayıs 1968 olaylarında duvar yazıları oldukça sık kullanılmıştır ve SE'in izlerini taşımaktadır. En bilinen sloganlar şöyle örneklenebilir: “*Arzularını serbest bırak*”, “*Devrim uğruna kurban olmak zorunlu hale geldiği anda yok olur*”, “*Tanrı öldü, ardından da sanat*”, “*Çok tüketen az yaşar*”, “*Kaldırım taşlarının altında kumsal var*”. Görüldüğü gibi fikirlerin kullanılışı, oyunsallığı ve tam da gündelik hayatın içindenliği Sityasyonist Enternasyonel'i hatırlatmaktadır. Benzer sloganlar, gündelik hayatın yeniden ele geçirilmek istenmesi, sokakların sürüklenmeyle ya da işgallerle zapt edilmesinin tekrar ortaya çıkması için biraz daha zaman gerekmiştir. Bu kez bir dünya savaşına gerek olmayacaktır. Neoliberal politikalar tüm hayatı savaşa çevirecekler ve bu sanatın hayatı ele geçirme arzusunun yine serbest kalması için yetecektir. Sityasyonist Enternasyonel kuşkusuz birden bire yitip gitmemiştir. Grubun kurucusu da sayılabilecek Guy Debord sanat çalışmalarına, sinema ve yazarlık pratiklerine devam etmiştir. Bunu yaparken de SE kavramlarından ve pratiklerinden yararlanmayı sürdürmüştür. SE'e ait kavramlar ve üretim biçimleri grubun kendisini

⁷⁴ Ali ARTUN, Sanat ve 1968 Baharı, Bir Kronoloji.

⁷⁵ A.g.e.

feshetmesinden sonra da, günümüzde de çeşitli alanlarda başka sanatçılar tarafından da kullanılmaya devam etmiştir. 1960'lı yıllarda avangard olarak tanımlanan başka sanat disiplinleri de olmuştur. Fluxus, Kavramsal Sanat, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Happening gibi sanat biçimleri yapıt ve izleyici arasındaki ilişkiyi ters yüz etmeyi amaçlamışlardır. Ancak SE kendisini tüm bu sanat biçimlerinden ayrı bir yere konumlandırır. Onlar her şekilde sisteme, gösteriye dahil olmayı reddetmişler, kendiliğinden, doğrudan gündelik hayatın kendisi olabilecek bir eylemsel sanat pratiğini benimsemişlerdir. Onlar devrimi sanatsal açıdan ele almışlardır.⁷⁶

2.3.2 Süreç ve Akış: Fluxus

68 Mayıs hareketinin ardından, kapitalizmin gittikçe güçlenmesi, beklenen daha iyi dünyanın bir türlü gelmemesi modernizmin daha şiddetli bir şekilde eleştirilmesine neden olmuştur. Yukarıda da belirtildiği gibi modernizmle ilişkili, ilerlemecilik, ikili ayrımlara dayanan dünya anlayışı, her şeyin araçsallaştırılması ve akılsallaştırılması, yapısalcılık gibi bazı kavramsallaştırmalar yerine yenileri önerilmeye başlanmıştır. Dünyanın başka türlü bir şekilde anlaşılmasına çalışılmıştır. Değişmeyen dünyanın idrak biçiminin değişmesinden değişiklikler gelmesi beklenmiştir. Bu durum sonraki bölümlerde daha ayrıntılı biçimde incelenmeye çalışılacak bazı kavramları ortaya çıkarmıştır. Tüm bunlar olurken 60-80 yılları arasında Joseph Beuys da sanatla ilgili bir şeyler söylüyordu. Onun bildirisine göre sanat insan düşüncesi ve eylemiydi. Dünyanın da dönemin toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde olması gerektiğini düşünüyordu. Lynton, Beuys'un o yıllarda Almanya'da yükseköğrenim sorunlarına dair yetkilileri mücadeleye davet ettiğini belirtir. Ona göre Beuys'un asıl çağrısı, dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığın, kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusundaydı. Ona göre kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşüyordu.⁷⁷ Lynton'ın Beuys'a dair bu düşüncesinin ardından 1960-1980 yılları arasında varlık gösteren Fluxus akımına değinmek bu çalışmanın kapsamı açısından yararlı olacaktır. Antmen, Fluxus Manifestosu'nu yazan George Maciunas'ın amaçlarından bazılarının “sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak”, “ölü sanattan arınmak” “sanatta devrimci bir akım başlatmak” olduğunu belirtir. Antmen, Fluxus'un

⁷⁶ Öznur AKSOY, SE ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, MSÜ GSF Y.L.Tez, İst., 2008., s. 115

⁷⁷ Norbert Lynton, “Postneoizmler ve Sanat”, Çev. C. Çapan, Modernizmin Serüveni, YKY, İstanbul, 2002, s. 45

1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenen bir oluşum olduğunu ifade eder. Fluxus Almanya'dan çıkıp, birçok Avrupa kentine ve New York'a akan, ortak bir üslup olmaksızın o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı bir ortak tavır olarak tanımlanır.⁷⁸ Antmen, Maciunas'ın Fluxus sanatçılarının hazır-nesne'yi hazır-eylem'e dönüştürdükleri görüşünü vurgular. Fluxus sanatçısı olan John Cage'den bir alıntı yapar: "Sanatın bir işlevi olmalı. Sanat hayatımıza, etrafımızda olan bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilmeli." Antmen, bu sözlerin sanatta olduğu kadar hayatta da – ve belki de esas olarak hayatta – bir değişimi ifade ettiğine ve bunun Fluxus'un önemli bir görüşü olduğuna dikkat çeker.⁷⁹ Antmen, estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçılarının sanatla hayat arasındaki sınırları eritme çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştirdiklerini belirtir. Ona göre Fluxus'un sanatsal pratikleri dönemin toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin yansımaya dönüşmüştür. Önemli bir nokta Fluxus'un kendinden önceki avangard pratikler gibi sanat nesnesini dışlamış olması, sürece önem vermesi, gelip geçiciliği benimsemesi ve ana odaklanmasıdır.⁸⁰

Şahiner, Beuys'un İkinci Dünya Savaşı'nda savaş pilotu olarak görev yaptığını ve uçağının düşmesi sonucu ölümden döndüğünü belirtir. Savaşın içinde yer almış biri olarak Beuys, savaşın ve yayımcı politikaların farkına varmış, Şahiner'e göre düşünsel bir eylemci kimliği ile kendi kültürünü iyileştirme çabasında bulunmuştur. Şahiner Beuys'un yaşamı, çevreyi, politik olayları yorumlayan, kendi içindeki tinsel ve düşünsel değerleri yücelten arayışının insansal yabancılaşmaya bir kafa tutma olduğunu dile getirir.⁸¹

Şahiner, Fluxus'un kurucusu Maciunas'ın "sanat karşıtlığı gerçeğinden" söz ettiğini ve bu gerçeğin yüceltilmesini, devrimlerin toplumsal, politik ve kültürel yapıların, eylemlerin ortak olan bir işbirliği içinde olmalarını önerdiğini belirtir. Şahiner bu nedenle Dada'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki konumunda olduğunu söyler Fluxus'un.⁸²

⁷⁸ Ahu Antmen, 20.yy Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayınları, İstanbul, 2010, s. 203

⁷⁹ A.g.e., s. 204

⁸⁰ A.g.e., s. 205

⁸¹ Rifat Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul, 2008, s. 62

⁸² A.g.e., s. 52

Antmen'e göre Fluxus'un sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıtıklarına odaklanmasına neden olmuştur. Bu nedenle televizyon ekranlarının yanında şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, plaklar ve daha birçok hazır nesne ile çok sayıda asemblajlar gerçekleştirilmiştir.⁸³ şahiner, Beuys'un 1963'ten başlayarak düzenli olarak Fluxus olaylarına katıldığını ve çeşitli eylemler yarattığını ifade eder.⁸⁴ Antmen 68 olaylarının ardında daha politik bir kimlik kazanan Beuys'un 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında sokakları süpürme eylemi gibi performanslarına dikkat çeker. Ona göre Beuys böylece sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullanmış olur. Beuys'un düşünceleri ve konuşmaları bir form olarak gördüğünü, dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür heykel gibi algılanabileceğini iddia ettiğini vurgular.⁸⁵ Beuys'un "sosyal heykel" kavramı ise toplumsal gövdeyi, birbirine enerji ileterek bütünleşen bir toplum düşüncesini ifade etmektedir.



Resim 2. Joseph Beuys, Süpürmek, 1972.

Buradan hareketle hem SE'nin hem de Fluxun'un dünyayı değiştirmek arzusunda olduğunu ve bunu sanat pratikleriyle gerçekleştirmek istedikleri görülmektedir. Dikkat çekici bir unsur hem eylemi bir şart olarak görmeleri, hem de herkesin sanatçı olduğuna dair önermeleridir. Bu önerme kendilerinden sonra ortaya çıkan pratiklerde de söz konusudur. Herkesin sanatçı, yaratıcı bir katılımcı olarak eyleme angaje edilmesi belki arzulanan dünyanın daha kolaylıkla inşa edilmesini

⁸³ Ahu Antmen, 20.yy Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayınları, İstanbul, 2010, s. 206

⁸⁴ Rifat şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul, 2008, s. 63

⁸⁵ A.g.e., s. 207

sağlayacağını düşündürmüş olabilir. Daha güncel pratiklerde herkesin sanatçı olması, dönüşümü sağlayacağı düşünülen tekilliği, çokluğun gücünü düşündürmektedir. Bu konuyu daha çok boyutlu incelemek için sonraki bölümleri beklemek gerekmektedir.

3. EYLEMSELLİĞİN ESTETİĞİ

Eylem yapmak, eylemsellik... Eylem nedir? Nasıl eylenebilir? Eylem yapmak için ne gerekir? Eylem sırasında ne hissedilir? Eylem nasıl olur da estetik alanın içinde kendine yer bulur ve yahut eylemselin içinde estetik bir alan açar kendine? Bu çalışmanın amacı bu soruların bazılarına yanıt aramak ve belki de bu yanıtlardan daha çok soru üretebilmektir. Önceki bölümlerde avangardda ve avangarddan sonraki bazı sanatsal pratiklerde eylemin kullanıldığı, daha çağdaş görünümünün temelini oluşturduğu söylenmiştir. Bunu kuramsal olarak daha ayrıntılandırmayı hedefleyen bu bölümde özet olarak eylemsellik, beden ve duyumsama ile ilişkisi içinde bir 'oluş' olanağı olarak estetik tartışılacaktır. Bunun için eylem ve estetiğin bedenle ilişkisini açımlayacak bazı tanımlara öncelik verilecektir.

Terry Eagleton'a göre estetik bedenle ilişkili bir söylem olarak doğmuştur. Eagleton, Baumgarten tarafından verilen orijinal formüllendirme içinde, bu terimin, ilk elde sanata değil, fakat Grekçe 'aisthesis' sözcüğünün belirttiği gibi, çok incelmış kavramsal düşünce alanına karşıt olarak, bütün insani algı ve duyum alanına gönderdiğini belirtmektedir. Bu noktadan hareketle Eagleton, 'Estetik-olan' teriminin, 18.yy'ın ortalarında, ilk kez yürürlüğe soktuğu ayrımın, 'sanat' ile 'hayat' arasındaki ayrım değil, maddi olan ile maddi olmayan arasındaki ayrım olduğuna işaret eder. Eagleton, duyulur hayatımızın bütününün; duyguların, dünyanın bedende bıraktığı izlerin, organlarda olan her şeyin ve hatta dünyaya bırakılan insani atıkların bu alanın içinde olduğunu ileri sürer. Bu nedenle de estetik olan, insani olanın en kaba ve elle tutulur boyutu ile ilişkilidir ona göre. Eagleton, Descartes sonrası her şeyi ikiye yaran felsefenin bu insani boyutu göz ardı ettiğini, estetiğin bu aşırı maddeciliğe karşı, bedenın kıvımdanmaya başlama işareti olduğunu getirir.⁸⁶ Bu çalışmanın da ileri sürdüğü üzere estetik bu tanımda bedene, duyuma, insani olana yaslanır ve hatta bir başkaldırının, isyanın göstergesi olarak yorumlanır. Ayrıca eylemek için, eylem yapmak için beden gerekmektedir.

Bunun hemen ardından eylem tanımlarına yer vermek çalışmanın güzergahı açısından yararlı olacaktır. Zafer Yılmaz'ın da çalışmasında referans olarak aldığı Hannah

⁸⁶ Terry Eagleton, Estetiğin İdeolojisi, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 31

Arendt, ‘eylem’i (action) en genel anlamıyla “*inisiyatifi almak, başlamak, bir şeyleri harekete geçirmek*” olarak tanımlamaktadır. Yılmaz, Arendt’in, eylemi, insani çoğulluk durumuyla bağlantılı olarak ele aldığını ve buna siyasi bir anlam yüklediğini ifade eder. Bu anlamıyla da eylem, maddenin aracılığı olmadan, doğrudan insanlar arasında geçen, insanı diğer varlıklardan ayıran, sadece insana özgü bir etkinlik biçimidir. Yılmaz, Arendt’e göre insanın eylemde bulunarak, yaşamsal zorunluluklar ve araçsal sınırlamalardan kurtulacağını, kendi eşsizliğini ortaya koyabileceğini; siyasi yapıların kurulup korunabilmesinin ve insanlık tarihi oluşabilmesinin tek yolunun da bu olduğunu vurgular.⁸⁷ Arendt’in bu tanımını cebimizde tutarken bunu Antik Yunan dünyasından hareketle yaptığını ve modern ve postmodern zamanlarda bu tanımının zedelendiğini ifade ettiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Buradan çıkarabilmekteyiz ki eylemde olmak, karar verme gücüne talip olmak, olanı değiştirebilme gücünü ele alma çabasında olmak anlamına gelmekte; bu ise insanı daha insani hale getirmektedir. Politik bir varlık olarak kendini ortaya koymak için insan eylemek zorunda görünüyor.

Gilles Deleuze ve Felix Guattari de birlikte yaptıkları çalışmalarda ve kuramlarında eylem kavramına oldukça fazla ilgi göstermektedirler. *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı yapıtlarında şu ifadeleri görürüz:

Eylem akıldır. Anlayalım ki, akıl bir yeti değildir, ama bir süreçtir ve bir maddeyi biçimlendirmeyi veya kuvveti güçlendirmeyi içerir. Aklın bir çoğulluğu vardır; çünkü maddeyi düşünmek için hiçbir motifimiz yoktur, ne de tek olan eylemimiz vardır. Herhangi bir çoklukta, bir bütünde, her seferinde belli bir maddede insani ilişkileri kurduğumuzda bir usçuluk süreci yaratır ve tanımlarız. Eylemin kendisi, ilişki olarak daima siyasidir. Bu sitede olabilir, ama benim içimde, başka gruplarda, küçük gruplarda da olabilir, sadece benim içimde de.⁸⁸

İleri sürdükleri usçuluğun eyleme bağlı olduğunu söyler; bir gücü güncelleştirmek, aktif oluş, insani ilişki kurmak, tekillikleri uzatmak, karar vermek için; eylemde bulunmayı öngörürler.⁸⁹ Bu cümleler Arendt gibi onların da eylemde olmayı insan oluşla, dönüştürücü güce sahip olmayla ilişkilendirdiklerini düşündürür.

⁸⁷ Zafer Yılmaz, H. Arendt’te Özel-Kamusal Alan Ayrımı, Atatürk Üni, SBE, Felsefe ABD, Erzurum, 2007, s. 92-93

⁸⁸ Deleuze ve Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni* 1, Bağlam Yay, İstanbul, 1990, s. 11

⁸⁹ A.g.e., s. 18

Deleuze ve Guattari eylemi hakim kodlara karşı bir hareket olarak da ele almaktadırlar. Kendi terminolojilerindeki göçebelik, savaş makinesi, oluş, kaçış çizgileri gibi kavramlar eylemsellik ile kolaylıkla ilişkilendirilebilir kavramlardır. Sonraki bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacaksa da eylemsel oluş için göçebelerin hareketlerini doğal buldukları söylenebilir. *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı yapıtlarında dile getirirler ki 1789'da Fransa'daki devrimci eylemler; ahlaki ve fiziki sefaletin doğurduğu başkaldırmalar, 19.yy'daki ulusal mücadeleler ve işçi mücadeleleri, 1905 ve 1917 Rus müdahaleleri doğal eylem tipleridir. Onlara göre zorbalılar ve devlet aygıtı gibi hakim kodun sahipleri bu doğal eyleme müdahale ederek, kendi dillerine çevirmeye çalışacaklardır.⁹⁰ Eylemselin estetiğini çalışırken işaret ettiklerinden çıkarabileceğimiz bir nokta belki de eylemsel estetiğin de hakim estetik kodlar içinde nasıl konumlanacağını düşünülmesi gerektiğidir. Debord'un *Gösteri Toplumu* adlı kitabında dile getirdiği gibi yapılan eylemin/sanat yapıtının gösteriye dönüşme riski vardır. İçinde yaşadığımız sistemde de yapılan eylemsel müdahale hakim sistem tarafından yeniden kodlanarak sistemi olumlayan bir şeye dönüşebilir.

Deleuze ve Guattari *Kapitalizm ve Şizofreni*'de açıklamaya devam eder:

... ve ne zaman devlete karşı bir hareket olur, disiplinsizlik, isyan, gerilla veya devrim, birer eylem olarak, bir savaş makinasının yeniden canlandığı mekanda kaygan mekanmış gibi duran veya bir kaygan mekanın yeniden oluşturulmasıyla yeni göçebe bir gizliliğin ortaya çıktığı söylenecektir. Bu anlamda devletin yanıtı taşkınlığa uğratan her türlü tehlikeye karşı mekanı pürtüklü kılmak olur.⁹¹

Deleuze ve Guattari'nin ifadeleriyle birlikte eylemsel estetik uygulamalarının karşılaşılabileceği zemini düşünmek zorlaşmaktadır. Pürtüksüzlüğü sağlayacak bir zemin bulmak olası mıdır? Mekan pürtüklendikçe başka mekanlar mı ele geçirilecektir?

Bir sanat yapıtını üretmek de tabii ki bir eylemdir. Ancak bu çalışmada kolektif eylemde bulunmanın kendinden menkul olarak nasıl estetik alanla ilişkili olduğu sorusuna cevap aranmaktadır. Eylemde olmanın insanın siyasal olanı kurma yöntemlerinden biri olduğu düşüncesinden hareketle kolektif eylemin estetikle

⁹⁰ A.g.e., s. 20

⁹¹ A.g.e., s. 93

ilişkilendiği her alan da zımni olarak siyasal olacaktır. Daha önceki bölümlerde ifade edildiği gibi burjuva siyaset sahnesindeyken ve kapitalizm henüz kurulurken avangardın derdi o zamanın hakim gücüne bir şeyler söylemek ve onu alaşağı etmektir. Avangard bazen bireysel bazen kolektif etkiler bırakacak şekilde sanat nesnesinin kavramsal değeriyle oynuyor ve varolan değerleri yerinden etmeye çalışıyordu. Şimdi geç kapitalizm varken kolektivite ve eylemsel sanat ile yapılmaya çalışılan da yeni bir siyasal öznellik kurmak olarak düşünülebilir.

Hal Foster sanat - siyaset ilişkisinin öneminin sanat eserinin şu ya da bu ideolojiyi yansıtmasından değil, sanat eserinin kendisinin ideolojik bir eylem olmasından kaynaklandığını ifade eder. Foster'a göre, estetiği özerk, uzlaştırıcı bir alan olarak kabul eden tanımın kendisi tam da sermayenin ihtiyaçlarına denk düşmektedir.⁹² Ancak Foster için estetik olan ile ideolojik olanın aynı anlama gelecek şekilde birleştirilmesi sanat eserinin eleştirel potansiyelinin ortadan kalkması tehlikesini de taşımaktadır.⁹³ İdeolojik olan estetikle eşanlamlı olduğunda faşist dönemlerin yapılmasını uygun bulduğu sanat ya da varolan sistemi sürekli olumlayarak sistemin sorgulanmadan devamına hizmet eden bir sanat anlayışı akla gelmektedir ki bu çalışmanın amacı ideolojinin kendisi haline gelmiş sanatı anlamlandırmak değildir.

Gavin Grindon, eylemci sanat terimi etrafında dönen tartışmaların sanat tarihi içinde iki çerçeveye oturtulabileceğini belirtir. Ona göre bunlardan ilki biçimsel çerçevedir; kolektif ya da katılımcı sanat uygulamalarına doğru postmodern bir hamleyle ilgilidir. İkincisi ise eleştirel ve tarihsel çerçevedir; tarihsel avangardın devrimci hedefleri ve başarısızlıkları ya da başarılarıyla ilgilidir.⁹⁴ Bu çalışma için avangardın devrimci hedefleri önemlidir çünkü Grindon'ın postmodern hamle olarak nitelediği kolektif ve katılımcı sanat uygulamalarının temelinde önemli yer tuttıkları düşünülebilir.

Kuryel ve Fırat, estetik deneyim kavramının, sanatın profesyonelleşmiş ve özelleştirilmiş bir alana hapsediği, yaratıcılığın da kültürel endüstriler tarafından tanımlandığı çerçeveyi reddeden bir tartışmanın önünü açtığını ifade eder. Onlara göre, sanat akımları ve ekollerinin, dönemlerindeki politik yönelimlerden bağımsız

⁹² Hal Foster, Kültürel Direniş, Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay, İstanbul, 2014, s. 156

⁹³ A.g.e., s. 156

⁹⁴ Gavin Grindon, Sür, Dada ve Çalışmanın Reddi, Direniş ve Estetik, İlet. Yay. 2015, İst, s. 59

ele alınabilmesi; çağdaş sanattaki politik dönüş tartışmalarını da neoliberal küreselleşmeye karşı hareketlerden ayrı kavramak olanaksızdır. Kuryel ve Fırat, politik pratiklerin ve ortaya çıkartmaya çalıştıkları yeni kurumların kolektif, bedensel, duygulanımsal ve algısal bir estetik deneyim üzerinden şekillendiğini, toplumsal dönüşümün estetik bir dönüşüm olduğu belirtirler. Onların kastettikleri estetik deneyim, sanatın konu edindiği siyasi bakış değil kolektif pratikler içerisinde şekillenen estetik deneyimlerdir. Kuryel ve Fırat'a göre bu tip estetik deneyimler, kolektif yaratım sürecinde, üretim ilişkilerinin yeniden tanımlanmasında, bunların gerçekleştiği mekan ve ilişkilerin yaratma sürecinde ortaya çıkmaktadır.⁹⁵

Eylemselin estetiği sanat ve hayatı tekrar kesiştirme iddiası ve toplumsal bir dönüşümden, yaşam pratiğinin dönüşümünden söz etmesi nedeniyle avangardı düşündürmektedir. Bu bir tür avangardın geri dönüşü müdür? Rifat Şahiner, Hal Foster'ın Lacan'dan yaptığı bir alıntıya dikkat çeker. Foster, Lacan'ın "Yinelemek, yeniden üretmek değildir" sözünden hareketle avangardizmin geri dönüşünün yalnızca 'avangard'ın parodik bir yinelemesi olmadığını, avangardın eleştirelliğiyle travmatik olanın gözler önüne serilmesi olduğunu ifade eder. Foster, avangard olayların öneminin de benzer bir şekilde, karmaşık bir bekleyiş ve yeniden oluş döngüsünde ortaya çıktığını ileri sürmektedir.⁹⁶ Şahiner, Foster'ın avangard projenin gerçek amacına yüzyılın sonunda ulaştığını ileri sürdüğünü belirtir.⁹⁷ Bürger'in avangardın, sanatın gündelik yaşamdan kopuk bir deneyim alanı değil, yaşamı içten ele geçirebilecek bir direnç alanı olarak gösterdiği ve bunu başaramadığını söylediği metne gönderme yaparak bugünkü sanatta olanın, sanatın angaje olduğu tüm kurumsal bağlardan kopuşun, böylece hayatı ele geçirmenin bir yolu olabileceğini ileri sürer.⁹⁸

Eylemselin estetiği derken tam da anlatılmak istenen yeni bir anlamın; bedenden, siyasal olandan, kolektif pratiklerden geçerek gelen bir estetik pratiğin anlamının inşa edilmesidir. Deleuze der ki "... Anlam hiçbir şekilde bir birikim, bir ilke ne de bir kaynak değildir, hatta bir son da değildir; bu bir "etki"dir, üretilen bir etki, üretim

⁹⁵ A.Kuryel & B.Ö. Fırat, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Dir. ve Estetik, İlet Y.İst, 2015, s. 12-13

⁹⁶ Rifat Şahiner, Gerçeğin Geri Dönüşü, Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Ütopya Yay, Ankara, 2015, s. 37

⁹⁷ A.g.e., s. 38

⁹⁸ A.g.e., s. 41

konularının keşfedilmesi gereken bir etki".⁹⁹ Hem dünya hem de estetik alanda yeni bir söz söylemek için bu anlamın üretilmesi gerekmektedir belki de.

3.1 Yeni Bir Estetiğe Doğru: Eylemselin Estetiği

Estetiği bir kez beden üzerinden tanımladıktan sonra zaten iktidar söylemlerinin de en önemli hedeflerinden biri olan bedenin estetik içinde nasıl konumlanabileceği, yeni estetik söyleminin içinde nasıl kendini de, yeni bir yaşamı da üretebileceği üzerinde konuşmak daha mümkün olacaktır. Eylemselin estetiği, bedeni referans alarak siyasal olanın tam içinden geçmektedir. Bu nedenle eylemselden söz ederken, estetiğin eylemsellik geçgisini düşünürken sınıf kavramı, sınıfsal çatışmalar, sınıfların günümüzde nasıl konumlanıyor olduğu da gözden geçirilecektir. Aslında burjuvanın aristokrasiye karşı yeni bir sınıf olarak ortaya çıktığı dönemde varolan diğer sınıf işçi sınıfı ve mücadelelerinin hemen ardından avangardın ortaya çıktığı düşünüldüğünde sanata dair ne denirse densin mutlaka siyasetle temas edileceği açıktır. Günümüzde ortaya çıkan çeşitli eylemleri, bu eylemlerin estetikten ne yapmakta olduklarını anlamak için de günümüz iktidar özellikleri ve siyasetinin ne'liğinden söz etmek gerekli olacaktır.

Terry Eagleton'un estetiği tanımlarken bedene ilişkin bir söylemden hareket ettiğini önceki bölümde gördük. Bir kez daha özetlemek gerekirse ona göre estetik, felsefenin akıl sınırları dışında bıraktığı duygulara ve bedene dair olan, kontrol edilemez görünen, toplumun bedensel ve duygusal yaşamına ait olan deneyimi içerme çabasıdır.¹⁰⁰ Burjuva sınıfı tam da burada devreye girmektedir. Eagleton'a göre burjuva bu estetik tanımıyla, duygu ve duygudan faydalanarak, estetiği özerkleştirerek yeni bir tahakküm biçimi kullanır. Burjuva dünyasının öznesi zorunluluğu özgürlük, baskıyı özerklik sanmaktadır. Eagleton, estetik-olanın, toplumsal iktidarın kendisine tabi kıldıklarının bedenlerine bu iktidarı daha derin bir şekilde sokulmasına, böylece de siyasi hegemonyanın en üst derecede etkili bir tarzı olarak iş görmesine yaradığını belirtir.¹⁰¹ Eagleton derin özneliğin hakim toplumsal düzenin tam olarak arzuladığı, ancak korktuğu bir şey olduğunu da ekler. Çünkü

⁹⁹ Anne Sauvagnargues, Deleuze ve Sanat, Çev. Nurten Sarıca, Deki Yay, Ankara, 2010, s. 46

¹⁰⁰ Terry Eagleton, Estetiğin İdeolojisi, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 31

¹⁰¹ A.g.e., s. 51-52

estetik olan, tehlikeli, belirsiz anlamlı bir şeyse bunun nedeni ona göre bedende, bedeni kalıba döken iktidara karşı başkaladabilececek şeylerin de bulunmasıdır.¹⁰² Çünkü beden, direnebilecek, kolektif olabilecek ve dönüştürme gücüne sahip olabilecek bir şeydir.

Eagleton, estetiğin örtük maddeciliğinin hala kurtarılabilir olduğunu; ama bunun için estetiğin, çıkış noktasını akıldan değil bedenin kendisinden alan bir düşünsel devrimle idealizm yükünü sırtından atması gerektiğini söyler. Eagleton bu önermesiyle aklın güdümündeki bedenden ziyade bizzat düşüncenin bedenin kendisinden yola çıkarak üretilip üretilmeyeceğini sorgular. Marx çalışan bedenle, Nietzsche güç olarak bedenle, Freud da arzulayan bedenle ilgilendiğinden Eagleton bu üç düşünürü sıklıkla gönderme yapar. Eagleton bu kuramların özerk bir gerçeklik olmayı reddederek kişiyi onu üreten bedene geri gönderdiğini öne sürer.¹⁰³

Eagleton'ın düşünceleri Marx'ın ekonomik üretim sistemi üzerine olan kuramından beslenmiştir. Eagleton, kapitalist sistemde, fiziksel ve entelektüel tüm duyuların yerini yabancılaşmanın ve sahip olma duyularının aldığı, özel mülkiyetin insanı bedenine yabancılaştırdığını ifade eder. Eagleton'a göre bunun sonucu insanların duyusal bir yoksulluğa mahkum olması olmuştur.¹⁰⁴ Eagleton Marx'ın, insan duyularının, güçlerinin ve yeteneklerinin işleyişinin hiçbir yararçı kanıt gerektirmeyen mutlak bir kendinde erek olduğu yollu inancının, 'estetik' olduğunu, bu kuramda estetik bir yaşam sürmenin tek yolunun bedensel dürtüleri soyut 'ihtiyaç' despotizminden kurtararak, nesneyi de aynı işlevsel soyutlanmışlığından çıkarıp duyusal kullanım değerini iade etmekten geçtiğini ileri sürer.¹⁰⁵ Eagleton'a göre Marx'ın kuramında estetik ve pratik olan ayrılmaz bir biçimde birdirler, bir başka anlamda pratik estetik için vardır. Eagleton, Marx'a göre özgürlüğün, duyuları gerçekleştirmekle mümkün olacağını belirtir.¹⁰⁶ Ona göre Marx'ın estetiği, nesnenin değişim değerinin egemen olması ve ihtiyacın insani olmaktan çıkarılmasının estetik değeri tahrip ettiğini ileri sürdüğünden anti-estetiktir.¹⁰⁷

¹⁰² A.g.e., s. 52

¹⁰³ A.g.e., s. 251

¹⁰⁴ A.g.e., s. 254

¹⁰⁵ A.g.e., s. 257

¹⁰⁶ A.g.e., s. 260

¹⁰⁷ A.g.e., s. 261

Eagleton'ın Marksist kuramdan temel aldığı şeyi bilmek onun estetik tanımını, estetiği neden beden üzerinden tanımlayarak siyasal olanla ilişkilendirdiğini görmemiz açısından önem taşır. Bu çalışma da estetiğin siyasete değen bir okumasını yapmaya çalışırken Eagleton'un sırtını dayadığı Marksist kuramı temel ideolojisi olarak kabul etmektedir. Geç kapitalizmin dayatılan unsurlarıyla mücadele etmede, geç kapitalizmin sindiği hayatları yeniden inşa etmede eylemsel estetiğin önemli bir unsur olduğu iddia edilmektedir.

Eagleton, estetiğin kendini gerçekleştirmesinin ancak politikleşmesiyle mümkün olacağını söyler. Ona göre bu politikleşme için kapitalizmin yol açtığı akılsallık ve bedenin duyumsama yetenekleri arasındaki ayırım son bulmalıdır. Bu şekilde insan kendi ihtiyaçları ve isteklerinin başkalarının ihtiyaç ve istekleriyle birlikte değerlendirildiği ortak bir toplumsal dünyaya dahil olabilecektir.¹⁰⁸ Burada anlatılmak istenen, diğeri ile ortak bir yaşamı üretmenin, hakim sistemin kodlarına direnme, bunları dönüştürme gücü sağlayacağıdır, işte bu politikleşmenin de aslında estetik olanın ta kendisi olduğunu gösterir. Eagleton estetiği bu açıdan ele alarak bu çalışmanın önermesi olan kolektivitenin bedensel duyumsama ile elde ettiği dönüştürücü gücün nasıl estetik olacağının zeminini hazırlamış olur.

Eagleton, içinde bulunduğumuz postmodern dönemde ekonomik alanın simgesel alana tümünden nüfuz ettiğini ileri sürer.¹⁰⁹ Ona göre, içinde bulunduğumuz dönem Habermas'ın yorumuyla sistem ile yaşam dünyası arasındaki ilerlemeci çatışmadan ibarettir. Sistem kendisini, modernleştirici ve bürokratize edici mantığı ile uygunluk sağlayacak şekilde yaşam dünyasının içine işlemektedir. Böylece farklı türde bir ussallığı gerekli kılan insani etkinlik biçimlerini de araçsallaştırmaktadır.¹¹⁰ Eagleton'a göre günümüzde modernizme ait olan kolektiflik düşüncelerine geri dönmek mümkün değildir; bugün insanlık hem post-kolektivist hem de post-bireycidir. Ancak Eagleton bu durumun yeni bir fırsat da sunabileceğini ifade eder. Ona göre insanlar aidiyetin yeni biçimlerini hayal etmek durumunda ve bu biçimler de monolitik değil çoğulcu olmak zorundadır. Eagleton anti-kapitalist hareketin, cesaret

¹⁰⁸ A.g.e., s. 264

¹⁰⁹ A.g.e., s. 466

¹¹⁰ A.g.e., s. 506

verici bir şekilde, küresellik ile yerellik, çeşitlilik ile dayanışma arasında yeni ilişki biçimleri tasarlamının yollarını aradığını belirtir. Mehmet Uysal, Eagleton'ın *Kuramdan Sonra* kitabındaki vurgusuyla 1960'lardaki yenilgiden sonra yapılabilir tek siyaset biçiminin, şimdi ve burada olan sisteme karşı parça parça direnmek önerisi olduğunu vurgular. Çünkü sistem aksatılabilir ancak toptan tasfiye edilemezdir. Uysal kitabın şu bölümüne de dikkat çeker:

Tarihte hiçbir yaşam tarzı, kapitalizm kadar sınır-aşımına ve dönüşüme, melez ve çoğulcu olana böylesi büyük bir aşkla bağlanmamıştır. Onun insafsız derecede araçsal olan mantığı içerisinde, tüm varoluşunu, hiçbir amaç düşüncesi olmadan, salt kendisi için, kendini gerçekleştirmek ve açıklamak üzerine kuran bir doğa düşüncesine ayıracak vakti yoktur. Bu toplumsal düzenin, böylesi bir amaçsız tatmin biçiminin en harikulade imgesi olarak görülebilecek olan sanattan bir korkuya kapılmasının bir nedeni budur. Bu ayrıca, modern çağda estetiğin şaşkırtıcı derecede önemli bir ahlaki ve siyasal rol üstlenmiş olmasının nedeni de budur.¹¹¹

Eagleton bu çalışmanın ileri sürdüğü, eylemselin beden ve duyumsama üzerinden tanımlanması halinde dönüştürücü olmak iddiası ile estetik olarak okunabileceği düşüncesinin ideolojik temelini güçlendirmektedir. Burada da beden tüm duyumsama yetenekleriyle ideolojik yapılanmanın güçlü bir unsuru olarak ele alınmakta ve bu duyumsama becerisinin verdiği güç ile yeni mücadele yolları inşa edebileceği öne sürülmektedir. Estetik böylesi bir eylemin kendisine içkindir.

Yeni bir tür estetik olarak eylemsel olandan söz etmek eylemde olmanın merkezini beden oluşturduğundan beden eylemselin içinden tanımlanmasına devam edilmektedir. Deleuze kuramı içinde de birçok kavramın kuruluşunda beden oldukça yer tutmaktadır. Çünkü beden her türlü oluş için bir gereklilik, iktidarın kendi olmaklığı için bir şarttır, buna karşılık beden her türlü özgürlük potansiyeli için de olmazsa olmazdır. I. Ç. Erdönmez makalesinde, Deleuze'e göre her eylemin sonsuz bir oluşun parçası olduğunu, asla dil yoluyla belli bir özneye bağlantılandırılacak bir nitelik arz etmediğini dile getirir. Erdönmez, Deleuze kuramında eylemi veya deneyimi gerçekleştirenin aslında özne değil beden olduğunu, bedenlerin ve olayların her zaman şimdide var olduklarını ileri sürer. Erdönmez, Deleuze ve Guattari'nin *içkinlik düzlemi* kavramında deneyimin geri dönüşünü gerçekleştiren beden ve beden

¹¹¹ Mehmet Uysal, *Kuramdan Sonra* (Terry Eagleton) üzerine notlar, OkumaNotları, 2015

kullanımıyla karşılaştığını; Deleuze ve Guattari için bu kavramın, arzunun tümüyle soyut belirlenimlerini, cinsel bedenlerin tümüyle makinesel belirlenimlerine bağlayan ve bu makinelerin ne yaptığını etkileyen toplumsal bilinçdışına işaret ettiğini belirtir.¹¹²

Deleuze ve Guattari'nin düşüncelerinde bedenin aşkınlığa karşı, toplumsal bilinçdışını da taşıyarak arzuların özgürleşmesini sağlayacak bir potansiyeli olduğu anlaşılabilir. Bu çalışma da bedeni, özgürleşmenin olanağını sağlayacak atılımın bir unsuru olarak ele almaktadır.

Eylemselliğin estetiğini önerirken sınıfsal siyasal olanın tartışılmasına biraz daha yer vermek gerekir. Çünkü içinde olduğumuz sistem sınıfların tekrar kodlanmasına, iktidarın bedensel pratikler üzerinden yayılmasına yol açmışsa da tüm bu yeni sanat pratiğinin kökeni burjuvaya karşı işçi sınıfı diyalektiğine dayanmaktadır. Ayrıca yapılan eylemsel sanat pratiklerinin eylem mi sanat mı olduğu sorusunun cevabı için de önemlidir çünkü iktidar nasıl her şeyi birden kuşatmaktaysa bu tip pratikler de herşey olarak yanıt veriyor olabilirler. Gavin Grindon da, sanatı emek çalışmaları ve özellikle *sınıf kompozisyonu*¹¹³ çerçevesinde tartışmanın, eylemsel olandaki estetiğin anlaşılmasına ve duygulanım ile toplumsal hareket arasındaki ilişkinin de incelenmesine olanak vereceğini söyler. Grindon, sınıf kompozisyonuyla ilgili analizlerin Michel Foucault'nun "*tabiiyet*" ve "*özneleşme*" dediği süreçleri Marksist bir çerçeveye oturttuğunu belirtir. Bunun anlamı Grindon'a göre insanın kendi kimliğinin ve sosyal ilişkilerinin oluşumuna emek yoluyla katılımlarıdır.¹¹⁴ Grindon, sınıf kompozisyonunun Foucault'nun biyo-iktidar kavramıyla karşılaştırıldığını; ancak bu kavramın, Foucault'nun yönetimsellik ve denetim eleştirilerinden farklı olarak, üretimdeki biyo-iktidara odaklandığını ifade eder. Her iki kavram da toplumsal yeniden üretimin dayanağının sadece ekonomik değil, kültürel, bedensel ve öznel olduğunu kabul eder. Grindon, politik kompozisyon kavramının (bkz. Dipnot s.47),

¹¹² I. Ç. Erdönmez, "20.yy'ın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze", Marmara Sos. Arş. Der. 2014, s. 4

¹¹³ **Sınıf kompozisyonu:** Bütün insanlık tarihi için geçerli olan bir işçi sınıfı perspektifini ya da bu perspektifin tek bir felsefi metotla tanımlanabileceği fikrini reddeden, bunun yerine işçi sınıfının fiilen varolan biçimini analiz etmeyi amaçlayan kavramdır. Bu kavram iki antagonist güce işaret eder. Teknik kompozisyon, işçi sınıfının sermayenin talepleri tarafından şekillenmesidir; örneğin disiplin yönetimi ve ekonomik yeniden yapılanma yoluyla. Politik kompozisyon ise işçi sınıfının aşağıdan, sermayeye karşı bir güç olarak kompozisyonudur ve gündelik hayatta ortaya çıkan çalışmanın reddi, altüst etme ve örgütlenme biçimleriyle kendini gösterir.

¹¹⁴ Gavin Grindon, "Sür., Dada ve Çalışmanın Reddi", Çev. B. Taş, Direniş ve Estetik, İlet. Yay, İst, 2015, s. 68

başka türlü okunması zor olan olan performatif sosyal ilişkilerdeki politik uğrakları tanımladığını belirtir. Ona göre bu tip performatif sosyal ilişkiler daha görünür toplumsal mücadeleler oluşturduklarında bile, resmi söylemlerde kolay yakalanamayan bir tarihe sahiptir ve daha çok duygulanımsal, duygusal, duyusalırlar. Grindon bu açıdan biyo-iktidarın merkezinde de olan duygulanımın, toplumun üretiminde bir rolü olduğunu ileri sürer. Grindon, bu perspektifin, eylemci sanat formlarının rolünü ve içinde buldukları özel estetik-toplumsal koşulları anlamamıza yardımcı olacağını; çünkü bu formların ‘sanat’ ve ‘propaganda ya da ‘estetik’ ve ‘etik’ gibi ayrımlara indirgenemeyeceğini belirtir. Grindon, politik kompozisyonun, altüst etme pratiği dahilinde kapitalist ilişkilere karşı olan ya da kısmen bu ilişkilerin dışında kalan kültürel ve toplumsal üretim ilişkilerine odaklanmayı sağladığını söyler.¹¹⁵

Grindon, bugünün eylemsel estetik pratiklerinin avangarddaki Berlin Dadacıları’nın kolektif oluş, altüst etme, çalışmayı reddetme gibi temel noktalarıyla ilişkilendirilebileceğini belirtir, ancak önemli bir noktanın, günümüze ait “eylemci sanat” veya “sanat eylemcisi” gibi birleşik isimlerin Berlin Dadacıları tarafından pek kullanılmamış olduğuna dikkat çeker. Bazı dergilerin etrafında kendilerini eylemci olarak tanımlayan kültürel gruplar toplanmış olduğunu ancak bu grupların daha çok sanatsal ya da edebi eylem modellerini savundukları, kavrama daha belirsiz bir anlam yüklediklerinin altını çizer. Daha çok resim gibi mecralar içerisinde modernleştirici bir estetik/tinsel canlanmaya ve geleneksel güzel sanatlar içinde politik temaların kullanılmasına atıfta bulunan: “*Bizim için sanat, etkin, ajitatif hayatın kendisidir.*” gibi açıklamaların bulunduğu söz eder.¹¹⁶ Eylem sözcüğünün daha çok sahiplenilmesi için önceki bölümlerde anlatılan Sitüasyonist Enternasyonel’in ortaya çıkmasını beklemek gerekmiştir. Ayrıca eylemde olmanın sahiplenilmesi ve estetiği içine bunca çekilmesi için tarafların ya da tarafların gördüğü zararların daha çok belirginleşmesi ve keskinleşmesi gerekmiştir belki de. İçinde yaşadığımız sistemin dinamiği içinde varoluşu sürdürmenin önemli bir yolu bir tür eylemlilik halinde olmayı, bir yerlerden durmadan sızmayı zorunlu hale getirmiştir.

¹¹⁵ A.g.e., s. 70

¹¹⁶ A.g.e., s. 83

Shukaitis, eylemsel estetikten söz açarken doğrudan eylem anlarına göndermede bulunur. Ona göre eylem anlarından, radikal hayal gücünün hareketi ve kendini tesis edişi doğar. Radikal hayal gücü dediği şeyin, estetik politikadaki duygulanımsal kompozisyon süreçlerinde açıldığını, ilişkilere ve yeğinliklere odaklanmaya dayanan bir estetik kavrayışın sanatsal kompozisyonun içeriğinden çok ortaklaşa yaratım sürecinden doğduğunu ileri sürer. Ona göre, bu estetik anlayışında üretim ilişkilerine, kendini tesis etme ve politika sanatının mümkün olabileceği bir mekan yaratma süreci olarak odaklanma söz konusudur. Shukaitis, politikayı ortak yaşamı olanaklı kılan öznelarası anlayışlar olarak tanımlar ve politikaya sanat yoluyla eklemenecek bir zemin yerine duygulanımsal bir mekanın yaratılmasından bahseder.¹¹⁷ Shukaitis'e göre bu duygulanımsal mekan politik sanattır: "İlla ki eserde doğrudan ifade edilen içerikten ötürü değil, gündelik hayatın felç edici ağırlığına karşı kaçış çizgileri çizmesinden, sesleri ve deneyimleri harmanlayıp başka ilişkilerin ve imkanların ortaya çıkabileceği bir mekan yaratmasından ötürü politik."¹¹⁸

Ezgi Bakçay Çolak'ın ileri sürdüğü "estetik-politik-eylem" kavramı da eylemselin estetiği bağlamında oldukça önemlidir. Çolak, "Estetik-politik-eylem" in toplumsal hareketlerin sanatı olarak coşku dolu bir protestoda, bir ayaklanma, isyan ya da işgalde, bir sokak ortasında ya da bir meydana ortaya çıktığını belirtir. Bunu duyumsal olarak sıcak, hızlı, ürpertici, şaşkınlık ve dehşet verici ve çok güzel olarak tanımlar. Heyecanın, seslerin, renklerin, kokuların keskinleşerek güçlü birer bedensel duyumsamaya dönüştüğünü ve o anda mekanda da aktığını ileri sürer. Çolak'a göre "estetik-politik-eylem", bedensel sensoryumun özgürleştiği, duyusal ve duygulanımsal bir sınır aşma deneyimidir.¹¹⁹

Çolak, gündelik hayatta, toplumsal ilişkilerin ve kimliklerin kompozisyonunda estetik ve duygulanımın maddi olarak rol oynadığını ve bu kompozisyonları istikrarsızlaştıran etkinliğin politik eylem olduğunu belirtir. Ona göre estetik ile toplumsal direnişin birleştiği nokta budur. "Emekçi bedenlerin" kolektif deneyimi olarak değerlendirilen şey anti-kapitalist dönüşümdür. Çolak, tüm dünyada toplumsal muhalefetin, üretim süreçlerinin yeniden ele geçirilmesinin, yeni ortak toplumsal mekanlar yaratılmasının

¹¹⁷ Stevphen Shukaitis, "Duygulanımsal Kompozisyon ve Estetik", Direniş ve Estetik, İletişim Y., İst, 2015, s. 232

¹¹⁸ A.g.e., s. 233

¹¹⁹ Ezgi Bakçay Çolak, "Özgür Kazova İşgal Fabrikası", Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İst, 2015, s. 292

önemine giderek daha çok vurgu yapıldığını, bu durumda gündelik hayat politikası üretmenin, giderek bir gereklilik haline geldiğini ifade eder.¹²⁰

Çolak'ın da ifade ettiği gibi günümüz eylemsel estetik pratiklerinin üzerinde durduğu noktalardan biri de gündelik hayattır. Lefebvre'e göre duyguların, fikirlerin, yaşam tarzlarının, hazların teyit edilmesi gereken yer gündelik hayattır. Toplumsal pratiğin yüksek alanlarında meydana gelen ya da oluşan şey, sanat, felsefe veya politika kendi hakikatini gündelik hayat içinde göstermelidir. "Başka yerde", "yukarı alanlar"da meydana gelen değişimleri ölçen ve somutlaştıran şey gündelik hayattır. Ona göre insan dünyasının ara ve aracı düzeyle tanımlandığı yerdir gündelik hayat.¹²¹ Görünürde basit, sıradan ve rutin etkinliklerin bütünü olan gündelik hayat, üretici ve yaratıcı etkinliğin yeni yaratımları olanaklı kılacak bir biçimde hazır tutulduğu bir alandır. Olumsal ve kendiliğinden olanın gücünü içinde taşır. Çolak da estetik deneyimi, emeği, sanatsal pratiği ve politik eylemi hiyerarşik ayırtırmaya tabi tutmadan içeren bir kültür tanımını olanaklı kıldığı için Lefebvre'e başvurur. Ona göre estetik-politik-eylem'in soluk aldığı yer tam da bu açıklıktır.¹²²

Bu çalışmanın yeni tür bir estetik olarak öne sürdüğü eylemselin estetiği, Marksist kuram için estetiğin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilen bedensel duyumsamanın bugünün iktidar biçimleri için de önemli bir kaynak olduğunu ileri sürer. Burjuvazinin tuttuğu yerde şimdi olan şeyle mücadele ederken; gündelik hayatın içinden geçecek, sistemin içinde soluk alabilir ilişkiler ve mekanların üretimini sağlayacak bir kolektivite gerekmektedir. Varolan sistemi altüst etme pratiklerine de kadir olacak bu şey, bedende başlayacak olan duyumsamanın diğer bedenlere yayılarak yeni bir ilişkiler sistemi üretmesiyle, yeni bir hayat üretmesiyle gerçekleşecek şey eylemsel estetik olacaktır. Bu duyumsama meselesinin siyasal olan ve estetik olanla ilişkisini biraz daha açılmak için Rancière'in sensoryum kavramı yararlı olacaktır.

¹²⁰ A.g.e., s. 293

¹²¹ Henri Lefebvre, Gündelik Hayatın Eleştirisi II, Çev. Işık Ergüden, Sel Yay, İstanbul, 2013, s. 53

¹²² Ezgi Bakçay Çolak, "Özgür Kazova İşgal Fabrikası", Direniş ve Estetik, İletişim Yay, ist, 2015, s. 295

3.2 Ranci re ve Sensorium

Gündelik hayat, duyumsama, sanatın hayatla ne yaptığı, estetik deneyimin d n st r c  gücü, kolektif eylemsellik dendiğinde bu meselelerle ilgili büyük bir katkıyı Jacques Ranci re'in yaptığını görürüz. Ranci re de sanatın siyasal olan ile sırt sırta olduğunu söyler ancak bu ilişkiye içerik sorunsalıyla yaklaşmaz. Ranci re şöyle der:

Sanat, toplumsal ve siyasal meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasal olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasal olur. Sadece eserleri ya da anıtları değil, belirli bir mekan-zaman sensoryumunu¹²³ şekillendirdiği  l de siyasal olur;  nk  bu sensoryum, birlikte ve ayrı, içerde ve dışarda,  nde ve ortada vs. olma biçimlerini tanımlar. Sanat, pratiklerin, yaşam biçimlerinin, hissetme ve konuşma tarzlarının bir ortak duyuda, yani ortak bir sensoryum'da somutlaşan bir "ortaklık duygusu"nda birleşme tarzını yeniden düzenleyen görünürlük formlarını biçimlendirdiği  l de siyasidir.¹²⁴

Ranci re'e göre siyaset, iktidarın kullanılması ya da iktidar mücadelesi değildir. Siyaset her şeyden önce bir mekanın siyasal olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, "ortak" denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir. O belirli deneyim alanının varlığı, o sıradan nesnelerin gerçekliği, o öznelerin yetileri hakkındaki bir çatışmadır.¹²⁵ Siyaset tam da Ranci re'in Antik Yunan'a referans gösterdiği gibi işlerinden başka şeye "zamanı olmayanlar"ın, sahip olmadıkları bu zamanı, kendilerini ortak bir dünyanın mensupları olarak görünür kılmak, acı ve hazzı ifade etmenin ötesinde ortak konuşmaya katılabildiklerini kanıtlamak için kullandıklarında başlar. Ranci re için önemli bir kavram da "*duyumsanabilir olanın paylaşımı*"dır. Bunu, zamanların ve mekanların, yerlerin ve kimliklerin dağıtılıp yeniden dağıtılması, görünür olan ile olmayanların biçimlendirilip yeniden biçimlendirilmesi, söz ile gürültünün ayırt edilmesi olarak açıklar. Ona göre siyaset, duyumsanabilir olanın paylaşımının yeniden düzenlenmesi, sahneye yeni nesnelerin ve

¹²⁴ **Sensoryum:** Bir bütün olarak duyu ve algı mekanizması ( .n. notu) Duyular aracılığıyla elde edilen tüm girdilerin biliş tarafından işlenmesi ve yorumlanması olarak tanımlanan bu kavram kişinin içinde yaşadığı ortamı deneyimlemesini ve yorumlamasını sağlayan algılar bütününe işaret eder. (M. Kemal  z, Gezi Parkı ve Sanat II: Siyasal Sanat, 2013).

¹²⁴ Jacques Ranci re, "Estetiğin Siyaseti", Sanat/Siyaset,  ev. Elçin Gen, İletifim Yay. 2014, İstanbul, s. 208

¹²⁵ A.g.e., s. 208

öznelerin çıkarılması, görünmez olanın görünür kılınması, sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır. Böylesi uyuşmazlık sahneleri yaratması anlamında siyaseti “estetik” bir faaliyet olarak nitelendirir Rancière.¹²⁶ Kuryel ve Fırat, “duyulurun paylaşımı”nı hem ortak olan bir şeyin varlığını, hem de bu ortak olandaki karşılıklı yer ve payların dekupajını görmeyi sağlayan duyulur apaçıklıklar sistemi olarak açıklar. Onlara göre duyulurun paylaşımı, ortak olanda kimin payı olabileceğini belirleyen paylaşımıdır.¹²⁷ Simon Faulkner, Rancière’in “siyaset bir estetik meselesi, görünüşler meselesidir.” cümlesi üzerinden hareket ederek yine şu alıntıyı yapar: “siyaset her şeyden önce algılanır/duyulur malzeme üzerinde yürütülen bir savaştır”. Faulkner, Rancière’e göre siyasetin her zaman görülebilir ve söylenebilir olanla ilgili mevcut düzene bir müdahaleyi içerdiğini, “*duyulurun paylaşımı*” dediği şeyin de bu düzenin bir yönü olduğunu söyler. “*Duyulurun paylaşımı*”, toplumsal gerçekliğin pratik-maddi örgütlenişi ile bundan çıkarılan anlam arasındaki ilişkiyi ifade eder.¹²⁸

Rancière’in söz ettiği kavramlardan biri de estetiğin siyasetidir. Ona göre sanat pratikleri, duyuşsal deneyimin olağan koordinatlarını askıya aldıkları, zamanlar ile mekanlar, özneler ile nesnelere, sıradan ile benzersiz arasındaki ilişki ağını yeniden biçimlendirdikleri ölçüde, algılanabilir olanın paylaşımında rol oynarlar. Siyasetin her zaman var olmayabileceğini ancak iktidar biçimlerinin her zaman mevcut olacağını, sanatın da her zaman var olmayabileceğini ancak şiir, resim, müzik, tiyatro, dans vs. nin her zaman olacağını belirtir. Buna göre siyaset ve sanat birbirlerinden ayrı iki daimi gerçeklik değildir, varlıkları, duyumsanabilir olanın belirli bir paylaşımına bağlı olan, koşullu gerçekliklerdir.¹²⁹ Kuryel ve Fırat, Rancière’in estetiği duyumsanmaya izin vereni belirleyen formlar sistemi olarak olarak tanımladığını; siyaseti ise “neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiğiyle, görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olanla, mekanların özellikleri ve zamanların olanaklarıyla ilgili” olarak gördüğünü belirtirler. Bu durumda Rancière’de sanatların “tahakküm ya da özgürleşme girişimlerine ve yalnızca onlarla ortak olarak sahip oldukları şeyi ödünç verebileceğini; beden hareketleri ve konumları, söz işlevleri, görülür ile görülmez

¹²⁶ A.g.e., s. 209

¹²⁷ A.Kuryel & B.Ö. Fırat, “Küresel Ayaklanmalar Çağ. Direniş ve Estetik”, Dir. ve Est., İlet Y.İst, 2015, s. 15-16-17

¹²⁸ Simon Faulkner, “İsrail/Flistin ve Görünürlük Politikası”, Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İstanbul, 2015, s.326

¹²⁹ Jacques Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay., 2014, İstanbul, s. 210

bölüşümlerini” verebileceğini öne sürerler. Onlara göre Rancière’deki estetik kavramı, sanata ait olduğu düşünülen alan ile politikaya ayrılmış olduğu varsayılan alan arasındaki geçişliliğe bakmamıza olanak sağlar ve bizi bu sınırların sorgulandığı anlardaki potansiyeli görmeye davet eder.¹³⁰

M. Kemal İz, Rancière’in düşüncesinde, sanatın görünürlük formlarını biçimlendirerek siyasal olduğunu öne sürer. Bu görünürlük formları pratiklerin, yaşam biçimlerinin, duyumsama ve söyleme kiplerinin, ortak sensoryum içinde bulunan bir ortak duyuda nasıl birleştiklerine işaret eder. Kullandığı görünürlük formlarıyla sanat, kişinin ve dolayısıyla toplumun tüm yaşam pratiklerini, duyumsama ve söyleme biçimlerini belirleyerek siyasal olmaktadır.¹³¹

Rancière, estetik siyasetinin temelinde birbirine karşıt iki eşitlik arasında paradoksal bağın olduğunu söyler. Bu paradoksal bağdan iki temel siyaset biçiminin yaratılabileceğini ileri sürer. Bunlardan ilki siyasi avangardizmdir; özerk estetik alanının bağımsızlığının ve eşitliğinin kolektif bir varoluş formuna dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Bu bir form meselesi değildir, gündelik duysal deneyimin canlılığında ortaya çıkmaktadır. Burada, sanat ile siyaset, çalışma ile boş zaman, kamusal ile özel hayat birleşerek bir ortak hayat formu içinde gerçekleşmektedir. Sadece bu estetik programı gerçek hayatta hem siyasi uyumsuzluğun hem de estetik hazzın ancak görünürde gerçekleştirilebileceği bir şeyi başarabilecektir. Rancière’e göre siyasi avangardizm, siyasetin ortadan kalkması anlamına gelen devrim projelerinde ve yeni hayat formlarının geliştirilmesiyle özdeşleşerek ayrı bir pratik olarak ortadan kalkan sanat projelerinde tekrar canlandırılmış, 20.yy Almanya’sındaki Bauhaus’un teknolojik başarılarına zemin olmuş, geleceğin şenliklerini hazırlayan bir şiirin hayalini kuran Mallermé’ye ya da Sovyet Devrimi’ne katılan süprematist, fütürist, konstrüktivist sanatçılara esin vermiştir. Sitüasyonist mimari projelerine, Debord’un “dérive”sine, Beuys’un “sosyal plastik”ine hayat vermiştir. Hardt ile Negri’nin İmparatorluk sınırlarını parçalayan küresel ağın karşı konulmaz gücüyle hayata geçeceğini iddia ettikleri, çokluğun komünizmine dair çağdaş beklentilerin

¹³⁰ A.Kuryel & B.Ö. Fırat, “Küresel Ayaklanmalar Çağ. Direniş ve Estetik”, Dir. ve Est., İlet Y.İst, 2015,s. 15-16-17

¹³¹ M. Kemal İz, www.sanataak.com, Gezi Parkı ve Sanat II: Siyasal Sanat, 2013

altındaki fikir budur.¹³² Ranci re'in söz ettiği diğer siyaset biçimi sanatsal avangardizmdir. Bu, estetik deneyimin bağımsız ve eşit alanını, sanat ile hayatın sonsuz denklik alanından koparmaktadır. Sanatın hayata dönüşmesi yönündeki kaynaşma siyasetine karşılık, direniş formu siyaseti burada bulunur. Sanatın toplumsal işlevi –Adorno'nun düşüncesindeki gibi – işlevsizliktir. Eşitlik potansiyeli eserin uyumazlığında yatar; özerk bir alana ait olmasına, her türlü toplumsal dönüşüm projesine kayıtsız kalmasına, ya da gündelik hayatı güzelleştirme yönündeki her türlü faaliyeti reddetmesine dayanır. Ranci re'e göre siyasi avangardizm ile sanatsal avangardizm bu şekilde hiçbir bağları olmaması sebebiyle birbirine bağlanır. Sanatın siyasi hamlesi, sanatın özerkliğinin, dolayısıyla özgürleşme gücünün temeli olan heterojen duyumsanabilir olanı korumaktır. Ancak ona göre tam bu noktada duyumsanabilir olana yönelik iki tehdit vardır; ya üst-siyasi bir eyleme dönüşme tehdidi ya da estetize edilmiş gündelik hayat formlarıyla  zdeşleştirilme tehdidi vardır.¹³³

Ranci re, bu iki estetik siyaseti arasındaki kökensel ve sürekli gerilimi ayırt etmek gerektiğini ileri sürer. Ona göre bu gerilim, tahakküm formlarına yönelik bilinci yükseltip direniş ya da isyan enerjisini körükleyerek siyasete hizmet eden, görünürde basit olan bir siyasi ya da ‐eleştirel‐ sanat projesini hem destekler, hem de onun altını oyar. Ortada hayata dönüşmek için kendini bastıran bir sanat ile hiç siyaset yapmama koşuluna dayanarak siyaset yapan bir sanat vardır. Ranci re, bu iki temel estetik siyaseti arasında özgül bir müzakere olduğunu söylediği eleştirel sanat'ın  c nc  yol olduğunu ileri sürer. Ona göre, bu müzakere, hem estetik deneyimi kolektif hayatın yeniden düzenlenmesine sevk eden gerilimden, hem de estetik duyarlılığın gücünü diğer deneyim alanlarından çeken gerilimden pay almalıdır. Sanat ile hayatın ayırt edilemez olduğu alanlardan, siyasi anlaşılabilirliği kışkırtan bağlantılar almalıdır. Sanat eserlerinin ayrılığındansa, siyasi enerjileri artıran duyusal yabancılık duygusunu almalıdır. Siyasi sanat bir tür karşıtlar kolajı olmalıdır ve alternatif estetik siyasetlerini bir araya getirmelidir.¹³⁴ Bunu  zg l heterojenlik formları oluşturarak, farklı deneyim alanlarından değişik unsurlar, farklı sanat ya da tekniklerden montaj formları olarak yapmalıdır. Ranci re'in bunun için en önemli  rneği Bertolt Brecht'tir. Ranci re'e

¹³² Jacques Ranci re, ‐Estetiğin Siyaseti‐, Sanat/Siyaset,  ev. Elçin Gen, İletişim Yay. 2014, İstanbul, s. 214-215

¹³³ A.g.e., s. 215

¹³⁴ A.g.e., s. 217

göre onun 20.yy'da siyasi sanatın arketipi olmasının sebebi, komünizme bağlılığından ziyade, karşıtlar arasındaki ilişkiyi uzlaştırma biçimi, siyasi öğretinin skolastik formları ile müzikal ya da kabarenin neşesini bir araya getirmesidir. Rancière, siyasi ya da eleştirel sanatın temel yönteminin, heterojen unsurların karşılaşmasını ve olası çatışmasını hazırlamak olduğunu ileri sürer. Bu çatışma algımızda bir kopuşa yol açacak, nesnelere arasında var olan, gündelik gerçeklerin ardına gizlenmiş bağlantıları ortaya serecektir. O halde siyasi sanat, yalnızca heterojen unsurları değil, iki duyusallık siyasetini de bir araya getiren çarpışma ya da uyumsuzluk formları yaratmak demektir. Rancière, heterojen unsurların bir çatışmayı kışkırtmak için bir araya getirildiğini; çatışmanın aynı anda iki şey olduğunu belirtir. Heterojen unsurlar arasındaki bağ onu okunur kılar. Gizli bir güce ve şiddete işaret eder.¹³⁵ Siyasi sanat, her zaman, sanat ile siyaset arasındaki değil, iki estetik siyaseti arasındaki özgül bir tür müzakeredir. Bu üçüncü yol, sınır üzerinde ve sanat ile sanat olmayan arasındaki sınır yokluğu üzerinde sürekli oynayarak açılır.¹³⁶

Rancière'e göre bugün sanat, giderek artan ölçüde, mekanların dağılımıyla ve durumların tarifleriyle yani, geleneksel olarak siyasete ait olan meselelerle ilgilidir. Onun önermesine göre sanat, siyasi çatışmanın zayıflamasıyla oluşan boşluğu doldurmanın ötesine geçmelidir. Kendi siyasetinin sınırlarını zorlamak pahasına, o boşluğu yeniden biçimlendirmelidir.¹³⁷

Kuryel ve Fırat, tahakküm mekanizmalarının, Rancière'in dediği gibi farklı gruplar arasındaki duyusal ayrımlara dayandırılarak meşrulaştırıldığı kabul edildiğinde, bunlara karşı geliştirilen eylem biçimlerinin de estetik birer süreç haline geleceğini ileri sürerler. Onlara göre, bu eylemler, sürdürülebilir kolektiviteler yaratmaya çalışıp duyusal ayrımları sarsarak ilerlerken, öznellik ve failliği yeniden tanımlamaya, gündelik hayat içindeki imkanları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.¹³⁸

Rancière en başından sanat ve siyaset kavramlarını ayırır. Onun için bu kavramlar ayrı oldukları kadar kesişen kavramlardır. Ancak bu kesişmenin sanatın siyasi konuları ele

¹³⁵ A.g.e., s. 218

¹³⁶ A.g.e., s. 219

¹³⁷ A.g.e., s. 227

¹³⁸ A.Kuryel & B.Ö. Fırat, "Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik", *Dir. ve Estetik*, İlet Y.İst, 2015, s. 45

almasıyla değil, sanatın bir mekan zaman sensoryumunu şekillendirdiği ölçüde gerçekleşeceğini savlar. Yani sanat, ortak bir duyumsama deneyimi ile yeniden düzenleme yapabildiğinde siyasi olacaktır. Bu düzenleme de kuşkusuz ilişkisel, mekânsal, zamansal bir biçimlemedir. Ona göre siyaset de duyumsanabilir olanın yeni bir şekilde, daha önce olmamış bir şekilde paylaşımı yapılabildiğinde estetik olacaktır. Bu çalışmanın eylemselin estetiği olarak konumlandığı yeni tip estetik de kuşkusuz merkezinde duyumsama olan yeni bir paylaşımın, yeni bir toplumsal düzenlemeden söz eder. Eylemselin estetiğinden beklenen de tam da bu yeni bir ilişki ve mekan üretilmesidir. Kendisinin siyasi avangardizm ve estetik avangardizmi önce ayırıp, sonra da ikisinin de taşıdığı bazı unsurları alarak ortaya attığı eleştirel sanattan beklentisi karşıtlar arasındaki ilişkiyi bir çatışma ortamı yaratarak uzlaştırmasıdır. Eylemselin estetiği ile kastettiklerimizden biri de sanat ve hayatın bir aradalığını sağlayan bir formla sanatın eleştireliliğini koruyarak direniş mekanizması olarak varlığını sürdürüyor olmasıdır. Bu nedenle Rancière'in bu önermesi de bu çalışmanın önemli paydalarından birini oluşturmaktadır.

3.3 Deleuze & Guattari'de Sanat, Minörite, Çokluk

Yeni tür bir iktidar varken, yeni tür bir estetikten söz edilecekse, yeni mücadele olanakları aranıyorsa şayet Deleuze ve Guattari'nin kavrama biçimlerini anlamak çok önemlidir. Her ikisi de Marksist pratiğin içinden gelmektedirler ancak 68'den sonra olanlar için yeni bir anlamlandırma stratejisi önerirler. Eylemselin estetiğini anlamak için Deleuze ve Guattari'nin ne söylediğini anlamak gereklidir, çünkü bugünün beden politikaları, beden üzerinden kurulan estetik formları, yeni talepleri olan eylemsellik biçimleri tam da içinde yaşadığımız yeni düzene karşıt söylemler taşırlar. Deleuze ve Guattari sanat için çok şey söyler ancak tümünü ele almak bu çalışmanın kapsamını aşacağından, onların da bir direniş biçimi olabileceğini öngördüğü sanat pratiklerinin nasıllığına ilişkin söyledikleri anlaşılmalı çalışılacaktır.

Deleuze ve Guattari'nin ileri sürdükleri sanat kavramsallaştırmasını anlamak için kuşkusuz öncelikle kendilerine ait kavramlara aşina olmak gerekir. 'Çokluk'un ne olduğunu anlamak için bir temeldir '*tekil*' kavramı. Ali Akay, tekillığın, tikel ile genel arasında bir yere oturduğunu, bireysellik sürecinin bireyden ayrı bir şey olduğu

vurgusuyla, tekilliğin de varlıktan bireye doğru giden bir bireyleşme ile ilgili olduğunu belirtir. Deleuze ve Guattari'nin kastettiğinin oluşa açık bir bireyleşme olduğunu ifade eder. Akay'a göre tekilik bir sürecin parçası olduğundan tek olmama olarak anlaşılmalıdır.¹³⁹ Akay, daha detaylı bakıldığında tekilliğin her bir insanı çokluk olarak ele aldığını, tekil olanın aslında birey değil, onun çokluğu olduğunu; her bir bireyleşme eğiliminin de bu nedenle kolektif olmaya devam ettiğinin altını çizer. Bu şekilde aslında herkes bir toplumdur.¹⁴⁰

Akay'a göre tek merkezliğin kırıldığı, merkezin daima yer değiştirdiği ve hatta merkez biçiminin bile biçimsiz olduğu veya biçimi belirlenemeyen bir biçimden oluştuğu bir düşüncenin ortaya çıkışı, tam da Deleuze ve Guattari'nin "*tekil düşünce*"sinin konusudur. Tekil düşünce ayrıksıları göstererek yinelemelerin bile bir başkalık, bir ötekilik olduğunu, hiçbir şeyin aynı kalamayacağını göstermek ister.¹⁴¹ Akay, bu açıdan bakıldığında tekilliğin kendi dilini yaratıp yaşatmak olduğunu, anlamları kodlayan sistemi yersizyurdsuzlaştırma, gramere karşı bir mücadele, gösteren olmayana dile taşıyış olduğunu söyler. Tekil bir dil oluşturmak, yaratıcılık sürecine ait olarak ele alınabilecek bir kavramdır.¹⁴² Akay, Foucault'ya göre de tekil düşüncenin gerçeğin bir tane olduğunu ve aynı yerde bulunduğunu savunan evrensel bir hakikati eleştirmek anlamını taşıdığını vurgular.¹⁴³

Sadık Erol Er'e göre Deleuze felsefesinde tekil düşünce farklılığın kendisini çağırılmaktadır. Bu bağlamda değişik ile değişken arasındaki ilişkiyi incelemeye çalışır ve artık temsiliyet biçimine gerek kalmaz; çünkü temsiliyet biçimleri farklı olan şeyleri görünüşte aynı kılmaya doğru götürmektedir.¹⁴⁴

Deleuze ve Guattari'nin düşünceleri modernizmin dikey olarak adlandırdıkları pek çok kavramının karşısına yerleşmiştir. Bunlardan biri de diyalektiktir. Er, Deleuze ve Guattari'ye göre diyalektikte farklılıkların birlik içerisinde eritildiğini ve bu sayede

¹³⁹ Ali Akay, *Sanatın Durumları*, Bağlam Yay, İstanbul, 2005, s. 40

¹⁴⁰ Ali Akay, *Tekil Düşünce*, Bağlam Yay, İstanbul, 2004, s. 8

¹⁴¹ A.g.e., s. 15

¹⁴² Ali Akay, *Sanatın Durumları*, Bağlam Yay, İstanbul, 2005, s. 41-42

¹⁴³ Ali Akay, *Tekil Düşünce*, Bağlam Yay, İstanbul, 2004, s. 65

¹⁴⁴ S.Erol Er, Tez: "G. Deleuze'ün Fark Felsefesi", Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Felsefe A.B.D., Erzurum, 2011, s. 51

yok sayıldığı bir düzleme indirgendini belirtir.¹⁴⁵ Akay, tam da Er'in belirttiği nedenle Deleuze ve Guattari'nin tez-antitez-sentez üçlüsünün yerine varlıkların olumlu bir ayrıksılığını önerdiklerini, bunun da çokluğun ve çokluğun hakim olduğu ayrışıkların oluşturduğu bir oluş, bir düzenleme anlamına geldiğini ifade eder.¹⁴⁶

Er, Deleuze'e göre hayatı bir bütün olarak düşünme gücüne en iyi karşılık gelen kavramın *farklılık* olduğunu, Deleuze için hayatın farklılık; farklı düşünme, farklı olma ve farklılıklar yaratma olanağı olduğunu vurgular. Değişim için bir oluştur bu. Er, Deleuze'ün varlıkları aynı okyanusta bir türeyip bir kaybolan dalgalar olarak düşündüğünü, farkı olumlamayı doğrusallığa karşı çıkmak, karmaşıklık ve kaosa yönelmek olarak anlamlandırıldığını dile getirir.¹⁴⁷

Sanatın eylemselliğini, bu biçimi anlamaya çalışırken Deleuze ve Guattari'nin *oluş* kavramı da çok önemli görünmektedir. Akay, oluş kavramının, farklı bir zaman-uzam ilişkisi önerdiğini, arada olma, iki aradanın arasından geçme hali, ne öyle ne de böyle olma, hem şu hem bu olma, bir iki dillilik kurulması ve bozumu, bozumu ve kurumu olduğunu belirtir. Bir tür kimliğin kaybedilmesi, eyleme ve reaksiyon verme durumudur.¹⁴⁸ Er de Deleuze'ün hayatı varlıktan çok oluş olarak düşünmeye çalıştığı için sürekli tek bir temelden veya kökenden özgürleşme çabasında olduğunu söyler. Ona göre, bir kemer oluşturucu yapıya indirgenemeyen her türden bağlantıya ve göçebe çiftleşmeye izin veren özgür bir çokluk ister Deleuze felsefesinde.¹⁴⁹

Akay'a göre oluş ve eylemsellik ilişkisinde 68 olaylarına bakmak gerekir. Akay, Rey'e göre aydınların ve politik partilerin bilinç vermek isteyen hareketlerinin eylemleri boğduğunu belirtir. Tam o anda aslında bilinç insanlar başkaldırdıkları sırada geliyordu, birilerinin başkaldıranları özellikle bilinçlendirmesi gerekmiyordu. Tam da başkaldırının olduğu anda kişiler hakimiyet altında olan sınıftan çıkmaktaydılar. Ezilenlerin ezilmekte oldukları durumu terk ettikleri o an başkaldırı anıydı çünkü o anda hakim sınıf yoktu.¹⁵⁰ Burada anlatılarda oluşun kendiliğinden ve

¹⁴⁵ A.g.e., s. 50

¹⁴⁶ Ali Akay, Tekil Düşünce, Bağlam Yay, İstanbul, 2004, s. 17

¹⁴⁷ S. Erol Er, "G. Deleuze'ün Fark Felsefesi", Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Felsefe A.B.D., Erzurum, 2011, s. 34-38

¹⁴⁸ Ali Akay, Sanatın Durumları, Bağlam Yay, İstanbul, 2005, s. 169

¹⁴⁹ S. Erol Er, "G. Deleuze'ün Fark Felsefesi", Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Felsefe A.B.D., Erzurum, 2011, s. 55

¹⁵⁰ Ali Akay, Tekil Düşünce, Bağlam Yay, İstanbul, 2004, s. 26

o anda olduğu görülmektedir. Akay'a göre tekil düşüncenin grupçuklar fikri de burada ortaya çıkmaktadır. Buna göre kimse temsil edilemez, artık sadece eylem vardır, bu ise teorinin hareketi, pratiğin eylemi ve bunların belli ağlarda oluşmalarıdır.¹⁵¹

Deleuze ve Guattari'nin *minörite* kavramını anlamak için elzem olan majör olanı da anlamaktır. Er, Deleuze terminolojisinde majör politika kavramının özdeş ve eşdeğer yurttaşlar kabulüne denk düşen modern demokrasiye işaret ettiğini, minör politikanın ise, halk eksiktir koşulu ile başladığını belirtir. Minör olanda temsil değil, yaratılış önemlidir. Deleuze ve Guattari minörlüğü tikelliğin gücü olarak görür. Bu, Marksist anlamda kendi figürünü proleteriyada bulmaktadır.¹⁵²

Er'in dikkat çektiği bir diğer nokta, Deleuze ve Guattari'ye göre yaşamın sürekli bir konfigürasyon ve değişim süreci olduğu; burada politikayı, bir bileşim sanatı olarak gördükleridir– çizgiselliğe ve özdeşliğe, yani majör ya da molar süreçlere karşı, “moleküler” ya da “minör süreçleri ortaya koymaktadırlar.”¹⁵³

Sauvagnargues Deleuze'e göre sanatın üç minörleşme işlemiyle tanımlandığını belirtir. Bunlar araç, toplumsal çevre ve üretken öznedir. Araçla, canlı araçla yazın'daki dilin ilişkisi minör olmanın dilsel ölçütünü belirlerken; yapıtın dayandığı düzenlemeleri yapan ve ürettiği görünürlükleri alan toplumsal bedenle ilişki siyasal bir ölçüt belirler. Son olarak, aşkın bir özne ya da her şeyi bilen bir anlatıcı olmaktan uzak, kişisizleştirme alıştırmalarına zorlanması gereken yazarla ilişki öznel olmayan bir ölçütü kullanır. Dilbilimsel, siyasal ve öznel olmayan bu üç ölçüt yoğun bir değişim eksenine göre bağlanırlar ve bu bağlanım gerçek toplumsal çatışmalar alanında gerçekleşmese bile nedeni doğrudan siyasaldır. Sanatın siyaseti yapıtın siyasetidir, bireysel eylemin değil. Deleuze “*minör yazın'ın üç niteliği dilin yurtsuzlaştırılması, koşulsuz siyasete bireysel bağlanım ve sözcelemin ortak düzenlenişidir.*” der. Minör yazın öncelikle aracının, dilin minör kullanımıyla ilgilenir: “minör” bir yazın minör bir dilin yazını değildir, daha çok majör bir dil içinde gerçekleşen küçülmenin yazınıdır. Anamlı aracın bu minör incelemesinden siyasal ama öznel olmayan ölçütler arasındaki bağlantı açığa çıkar: “Orada her şey siyasaldır”, “orada her şey ortak bir

¹⁵¹ A.g.e., s. 27

¹⁵² S. Erol Er, Tez: “G. Deleuze'ün Fark Felsefesi”, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Felsefe A.B.D., Erzurum, 2011, s. 13

¹⁵³ A.g.e., s. 14

değer alır". Demek ki üç işlev dizgesel olarak bağlanır ve sanatın siyasal değerinin belirlenmesine doğru yönelir.¹⁵⁴ Bu paragrafta anlatılan sanattaki minörleşme durumunu bu çalışmayla ilişkilendirmek nasıl mümkün olacaktır? Burada anlatılan minörleşme yapının da kullanılan dilin de hiyerarşileşmenin dışında oluşuna gönderiyor görünmektedir. Dilin de yazarın yapının patronu olmadığı bir yazın belki burada anılan. Yeni tip eylemsel sanattan beklenen, yöneticisi olmayan, hakim düzen içinde katılımcıları için bir ev gibi işlev gören, dışarıdan siyasallaştırılmadan kendiliğinden siyasal olmasıdır.

Hal Foster, minörün koda yönelik her türlü tutkudan azade olduğunu söyler. Ona göre minör, bir sistem olarak kodu yıkmamanın ya da aşmanın ötesine geçmelidir; onu zaman içinde bozmalıdır da – yani geçmişteki minör pratiklerle bağ kurmalıdır. Minör ancak bu tür eşzamanlı olmayan kuvvetlere bağlandığı zaman, şimdide hakiki anlamda zamansız, eleştirel açıdan etkili olabilir.¹⁵⁵ Foster'ın bu yaklaşımı ise eylemsel estetik pratiklerinin kendinden önce olan ancak minör kalan, sistem tarafından temellük edilmemiş diğer eylemsel pratiklerle bağ kurması gerektiğini düşündürmektedir. Zaten eylemsel estetik pratikler iddia ettikleri dönüşümü sağlamak için buna mecburdurlar da çünkü majör pratiklerle kurdukları ilişkiler onların da sistemin birer parçası haline gelmelerine sebep olacaktır. Foster'a göre burada eleştirinin ve sanatın önünde önemli görevler belirlemektedir. Eleştiri, sanat eserinde, o eserin ya çözdüğü ya da mesele edindiği devrimci çelişkileri keşfetmeli; sanatsa bu çelişkileri şimdide uzlaştırmak yerine ifşa etmeli, hatta yoğunlaştırmalıdır. Nietzsche'nin soykütük, Foucault'nun tabi kılınmış bilgilerin isyanı olarak adlandırdıkları şeyin de temeli budur. Ortak kültürdeki gömülmüş (eşzamanlı olmayan), dışlanmış (minör) ve henüz gerçekleşmemiş (ütopik ya da arzu edilen) unsurları birbirine bağlamak şarttır. Çünkü majör kültüre, onun semiyotik temellük pratiklerine, normatif kategorilerine ve yerleşik tarihine en sağlam direnişi, son kertede, bu birliktelik gösterebilir.¹⁵⁶

Akay, kronolojik olarak ele alındığında 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren başlayan, sürekli yeninin yenisinin arandığı avangard olarak adlandırılan ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar süren sanat akımlarının modern sanat başlığı altında ele alındığını;

¹⁵⁴ Anne Sauvagnargues, Deleuze ve Sanat, Deki Yay, Ankara, 2010, s. 109

¹⁵⁵ Hal Foster, "Kültürel Direniş", Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay, İstanbul, 2014, s. 177-178-179

¹⁵⁶ A.g.e., s. 179-180

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikan Soyut Ekspresyonizmi, minimalizm ve kavramsal sanatı içine alarak genişleyen ve Avrupa'dan beslenen sanatın ise çağdaş sanat olduğunu söyler. Önemli bulduğu nokta çağdaş sanatın içinde hala 19.yy pozitivizminin getirmiş olduğu bir ilerleme mantığının, bir aşama, aşma düşüncesinin olmasıdır. Akay'a göre 1950'ler postmodern sürecin başlangıcı ve öncü arayışların sonlandığı bir dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan sanatın şimdiye ait, aktüel bir sanat olduğunu, kendine ait bir dile sahip olduğunu ileri sürer. Bu sanat güncel sanattır. Boya ve tuval dışında objelerle, nesnelere fotoğraflarla, dijital malzemelerle, videolarla, bilgisayarla yapılan ve elektronik sanat olarak anlatılanlar bir araya gelmeye başlamışlardır. Bu durumda güncel sanatın, çeşitli malzemeleri ayırım yapmaksızın kullanan, büyük değil bir tür minör yaklaşımla ilerleyen kırılmanın üzerine giden, deneyselliği sürdüren bir sanat olduğu söylenebilir. Sanatçı kavramlarla değil malzemeyle düşünmektedir. Duygulanım, algı, kavramlarla işleyen bir tür refleksiyondur ortaya çıkan. Bir yön izlemeden, bir yerden bir yere doğru gitmeyen ama bir yere giden ve gittiği yer önceden belirlenmiş bir yer olmayan, telosu olmayan, erekselliği olmayan bir sanat. Akay, bu kavramlarla açıklandığında bu sanatın tam da Deleuze ve Guattari'nin ileri sürdüğü minör oluş ve köksap kavramlarıyla çakıştığını belirtir.¹⁵⁷ Görsel sanatlar için bu bağlantıyı kurmak çok daha kolay görünürken, eylemsel estetiği erekselliği olmaması açısından buraya yerleştirmenin olanağı tartışmalıdır. Belki eylemsel estetikte kullanılan pratikler kendi içlerinde ereksel değildir ancak oluş içinde siyasaldır ve hakim kodların geçersizleşmesini talep eder. Bütün farklılıkları kendine dahil eder ancak gittiği bir yön ve yer var gibi görünmektedir.

Beden-eylem-sanat kavramlarını Deleuze'ün kuramıyla anlamaya çalışırken Er'in Deleuze'ün Spinoza felsefesinden vardığı, varlığın doğrudan doğruya dış dünyadaki eylemlerimizle hayat bulduğu yönündeki önermesine vurgusu ilgi çekicidir. Buna göre varlık bir anlamda eylemlerle; zihnin bedenle özdeş olması dolayısıyla özdeştir. Bu aynı zamanda zihnin bedene önceliğinin de reddidir.¹⁵⁸ Er, Spinoza'nın bedene yaklaşımını biraz daha ayrıntılandırır. Spinoza bedenin yapısını ve imkanını sorgular, bedenin imkanının, onun duygulanım gücünün doğası ve sınırları olduğunu ifade

¹⁵⁷ Ali Akay, *Sanatın Durumları*, Bağlam Yay, İstanbul, 2004, s. 114-116

¹⁵⁸ S. Erol Er, "G. Deleuze'ün Fark Felsefesi", Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Felsefe A.B.D., Erzurum, 2011, s. 170-171

eder.¹⁵⁹ Er, Deleuze'ün bu felsefeden hareketle bir başka bedenle karşılaşıldığında sevinçli tutkular deneyimlendiğini ve bir bedenden diğerine sevinç geçişi olduğunu ileri sürdüğünü düşünmektedir. Dolayısıyla da bu deneyim acı ve ızdırabı aşmanın bir yolunu sağlayacaktır. Deleuze'e göre Spinoza'nın bu görüşü, doğal gerçeklik üzerine yerleşen bir materyalizmi ortaya koymaktadır. Tanrı'nın karşısına maddeyi, zihnin karşısına bedeni, ölümün karşısına hayatı pasif konumundan yeni bir yere taşımaktadır. Artık pasif konumda görülen birey tamamıyla aktif bir yaratıcı pozisyona geçmiştir.¹⁶⁰ Burada bahsedilen bedenler karşılaşması ve bedenler arası geçen duygular Çolak'ın "estetik-politik-eylem" kavramındaki bedenler arasında yaşanan duygu geçişliliğini anımsatmaktadır. Eylem durumunda bedenler arasında coşku, sevinç, korku, arzu dolaşmakta ve duyumsal, dönüştürücü bir güce dönüşmektedir.

Sauvagnargues, Deleuze'den şu alıntıyı yapar: "Resmin görevi görünmeyen güçleri görünür hale getirme yeteneği olarak tanımlanır. Aynı şekilde müzik sesli olmayan güçleri sesli hale getirmeye çalışır."¹⁶¹ Buradan hareketle eylemsel estetiğin ne yaptığı, neyi neye çevirdiği sorgulanabilir. Sanat bir güç elde etme biçimiye, eylemsel sanatın, görünür olmayan güçleri görünür kılmaya, yeni bir coğrafya yaratmaya çalıştığı ileri sürülebilir. Çünkü eylemsel sanat, dünyayı bir yerlerinden ele geçirerek onu tıpkı göçebelerin yaptığı gibi daha doğal, daha insani yapmaya çalışacaktır. Tam bu noktada Sauvagnargues'nun, Deleuze'ün oluş kuramına dair söyledikleri yerini bulacaktır. Deleuze'e göre sanatı yaşamsal bir işleme dönüştüren, canlı bir tipin, bir ortak evrimin veya koşut olmama durumunun bir ortak yaşama geçerek, sanattaki anlatımı, onun taklit görevini de bir kenara bırakmaksızın düşünmeyi sağlamasıdır. Deleuze değişimin "gerçeğin eylemi" olduğunu ve sanatın "duyarsız güçleri duyarlı kılma" işlemi olarak tanımlanmasını sağladığını söyler.¹⁶² Eylemsel sanat duyarsız güçleri de duyarlı kılacaktır, çünkü bedenden bedene geçecek ve değişimi sağlamayı deneyecektir.

Sauvagnargues, Deleuze'e göre sanatın, estetiği ruhsal bir boyuta gönderen yorumdan kaynaklanmayı bıraktığı, düşünsel ve söylemsel olanın söz konusu olduğu ölçüde

¹⁵⁹ A.g.e., s. 178

¹⁶⁰ A.g.e., s. 184

¹⁶¹ Anne Sauvagnargues, Deleuze ve Sanat, Deki Yay, Ankara, 2010, s. 58

¹⁶² A.g.e., s. 85

siyasi, mekanik ve deneysel olarak gerçekleşecek olduğunu belirtir. Böylelikle sanat birey ötesine, toplumsal bedene gönderme yapacaktır. Deleuze sanatta deneyimin yorumun yerine geçmesini önerir; yazının kendi kendine var olamayacağını ve yazarın kişiliğine gönderme yapmayacağını; üretici bir etkinlik olarak sanatın toplumsal bedene siyasi etkiler üreten bir deneyim düzeni sağlayacağını ileri sürer.¹⁶³ Deleuze felesefesinde artık yorumla yetinmemek ve var olan yapıları değiştirmek söz konusudur.¹⁶⁴ Eylemsel sanatla ilgili bu çalışmanın önermesi, bu tip bir sanatın kolektivite ile toplumsal bedene dönüşmesi, bu şekilde siyasalın kendisi olması ve doğrudan yeni bir dünyanın oluşunda yer almasıdır.

Deleuze ve Guattari kuramının önerdiği politik bir sanattır. Aslında onların tüm terminolojileriyle önerdikleri sanat olmaklığı içinde bir politik-oluşun meydana gelmesidir. Onlara göre sanatın işlevi kendinden menkul bir şekilde direnmeyi sağlayan dönüşümü ortaya çıkarmaktır.

Bu bölümde eylemselin estetiğini anlamak için Deleuze ve Guattari'nin bazı kavramlarından yararlanılmaya çalışılmıştır. Deleuze ve Guattari'nin kuramları, majör yapıların, yani modern demokrasinin, ona ait kavramların ve temsil biçimlerinin dışında yer alacak şekilde tasarlanmıştır. Bunu sağlamak için minör oluşu önermişlerdir. Bu minörite zaten kendinde tekilliği ya da belki çokluğu demeli, farklılığı taşır. Minör oluş, majör yapılara karşı önerilen bir direnme biçimi olarak görünmektedir. Zaten tekil düşünce, bir kolektiflik, ayrıkaların bir aradalığına gönderdiği için bu olmadan direnme olamayacaktır. Eylemin estetik olma iddiası Deleuze ve Guattari'de ancak böyle anlaşılabilir. Eylemsel olan tekilliği içerecek, minör olacak ki, hakim sistemin dikey hegemonyasına karşı bir güç elde etme biçimi olabilsin. Eylemsel olan ancak duyulur olamayanları bu yolla duyulur kıldığında estetik olabilecektir.

Eylemselin estetiğinin talebi kolektif olana, çokluğa ilişkindir. Bu alan daha önceki dönemlerde olduğu gibi günümüzde de kenttir, kamusal alandır. Hakim gücün etkisi tüm bu çevreyi zaten kuşatmış durumdadır. Deleuze ve Guattari'nin önerdikleri

¹⁶³ A.g.e., s. 97

¹⁶⁴ A.g.e., s. 100

minöritenin sağlanması gereken yer tam da her şeyin büyük büyük olduğu iktidarın kamusal alanıdır. Bu nedenle eylemin alanı olacak yer de burasıdır. Ancak Deleuze ve Guattari bunu sağlamak için yeni bir yapılanma önerirler. Bu yapılanma imgeleştirildiğinde yukarıdan aşağı doğru inmeyecektir, bilinen hiyerarşinin içinde olmayacaktır. Sonraki bölümde kent alanındaki hareketi sağlayabileceğini düşündükleri *rhizome* kavramları anlaşılmaya çalışılacaktır.

3.3.1 Bir Eylem Alanı Olarak Kent ve Rhizome

Yukarıdaki bölümlerde avangard ve sonrasında, sanat ve hayatı bir araya getiren pratiklerin talepleri, gerçekleştirmeye çalıştıkları dönüşümler kuramsal açıdan tartışılmaya çalışılmıştır. Günümüzde ekonomik iktidar biçiminin değişimiyle birlikte sanat ve hayat ilişkisinin yol açması beklenen dönüşüm de değişmiştir. Şimdi belki eski sözü yeni bir şekilde söylemeye en çok ihtiyaç duyulan zaman olmuştur. Bunun için çalışmanın başından itibaren başvurulmuş düşünürlerin diyalektikten başlayan, duyumsanabilir olanın siyaseti ile devam eden, sonunda ise hegemonik olmayan daha yatay güç ve etkileşim örüntüleri öneren görüşlerine yer verilmiştir. Başka türlü bir dönüşümü sağlayacağı düşünülen eylemselin estetiğinin de talip olduğu alan birçok kolektif eyleminki gibi kamusal alan, yani kenttir. Deleuze ve Guattari'nin eylemsel estetik alanı ile ilişkilendirilebilir bir önermesi olan rhizome ise bu tip bir estetiğin kentsel alana nasıl yayılabileceğine dair bir yaklaşım sunar. Kamusal alan olarak kent toplumsal belleğin inşasında çok önemli bir mekandır. Kamusal alan, toplumsal durumu belirlerken bir yandan toplumsal tarafından belirlenir de. Tarihsel olarak bakıldığında Antik Yunan'dan Roma'ya, modern dönemden postmoderne kadar dönemin hakim dünya görüşünün ifade, ilan, ikna alanından söz etmekteyiz. Kentin kamusal alanı iktidar ve muhalif olan arasında sürekli çekiştirilen bir nesne; bir organizma gibidir. Aydınlanma çağının simgesi ayaklanmalar da kenti alan olarak kullanmıştır, ezilmiş ve eşitlik isteyen işçiler de. Her galip gelen tarafından yeniden inşa edilmeye çalışılır toplumsal bellek silinsin diye. Günümüzde de kent yine bir eylem alanı olmayı sürdürmektedir. Ama nasıl? Meydanlar ve ana caddeler hala çekim merkezini oluşturmakla birlikte postmodern denilen bu dönemin yıldızı parlayan alanları mahalleler, bahçeler, küçük sokaklardır çünkü yeni önemli kavramlar; “yerel” ve “cemaat”tir.

Erdönmez, *rhizome*'un, birlik ve bütünlüğü olmayan çokluklara işaret ettiğini belirtir. Türkçe'ye kök-sap olarak çevrilmiş olan bu kavram; Erdönmez'e göre kök ağacı ya da ağacimsı yapının bir antitezi olarak yer tutar Deleuze ve Guattari'nin dilinde. Rhizome, hiyerarşik olmayan, birbirinden bağımsız, sabit düzeni bulunmayan bir yapıdır. Rhizome belli bir yapıya ya da köke bağlanmaz, bazı noktalarında kesintiler olabilir. Erdönmez, *rhizome*'un bu anlamda gerçekliğin altüst edilmesi anlamında bir model olmadığını, yalnızca belli karşılaşmaların, olayların ya da oluşların bilgisine dayalı bir düşünme girişimi olduğunu belirtir.¹⁶⁵

Er, *rhizome*'un Deleuze ve Guattari felsefesinde “*ilk selde, fırtınada gidecek, geçici yaşamsal varoluşlar*” olarak anlatıldığını söyler. Bir özneye ya da nesneye sabitlenebilen ama buna karşın hiçbir birliği ve bütünlüğü olmayan bir çokluk olarak tarif edilir *rhizome*. Herhangi bir noktadan kırılabilir, kopabilirdir ancak eski bağlantılar yeniden sap verecek, ayrıca yeni bağlantılar da ortaya çıkacaktır. Tüm üyeleri sonsuz bağla bağlı, “dir” yerine “ve” mantığını onaylayan bir kavramdır.¹⁶⁶

Er, Deleuze ve Guattari'nin düşüncesinde merkezileşmiş, birleşik, hiyerarşik ve kendi kendisine şeffaf, kendi kendisiyle özdeş, temsil eden bir özneye dayandırılmış büyük düşünce sistemlerinin ağaç biçimli olarak kavramsallaştırıldığını belirtir. Bu anlamda ağaç biçimli düşünce farkı inkar eder, farklılığı yadsır.¹⁶⁷ İktidar da daima ağaç kılığındadır. Er'e göre, Deleuze ve Guattari'nin *rhizome* kavramı, mevcut olan ile olabilecek dünya arasındaki gerilimi ifade eden alternatif bir siyasal müdahale vizyonu sunacaktır.¹⁶⁸ Rhizome böylece, kolektif arzunun gelişebileceği yeni bir ilişkiler ortamı olanağı yaratacaktır.

Rhizome kavramı, yayılan, hiyerarşik olmayan, bağımsız, farklılıkları içine alan bir yapı olarak yeni bir ilişkiselliği duyurmaktadır zihinlerde. Akay'a göre aynı zamanda yeni bir örgütlenme biçimine de işaret eder. Daha ağısı, hiyerarşiler olmadan yapılan bir örgütlenmedir bu. Akay, bunun için tarihte yaşanan ve kentte ortaya çıkan eylem

¹⁶⁵ I. Ç. Erdönmez, “20.yy'ın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze”, Marmara Sos. Arş Der. 2014, s. 4

¹⁶⁶ S. Erol Er, “G. Deleuze'ün Fark Felsefesi”, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens. Felsefe A.B.D., Erzurum, 2011, s. 41

¹⁶⁷ A.g.e., s. 7

¹⁶⁸ A.g.e., s. 12

ve direnişleri hatırlamanın anlamlı olacağını söyler. Lyotard'ın 68 Mayıs hareketlerinin, partinin, sivil toplumun, devletin, vatandaşlar arası ilişkilerin, emek örgütlenmesinin özgür yaşam koşulları arayışı ile ilişkisinin ve tüm bir yabancılaşmış biçimin eleştirisi olduğunu ve bu hareketin en pozitif yanının devlet bürokrasisinin eleştirisi olduğunu ileri sürdüğü düşüncesini referans alarak temel sorunsalın temsiliyetin eleştirisi olduğunu ileri sürer. Kapitalizm eleştirisi eylemsel olarak gerçekleştiği her seferde, yani 1871 Paris Komünü'nde, 1905 Devrimi'nde, 1917 Ekim Devrimi'nde, 1936 İspanya Devrimi'nde, 1956 Macaristan Devrimi'nde merkezi örgütlenme dışında işçi konseylerinin varlığıyla olmuştur. Lyotard'a göre 68 Mayıs hareketi de böyle örgütsüz bir harekettir. Köylü, işçi veya askerlerden oluşan konseyler merkezîyetçi bir parti yapılanmasından daha etkin olmuştur. Bu durum hep geçiş dönemlerinin örgütlenme biçimi olarak görüldüğünden daima marjinalize edilmiştir. 68 olayları bu açıdan gerek devleti, gerek partileri ve temelde sendikalar ve öğrenci birlikleri olsun, tüm bir temsiliyet mekanizmasını eleştirmiş ve yerine yeni bir örgüt biçimi koyabilmiştir. Akay, Lyotard'ın, bu politik temsiliyet eleştirisinin aynı zamanda sanatta, fizikte, matematik ve edebiyat alanında da yapılan eleştirilerle paralel gittiğini öne sürdüğünü söyler. Modern matematik, Dada, Cezanne veya kübistlerin getirdikleri bir örgütsüzlük örgütü, merkezi birimlerin kırılmasında ve 68'cilerin merkezi otoritelere karşı alerjilerini oluşturmaktadır.¹⁶⁹ Rhizome tam da burada anlatıldığı gibi merkezilikten, hiyerarşiden uzak, küçük gruplar halindeki bir örgütlenmeyi çağırmaktadır.

Sauvagnargues, Deleuze'ün "...ki bu ot her şeyin ortasında biter, ortamda kendiliğinden biter"; "otun kendine ait bir kaçış yolu vardır ve kök salma söz konusu değildir" sözlerini alıntılar. Deleuze'e göre köksapın birleşik yeşermesi ağacın tekli köküyle çelişecektir. Ayrıca böyle bir ot biçimi biyolojik olarak sinir yapısını akla getirir "kararsız sinir sistemi"ni çağırıştırır. Deleuze bunu ona "beynin kendisi de bir ottur" diye yazdıran Stephen Rose'dan almıştır.¹⁷⁰ Burada aktarıldığı şekliyle rhizome, insan-oluşa çok yakın bir kavramsallaştırmadır. Yukarıdaki devrimsel örneklerle ilişkilendirildiğinde yatay olan bu merkezileşmemiş örgütlenmenin, kök salma gibi bürokratik olabilecek işlerle uğraşmadan, daha özgürce, heryerde oluş olarak varlık

¹⁶⁹ Ali Akay, Tekil Düşünce, Bağlam Yay, İstanbul, 2004, s. 88-89

¹⁷⁰ Anne Sauvagnargues, Deleuze ve Sanat, Deki Yay, Ankara, 2010, s. 154

göstereceği düşünülebilir. Yukarıdan yönetim, sürekli bir örgüt ya da aygıt tarafından bilinçlendiriliyor olma zaten Deleuze ve Guattari'ye göre oluşu engelleyecek bir şeydir. Ot gibi kendiliğinden, her yerde, iki arada bir yerde ortaya çıkma ise doğaya insana ait görünmektedir.

Akay'ın da ilişkilendirdiği gibi, rhizome, iktidarın her sefer ortadan kaldırmaya ya da ele geçirmeye çalıştığı yeni örgütlenme biçiminin kavramsallaştırılmış hali gibi görülmektedir. Emegın tekrar sorunsallaştığı, toplumda ezilen farklılıkların daha görünür olma taleplerinin ortaya çıktığı, eşit ve özgür bir yaşamın yeniden mücadele konusu olduğu günümüzde iktidar tarafından kolayca ele geçirilemeyecek kolektif eylemlilik ve ilişkisellik pratikleri ararken rhizome yeni bir olanak hazırlıyor gibi görünmektedir. Deleuze ve Guattari'nin otsu dediği bu yapı, otun beton bina yüzlerinden fişkırması gibi, hakim iktidara karşı her yerden fişkırmının mümkünlüğünün bir yolunu göstermektedir.

Deleuze de Foucault ile yaptığı bir söyleşide, eylem ve rhizome kavramını kesiştirmiş ve şu şekilde sözcüklere dökmüştür:

Eyleyen ve mücadele verenler, artık, onların vicdanları imişçesine bir tutum içine girme hakkına layık bir grup ya da birlik tarafından temsil edilmiyor. Kim konuşuyor ve kim eyleyor? Eyleyen ve konuşan her zaman için çokluktur, konuşan ve eyleyen kişinin içinde dahi bu böyledir. Hepimiz 'gruplaşmalarız'. Temsil artık yok; sadece eylem var, devretmeler ve ağlar gibi hizmet gören kuramsal eylem ve kılışsal eylem.¹⁷¹

Başer, rhizome kavramını kullanan estetiğın karşısında, diyalektik estetiğın en önemli zaafının sonuç olarak sanatı hep geçmişe kaydırması ve geçmişte, bitmişlikle ele alması olduğunu ileri sürer. Ancak bu diğer olanaktan yararlanan estetiğın özelliği geleceğe açılan, yaşantıyı parça parça ele alan, icabında bir riski de gündeme getirebilen bir sanat anlayışına yelken açmasıdır ona göre.¹⁷²

Sauvagnargues, Deleuze'e göre yapıtın bir dolaşım alanı, bir yer altı kaynağı ve bir beslenme ağı açan bir barınak yeri hazırladığını belirtir. Ona göre Deleuze, eleştirel uygulamanın bu yeraltı yuvasında iletişimi, köksapa girişi sağlayacağını, yapıtın

¹⁷¹ Gilles Deleuze, Entelektüeller ve Güç, YKY, Cogito, Sayı:8, 1996, İstanbul, s. 220

¹⁷² Nami Başer, "Hegel Sonrası Estetiğın Sorunları", DEÜ Felsefe Sempozyumları "Sanatın Halleri", 2014

işlemesini sağlayan boş bir gezinim olacağını belirtir. Yapıtla ilişki gerçek bir arazi ölçümüyle eşleşir: burada haritacılık ortaya çıkar, köksapın tanımlanmasını sağlar ve eleştiri etkinliğini betimler. Deleuze'ün şu cümlesini aktarır: “1968 ne kadar ilginç bir yol ayrımı oldu, bin sapağı olan bir hat! Bu saptamadan yazının üçlü tanımına ulaşılır: yazmak, savaşmak, karşı koymaktır; yazmak olmaktır; yazmak haritacılıktır, ben bir haritacıyım”.¹⁷³

Bu bölümün sonunda Deleuze'ün bu alıntısı sanata yüklediği bir işlevi düşündürür. 1968 Mayıs'ı her ne kadar örgütsüz ve merkezileşmeye karşı bir hareket gibi görünse de bu hareketin sonlanmasında iktidarın bir elemanına dönüşmüş sendikalar ciddi rol oynamıştır. Sermaye sahipleri ve devlet yapılanması günün sonunda güçlenerek çıkan taraf olmuştur. Bir yandan da bu hareket, Fransa'nın özgürleşmesini, kuramsal düşüncelerin zenginleşmesini sağlamıştır. Hayat değilse de hayata varan bir şeyler değişmiştir. Bu hareketi yaşayan pek çok düşünür gibi Deleuze de bu süreçten çok etkilenmiştir kuşkusuz. Onun yukarıda söylediği, böyle bir sürecin sonunda yine de sanatın, ama her sanatın değil öyle bir sanatın ki karşı koymayı hala sağlayacak, yeni yollar yapacak, var olan ama görünür olmayan yolların görünür olacağı haritalar yapacak bir sanatın gücüne inanır. Böyle bir sanatın olabilme yollarından birinin rhizome olduğunu ileri sürer. Eylemsel estetik de hakim kodların yerleşikliğine, tahakküme, temellük edilme riskine karşılık bir ot gibi, her yerde, her an, kesişmelerde ortaya çıkabilir. Bu şekilde her an ve yerde oluş ile kendisiyle temas eden ne varsa onu da dönüştürme, başka mümkünlerin olduğunu da hatırlara getirme imkanına sahip olacaktır.

¹⁷³ Anne Sauvagnargues, Deleuze ve Sanat, Deki Yay, Ankara, 2010, s. 95

4. SANAT, DEMOKRASİ VE YENİ DİRENİŞ BİÇİMLERİ

Bu başlık altında demokrasi tarihini ele almak konunun sınırlarını aşmak olacaktır. Ancak içinde yaşadığımız dünyada demokrasi kavramının anlamına bakmak, demokrasinin mi eylemi/direnişi çağırdığına yoksa direnişin/eylemin mi bir yeni demokrasi çağrısı olduğunu anlamak yararlı olacaktır. Bir diğer önemli konu ise bu iki kavramla sanatın nasıl olup da bir arada anılır olduğudur. Çalışmanın başından bu yana sanatın/estetikğin siyasal olan ile ilişkisi, eylemsel estetikğin hangi bağlamda anlaşılacağı tartışılmıştır. Bu başlık da direniş biçimlerinin eylemsel estetikğin demokrasi alanında nasıl konumlandığını tartışmayı amaçlamaktadır.

Demokrasinin sözcük anlamı nedir? Demokrasi sözcüğü Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “*Halkın egemenliği temeline dayanan yönetim biçimi*” olarak karşılık bulur. Bilinir ki demokrasi Antik Yunan’da ortaya çıkmıştır. O zamandan bugüne değişen birçok şey gibi demokrasinin de anlamı, tanımı değişmiştir. Neoliberal, neokapitalist, geç kapitalist, postmodern vb. isimlerle anılan bugünde “Demokrasi nedir?”, “Temsil gücü nedir?”, “Ne işe yarar?”, “Kimler temsil edilir?”, “Kim temsil eder?”, “Demokrasinin sağladığı haklar nedir?” Ve yahut “Demokrasi hangi haklardan mahrum bırakmaktadır?” gibi sorular sayfalarca yazılabilir ve bu çalışmanın amacını aşar. Bu nedenle bu çalışmanın kapsamı içerisinde demokrasiyi ele alırken asıl başvuru noktası Rancière’in görüşleri olacaktır.

Geç kapitalist ya da neoliberal olarak tanımlanan, Hardt ve Negri’nin imparatorluk dediği, bu sistemde tahakküme direnmenin de estetik olacağı iddiasıyla yeni direniş biçimlerini ele alacağız. Yeni demokrasi nedir ki ona yeni biçimlerde direnmek gerekmiştir artık? Bu çalışma, yeni direniş biçimleri içerisinde çeşitli sivil itaatsizlik ve işgal eylemlerini ele alacaktır.

4.1 Occupy Hareketi ve Sanat

Occupy (İşgal Et!) eylemleri dünya genelinde 2008 yılında başlayan, işsizlik, adalet, savaş gibi sorunları protesto etmek amacıyla her kesimden insanın katıldığı, kamusal bir alanın ele geçirilmesine odaklanan protesto hareketleridir. Occupy kelimesinin isim hali olan ‘occupation’ dilimizde ele geçirme, istila, işgal, uğraşı, meşgale, meşguliyet, iş; ‘occupy’ ise meşgul etmek, işgal etmek, zapt etmek anlamlarına gelmektedir.

Hito Steyerl, Occupy eylemlerini konu edindiği makalesinde meşgale ve işgal sözcüklerinin ilişkisinden hareket etmiştir. Meşgale Arapça kökenli olup uğraşı, iş, güç sözcüğünden türemiştir. Aynı zamanda meşgul olma, uğraşma, bir boşluğu veya alanı veya makamı işgal etme sözcüğünün de mastarıdır. İşgal de Arapça aynı kökten türemiştir. Steyerl bu iki kavramı nasıl ilişkilendirir? Steyerl iş’i bir amaca ulaşmanın aracı olarak görür ancak meşgale bir sonuca bağlı değildir. O nedenle meşgale hem geleneksel yabancılaşmayla hem de bununla ilişkili öznellik fikirleriyle ilişkili değildir. Ona göre meşgale, kazanç sağlamak yerine, zaman ve kaynakları harcamanın bir yoludur. Üretim temelli bir ekonomiden atıklarla beslenen bir ekonomiye; ilerleyen zamandan harcanan, hatta boşa geçirilen zamana; net ayrımlarla tanımlanmış bir mekandan girift ve karmaşık bir bölgeye geçişe vurgu yapar. Meşgale geleneksel emeğin aksine, bir amaca götüren araç değildir, kendi içinde bir amaçtır. Meşgale, aktiviteyle, hizmetle, oyalanmayla, terapiyle ve angaje olmakla ilişkilidir. Yine aynı zamanda fetihle, işgalle ve ele geçirmeyle de ilgilidir. İşgal ise, orduda aşırı güç ilişkilerine, mekânsal sorunlara ve üç boyutlu egemenliğe işaret eder. İşgalcinin işgal edilene dayattığı bir şeydir, işgale maruz kalan taraf buna direnebilir veya direnemez. Amaç çoğunlukla genişleme, etkisiz hale getirme, bastırma ve özerkliğin yok edilmesidir. İşgal genellikle sonu gelmeyen arabuluculuklar, hiç bitmeyen süreçler, belirsiz müzakereler ve mekânsal sınırların bulanıklaşması demektir. Kendi içinde hiçbir sonuca ya da çözüme sahip değildir. Aynı zamanda temellük etme, sömürgeleştirme ve kaynakları kullanmayı ifade eder. Bir süreç olarak işgal hem kalıcı hem de düzensizdir – işgalci ve işgal edilen için anlamları tamamen farklıdır.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Hito Steyerl, “Meşgale Olarak Sanat”, Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İst, 2015, s. 135

Steyerl, yukarıdaki tanımlamasından hareketle sanatın da işten meşgaleye doğru bir seyri olduğunu öne sürer. Daha öncesinde bir ürün olan şey şimdi bir aktiviteye bir performansla dönüşmüştür. Seyredenleri de meşgul etmesi açısından bir meşgale olarak öne sürülebilir.¹⁷⁵

Steyerl makalesinde işgal durumunun diğer boyutunu da ele alarak devam eder. Son yıllarda gerçekleşen sayısız işgal evi ve ele geçirme pratiklerinin sadece belirli bir alan içindeki hareketi kısıtlamak ya da bloke etmek yerine hakim mesleki zaman ve mekan biçimlerine müdahale etmeye çalıştığını ifade eder:

İşgal mekanın standart boyutlarını tersyüz etmeyi gerektirir. İşgal edilmiş bir mekan sadece vücutlarımızı içeren bir yer değil, meta mantığı aracılığıyla dondurulmuş olan bir potansiyellik düzlemidir. İşgalde kişi mekanla, bir strateji uzmanı olarak topolojik bir ilişki kurmalı ve şu soruları sormalıdır. Mekanın delikleri, girişleri çıkışları neler? Mekanı yabancılaşmadan, kimlik ve tanımdan, işleyişinden arındırıp müşterek hale getirmenin yolu nedir?¹⁷⁶

Steyerl'e göre işgal bölgesi tek bir fiziksel mekan değildir ve halihazırda var olan işgal edilmiş bir bölgede bulunması söz konusu değildir. Burası, maddi dayanağı parçalanmış bir gerçeklik olan bir duygulanım mekanıdır. Herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda gerçekleşebilir. Olası bir deneyim olarak var olur. Çeşitli parçalardan oluşan, montajlanmış bir dizi hareketten oluşabilir: kontrol noktalarından, havalimanı güvenlik kontrollerinden, yazarkasalardan, kuşbakışı görüntülerden, vücut tarayıcılarından, parçalanmış emekten, döner cam kapılardan, duty-free mağazalarından geçme hareketleri. Ona göre çok katlı binalar arasında dağılan gaz bulutları. Hiddet. İşgal alanı bir kuşatma, çıkarma, etrafını çevirme ve sürekli taciz alanıdır – sürekli itilip kakılma, hor görülme, gözetlenme, son teslim tarihleriyle sıkıştırılma, alıkonma, ertelenme, aceleye getirilme alanı. Hep çok geç, çok erken, esir alınmış, ezilmiş, kaybolmuş, düşmekte olan bir koşulu teşvik eder.¹⁷⁷ İşgal eylemlerinde işgal edenin deneyimini farklı bir biçimde anlatır. Bu çalışmada eylemin estetik oluşu ele alınmaktadır. Steyerl ise estetik olanın meşgaleye dair olduğunu savlar. İşgal nasıl olur da estetik olarak yorumlanabilir. Başlangıçta da dile getirildiği

¹⁷⁵ A.g.e., s. 136

¹⁷⁶ A.g.e., s. 147

¹⁷⁷ A.g.e., s. 148-149

gibi, işgal eylemleri neoliberal dünyadan bazı taleplerde bulunduğu için, bu talepleri dile getirmek için kamusal alanda, kamusal alan zapt edilerek gerçekleştirilir. Avangardın, dönüşümünü sağlamak için hayatı sanatla işgal, sanatı da hayatla işgal etmesi gibi, işgal eylemlerinin temel pratiği kamuda/kamusal alanda bir dönüşüm sağlamaktır. Böyle bir dönüşüm için kolektif olarak uygulanan bu tip eylemsellik, duyumsama deneyimini, duyulurun yeniden paylaşımının yeniden düzenlenmesini sağladığı kadar estetikdir.

Occupy eylemleri bir tür sivil itaatsizlik biçimi olarak değerlendirilebilir. Yukarıda anlatıldığı gibi var olan temsil biçimlerinin, dikey örgütlenmenin, neokapitalist dönemin arzularının reddi olarak görülebilir. Occupy eylemlerindeki örgütlenme modeli tam da Deleuze ve Guattari'nin rhizome dedikleri ağsı, otu örgütlenme modelini anımsatır. Kesilebilir ancak her an her yerde tekrar ortaya çıkabilir.

Erdönmez, Deleuze ve Guattari'nin arzusunun özgürleşmesini göçebelerin yapacağı düşüncelerini vurgular. Çünkü Deleuze ve Guattari, nerede bir başkaldırı, ayaklanma, gerilla savaşı ya da bir devrim varsa orada göçebe bir tarz olduğunu düşünür. Onlara göre bu eylemlerin bir yöneticisi, yasası yoktur, anlaktırlar. Gerçekleşecek değişim bir soya, tarihe, aşkın bir ilkeye göndermez, değişim ancak öteki değişimlerle ilişki halindedir.¹⁷⁸ Eylemde oluş halinin değişim sağlayıcı gücü hakkında Deleuze ve Guattari'nin görüşleri burada da görülmektedir. Bu eylemde oluşun rhizome ile bağını kurmak bu nedenle çok mümkündür. Bu çalışmanın ileri sürdüğü gibi, eylemde oluşun dönüştürücü gücü ile nasıl estetik olabileceği de açık görünmektedir. Yeni bölüme Deleuze'ün şu cümlesiyle geçmek uygun olacaktır. “İktidar hayatı hedef aldığı anda hayat iktidara karşı direniş olur.”

¹⁷⁸ I. Ç. Erdönmez, “20.yy'ın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze”, Marmara Sos. Arş Der. 2014, s. 4

4.1.1 İşgaller, Sivil İtaatsizlik ve Yeni Demokrasi

Çalışmanın bu bölümünde bazı occupy eylemleri ve direniş hareketleri ile sivil itaatsizlik olgusunun yeni demokrasi içinde yerini nasıl bulduğu tartışılacaktır. Öncelikle yeni demokrasi olgusunu tartışmak çalışmanın ilerlemesi bakımından uygun olacaktır.

Ranciére demokrasinin tek biçimi olmayan, çatışmalı bir politik rejim olduğunu ileri sürer.¹⁷⁹ Ayrıca Ranciére tarih boyunca insanların yönetme konusunda soya ya da zenginliğin gücünden gelen üstünlüğe bağlıyken demokrasiyle bu soydan gelen yönetme düzeninden koptuğuna işaret eder. Artık yönetmek için hiçbir ünvana gerek kalmamıştır.¹⁸⁰ Bunun hemen ardından Ranciére, demokratik yönetim olarak adlandırılan şeyin aslında pek de öyle olmadığını öne sürer. Ona göre yönetimler daima azınlık tarafından çoğunluk üzerinde uygulanmıştır. Demokrasinin en önemli gereği olarak öne sürülen tüm oylama yöntemleri ise bir üst gücün talep ettiği rızanın alımına hizmet etmektedir sadece. Bu nedenle de demokrasinin sahip olduğu temsil kökeni itibari ile demokrasinin tam karşıtıdır. Ona göre tuhaf olan şey günümüzde bunun demokrasiyle eşanlı görülmeleridir.¹⁸¹

Ranciére'e göre demokrasi tanımlandığı gibi halkın kendi kendisini yönettiği bir yönetim biçimi olmayıp, tatmin edilmeyi bekleyen tutkuların da düzensizliği olduğundan demokratik düzensizliğin üstesinden gelebilecek bir süper gücün silahlarıyla dışarıdan getirilebilecek bir sistemdir. Bu nedenle en iyi yönetim demokratik yaşamı denetim altında tutabilme becerisine sahip olan olacaktır.¹⁸² Burada söz ettiği çatışmanın kaynağı, demokratik yönetimin bir kamusal sahneyi harekete geçiren bir enerji aşırılığına yol açmasıdır. Bununla baş etmenin yöntemi bu enerjinin yönünün başka tarafa çevrilmesi; maddi bir refah, bireysel mutluluk ve özel hayatın gücünün arttırılması olarak sunulmaktadır. Ancak kamuda halkın geniş kısmının katılımı da bireysel tatmin arayışının yükselmesi de kötüdür. Buna göre iyi

¹⁷⁹ Ranciére, *Demokrasi Nefreti*, Çev. Utku Özmakas, İletişim Yay. İstanbul, 2014, s. 44

¹⁸⁰ A.g.e., s. 54

¹⁸¹ A.g.e., s. 60-61

¹⁸² A.g.e., s. 12-13

demokrasi nedir? Rancière'e göre tüm aşırılıkları denetim altına alabilme becerisine sahip bir toplumsal yaşam ve yönetim biçimidir.¹⁸³

Bu şekilde ele alındığında içinde yaşadığımız toplumsal düzende temsil ve temsilin sorunu, demokrasi ve totaliterliğin geçişli hali, neokapitalist toplumun kendinden menkul yayılma ve tutma gücü karşısında ne yapılabileceği, neye ve nasıl direnilebileceği ve talebin ne olacağı önemli meseleler haline geliyor.

Akay, direniş ve yeni bir demokrasi arayışı söz konusu olduğunda Deleuze ve Guattari'nin kavramlarına dikkat çeker. Onların ortaya attıkları tekil düşünce başlı başına bir direnmeye gönderme yapmaktadır. Akay'a göre, Deleuze ve Guattari'nin felsefesinde direnmenin anlamlı olması için bireysel ya da kolektif olunması değil, tekilleşmenin başlamış olması ve düzen sözcüklerine karşı çıkılması gerekmektedir. Onlar, direnmenin sadece toplumsal olana değil, toplumsalı kuran dile karşı da olduğunda yerini bulacağını söylerler. Akay'ın vurguladığı bir nokta Deleuze ve Guattari'nin düzene ait ve düzen dışı veya siyasi öğretiler olarak gösterdikleri şeylerin, tekil yaratıyı ve direnmeyi toplumsal kılmaya çalışırken kolektif olan ve bireysel olan arasına sıkışıp tekilliği oluşturmanın uzağına düşebileceği uyarısıdır.¹⁸⁴

Akay, Deleuze'e göre yaratmanın, direnme biçiminin doğrudan kendisi olduğunu; klişelere karşı mücadele ederek yeni bir yaratı sürecinin ortaya çıkması olduğunu belirtir. Ona göre Deleuze'ün bu tanımı doğrudan tekilliği düşündürür; çünkü tekillik de sahip olunan bilginin verili klişelerine karşı davranmak, tekil bir direnme gerçekleştirmek demektir. Verili olanı reddederek onu yersizyurdsuzlaştırmaktır.¹⁸⁵

Akay'a göre bu noktada küreselin yerine dünyasal kavramı öne çıkacaktır. İçinde yaşadığımız dönemin adlandırılması ve tanımlanmasına girmek yerine belki doğrudan dünyasal olandan söz etmek gerekmektedir. Dünyasallaşma, Negri'nin çokluk kavramıyla ilişiktir. Akay, Negri'nin "Çokluk" kavramının, küreselleşmiş dünyada ezilen ve dışlanmakta olan kalabalığa verilmiş ad olduğunu; onların sistem dışı

¹⁸³ A.g.e., s. 15

¹⁸⁴ Ali Akay, Sanatın Durumları, Bağlam Yay, İstanbul, 2005, s. 41-42

¹⁸⁵ A.g.e., s. 44

yaşayarak sistemin dışladıklarını oluşturan grup olduğunu belirtir.¹⁸⁶ Çokluk, aynı zamanda Spinoza'nın demokrasinin gerçekleşmesinde kullanılacak kalabalığa verdiği addır. Negri ve Hardt'ın kavramsallaştırmasında ise devrimci güçleri ifade eder.¹⁸⁷

Hardt ve Negri çokluk kavramlarının halk kavramıyla karıştırılmaması gerektiğini özellikle belirtirler. Onlara göre halk birlik oluşturan bir nüfusu temsil ederken, çokluk indirgenemez ve çok boyutludur. Yine çokluk kavramını güruh, kalabalık ve kitleyle karıştırmamak da gerekir çünkü bunlar çok boyutlu olsalar da edilgendirler. Çokluk etkin bir çok boyutluluktur bu yüzden otonomiye ve demokrasiye başarma yeteneğine sahiptirler.¹⁸⁸ Hardt ve Negri'ye göre çokluğun yersizyurdsuzlaşma arzusu kapitalist gelişme sürecinin tamamını harekete geçiren motordur ve sermaye sürekli olarak çokluğu kontrol altında tutmak isteyecektir.¹⁸⁹

Akay Negri'nin kuramından hareketle “küresel” kavramının sermayenin ekonomi-politikasını belirlediğini, “dünyasalın” ise tekilliğin içindeki direnmeyi ifade ettiğini öne sürer. Bugüne ait olan bu direnme, milliyetçi değildir ve ne evrensel ne de yerel direnmeyle kıyaslanabilir bir durumdur. Günümüzün direnmesi tekilliğin içinde uluslararasıdır. Küresel dünyanın sermayesine, hukukuna, kültürüne medya kullanımına, toplumun toponlaşmasına karşı hareketler dünyasallaşma kavramına oturmaktadır. Şiddetin dışına çıkarken, sermayenin sembolik şiddetine maruz kalarak direnmektedirler.¹⁹⁰

Akay'a göre demokrasinin dışlanmışları, kapatılmışları önce kabul etmesi sonra da onlara kucak açması gerekecektir. Bu belki de yeni bir demokrasi biçimi, egemenliğin tek bir halk iradesinde olmaması gereken yeni bir biçimi çağırmaktadır. Akay, Negri'nin tanımladığı “çokluk”un, devlete karşı, devlet kurmayan bir toplumun adı olduğunu, kamusal bir kişilik olmadıkları için halk olmadıklarını, dolayısıyla da kamusala da özele de ait olmadıklarının altını çizer.¹⁹¹

¹⁸⁶ A.g.e., s. 22

¹⁸⁷ Hardt ve Negri, İmparatorluk, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay, İstanbul, 2001, s. 200

¹⁸⁸ A.g.e., s. 15

¹⁸⁹ A.g.e., s. 143

¹⁹⁰ Ali Akay, Sanatın Durumları, Bağlam Yay, İstanbul, 2005, s. 45-46

¹⁹¹ A.g.e., s. 198-199

Akay, günümüzde 'beraber yaşama' dedikleri yeni olanağın bu çokluklarla mümkün göründüğünü ileri sürer. Etnik, dini, yahut da cinsel kimliği anlamında, cemaatlerin kendi içine kapalı olarak oluşmasının, kendi kendine kapalı özerk bir yapı olarak çalışmasının dışında, her bir cemaatin başka cemaatlerle ilişki içinde ve sayı halinde yan yana gelmesi olanaklı olduğunda demokrasinin yeni bir biçiminden söz edilebilecektir ona göre.¹⁹² Akay'ın burada bahsettiği bu yeni ortak yaşama biçimi Deleuze ve Guattari'nin rhizome kavramını hatırlatmaktadır.

Akay, Guattari ve Negri gibi yazarlara göre, yeni özgürlük alanları yaratılmakta olduğunu ifade eder. Moleküler ve kitle dışı eylemler, yani tekillikler bugünün mücadele biçimlerini göstermektedir. Almanya'daki Yeşiller ve alternatif gruplar buna örnek olabilirler. Akay'a göre bu düşünürlerin anlatmak istediği tekil olmanın grupsal olmaktan ayrı olmadığıdır. Tekillik daha önce de belirtildiği gibi birey olmak anlamında değildir, çünkü bireysellikler kolektif bireysellikten başka bir şey değildir. Yeni sosyal pratiklerin içinde hiyerarşik yapılar yoktur ancak parça parça yatay mücadeleler, sosyal grupların arasındaki geçişliliği kapsamaktadır. Söz edilen kitlesel değil moleküler, bağdaşık değil ayrışık olan kolektif bileşmelerdir. Gruplar arasındaki ayrımların bilincine varılması önemlidir. Bu tip tekil ve yatay mücadelelerde sürekli bir grup yapılanması beklenmemelidir çünkü iktidar tek bir yerde olmadığı gibi dayanışma da tek bir yerde değildir ve tek bir şekilde ortaya çıkmaz.¹⁹³ Bu tip örgütlenmeler de akla hiyerarşisiz, parça parça, zaman zaman birleşen, zaman zaman ayrılan noktalar halinde düşünülen rhizome'u getirir. Bir ağaç gibi köklenmenin, büyümenin beklenmesine gerek yoktur. Öngörülen pratikler ot gibi her yerden biteceklerdir. Rancière'in de bölümün başında öne sürmüştüğü gibi bugün demokrasi, gerçekte bir temsile yer bırakmayan, tahakküm biçimlerinin, hegemonik iktidarların olumlanmasına yarayan, bireyi öne çıkaran bir sistemdir. Özgürlük ve eşitlik olduğu sanılan sistemin daha yerleşik olmasını sağlayan bazı görünümüdür. Böyle bir durumla, yeni demokrasiyle nasıl baş edilebileceği ise Akay'ın Deleuze ve Guattari alıntılarında, Hardt ve Negri'nin sunduğu politika önermelerinde dile getirilmektedir. Yeni demokrasi için yeni bir direniş gerekmektedir. Bu ise tekille, kolektiviteyle, çoklukla mümkündür. Demokrasi denen bu şeyin gerçekten demokrasi

¹⁹² A.g.e., s. 200

¹⁹³ Ali Akay, Tekil Düşünce, Bağlam Yay, İstanbul, 2004, s. 174

olabilmesi için çokluk'un birlikte, tahakküm biçimlerine karşı, tahakküm biçimleri tarafından öngörülemez şekilde direnmesi gerekmektedir. Bu düşünürler tarafından belirtildiği gibi, parça parça, kısım kısım, yer yer olabilecektir bazen. İçinde yaşadığımız dönemde yerel ya da cemaatsel olanın öne çıkarılmasının bir olası sebebi de budur. Bir araya gelen ayrışmalar, yok sayılanlar, ezilenler, toplumun dışına atılanlar, yeni işçi sınıfı, beyaz yakalılar yeni yerellikleri, yeni cemaatleri oluşturacak ve yan yana geleceklerdir.

Bu çalışmanın ileri sürdüğü eylemselin estetiğinin de eylem biçimiyle, görünürlük biçimiyle bunu yapacağı öngörülmektedir. Çokluk'un bu şekilde bir araya gelerek, birlikte, yeni bir dayanışma ve ilişkiler mantığı üreterek, yeni altüst etme pratikleri kullanarak, geç kapitalizmin dayattığı tüm kodlara meydan okumasının, kodların yerinden edilme çabasının estetiğinin ta kendisi olduğu öne sürülmektedir. Bu yolla Rancière'in de belirtmiş olduğu gibi duyulurun paylaşımı bir başka şekilde yeniden sağlanmış olacaktır. Sanatın siyasi olarak yeni olanaklar açmasının tek koşulu bu tür bir direnme haline gelmesidir.

Bölümün bundan sonraki kısmı sivil itaatsizliğin tanımını yapılarak, demokrasilerde nasıl bir görev üstlendiği araştırılacak, sivil itaatsizliğin somutlaştığı durumlar ele alınacaktır.

Aykut Çelebi bir makalesinde sivil itaatsizliğe şöyle tanımlar:

Sivil itaatsizlik sadece bir yasaya karşı gelme, yasa ihlali olmayıp kendine özgü siyasal bir karşı çıkma ya da itiraz eylemidir. Sivil itaatsizlik, yeni düzen kuran bir etkinlik değildir; düzenin sınırlarını esnetme, demokratik konsensusu yeni dengelere doğru genişletme özelliği, onu düzen kurma yerine kurucu iktidarın bir bileşeni haline getirir. Sivil itaatsizlik, modern demokratik hukuk devletinde kurucu iktidarın demokrasiyi demokratikleştiren ana unsurlarından bir tanesidir.¹⁹⁴

Çelebi'ye göre sivil itaatsizlik fiziksel zora başvurulmasa da yasayı açık biçimde ihlal eden bir eylemdir ancak düzeni açıkça ortadan kaldırma amacı yoktur. Sivil itaatsizlik eylemlerinin, yasayı tekil düzeye sınırlı biçimde ihlal etmekle yetindiği, hukuk

¹⁹⁴ Aykut Çelebi, "Demokrasinin Derinleşmesi", Cogito: Sivil İtaatsizlik, YKY, sayı: 67, İstanbul, 2011, s. 80

düzeninin bütünü hedef almadığı düşünülebilir.¹⁹⁵ Çelebi, sivil itaatsizlik eylemlerinin liberal demokratik yaklaşımlarda ikili bir biçimde ele alındığını; bir yandan temel hak ve özgürlükleri esas alan modern anayasal demokrasiler bakımından gereksiz, tehlikeli, diğer yurttaşların haklarını ve eşitliğini ihlal eden, yasallığı tehdit eden bir eylem biçimi olarak görüldüğünü, diğer yandan olgusal düzeyde anlaşılması ve çözümlenmesi gereken hukuki ve etik bir konu olarak değerlendirildiğini belirtir. Ona göre her iki yaklaşım da birbiriyle uyumludur; sivil itaatsizlik demokratik bir siyasal sistemin yanlışlıklarını ya da eksikliklerini gösteren son derece yararlı ve sistemik bakımdan son derece bütünleştirici bir işleve sahiptir.¹⁹⁶

Çelebi liberalizm ile radikal demokrasi düşüncesini birbirinden ayırır. Ona göre liberalizm, bireysel farklılıkları birbiriyle belirli bir sivil aralık mesafesinde tutma felsefesidir. Bu felsefenin değişmeyen ilkesi temsili hükümdür. Yargı başta olmak üzere devlet kurumları, bireysel çıkarları bir araya toplayan nesnel bir üçüncü göz mertebesine yükselirken; yurttaşlar da beklentileri ve çıkarları farklılaşmış, homojen ve etik bir cemaatin unsurlarından oluşan bir nüfusa indirgenir. Temsili yönetim bir kez yürürlüğe girdikten sonra hak ve özgürlükler de temsil ve müzakereye indirgenmiş olur. Çelebi'ye göre bu anlamda liberal düzen düşüncesi modern devlet düşüncesinin bir alt koludur. Radikal demokrasi düşüncesi ise liberal siyasal düzen anlayışının hem karşı kutbu hem de bir bakıma tarihsel tamamlayıcısıdır. Çelebi, radikal demokratların, demokrasiyi siyasi tarafları sabitlenmiş sembolik bir değişim ve etkileşim olarak değil, ilk nedenleri ve son hedefleri olmayan, olumsal bir çekişme ve/veya zıtlama olarak kavradığını, demokrasinin bir konsensus değil, çatışmaların kurumsallaştırılması anlamında dinamik bir süreç olduğu düşüncesine sahip olduklarını belirtir. Çelebi'ye göre radikal demokratlar, demokrasinin hukuki-etik bir alan olmaktan ziyade siyasal kavrayışın, siyasal dinamiklerin bir parçası olduğunu kabul ederler. Çelebi, radikal demokratların, düzeni ortadan kaldırmak yerine, düzen kavrayışına dair ihtilafı konular etrafında bir tartışma yürütmeyi, çekişmeyi ya da zıtlamayı tercih ettiklerini ileri sürer. Radikal demokratlar modern anayasa hukuk devletinde aristokratik, monarşik ve demokratik üçlüden oluşan karma rejimde, kurucu iktidarı düzenin otantik bir ilk noktasına, kurucu ilkesine indirgemez. Radikal

¹⁹⁵ A.g.e., s. 81

¹⁹⁶ A.g.e., s. 83

demokratlar kendilerini yukarıda anılan üçlü sacayağın demokratik ayağını yeniden canlandırmaya, güçlendirmeye adanmış kurucu iktidarın bir parçası olarak görürler. Çelebi bu nedenle radikal demokratlar için sivil itaatsizliğin bir düzen yıkma ya da bir düzen kurma edimi değil; düzeni esnetme, demokrasiyi derinleştirme edimi olduğunu vurgular.¹⁹⁷ Buraya kadar anlatıldığı şekliyle, işgal eylemleri, direnişler kamusal alanı ve hayatı durdurma, engelleme mantığı güttüklerinden ötürü sivil itaatsizlik eylemleri olarak değerlendirilebilirler. Amaç genellikle düzenin bütün bütüne değişmesi değil, değişmesi gereken noktalara dikkat çekme, bu noktalar etrafında kolektif bir birliktelik sağlama, değişimi talep etme ve değişim için gerekli olan hazırlığa ortak olmaktır. Ek olarak burada tanımlandığı haliyle sivil itaatsizlik demokrasinin varlığını sürdürmesi açısından bir gereklilik olarak görülmekle birlikte, Çelebi'nin liberalizm tarifinde temsili hükümet ile yönetilme olarak çizilen demokrasi için bir tehdit olarak da algılanmaktadır. Bu gerilim, bu çalışmanın konusunu oluşturan eylemsel sanat/estetik pratiklerinin birer sivil itaatsizlik hareketi olarak dertlerinin liberalizm ve onun her türlü hegemonyası olduğu düşünüldüğünde oldukça anlaşılabilir. İtaatsizlik bu iktidar biçiminin yol açtığı adaletsizlik, eşitsizlik, işsizlik, özgürlüksüzlük durumlarının değişmesini sağlamak ve kamunun dikkatini bu noktalara çekmek için yapılmaktadır. Ek olarak Rancière'in bu çalışmada da ele alınan demokrasi eleştirisinin hem liberaller hem de radikaller için geçerli olduğu iddia edilebilir. Liberallerin öncelikle devlet kurumlarının yerleşikliğini kolladıkları, radikal demokratların ise bir çatışma unsuru çıkarmak suretiyle esneme talep ederek bunun devamının sağlanmasını destekledikleri düşünüldüğünde Rancière'in en iyi demokrasi hangi demokrasi sorusu yine yerini buluyor görünmektedir. Böylece her iki kanat için de en iyi demokrasi sonuçta sistemin devamını sağlayan demokrasi olmaktadır.

Çelebi, sivil itaatsizlik kavramını ilk kullananın Thoreau olsa da bunu kolektif pratiğin bir parçası haline getirenlerin İngiliz süfrajeterleri¹⁹⁸ ve Mahatma K. Gandhi önderliğindeki direnme hareketleri olduğunu belirtir.¹⁹⁹ Ona göre, 1968 hareketi sivil itaatsizliğin doruk noktasını oluşturmaktadır. Nükleer silahlanma karşıtlığı ise 1968'in

¹⁹⁷ A.g.e., s. 86

¹⁹⁸ **Süfrajeter:** 20. yüzyılın başlarında Birleşik Krallık ve ABD'de pasif direniş, kamu toplantılarını bölme, açlık grevi yapma gibi yollarla kadınların seçme ve seçilme hakkını savunan, az çok organize olmuş radikal kadın hakları savunucuları süfrajeter olarak nitelendirilmiştir. Süfrajeter hareketleri ağırlıklı olarak orta sınıftan gelen kadınlar tarafından yürütülmüştür.

¹⁹⁹ A.g.e., s. 87

sonuçları ışığında, radikal demokratik düşünce bakımından yeni bir evrenin başlangıcıdır. Çelebi, sivil itaatsizliğin demokrasinin demokratikleşme ihtiyacına yeni bir halka eklediğini, demokratikleşmenin radikal kurumlarını yaratma çabasında olduğunu ifade eder. Özdenetim, şiddeti dışlayan kolektif bir praksis geliştirme ve bir yanlışı dile getirme, hakikati dile getirme cesareti kolektif mantığın esaslarıdır ve günümüz siyasal kavrayışının olmazsa olmaz bileşenlerini oluştururlar.²⁰⁰ Çelebi'ye göre sivil itaatsizlik sadece herhangi bir direnme eylemi olmayıp bir hata ya da yanlışı, yapısal demokrasi eksikliğini kolektif bir biçimde dile getirme ve tartışmaya açma eylemidir. Sivil itaatsizlik, verili bir düzeni muhatap alarak yürütülen siyasal bir çekişme ve ifade biçimi, siyasalın ta kendisidir.²⁰¹ Çelebi'nin buradaki ifadesi de göstermektedir ki sivil itaatsizliği siyasalın kendisi haline getiren unsurları, kolektif olarak verili bir düzeni çatışma yaratarak tartışmaya açma ve dönüştürme arzusu aynı zamanda onu estetik de kılmaktadır.

John Rawls da sivil itaatsizliği genellikle hükümetin politikalarında ya da yasalarında bir değişim yaratma maksadıyla ortaya konulan, yasaya karşıt, kamusal, şiddet içermeyen ve vicdani bir eylem olarak tanımlar. Ona göre sivil itaatsizlik, bir sivil toplumu ve kamusal iyi anlayışını tanımlayan ahlaki ilkelerle gerekçelendirilen bir eylem olması anlamında siyasal bir eylemdir. Şahsi çıkarlar ya da grup çıkarları arayışına karşıt olarak siyasi kanaate dayanmaktadır ve bir anayasal demokrasi örneğinde, bu kanaatin anayasanın temelini oluşturan adalet duygusunu beraberinde getirmesi gerekmektedir. Rawls, sivil itaatsizliğin, muhalifin ortak adalet duygusu nedeniyle haklı olduğuna inandığı kamusal bir eylem olduğunu ve bu sebepten ötürü, sivil itaatsizliğin protesto edilen konuların yeniden düşünülmesini sağlamak ve muhaliflerin içten kanaatince toplumsal işbirliği koşullarına uyulmadığına dikkat çekmek üzere çoğunluğun adalet duygusuna hitap eden bir eylem olarak anlaşılabilceğini belirtir.²⁰²

Rawls'a göre sivil itaatsizlik eylemlerine girişmekle, kuvvetli direniş fikrinden süresiz olarak vazgeçilmiş olmaz; zira adaletsizliğe karşı yapılan çağrı devamlı olarak reddedilirse, çoğunluk ya teslimiyete ya da direnişe davet etme niyetini beyan etmiş

²⁰⁰ A.g.e., s. 89

²⁰¹ A.g.e., s. 90

²⁰² John Rawls, "Sivil İtaatsizliğin Gerekçelendirilmesi", Cogito: Sivil İtaatsizlik, YKY, Sayı: 67, İst., 2011, s. 173

olur ve direnişin demokratik bir rejimde bile haklılaştırılabileceği düşünülebilir.²⁰³ Rawls sivil itaatsizlik eylemlerinin dikkat çektiği adaletsizliklerin iktidar tarafından görmezden gelinmeye devam etmesi durumunda kuvvetli direniş eylemlerinin haklılık kazanacağını öne sürmüştür. Direnişin sivil itaatsizlikten ayrılıyor olması da ayrıca dikkat çekicidir. Direnişin demokrasi içinde daha tehditkar görülmesinin sebebinin, yaşamın aksatılması ve taleplerin elde edilmesi konusunda daha ısrarcı bir tavra sahip olması olabilir.

Demokrasinin bir tür sağlaması olarak görülen bu eylemsellik biçimi, Rancière'in öne sürdüklerinden de hareketle, modern dönemin merkezîyetçi demokratik yönetim anlayışının bir tür salınımda olduğunu göstermektedir. Temsiliyet sorunundan, temel hak ve özgürlüklerin korunmasına, eşitlik ve adalet sorunundan ekonomik sorunlara kadar boylu boyunca bir yolunda olmayış göze çarpmaktadır. Demokrasi olarak yaşantılanan şey, neoliberal tahakküm politikalarının dayattığı bir tür dengesizlikler sorunudur. Sivil itaatsizlik eylemleri, sanatın hayatla kurduğu tam da siyasi olan bağ, bu dengesizlikler ortamında bir yeni dengenin kurulmasının en önemli unsurları olarak hareket etmektedirler.

Kahraman'a göre yeni demokrasi anlayışı artık modernizm sonrası demokrasi diye tanımlanabilir. Kahraman, bu dönemde yerel yönetimlerin, merkezi otoritenin parçalanması ve zayıflatılması açısından önemli birer odak olarak sivrildiğini, yerel yönetim kavramına yerel demokrasi anlayışının yön vermekte olduğunu ileri sürer. 20.yy'ın sonunda gelişen cemaatleşme de bu yapılanmayı hızlandırmaktadır. Ona göre, insanlar temsili demokrasiden, birilerinin onlar hakkında karar alıp vermesinden öte, doğrudan demokrasi çerçevesinde kendi kararlarını kendileri almak vermek istemektedirler ki bu da sistemin tümüyle yenilenmesi demektir. Kahraman, kentsel alanın dönüştürülmesinin bu noktadan sonra başka bir boyut kazanacağını, çünkü ona yönelik müdahalelerin artık bir odaktan yönlendirilemeyeceğini iddia eder. Bu müdahalenin değişik grupların, toplumsal katmanların, ilgi odaklarının belirleyici etkisinde geliştirileceğini savlar. Ona göre böylesi bir oluşum 1980'lere damgasını vuran çoğulculuk ve çok kültürlülük kavramlarından geniş ölçüde etkiler ve izler

²⁰³ A.g.e., s. 174

taşıyacaktır. Sivil toplum örgütlenmeleri, sivil toplum kavramının kendisi bu aşamada çok büyük etki kazanmaktadır. ‘İnisiyatif’ler, ‘platform’lar, ‘girişim’ler bu nedenle hızla çoğalmaktadır. Kahraman bu düzlemde artık bir egemenlik ve hangi anlama gelirse gelsin baskı kavramına yer olmadığını ifade eder.²⁰⁴ Bu çalışma, Kahraman’ın yerelliğin, sivil toplum katmanlarının güçlendiği yönündeki düşüncelerini desteklemekte birlikte, bu oluşumların baskıyı ortadan kaldıracığına ilişkin tespitini aceleci bulmaktadır. Her yere işlemiş olan iktidar biçiminin dönüştürülmesi çabası, merkezi yönetimlerin, tepeden inme demokrasi anlayışlarının, çoğulcu olmayan indirgemeci yapıların sorgulanmasını şart koşmaktadır ancak sistemi değiştirmenin daha eyleme dönük, yeniden üretilen ilişkilerle birlikte daha köklü direnişleri de gerektirdiğini ileri sürmektedir.

Bu bölümde yeni demokrasinin ne olduğu ve demokrasi baş edilmesi gereken bir şeye dönüştüğünde onunla başatmenin bir yöntemi olarak sivil itaatsizlik incelenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan eylemci sanat pratikleri birer sivil itaatsizlik formu olarak değerlendirilebilir. Bir başka deyişle, içinde sivil itaatsizlik nüveleri barındıran estetik kolektif müdahaleler olarak da tanımlanabilirler. Sonraki bölümde yeni demokrasinin içinde oturduğu büyük ev küresel dünyanın sanatla, bizim ele aldığımız şekliyle bir direnişin ifadesi olan sanatla ilişkisi ele alınacaktır.

4.1.2 Küreselleşme ve Yeni Direniş Biçimi Olarak Sanat

Yukarıda anlatılan Occupy hareketleri, sivil itaatsizlik örnekleri ve direnişlerin tümünün odak noktası küreselleşmenin, neoliberal düzenin söylemine karşı çıkmaktır. Neoliberal söylem daha fazla eşitsizlik, daha fazla savaş, daha fazla işsizlik anlamına gelmektedir. Artık burjuvazi gibi hedef alınacak belli bir sınıf bile yoktur, neoliberal sistem yaşamın her yerine işlemiştir. Hakim kodu her yerdedir, kontrol mekanizması her yerdedir. Koddan, kontrolden kaçınmanın ve varlığı sürdürmenin mümkün yolları nelerdir? Sanat daha önce de burjuvazinin dayattıklarına karşı hayatı ele geçirmeye ve dayatılanın kendisine dönüşmemeye çalışmıştır. Sanat yine daha önce kapitalizmin vazgeçilmez olduğunu öne sürdüğü zenginlik, eşitsizlik, ayrımcılık söylemlerine

²⁰⁴ H. B. Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yay, İstanbul, 2002, s. 283

kapitalizmin dilini bozguna uğratarak karşı durmaya çalışmıştır. Bu büyük küresel evde direnmenin yeni bir biçimi olarak yine burada, sokaklarda mıdır?

Kapitalizmin ilk hali ile günümüzdeki küresel dünyanın üretim süreçleri ve sınıfsal açıdan nasıl farklılaştığını anlamak için Hal Foster'ın görüşleri oldukça ufuk açıcudur. Foster, Marx'a göre dünyayı üretenin işçi olduğunu ve yeni bir kolektivite adına üretim araçlarını sermayenin elinden alması gerekenin de yine o olduğunu ifade eder. Bu durum pek çok nedenle bölük pörçük bir biçimde gerçekleşmiş, Marksistler de toplumsal değişimin odak noktasında hala üretimdeki işçinin bulunup bulunmadığını sorgulamak zorunda kalmışlardır. Foster, André Gorz'a göre günümüzün devrimci eyleyicisinin, üretimci ideolojiden azade olduğu için kapitalist rasyonelliği reddedebilen ve bireysel özerkliğini sağlama almaya çalışan "*işçi olmayanların sınıf olmayan topluluğu*" olduğunu söyler. Foster'a göre son dönemlerdeki proleterleşme gösterilerine rağmen, yeni toplumsal güçler –kadınlar, siyahlar, diğer azınlıklar, gay hareketleri, ekoloji grupları, öğrenciler vs. – toplumsal cinsiyet ve cinsel farklılığın, ırkın ve üçüncü dünyanın, "doğanın başkaldırısının", bilgi ile iktidar ilişkisinin önemini açıkça göstermiştir; öyle ki sınıf kavramı, eğer hala korunacaksa, bu terimlerle eklemlendirilmelidir. Foster buna karşılık, kuramsal odak noktasının tarihin öznesi olarak sınıftan öznelliğin kültürel oluşumuna, ekonomik kimlikten toplumsal farklılığa kaydığını ifade eder. Artık siyasi mücadele büyük ölçüde "farklılaşmış eklemlenme" süreci olarak görülmektedir.²⁰⁵ Buna bağlı olarak da Foster, siyasi sanatın da artık sınıfsal bir öznenin temsilinden ziyade toplumsal temsillerin eleştirisi olarak görüldüğünü, böyle bir değişimin siyasi sanatçının konumunda ve işlevinde de bir değişimi gerektirdiğini vurgular.²⁰⁶ Foster tarihsel olarak kadınların, siyahların, öğrencilerin vs. uzun zamandır üretimde tabi konumda olduğunu veya üretim sürecinden dışlanmış olduklarını, toplumsal olarak da bu siyasi güçlerin mücadele sahasının üretim araçları kadar kültürel temsil kodları olduğunu belirtir, çünkü eşitsizlik sürekli bir biçimde temsil kodlarıyla her yere yayılmaktadır. Foster, bu durumda Marksizmin iki yer değiştirmeye karşı karşıya olduğunu söyler. Tarihin öznesi olarak sınıf kavramının yerini toplumsal öznenin tarih içinde üretilmesine yönelik ilgi almıştır. Ek olarak üretim araçları üzerindeki odak, dolaşım süreçlerine ve

²⁰⁵ Hal Foster, "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı", Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay. İst, 2014, s. 133

²⁰⁶ A.g.e., s. 133

tüketim kodlarına kaymıştır. Foster'a göre toplumsal bütünsellik içinde siyasi sanatın aldığı yeni konum ancak bu iki yer değiştirmenin ışığında kavranabilir.²⁰⁷

Foster'a göre siyasi olanı yeniden düşünmek herhangi bir temsil tarzını dışlamak demek değil, o tarzın özgül kullanımlarını ve maddi etkilerini sorgulamak demektir. Siyasi olanı yeniden düşünmek, üretim aygıtını dönüştürme ihtiyacını reddetmek demek de değildir – yalnızca bu ihtiyacı tarihsel bir program olarak özgülleştirmek demektir. Foster için, çokuluslu kapitalizm koşulları altında üretim aygıtının değiştiği şüphesizdir ve bugün dolayımlanmış imgelerin tüketim sürecine müdahalede bulunmak, özel imgeler yaratmaktan daha radikal bir hamle olabilir. Foster, siyasi sanat projesini yeniden tasavvur etmek için sınıf ile üretimdeki yer değiştirmeler arasındaki bağı kavramanın yeterli olmadığını belirtir. İktidarın, sınıf ya da devlet ideolojisiyle sağlanan toplumsal rızaya dayandığını savunan kuramın yerini, iktidarın davranışları (hatta bedenleri) doğrudan disipline eden teknik denetim vasıtasıyla işlediğini savunan bir kuramın aldığını vurgular Foster. Foucault'ya referans ederek bu denetimin, hakiki benlikleri ya da gerçek koşulları çarpıtan ideolojik temsillerden ziyade (okulda, şirkette iş başında olan) sosyal rejimlerle ilgili olduğunu öne sürer.²⁰⁸ Foster için temsiller ve disiplinler üzerindeki bu hegemonyaya etkili biçimde meydan okumak için sadece bildik anlamda sınıf mücadelesi yeterli değildir, çünkü hegemonya ekonomik sömürü kadar kültürel hüküm kurma aracılığıyla da işlemektedir. Foster, kültüre böylesi bir mücadele sahası olarak bakıldığında, bunun sonucu olan stratejinin, kültürel temsillerin ve sosyal rejimlerin oluşturduğu hegemonik koda karşı şimdi ve burada olan bir direniş ya da müdahale stratejisi gerektiğini belirtir. Foster'ın söz ettiği daha radikal ama daha zayıf olan, direnmenin tamamen boş bir çaba olarak görüldüğü bütüncül bir yaklaşım da vardır. Bu yaklaşımda direnmek boşadır çünkü, kültür metalaşmakla kalmamış, ekonomi de artık simgesel üretimin temel sahası olmuştur. Buna göre burjuvazi artık kendi ideolojisini nakşetmek ya da hükmünü korumak için geleneksel bir kültüre ihtiyaç duymaz. Metanın insanları teslim almak için kişisel ya da toplumsal bir değer kisvesi altında sunulmasına gerek yoktur. Meta kendi kendinin mazereti, kendi kendinin ideolojisi haline gelmiştir. Sermaye göstergeye kadar nüfuz etmiştir, bu nedenle koda kod

²⁰⁷ A.g.e., s. 135-136

²⁰⁸ A.g.e., s. 138

yoluyla direnmek neredeyse yapısal olarak imkansızdır. Daha da kötüsü, bu direniş sermayenin faaliyetiyle suç ortaklığı içinde olabilir. Foster, sermayenin hem hayatı sürdüren yeni simgesel formları etkilediğini hem de eski formları yıktığını ifade eder. Sermaye bu yöntemiyle her türlü avangardı aştığından Foster artık sanatta da bu tür stratejilerin gereksiz, direnişin de anlamsız görünebileceğini ileri sürer. Foster sermayenin her şeyi yutan ele geçirme ve yeniden kodlama gücünü bir şekilde aşan, ama ne hakim kültüre yönelik bir nostaljiye ne de marjinallik veya nihilizmin romantik stratejilerine teslim olan bir pratiğe ihtiyaç olduğunu duyurur.²⁰⁹

Hardt ve Negri de yeni dünya düzenini anlamaya çalıştıkları kitaplarında Foucault'dan yararlanırlar. Foucault'dan referansla postmodern döneme açılan süreçte artık disiplin toplumundan kontrol toplumuna geçildiğini, toplumun komuta mekanizmalarının giderek daha fazla demokratik, giderek daha fazla toplumsal alana içkin hale geldiğini, kodların yurttaşların beyinleri ve bedenleri üzerinden dağıtıldığı bir toplumun meydana geldiğinden söz ederler. İktidar artık doğrudan beyinleri ve bedenleri yaşama duygusundan ve yaratma arzusundan otonom bir yabancılaşma durumuna getirerek örgütleyen mekanizmayla çalışmaktadır. Hardt ve Negri'ye göre kontrol toplumu, ortak ve gündelik pratikleri içsel olarak canlandıran normalleştirici disiplin aygıtlarının güçlendirilmesi ve genelleştirilmesi olarak tanımlanabilir; disiplin toplumunun aksine kontrol mekanizması esnek ve değişken ağlar yoluyla toplumsal kurumların yapılaşmış alanı dışına da kolaylıkla uzanabilir.²¹⁰ Hardt ve Negri'ye göre Foucault'un biyo-iktidarı için asıl mesele bizatihi hayatın üretimi ve yeniden üretimidir. İktidar böylelikle insanların bilincinin ve bedenlerinin – aynı zamanda bütün toplumsal ilişkilerin – derinliklerine işleyen bir kontrol mekanizması olarak kendini gösterir. Buradan hareketle Hardt ve Negri kontrol toplumuna geçişte kapitalizmin bütün gelişim seyri içinde peşinde olduğu bir noktaya gelindiğini ifade ederler. Artık tüm toplumsal güçler giderek daha fazla karşılıklı olarak birbirini içermektedir. Öne sürdükleri geçişin çoğulculuğun ve çok boyutluluğun paradokslarıyla uğraşan Foucaultcu geçişe yakın olduğunu ve Deleuze ve Guattari'nin kendi açılarını daha açık hale getirdiğini öne sürerler. Hardt ve Negri, direnişlerin artık marjinal olmayıp ağ şebekesi içinde açık olan toplumun merkezinde aktif olduğunu;

²⁰⁹ A.g.e., s. 140-141

²¹⁰ M. Hardt & A. Negri, İmparatorluk, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay, 2001, İst, s. 48

bireysel her noktanın Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi bir yaylada²¹¹ tekilleştirildiğini öne sürerler. Hardt ve Negri'ye göre Foucault'un örtük olarak kurduğu ve Deleuze ve Guattari'nin açık hale getirdiği şey bir iktidar paradoksudur; yani iktidar bir yanda toplumsal yaşamın her ögesini kendi içinde birleştirip kuşatırken aynı zamanda da yeni bir bağlam maksimum çoğulculuk ve sayısız tekilleşme içeren bir ortam – bir olay ortamı – ortaya çıkarmaktadır.²¹²

Hardt ve Negri'ye göre artık-değer üretiminde önceleri kitlesel fabrika işçilerinin maddi emeğinin oynadığı merkezi rolü bugün giderek daha fazla entelektüel, maddi olmayan ve iletişimsel emek gücü oynamaktadır. Bu nedenle bu yeni kapitalist değer birikimi sorununu sömürü mekanizmasının merkezine (ve dolayısıyla belki de potansiyel isyanın merkezine) oturabilen yeni bir politik değer teorisi geliştirmek zorunludur. Bu çerçevede bedenlerin üretkenliği ve duygulanım değerinin mutlak anlamda merkezi bir yer işgal edeceğini öne sürerler. Hardt ve Negri'ye göre,

Bu beden kendisine can veren başlangıçtaki üretici gücü yoksayarak değil, onu tanıyarak yapı haline gelir, bu beden dil (hem bilimsel hem de toplumsal dil) haline gelir, çünkü ilişki arayan tekil ve belirlenimli bedenlerin bir çokluğudur. Bu yüzden o hem üretim hem de yeniden üretim, hem yapı hem de üstyapıdır; çünkü o tam anlamıyla hayat ve gerçek anlamda politikadır.²¹³

Foster, Hardt ve Negri tarafından özellikle de Foucault'ya referansla söz edilen, üretim süreçlerinin ve üretim ilişkilerinin değişimine vurguyla tarif edilen bir iktidar biçimi vardır. Bu çalışmada küreselleşme olarak adlandırılan yapı budur. Önemli bir ayırım, Hardt ve Negri'nin bunu imparatorluk olarak görmesi, çünkü aslında küreselleşmenin Marksist işçi pratikleri tarafından arzulanan bir form olduğuna dikkat çekmeleridir.

Hardt ve Negri, küreselliğin kültürel, politik ya da ekonomik homojenleştirme olarak anlaşılmasında gerektiğini, küreselleşmenin, yerelleşme gibi bir kimlik ve farklılık üretim rejimi ya da daha doğrusu homojenleştirme ve heterojenleştirme rejimi olarak

²¹¹ **Yayla:** Deleuze'den alıntılanarak: "Biz bir rizom oluşturacak şekilde yerin altındaki kökler tarafından öteki çokluklarla bağlanan her çokluğa yayla diyoruz. Biz bu kitabı rizom olarak yazıyoruz. Kitabımız yaylalardan oluşmuştur... Her yaylayı her yerinden başlayarak okuyabilirsiniz ve her yayla bütün diğer yaylalarla bağlantılıdır."

²¹² A.g.e., s. 48-49-50

²¹³ A.g.e., s. 54-55

anlaşılması gerektiğini ifade ederler.²¹⁴ Hardt ve Negri'ye göre küreselleşmeyi önceleyen ve biçimlendiren mücadeleler, amacı kendisini belli bir toprağa hapseden katı rejimlerden kurtulmak olan canlı emek gücünün ifadeleridir. Hardt ve Negri, emeğin ve devrimin öznesinin temelli değiştiğinin kabul edilmesi gerektiğini belirtirler. Proleteryanın bileşimi değişmiştir, dolayısıyla bu konudaki anlayış da değişmelidir. Hardt ve Negri proleteryanı kavramsal olarak, emekleri kapitalist üretim ve yeniden üretim biçimleri tarafından doğrudan ya da dolaylı olarak sömürülen ve bu biçimlere tabi kılınan herkesi kapsayan geniş bir kategori olarak kabul ederler.²¹⁵

Hardt ve Negri yeni imparatorluğa karşı verilen son dönemdeki mücadelelerin ve eylem biçimlerinin özellikle birbirinden kopuk oluşları ve bir dalga biçiminde yatay genişleme şansı bulamayışları yüzünden dikey sıçramak zorunda kaldıklarını ifade ederler. Bunu yeni bir enternasyonalist mücadeleler dalgası olarak değil de toplumsal mücadelelerde yeni bir niteliğin ortaya çıkışı olarak kabul ederler. Onlara göre bu mücadeleler, bütün çeşitliliğine rağmen tamamen yeni özellikler taşımaktadır. Öncelikli olarak, yerel koşulların sağlam kökleri olmakla birlikte, her mücadelenin hemen küresel düzeye sıçradığını ve emperyal kuruluşun geneline saldırdığını belirtirler. İkinci olarak, bütün bu mücadelelerin, ekonomik ve politik mücadele arasındaki geleneksel ayrımı parçaladığını, mücadelelerin artık aynı anda ekonomik, politik ve kültürel; dolayısıyla biyo-politik, yani hayatın biçimi üzerine yürütülen mücadeleler olduklarını; bunların da, yeni kamusal alanlar ve yeni cemaat biçimleri yaratan kurucu mücadeleler haline geldiklerini ortaya koyarlar.²¹⁶ Hardt ve Negri'nin çokluk ve imparatorluk kavramlarıyla ilgili önemli bir benzetmeleri vardır. Onlar imparatorluğu başları birbirine bakan iki kartala benzetir. Bir kartal başı iktidardır. Öteki kartal başı küreselleşmenin üretici ve yaratıcı öznelere dönüşen çokluktur. Onlar durmaksızın devrim halindedir ve sisteme sürekli yeni biçimler dayatan tekillikler ve olaylar takımını oluştururlar. Hardt ve Negri, emperyal düzende patlak veren her isyanın sistemin bütününde bir şok dalgası tetiklediğini, imparatorluk açısından olaylar sıklaştıkça bu olayların önceden kestirilemeyen zamansal dizilişlerine müdahale etmenin daha da zorlaştığını belirtirler. Onlara göre mücadelelerin sergilemekte olduğu en anlamlı özellik neredeyse anlık ani hızlanmalar,

²¹⁴ A.g.e., s. 70

²¹⁵ A.g.e., s. 76-77

²¹⁶ A.g.e., s. 80

tam anlamıyla ontolojik bir güç ortaya koyan ve imparatorluğun en hassas dengelerine beklenmedik darbeler indiren patlamalardır. Yeni direniş figürleri de mücadelelerin akışı içinde biçimlenirler. Onlar bunun, imparatorluk içinde ve karşısında, günümüz çokluğunun varoluşunun bir başka temel karakteristiği olduğunu ileri sürerler. Çokluğu toplumsal dünyanın gerçek üretici gücü olarak tarif ederken imparatorluğu yalnızca çokluğun hayat damarlarını kurutan bir kapan olarak; ya da Marx'ın söyleyebileceği gibi, ancak canlıların kanını emerek hayatını sürdürebilen, ölü emeğin biriktirilmesinden beslenen bir vampir rejimi olarak tarif ederler.²¹⁷ Küreselleşme başlığı altında ele alınan günümüz yönetim biçiminin hakkını veren bir açıklamadır bu.

Foster günümüzde hegemonyaya karşı direnişçi bir tavra ağırlık verilmesi gerektiğini, toplumsal formasyonu “bütüncül bir sistem” olarak değil, birbirine karşıt pek çok pratiğin kesişmesi olarak görmek, bu kesişmede kültürel arenayı da etkin mücadele imkanı barındıran bir yer olarak konumlamak gerektiğini savunur.²¹⁸

Toplumsal özgürleşme kavramının dahi tarihsel nesnesini yitirmiş olduğu, benlik, aile, sınıf, din, ulus gibi yapıların aşındığı bu günlerde Foster avangardın kullanmış olduğu ihlalcı pratiklerin o denli etkili olamayacağını öne sürer. Ancak Foster'a göre direniş ne böyle bir sınıra ne de özgürleşmiş bir konuma işaret etmektedir, direniş sadece kültürel anlamlandırmalar ve toplumsal disiplinler içerisindeki öznel olarak şimdi ve burada bulunan konuma dayanan yapısökümcü bir stratejidir. Foster için böyle bir pratik ideoloji dışında herhangi bir aşkın hakikat ya da doğal köken bulunduğu fikri de özgürleşmiş olduğunu iddia eden her türlü temsil de kuşkuludur.²¹⁹

Foster birbirinden farklı unsurlardan oluşan yeni bir toplumsal düzen, yeni bir konjonktür içinde olduğumuzu ifade eder ve siyasi sanatın kendini bu düzene göre yeniden konumlandırması gerektiğini savlar. Ona göre avangard ihlal pratiğinden eleştirel direnişe geçiş de sanatın üretimini ve alımlanmasını şekillendiren farklı koşullar içinde değerlendirilmelidir.²²⁰ Foster bunun modernizm ile postmodernizm

²¹⁷ A.g.e., s. 84-85-86

²¹⁸ Hal Foster, “Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı”, Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay. İst, 2014, s. 144

²¹⁹ A.g.e., s. 144-145

²²⁰ A.g.e., s. 147

bağlamında ele alınabileceğini, direnişçi pratiklerin postmodernist pratikler gibi kültürel temsilleri vurguladığını, sanata karşı anarşik yadsımlar ortaya koymak yerine metinlerin toplumsal bağlantılarını irdelediğini belirtir. Bir zamanların üretici olarak sanatçısının nasıl üretim aygıtını beslemekle değil onu değiştirmekle görevliydiyse, bugünün siyasi sanatçısının da mevcut temsilleri ve türsel formları temsil etmekle değil, bunların denetlenmesindeki süreçleri ve aygıtları sorgulamakla mükellef olacağını altını çizer.²²¹ Foster bir adım daha ileri giderek siyasi sanatın görevinin hegemonyaya sadece direnmek değil, “terörist” provokasyon aracılığıyla hegemonik kodlamaları görünür kılmaya çalışmak, sistemin gözetleme ya da bilgi denetleme gibi işlemlerini kamusal hale getirmek ya da gözdağı ve sindirmeyi güçsüzleştirmek olduğunu belirtir.²²²

Akay da Foucault’u referans göstererek Foster’ın tanımlamalarına yaklaşır. Foucault’nun modern iktidarın biyo-politikaya dönüşmüş, insanları en özgür alanlarda kodlayıp, normlara soktuğu savını vurgular ve artık sorunsal olanın adalet değil, yaşamın ta kendisi olduğunu ifade eder. İktidarlar artık toplumdışları cezalandırmakla yetinmeyip tüm toplum üzerinde bir işletme mekanizması kurmuştur. Artık insanlar ve halklar bu normlara isteye isteye uymakta ve normları kendi içinde, kendi arzusu olarak hissetmektedirler.²²³ Akay’a göre bu iktidar biçimine karşı direniş de yaşamın kendisinin bir direnişi olmak zorundadır. İktidar politik nesne olarak yaşamı hedeflemiştir. İnsan da yaşamın özgürleşmesi için mücadele edecektir.²²⁴

Hardt ve Negri’nin çokluktan bekledikleri direniş, karşı koyma, Rancière’in sensoryum kavramındaki gibi zaman ve mekanda bir dönüşüm sağlayacaktır. Bu nedenle direniş biçimlerinin kendisi, direniş-oluş estetikdir. Akay da global dünyaya karşı sanatın hala bir eylem, bir direnme biçimi olduğunu, sanatçının eylemde bulunan kişi olduğunu, bu eylemin kendisinin, düşünceyi malzemeye çevirmek üzere harekete geçmek demek olduğunu belirtir.²²⁵

²²¹ A.g.e., s. 148

²²² A.g.e., s. 149

²²³ Ali Akay, Tekil Düşünce, Bağlam Yay, İstanbul, 2004, s. 138

²²⁴ A.g.e., s. 141-142

²²⁵ Ali Akay, Sanatın Durumları, Bağlam Yay, İstanbul, 2005, s. 208

Hasan Bülent Kahraman'a göre günümüzde sanatçıdan beklenen, üretici öğeleri değiştirmesi, toplumda artık simgeleşmiş kavramları denetleyen süreçleri ve öğeleri bulması ve onlarla yüzleşmesi, onları eleştirmesi ve onlara karşı direnmesidir. Ona göre bugün politika-sanat ilişkisini bir zamanlar yapıldığı gibi sanatçı-izleyici arasında yaşanan basit bir sunum/gösterim olarak nitelendirme olanağı kesinlikle yoktur. Sunum/gösterim esasına dayalı sanat, dönüştürmeyi içerir, oysa işin bugünkü boyutu, yani direnme sanat, verili üretim ve çevirim/dolaşım dizgelerine muhalefet ederek var olmaktadır. Direnme sanat, kültürün ve toplumsallığın boşluklarına yönelmekte ve orada var olmaktadır. Kahraman, gösterimsel politik sanatın, toplumsal deneyimleri ikonik ölümler halinde yansıttığı ve onunla yetindiği sürece, bugünkü koşullarda, ancak bir sorun olarak kalacağını ileri sürer. Bu türden bir yaklaşımın politik sanatla arasındaki mesafeyi belki kısaltacağını ancak bu sefer politika kavramının ikonoklastik bir ahlak kavramıyla, sanatın da saf ve basit bir ideoloji kavramıyla özdeşleşeceğini söyler.²²⁶

Kahraman'a göre küreselleşme, bütün bir kapitalist dönemin hem en önemli kırılma hem de en önemli eklemlenme dönemidir. Yerleşik sistemik kurumlaşmanın ve onu hazırlayan mantığın eleştirisi en üst noktaya bu dönemde ulaşmıştır. Ayrıca bu dönem yeni bir demokrasi anlayışının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu demokrasi anlayışıyla beraber Platonik Batı metafiziğinin de sonuna gelinmiştir. Kahraman, bunun yerine daha Aristotalyen bir anlayışın sekülerizmle bu dönemde ortaya çıktığını belirtir. Ona göre bu dönemde hem Kant estetiğinin ciddi bir sarsıntı geçirmesi hem de Duchamp anlayışının dönüştürülmesi sanatın en önemli çıkışları arasındadır. Küreselleşmeyle birlikte somutlaşan ırkçılık, ayrımcılık, yoksulluk karşıtı politikalar sanatın da ifade alanı içine soktuğu kavramlar olmuştur.²²⁷ Bu dönemde üretilen sanat modernitenin steril dokusunu yırtarak onun dışına çıkmış ve yeniden sokağa dönmüştür. 90'larda üretilen işlerin önemli bölümü sokak kavramını en geniş anlamda siyaset olarak algılamıştır. Eleştirel, yorumsamacı tepkici yanı bu nedenledir.²²⁸ Kahraman, çağdaş sanatı, 60'lardan başlayarak gelişen "Yeni toplumsal ve siyasi akımlar"dan ayrı düşünmenin olanaksız olduğunu ileri sürer. Ona göre çağdaş sanat bu doğrultuda gelişen dinamiklerin bir tür görselleştirilmesidir. Bu yanıyla siyasetle

²²⁶ H. B. Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yay, İstanbul, 2002, s. 82-83

²²⁷ A.g.e., s. 198-199

²²⁸ A.g.e., s. 205

doğrudan ilişkili, yeri geldiğinde tavır alan ve siyaseti belirleyecek derecede eylemselliğe vurgu yapan bir edimdir.²²⁹ Kahraman, bu dönemde ortaya çıkan sanatın ise iki ayrı kola ayrıldığını; bir yanda, merkezdeki sert çekirdek özelliklerine sahip bir modernizmin görsellik düzeyinde ulaştığı en uç oluşumlarda minimalizmin ve Daniel Buren'in çıkışlarıyla kendisini gösteren “püriten” ve “steril” bir anlayış, diğer yanda ‘tavır alan’, gündelik gerçeklikle ve ‘sokak’la bütünleşen bir anlayış bulunduğunu belirtir. Ona göre çağdaş sanat bu alanda gelişen etkinliklerin bütünüdür.²³⁰ Kahraman 60-80 yılları arasında ortaya çıkan çağdaş sanatla 80 sonrasında ve 90'larda var olan çağdaş sanat arasında önemli bir kaynak farkının olduğunu; 60-80 arasında gerçekleştirilen etkinliklerin yalnızca postmodernizm kaynaklı olmadığını ancak daha çok postmodernin sonuçlarına dönük olduğunu, fakat 90'larda gelişen damarın postmodernizmi aşmış ve özellikle modernizmin ‘kırılma’ hatlarından hareket ederek bunu sağlayan küreselleşmeden güç almaya başladığını dile getirir. Bu durumda ona göre çağdaş sanat, özü itibarıyla ‘başka’ bir oluşumun sonuçlarını kullanan ve onları görselleştiren bir edimdir.²³¹

Akay, sanatçı Chen Zhen'in de 60'lardaki ve 21.yy'daki söylemi ayırdığını ifade eder. Ona göre 60'larda açıkça iktidar odaklarına, sisteme karşı bir tavır söz konusudur. Ancak kendinde de bulunduğu yeni direnme stratejisine dikkat çeker. Burada yeniden marjinalleşmenin sağlanması için yeni bir pozisyonun nasıl bulunacağı sorunsaldır. Kültürel klişelere karşı savaş alanı oluşturulmasının nasıl sağlanacağı düşünülür. Yer değiştiren bir göçmen olmak için “öteki” kültürlerle girmek nasıl mümkün olacaktır? Kimlik sorununun sorusu artık “Nereye gidiyorsunuz?”dur. Tam da burada ileriye dönük oluşlardan söz edilmektedir.²³²

Shukaitis, kamusal alanın görülmemiş ölçüde ticarileştiğini, şirketlerin medya üzerinde hakimiyet kazandıklarını, hayatın her alanında korku ve çığırkanlığın arttığını, muazzam bir bilgi ve veri akışının erişilebilir olduğunu ama bu verilerin yankı bulacağı kamusal alanların bulunmadığı bir kültür yaratıldığını söyler. Shukaitis, Paolo Virno'dan referans alarak, ortak zeka biçimlerinin, ortak meselelerle meşgul

²²⁹ A.g.e., s. 215

²³⁰ A.g.e., s. 216

²³¹ A.g.e., s. 218

²³² Ali Akay, Sanatın Durumları, Bağlam Yay, İstanbul, 2005, s. 237

olunabilir bir kamusal alanda ifade bulamadığında, denetimsiz ve temelsiz hiyerarşilerin korkutucu bir şekilde çoğalacağını öne sürer. Virno'ya göre bunun, “*kamusal alanı olmayan bir kamusalılık*” oluşturacağını vurgular. Shukaitis için politik sanat, sadece içeriğinden ötürü değil, tasarlanma biçiminden ötürü de politiktir; yani sanatın politikliği, fikirlerin, imgelerin ve ilişkilerin alışıldık dolaşım biçimine uyup uymamasına göre de değişir. Başka deyişle, “sokak sanatı formları sadece sokakta yer aldıkları için altüst edici değildir (nitekim sokak, envai çeşit viral pazarlama ve gösteriye içkin kılma biçimine de ev sahipliği eder); sokak sanatının altüst ediciliği, sanat kurumunun ve meta üretiminin aşırı kodlama işlemlerine direnen ilişkileri ortaya sermesinden ileri gelir”.²³³

Bu bölümde küreselleşme, küreselleşmenin yarattığı örselenmeye karşı direnmenin bir yolu olarak sanat ele alınmıştır. Avangarddan itibaren hegemonik iktidar anlayışına karşı insani olanın yanında yer alan siyasalla ilişkili sanatın günümüzdeki halinin daha etkili, daha dönüştürücü olması beklenmektedir. Bu direnmenin önemli bir unsurunun çokluk olduğu Hardt ve Negri'nin metinlerinde açık edilmiştir. Burada mesele sınıf ve iktidar yapılaşmasının değişmesine dek dayanmaktadır. Artık sisteme direneceği düşünülen sınıf değişmiştir, çünkü üretim aygıtlarını kullanan, üretim ilişkilerinin içinde bulunanlar değişmiştir. Bu nedenle direnme stratejisi de değişmektedir. Çokluk, içinde yaşadığımız sisteme karşı tekilliğin görünür halidir. Şimdiye kadar yapılmamış direnişi yapabilecek özerk güç çokluktur. Bu bölümde ayrıca küreselleşmeye/imparatorluğa karşı direnmenin bir başka faili olarak estetik olan ileri sürülmektedir. Yine aynı şekilde sanatın özellikle son yıllarda sokağa başını çevirmesi, yeni bir direnme alanı araması olarak yorumlanmaktadır. Ancak bu çalışmanın ele aldığı estetik, çokluğun, bir değişim olanağı olarak çokluğun eylemselliğinin estetik boyutudur. Esas olan çokluğun tekilliği, bunun yol açtığı duyumsal, duygulanımsal, algısal deneyimi ve bu deneyimin yeni olanaklar yaratma potansiyelidir. Sonraki bölümde çalışmanın başından bu yana iktidarlar tarafından kuşatıldığı ileri sürülen kamusal alanın yeniden tanımlanmasıyla, kamusal alanı kullanan ve küreselleşmenin karşısında yer alan eylemsel estetik pratiklerine örnekler verilecektir.

²³³ S. Shukaitis, “Duygulanımsal Kompozisyon ve Estetik”, Çev. E. Gen, *Direnış ve Estetik*, İlet. Y, İst, 2015, s. 235

4.2 Kamusalın Yeniden Tanımlanması

Kamusalın ve kamusal alanın yeniden tanımlanmasından önce kamu ve özelin ne olduğuna, kamusal ve özel alan ayrımlarının ortaya çıkışına ve nasıl geliştiğine değinmek yararlı olacaktır. Kamusal/özel alan tanımlamalarında Hannah Arendt, Jurgen Habermas, Negt ve Kluge'un görüşlerine değinilmiştir.

Kamusal/özel alan birçok farklı şekilde tarif edilmektedir ancak her iki terimin de var olan tarifleri siyaset ve felsefe alanlarında köklerini bulmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde 'kamu' kelimesi "Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü", "*Bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme*", "*Topluluk oluşturuca ortak çıkarlar çevresinde oluşan ve üyeleri bu ortak çıkarlar konusunda karar birliğine ulaşmak için etkileşimde bulunan toplumsal kesim*" gibi karşılıklar bulur. 'Kamusal' sözcüğü ise "*Kamu ile ilgili*" olarak anlamlandırılır. Genellikle devlete ait olmaya gönderen bir anlama sahiptir.

Kamusal alan ve özel alan kavramları tarihte ilk olarak Antik Yunan'da ortaya çıkar ancak modern anlamlarına ancak 18. yy'da kavuşmaktadırlar. Zafer Yılmaz, kamusalın modern toplumda bir demokratik meşruiyet ilkesi olarak yer aldığını ve devlet aygıtlarıyla onların icraatları için örgütlenme ilkesi olarak düşünüldüğünü ifade eder. Bu açıdan kamusal alan, yurttaşların ortak meselelerini, eşit ve özgür katılımı (söz, irade ve eylemle) çözmeye çalıştığı yerdir. Buna bağlı olarak Yılmaz'a göre toplumda varolan kamusal alanın genişliğini ve sınırlarını; düşünce, ifade, bilgiye erişme, tartışma, toplanma, örgütlenme ve tanınma özgürlüklerinin gelişmişliği ve ayırt etmeksizin herkesi kapsayıcılığı belirlemektedir.²³⁴

Yılmaz, Hannah Arendt'in kamusal ve özel alan ayrımı için Antik Yunan ve polis örgütlenmesini işaret ettiğini vurgular. Yılmaz, Arendt'e göre Antik Yunan'daki polis, insanların birlikte eylemde bulunmalarından ve konuşmalarından doğan, özgürce seçilmiş çok özel bir örgütlenme biçimi olduğunu söyler. Arendt, polis mekânının, insanların görünümünü açık seçik kıldıkları bir mekân olduğunu, insanın

²³⁴ Zafer Yılmaz, H. Arendt'te Özel-Kamusal Alan Ayrımı, Atatürk Üni, SBE, Felsefe ABD, Erzurum, 2007, s. 3

bu mekanda yer olarak diğer varlık ve insanlardan farklı olduğunu belli eden etkinliklerde bulunduğunu ileri sürer. Yılmaz, Arendt'in ileri sürdüğü bu etkinliklerin en temel insani etkinlikler olarak kabul edilen eylem (praxis) ve konuşma (lexis) olduğunu belirtir. Arendt'in tarif ettiği bu düzende eylem ve konuşma siyasi etkinlikler olarak kabul edilmektedir. Bu etkinliklerin varlığı, insanın bu dünyada görülebilmemesine karşılık gelir. İnsanların bu dünyada görülebilmemesini sağlayan mekan da kamu alanıdır. Yılmaz, Arendt'in, Antik Yunan'da bu alanda yer almanın ve bu alana özgü etkinlikleri yerine getirmenin, insanın elinin işinden ya da bedeninin emeğinden çok daha insana özgü bir durum olarak görüldüğüne ilişkin fikrini vurgular. İnsan, bu etkinlikleri yerine getirdiğinde, erişebileceği en yüksek mertebeye erişmiş ve kendini gerçekleştirmiş olur. Arendt'e göre bu durum kamusal alanın konuşmaya dayalı bir alan olduğunu, yurttaşlar arasındaki etkileşime iktidarın egemen olduğunu ve fiziksel şiddetin bu alanın dışında bırakıldığını göstermektedir.²³⁵ Yılmaz, Arendt'in polisle ilgili vurgusunda poliste yöneten yönetilen ayrımı olmadığını, herkesin eşit kabul edildiğine dikkat çeker. Arendt yöneten/yönetilen ayrımının siyasi alanı önceleyen haneye ait olduğunu, ancak polisin mekanının da herkes için geçerli olmadığını, kölelerin, yabancıların ve kadınların bu mekanın dışında kaldıklarını belirtir. Poliste sadece yurttaş olarak kabul edilen erkekler yer alabilmektedir.²³⁶

Yılmaz, Arendt'e göre kamusal alanın siyasi alan kimliği kazanmasının koşulunun konuşma ve ikna yoluyla ortak eylem halinde olmaya bağlı olduğunu belirtir. Yılmaz'a göre Arendt'in burada kastettiği eylem, siyasi yapılar kuran, bu yapıları koruyan ve bu şekilde insanlık tarihini oluşturan bir etkinlik biçimine karşılık gelmektedir. Kamusal veya siyasal bir alan oluşturma, insanların eşitliklerinin ve farklılıklarının farkına varmasını sağlayacak ve böylece insan kimlik kazanacaktır.²³⁷

Arendt'in ayrımında kamusal alanın siyasi etkinliklerin, özel alanın ise insan yaşamına yönelik zorunlu ihtiyaçların giderildiği alanlar olduğunu ve insan olmanın kamusal alanda yer almayla ilişkilendirildiğini belirtir Yılmaz. Arendt, "vita activa" kavramını, "yaşamın sürdürülmesinde temel önem taşıyan ve insanı hayvandan ayıran anlamlı ve

²³⁵ A.g.e., s. 18

²³⁶ A.g.e., s. 19

²³⁷ A.g.e., s. 41-42

özgür varoluşu gerçekleştirme etkinlikleri”ne işaret etmek için kullanmaktadır. Yılmaz Arendt’e göre “*etkin olarak bir şeyler yapmaya yöneldiği ölçüde insani yaşam*”, emek, iş ve eylem’e dayandığını ifade eder.²³⁸

Yılmaz’a göre, Arendt kamu alanının ortaklaşa sahip olunan bir dünyadan oluştuğunu, ortak dünya olarak kamu alanının, insanların bir araya gelmesini sağlayarak insanların birbiri üzerine yıkılmasını önlediğini düşünmektedir.²³⁹

Çetin, Arendt’e göre özel alanın, kamu alanına çıktığı zaman kendine has özelliklerini yitirecek duyguların alanı olarak ve bireyin hayatını ve türün devamını sağlayan, emek ve iş gibi etkinliklerin alanı olarak kabul edildiğini ifade eder. Buna göre özel alan haneyi oluşturan, kadın, köle ve ekonomiden oluşmaktadır.²⁴⁰ Çetin, Arendt’e göre Orta Çağ’da feodalitede hanenin genişleyerek kamusal alanı geriletmeye başladığını, sonrasında ekonominin de özel alandan kamusal alana geçtiğini, böylece hane etkinliği olan iş ve emeğin kamusal alana geçmesi sonucunda kamusal/özel alan ayrımının muğlak olmaya başladığını belirtir. Bu Arendt’in söz ettiği “*toplumsal*”ın ortaya çıkmasıdır. Bu şekilde konuşma ve eylem kamusal alanı özel alana taşınmıştır.²⁴¹

Yılmaz, Habermas’ın tanımına göre kamusal alanın, kamu ile özdeşleştirilmeden, herkese açık olma özelliği merkeze konularak, insanların katılımıyla somutlaşan bir kurum olduğunu ileri sürer. Bu açıdan kamusal alanın en önemli özelliği tüm vatandaşlara açık olması; vatandaş olarak tanımlanan bireylerin ancak toplumsal çevrelerinde herhangi bir sınırlama olmaksızın hemen herkesi ilgilendiren sorunlar hakkında birbiriyle etkileşimde bulunabilmelerini sağlamasıdır. Yılmaz yine Habermas’a göre kamusal alanın, resmi-ekonomiden ayrı; pazar ilişkilerinin değil, söylemsel ilişkilerin alanı; satın alma ve satma yerine, tartışma ve müzakere alanı olduğunu belirtir.²⁴² Yılmaz, Habermas’ın kamusal alan kavramsallaştırmasında herkese açık olma, topluma karşı sorumluluk, özel ve ortak çıkar gibi noktaların öne çıktığını ve bu alan içinde otoritenin rasyonel ve meşru biçimde oluşturulması gerektiği düşüncesinin savunulduğunu vurgular. Bu düşünce alt-öteki grupların,

²³⁸ A.g.e., s. 9-10

²³⁹ A.g.e., s. 38-39

²⁴⁰ Abdülkadir Çetin, Kam. Alan ve Kamu. Mekan Olarak “Sokak”, Ankara Üni, SBE, RTS ABD, Ankara, 2006, s. 5

²⁴¹ A.g.e., s. 12

²⁴² Zafer Yılmaz, H. Arendt’te Özel-Kamusal Alan Ayrımı, Atatürk Üni, SBE, Felsefe ABD, Erzurum, 2007, s. 4

otoritenin söylemlerine karşı çıktığı, onları değiştirdiği ya da yıktığı düşüncesiyle daha geniş kamusal alana taşınmaları gerektiği anlayışını içinde barındırır.²⁴³

Çetin, Habermas'a göre, kamusal alanın, basının kültürel ve siyasal yayımlarına ulaşabilen herkesin bir biçimde toplumsal statülerini yok sayarak tartışmalara katılabilmeleri ile kültürel ve siyasal bir alan olarak biçimlenmeye başlamış olduğunu ifade eder. Kamusal alan, kültürel özelliklerin kitle iletişim araçlarının piyasa işleyişinin egemenliği altına girmesi ve kitlelerin kültürün tüketicisi konumuna gelmeleri ile birlikte başlangıcındaki özellikleri yitirmeye başlamıştır. Çetin'e göre Habermas, kitlesel basının içeriğindeki zenginlik ile beslenen kamusal alanın, basının endüstrileşmesi sonucu sömürme ve kısırlaştırma ile karşılaştığını ileri sürmektedir. Sosyal ve siyasal iktidar kamuoyu yaratabilmek için kamunun bilgilendirilmesine dayanan anlayışı terk etmiş, kitlesel basın kitleleri manipülasyona uğratmanın bir aracı haline gelmiş ve kitleler siyasal alandan koparılmıştır. Çetin, bu dönemin Habermas'ın 17. ve 18. yy'da ortaya çıktığını belirttiğine ve devletin kamu ile ilgili düzenlemelerinin eleştirilebildiği ayrı bir ara alan olarak ortaya çıkan burjuva kamusal alanının yıkılış sürecine karşılık geldiği düşüncesine işaret eder.²⁴⁴

Yılmaz, Jeff Weintraub'un, kamusal ve özel alan arasındaki ayrımın iki kriteri üzerinde durduğunu, birinci kriterin gizlenmiş ya da kendi içine çekilmiş olan ile açık olanı, ortaya çıkarılmış ya da erişilebilir olanı ayırt eden "görünürlük" olarak, ikinci kriterin ise bireysel olan ya da bireye ilişkin olan ile kolektif olan ya da topluluğun ortak yararını etkileyeni birbirinden ayırt eden, belirli bir sosyal kolektifliğin parçası ile bütünü arasındaki ilişki biçimini de içine alabilen "kolektiflik" olarak tanımladığını belirtir.²⁴⁵

Yılmaz, Benhabib'e göre özel hayatın üç boyut içerdiğini ifade eder. Buradaki en önemli nokta özel hayatın ahlaki ve dini vicdanın alanı olarak görülmesidir. Kilise ve devletin birbirinden ayrılmasıyla iyi yaşam ve inanca dair konular kişinin kendisini bağlayan konular olarak görülmeye başlanmıştır. Yine batıda ekonomik özgürlüklerin yükselmesi ve ekonominin toplumsallaşmasıyla birlikte özel, devletin müdahale

²⁴³ A.g.e., s. 5

²⁴⁴ Abdülkadir Çetin, Kam. Alan ve Kamu. Mekan Olarak "Sokak", Ankara Üni, SBE, RTS ABD, Ankara, 2006, s. 25

²⁴⁵ Zafer Yılmaz, H. Arrendt'te Özel-Kamusal Alan Ayrımı, Atatürk Üni, SBE, Felsefe ABD, Erzurum, 2007, s. 5

etmemesi gereken bir pazar anlamına da gelmiştir. Ayrıca özel ev işleri, cinsellik ve üreme, hasta, yaşlı ve çocuk bakımını içeren kişisel alana da gönderme yapmaktadır.²⁴⁶

Kamusal alanın ortaya çıkışı ve gelişme sürecine, özel alan ile ayrılıklarına farklı düşünürler açısından yukarıda değinilmiştir. Ancak kamusal alanın çözülüşüne ilişkin olarak tekrar Hannah Arendt'in açıklamalarına dönmek yararlı olacaktır. Yılmaz, Arendt'in modern çağla birlikte ortaya çıkan, kamusal ve özel alan dışında bir başka muğlak alandan söz ettiğine değinir. Yılmaz, Arendt'in '*toplumsal alan*' olarak nitelediği bu alanın ortaya çıkışıyla birlikte, kamusal alana ait ilkelerin etkisini yitirmiş olduğunu ve Arendt'e göre 20. yy'da kamusal alanın yıkıldığını vurgular. Arendt kamusal alanın yokluğunda, insanların birbirinden soyutlanacaklarını ve dünyasız hale geleceklerini, farklı bakış açılarını duyma ve öğrenme yeteneklerini, tarafsızlık ve objektiflik özelliklerini geliştirme imkanlarını yitireceklerini duyurur. Arendt'e göre kamusal alanı yitiren insan siyasi bir varlık olmaktan çıkacak, siyaset öncesi örgütlenme biçimine geri dönecektir.²⁴⁷

Yılmaz, Arendt'in, modern dünyada özellikle de liberalizmde siyaset ve özgürlüğün ayrıştırıldığına, topluluğa karşı bireyin öne çıkarıldığına, özgürlüğün ise buna bağlı olarak siyaset alanından çıkarılarak özel alanla ilişkilendirildiği vurgusuna dikkat çeker. Arendt'e göre özgürlük ve mutluluk özel alanda değil, siyasalın yaşandığı kamusal alanda mümkündür. Yılmaz, Arendt'in totaliter rejimlerde de siyaset ve özgürlüğün tamamen ayrıştırılmış olduğu vurgusunu önemli bulur.²⁴⁸

Rancière'e göre de tahakküm kamusal ve özel alanın ayrılması mantığı aracılığı ile uygulanır. Tahakküm, herkese ait olan kamu ile her bireyin özgürlüğünün egemen olduğu özel arasında ayırım yapar. Ancak her insanın sahip olduğu bu özgürlük, topluma içkin güçleri ellerinde tutanların özgürlüğüdür. Bütün özel çıkarlardan arındırıldığı iddia edilen kamusal alan ise özelleştirilmiş kurumların oyununa ve

²⁴⁶ A.g.e., s. 9

²⁴⁷ A.g.e., s. 12

²⁴⁸ A.g.e., s. 51

bunları çalıştıranların tekeline tahsis edilmiştir. Adeta bu iki alan tahakküm altında daha iyi birleşebilsinler diye ayrılmışlardır.²⁴⁹

Arendt kamu alanı tanımı ve kullanımının doğrudan yönetimle ilişkili olduğunu düşünmektedir. Yılmaz, Arendt'in temsil sisteminin doğrudan bireyin yerine koyulan bir araç olduğunu, doğrudan demokrasinin yerini aldığını, bireysel siyasi eyleycilik gücünün sadece seçimden seçime kullanılabilir bir duruma indirgediği için eleştirdiğini belirtir. Arendt bu şekilde temsil sisteminin siyasi bir elitin oluşumunu teşvik ederek yöneten yönetilen ayrımının güçlenmesine sebep olduğunu vurgular. Bunun sonucu halkın kamu alanına girişinin kapanması ve yönetimin birkaç kişinin ayrıcalığı halini almasıdır. Arendt, böylece halkın uyuşukluğa gömüldüğünü ya da yönetime karşı sadece bir direniş ruhunu koruduğunu düşünür. Ona göre halkın elinde kalan tek güç potansiyel devrim gücüdür.²⁵⁰ Arendt'in devrimden kastı cumhuriyettir ve yurttaşların daha iyi temsil edilebileceği, kamusal alanda olabileceği bir sistemin kurulmasıdır. Temsil sistemine inanmaz ama bir tür demokrasiye inanır.

Ranciére'e göre demokratik hareket sınırları aşmaya çalışarak kamusal insanın eşitliğini ortak yaşamın öteki alanlarına ve özellikle kapitalist zenginleşmeyi yönetenlere doğru genişleten bir harekettir; biteviye özelleştirilen bu kamusal alanın herkese ve herhangi bir kimseye ait olduğunun tekrar doğrulanmasına yönelik bir harekettir.²⁵¹

Arendt'in daha yukarılarda değinilmiş olan eylem tanımının anlamının modern zamanlarda değiştiği söylenebilir. Yılmaz, modern çağda eylemin yerini işe bıraktığından ve siyasi insanın dışlanıyor olduğundan söz eder.²⁵² Arendt kamusal alanın yeniden oluşturulması için devrimi bir çözüm olarak öne sürmüştür. Ancak postmodern dönem kamusal alanın yeniden inşa edilmesinde başka açmazlar doğurmuştur. Kamusal alanın kullanımı için de buna bağlı olarak başka talepler ortaya çıkmıştır.

²⁴⁹ Ranciére, *Demokrasi Nefreti*, Çev. Utku Özmakas, İletişim Yay. İstanbul, 2014, s. 65

²⁵⁰ Z. Yılmaz, "H. Arendt'te Özel-Kamusal Alan Ayrımı", Atatürk Üni, SBE, Felsefe ABD, Erzurum, 2007, s. 57-58

²⁵¹ Ranciére, *Demokrasi Nefreti*, Çev. Utku Özmakas, İletişim Yay. İstanbul, 2014, s. 66

²⁵² Z. Yılmaz, "H. Arendt'te Özel-Kamusal Alan Ayrımı", Atatürk Üni, SBE, Felsefe ABD, Erzurum, 2007, s. 93

Çetin, Habermas'ın burjuva kamusallığının egemen kamusallık biçimi olarak diğer kamusallık biçimlerini baskı altına aldığını iddia ettiğini, Negt ve Kluge'un burjuva kamusallığı dışında kamusallık biçimlerinin var olduğunu ve bu kamusalıkların kendi ürünlerine sahip çıkarak kendi ürünleri arasında ilişkisellikler geliştirmesi gerektiğine ilişkin fikirlerini aktarmaktadır. Negt ve Kluge, kamusal alanın güçlendirilmesi ve diğer güçler tarafından ele geçirilememesi gerektiğini iddia ederler. Böylece bir direniş potansiyeli taşıyan “karşıt-kamusal alan” ve “üretimin kamusal alanları” kavramlarını öne sürerler. Üretimin kamusal alanıyla dışlanan diğer kamusal alanlar içerilecek ve bunlar burjuva kamusal alanı ile iş görecektir. Karşıt/proleter kamusal alan verili koşullar altında varolmadığından krizler, savaş, temsiliyet, devrim, karşı devrim gibi aralıklardan doğacaktır. Negt ve Kluge'un önerdikleri kamu ve özel alan arasında, politika ve gündelik hayat arasında, üretim ve arzu arasında, değişik ve çekişen kısmi kamular arasında bağlantılar kurulmasıdır. Bu ilişkilerin kurulmasıyla kamusal alan toplumsal deneyimin kendisini onun içinde örgütlediği bir yer haline gelecektir. Özel alanın da politik olabilmesi ve kamusal alana çıkabilmesinin önündeki engellerin kaldırılması gerekmektedir. Kamusal olarak ifade edilememek mahremiyetin tiranlığına işaret etmektedir. Ve önemli olan mahremiyetin tiranlığının ortadan kalkmasıdır.²⁵³

Hasan Bülent Kahraman da kamusal alanın iktidarın denetiminde olduğunu ifade eder. Bütün bir modernite tarihinin kamusal alana dönük iktidar düzenlemeleriyle yüklü olduğunu öne sürer. Bunun, modernitenin yukarıdan aşağıya indirildiği sistemlerde daha geçerli bir durum olduğunu ifade ederken Arendt ve Habermas'a da katılmış olur. Ancak ona göre ilgi çekici olan iktidar müdahalelerinin bu süreçte kamusal alanla sınırlı kalmayıp özel alana doğru açılmak istemesidir.²⁵⁴

Yukarıdaki bölümde kamusal alanın farklı tanımları ve özellikleri verilmeye çalışılmıştır. Genel olarak siyaset yapabilme, eyleyebilme, eleştirebilme ve kolektif olabilme imkanlarıyla ilişkilendirilen kamusal alanın, tepeden inmece, modernist ve yahut diğer türlerde iktidarlar için ele geçirilmesi, yönetilmesi, kullanılabilmesi açısından önemli olduğu öne sürülmüştür. Ancak bu şekilde bir müdahalenin kamusal

²⁵³ A. Çetin, “Kam. Alan ve Kamu. Mekan Olarak “Sokak””, Ankara Üni, SBE, RTS ABD, Ankara, 2006, s. 28-31

²⁵⁴ Hasan Bülent Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yay., 2002, İstanbul, s. 208

alanın kamusallığını yaraladığı görülmekte, aslında bu durumlarda geriye bir kamusal kalmadığı da iddia edilmiştir. Kamusal kalmaması, kamusal olarak kendini ifade edememe durumunun ise hem bir tiranlık göstergesi olduğu, hem de insana dair çok önemli özellikler olan eyleyebilme ve konuşabilmeye engel olacağı için insanın bir çeşit yıkımına yol açtığı iddia edilmiştir. İçinde bulunduğumuz ileri kapitalizm/postmodern dönemde de aynı şekilde kamusal alan çok önemlidir. Önceki bölümlerde değinildiği gibi artık kamusal içinde çoklukları, çoğulluğu barındıran bir alan olarak tarif edilmekte ve buna göre de bu çoğulların taleplerini ve inşasını içermektedir. Psikanalist Talat Parman'ın da dediği gibi kamusal alan ortak sahiplenilen alandır. Sahip olunan ama aynı zamanda ait olunan alandır.²⁵⁵ Bu aitlik deneyiminin yaşanabilmesi için alanı oluşturan öğelerin değiştirme, dönüştürme güçlerini kullanabiliyor olmaları gerekmektedir. Bu çalışmanın öne sürdüğü ise eylemselin estetiğinin de kamusal alanda kendine bir yer açma çabası içinde olacaktır. Kolektif oluş zaten kamusal alanda yer almayı talep edecektir. Kamusal alan, hegemonik tüm kodların yerleşmiş olduğu bir yer olarak, bu kodların yerinden edilmesi için de en gerekli alandır.

Kamusalın tanımlanmasından söz ederken kamusalın neresi olduğuna da kısaca değinmek yararlı olacaktır. Çetin'in çalışmasında kamusal mekan, kamusal alan olma olanağı taşıyan her yer olarak düşünülmektedir. Burada belirleyici olan insanların onu kullanabilme imkanındır.²⁵⁶ Çetin'e göre, Antik Yunan'da agora ve tiyatro kamusal mekan olarak kabul edilirken, Roma'da forum, arena vardır. Ortaçağda sokaklar önem kazanmaya başlamıştır. Fransız Devrimi'nin ve yüz yıl sonra komünlerin ardından sokaklar ortaya çıkmıştır. Modern zamanların agorası olan sokak, kalabalıkların politika yapmayı öğrendikleri ve yaptıkları bir kamusal alandır. Agora'dan daha eşitlikçidir çünkü herkes katılabilmektedir ve insanların tüm duyu organlarına seslenmektedir. Sokak ayrıca modern kentin değişimlerine çok hızlı adapte olmasıyla değişimin başladığı ve sürekli olarak kaotik bir biçimde sürdüğü yerdir. Kent planlayıcıları ile kenti yaşayanların, ezenlerin ve ezilenlerin, yönetenlerin ve yönetilenlerin mücadele ettiği bir kamusal alandır sokak.²⁵⁷

²⁵⁵ Talat Parman, *Psikanalitik Denemeler*, Bağlam Yay., 2004, İstanbul, s. 75

²⁵⁶ A. Çetin, "Kam. Alan ve Kamu. Mekan Olarak "Sokak"", Ankara Üni, SBE, RTS ABD, Ankara, 2006, s. 36

²⁵⁷ A.g.e., s. 49

Kentin bir diğerk düzenlenme biçimi kentin kişiliksizleştirilerek düzenlenmesidir. Böylece içinde yaşayanlar bir şey hissetmeyecekler, ortak bir belleğe sahip olmayacaklardır. Bu kentlerde gerilim yaşayabilecek insanlar karşılaşmazlar, görülebilirlik sağlansa da insanlar birbirini görmemektedirler. Modern mimari tarihi kenti bu şekilde nötralize etmektedir.²⁵⁸ Kentin belleksizleştirilmesi süreci, neoliberal bu dönemde de sürmektedir. Ayrıca kentin dokusunun sürekli tahrip edilerek bir özelleştirme, bir yıkıp yeniden yapma çabasının olduğu görülmektedir. Bu bir tür kentin soylulaştırılması, yaşayanlarından ayrı, yukarda ulaşılmaz yapılarla doldurulması demektir. Kentinin kamusal alanına hergün daha da yabancılaşan insan, kentinin belleğine, tarihine, insan olarak kendine de yabancılaşmaktadır. Dolayısıyla eylemsel olan, neoliberal dayatmalarla insandan saklanan kamusal alanın tekrar ele geçirilmesini de estetik pratiklerle talep edecektir.

4.2.1 Yeni Tip Kamusal Sanat

Bu bölümde kamusal alanda ortaya çıkan ve kamusal talepleri olan eylemsel estetik biçimleri örneklendirilerek daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Burada bir diğerk önemli nokta ortaya konan örneklerin neden yeni tip olarak sınıflandırılmış olmasıdır. Kamusal alanda birçok sanat tipinin icra edildiği, kamusal alanda birçok direnişin yapılmış olduğu tarih kitapları sayfalarında yazmıştır. Burada yeni olan nedir? Yeni olan şeylerden biri daha önce olmamış bir dünyada yaşıyor olmamızdır, daha önce aristokrasi olmuştur, burjuva olmuştur, kapitalizm olmuştur, ancak neoliberalizm hiç olmamıştır. Neoliberalizmin bizden talep ettiği ve alıp götürdüğü şeyler daha öncekilerin alıp götürdüklerinin çok daha fazlasıdır ve daha da kötüsü etkiler öyle her yerdedir ki yitirdiklerimizin farkında değilizdir bile. Bugünün kamusal sanatı öncelikle bu yitirilenleri geri almayı talep eder. Bunu yaparken de bu yeni sistemle baş etmek için yeni yollar arar. Bazen eski yöntemleri devşirir, bazen de yeni olasılıklar doğurur. Belki de bugünün kamusal sanatına yeni dememizin sebebi budur.

İz, yeni tip kamusal sanatın, direniş ya da diğerk eylemlilik hallerinin sanatla ilişkilendirilen odak noktasının kullanılan görünürlük formlarının kendisi olmadığını dile getirir. Rancière'den hareketle burada önemli olanın kullanılan bu görünürlük

²⁵⁸ A.g.e., s. 50

biçimlerinin belirli bir zaman-mekan sensoryumunu yaratma çabası olduğunu ortaya koyar. İz'e göre bir diğer önemli nokta bu tip sanatın kamusal alanlarda, kamunun kendisi tarafından ortaya konulmuş olmasıdır.²⁵⁹

Yeni tip kamusal sanat farklı kavramlarla anılmaktadır. Kuryel ve Fırat şu şekilde örneklerler: Eylemci sanat (activist art, Rauning), sanat aktizmi (art-activism, Felshin), kültürel aktivizm (cultural activism, Trapeze Collective ve Fırat ve Kuryel), kültür karıştırma (culture-jamming, Lasn), eros efekti (the eros effect, Katsiaficas), etik gösteri (ethical spectacle, Duncombe) müdahalecilik (interventionism, Sholette ve Thompson), iletişim gerillası (kommunikationsguerilla) veya oyuncu gerilla (Otonom a.f.r.i.k.a. Grubu), yaratıcı/oyuncu direniş, taktiksel eğlence (tactical frivolity, Evans), taktiksel medya (tacticalmedia, Garcia ve Lovink, 1997) veya radikal alay (radical ridicule, Bogad). Kuryel ve Fırat'a göre bu pratikler bir yaratıcı eylem repertuarı oluşturmuştur. Bunlar arasında kültür karıştırma (culture jamming); iktidarın gözetleme ve denetim tekniklerini ifade eden surveillance, yani "yukarıdan gözetim"e karşı tabandan gözetim (sousveillance); medya aldatmacası (media hoaxing); reklam bozma (adbusting); reklamcılık anlamına gelen advertising'e karşı, "reklam bozma" (subvertising); ani baskın grupları (flash mobs); sokak sanatı; korsan aktivizmi (hactivism); ilan panolarını özgürleştirme (billboard liberation); kent gerillası (urban guerilla) gibi teknik ve grupları vardır. Ayrıca çatışmacı sokak taktikleri (İsyankar Asi Yeraltı Palyaço Ordusu, Pembe ve Gümüş, Beyaz Tulumlar vb), yeni militan ikonlar (sambatista, güvencesiz süper kahraman, reklam avcısı, pasta atıcısı, özgürlükçü hilekar) ve yaratıcı ekipler (Yes Men, Adbusters, Banksy, Rahip Billy vb), sanat ile siyaset arasındaki estetik deneyimi tartışmaya açan olanaklar olarak gösterilir. Kuryel ve Fırat'a göre bu tür pratikler, mizah, oyun ve karmaşa mefhumlarını ön plana çıkartarak, alışıldık protesto stratejilerine yeni bir boyut kazandırır. Bu tür yöntemlerin hakim rejimlere karşı durmaya yönelik, itici güç olarak genelde sanatçı figürüyle ve "yaratıcı sınıf" olarak tabir edilen sınıfın mensuplarıyla özdeşleştirilen yaratıcılık ve hayalgücü kavramlarını kendine mal ettiklerini; sanatı, eylemciliği, politikayı ve performansını iç içe geçirdiklerini ifade ederler. Kuryel ve Fırat, Gerald Raunig'in, "sanatsal-politik pratikler, nihayet sanat ile eylemcilik arasındaki ayrımı

²⁵⁹ M. Kemal İz, www.sanatatak.com, Gezi Parkı ve Sanat II: Siyasal Sanat, 2013

geride bırakarak yeni bir yatay geçişlilik alanı oluşturuyor: ne dar anlamıyla sanat alanının, ne de politika alanının parçası olan bir alan” düşüncesinin bu pratiklerde geçerli olduğunu düşünürler.²⁶⁰

Kuryel ve Fırat tüm bu pratiklerde söz konusu olanın tarihsel avangardın anti-estetigi değil; tam tersine, hakim siyasal kurum, örgütlenme ve eylem formlarının bedeni ve duyguları uyuşturan “anestezik” niteliklerine karşı estetik bir karşı çıkış olduğunu ifade ederler. Çatışmacı kolektif *eylem repertuarı*²⁶¹ ya da toplumsal hareket repertuarı kavramını, bir grubun farklı taleplerde bulunmak için sahip olduğu olanaklar/araçlar bütünü olarak tanımlarlar.²⁶² Bahsedilen pratikler beden ve duyguların uyuşmuşluğuna bir karşı çıkışsa, bu eylemler bedensel ve duygusal duyarlılığın, duyumsamanın olmasını, artmasını ve kolektif şekilde deneyimlenmesini hedefliyor demektir. Bu çalışma da eylemselin estetik olduğunu öne sürerken bu pratikten hareket etmektedir.

Eylemsel estetik içinde değerlendirilebilecek bazı sokak gösterileri, işgal eylemleri, direnişler, bu tip pratiklerin amaçları ve nasıl yapılandığıyla ilgili fikir verecektir. Önemli bir örnek Almanya’da kamusal alanda gerçekleşen şehir içi toplu ulaşımın ucuzlaması gerektiğini belirten bir grubun eylemidir. Kanngieser, Berlin Umsonst (Bedava Berlin) kampanyasını ele alırken onları Berlin Dadacıları, Sitüasyonist Enternasyonel (SE) tarafından benimsenen eylemlerle de karşılaştırır. Kanngieser, bu grubun SE’nin dünyanın kolektif biçimde ele geçirilmesi yoluyla inşa edilmiş durum kavramlarından yıllar sonra, Avrupa’daki başka gruplarla dayanışma içinde, kamusal toplu taşıma sistemini ele geçirdiğini belirtir. 2005 tarihli Pembe Nokta-Bedava Geçiş eylemi²⁶³ öğrenci indirim kartlarındaki yeniden düzenlemeye ve bilet tarifelerindeki

²⁶⁰ A. Kuryel & B. Ö. Fırat, “Küresel Ayaklanmalar Çağ. Direniş ve Estetik”, Dir. ve Estetik, İlet Y.İst, 2015, s. 21-22

²⁶¹ **Eylem repertuarı**: farklı eylem biçimlerinin (protesto yürüyüşleri, grev, boykot, basın açıklaması, imza kampanyası, işgal, barikat, blokaj, sivil itaatsizlik, şiddet içeren/içermeyen doğrudan eylem, örgütlü isyan, silahlı mücadele vs) belli bir zamanda ve mekanda çatışmacı politikanın araçları olarak (hareket için) meşruiyet kazanmasıyla oluşur.

²⁶² A. Kuryel & B. Ö. Fırat, Küresel Ayaklanmalar Çağ. Direniş ve Estetik, Dir. ve Estetik, İlet Y.İst, 2015,s. 31-32

²⁶³ **Pembe Nokta-Bedava Geçiş eylemi**: Kampanya çok sayıda sahte biletin basılıp dağıtılmasıyla başladı. Biletlerin tasarımı orjinalin aynısıdır, ama kullanım talimatları yerine Berlin Umsonst propagandası yazılıdır. Ardından aralıksız bir çıkartma yapıştırma ve bilgilendirme hareketi başlatılır; tramvayların işgal edilmesi ve halkın toplu taşıma araçlarını ücretsiz kullanmaya teşvik edilmesiyle kampanya doruğuna varır. Geniş halk kesimlerini eyleme çekmek, ırkçı ve kriminal ifadelerden uzaklaşmak, kalabalık gruplar halinde ücretsiz yolculuk etmek için çeşitli yöntemler belirlenir.

artışa karşı “*her şey herkese bedava*” sloganıyla yürütülen bir tepkidir.²⁶⁴ Kanngieser, Umsonst hareketinin bir grup ya da hareketten ziyade bir dizi kampanya olarak tasarlanan, daimi üyelik ihtimali çok düşük bir oluşum olduğunu, kolektif; kültürel ve kamusal kaynakların ve mekanların özelleştirilmesine, ekonomik rasyonalizmle ilgili devlet söylemlerine ve daha sonraları hayatın ve emeğin güvencesizleşmesine odaklanan tekil olaylar etrafında birleştiklerini ifade eder. Kampanyacıların önerdiği her karşılaşma, zaruret ile zevkin birbirinden ayrılmasına damga vuran ekonomi ve sınıf politikalarını ifşa etmekte ve zevke erişimin giderek imkansızlaşmasını sorgulamaktadır. Bu hareketlerin ana hedeflerinden biri, müşterek mekanların ve zenginliğin, bilhassa yaratıcı toplumsal ve siyasi doğrudan eylem biçimleriyle, kolektif biçimde sahiplenilmesi, gündelik bir direniş kültürünün teşvik edilmesi, kapitalist koşulların kolektif biçimde altüst edilmesi yoluyla, her bireyin kendi özneleşmesine kendisinin değer biçmesini sağlamaktır.²⁶⁵ Kanngieser’e göre burada odak noktası, politik ideoloji ve alt-kültürel aidiyet bakımından aralarındaki farklılıkların ötesinde praksis biçimi açısından merkezi olan bir etikte birbirine yaklaşmış olmaktadır. Kanngieser, bu eylemde özgürleşme ve kendi kaderini belirleme arzusuna dayanan belirli bir estetik, yaratıcı ve duygulanımsal tarzın var olduğunu, etkin katılım ve karşılıklı iletişim ilkelerinin bulunduğunu ileri sürer.²⁶⁶ Kanngieser’e göre bunlar belirli bir atmosferi ortaya çıkaran yaratıcı birer etkinlik olmaları bakımından performatiftir.²⁶⁷ Kanngieser, bu performanslarda gündelik hayata ait alanların veya genelde estetik faaliyetle ilişkilendirilmeyen bağlamların kullanıldığını belirtir. Ona göre bu tür karşılaşmaların temel bir unsuru devlete, yasalara ve bürokratik mekanizmalara yönelik eleştiri içermesi, baskıcı koşullara karşı direniş alternatifinin yaygınlaştırılmasında oldukça militan bir sosyo-politik mücadele barındırmasıdır. Bu durumun, kamusal katılım ve karşılıklılık ilkelerini teşvik ettiğini ve sadece uzmanların değil her bireyin değişimi başlatma ve ilerletme gücüne sahip olduğu fikrini taşıdığını ileri sürer. Kanngieser, Umsonst gibi kampanyaların daha önceki avangardlardan kamuyu karşılaşmaların bileşenleri olarak gördükleri için farklı olduğunu belirtir. Kamu kavramını izleyici ve katılımcı olarak gören geçmiş pratiklerin yerine seyirci/kamu ve sanatçı/eylemci gibi ayrımların yeniden inşa edildiği

²⁶⁴ Anja Kanngieser, “Uzman Gettosundan Çıkmak”, *Direniş ve Estetik*, İletişim Yay, İst, 2015, s. 103

²⁶⁵ A.g.e., s. 119

²⁶⁶ A.g.e., s. 104

²⁶⁷ A.g.e., s. 105

görülmektedir.²⁶⁸ Kanngieser, Umsonst kampanyalarında bu şekilde gündelik düzeyde çalışma amacının orada bulunan herkese hitap etmek; insanları düşünmeye ve katılmaya davet etmek olarak stratejik bir yöntem olduğunu öne sürer. Kanngieser'e göre Umsonst için karşılaşmadaki katılımcıların belirsizliği, açık (ne Marksizm'le ne anarşizmle tanımlanan, her ikisinden de unsurlar barındıran) bir siyaset ihtiyacına işaret etmektedir. Bu şekilde yaratılan platform daha kolay erişilebilir ve hiyerarşisizdir. ²⁶⁹ Kanngieser, Umsonst kampanyalarının idaresinde, olabildiğince esnek ve işbirliğine açık olunmasına dikkat edildiğini, şeffaflık ve erişim ilkelerinin gözetildiğini, hiyerarşisiz örgütlenme yöntemlerine bağlı kaldığını belirtir. Taktik ve isimlerinin başka kolektifler ve bireyler tarafından kopyalanmasını teşvik etmektedirler. Planlama aşamalarının duyurulması eylemlerin yasadışı olmasından ötürü sınırlı tutulsa da bazı karşılaşmalara farklı kesimlerden çok sayıda insanın katılımını teşvik etmek için geniş çaplı duyurulara ağırlık verirler. İşbirliği imkanının genişletilebilmesi için karşılaşmaların gelişiminde atölyeler, araştırma grupları, tartışmalar gibi bütünleştirici mekanizma ve yöntemler kullanılır. Böylece kampanyanın düzenleyicileriyle, hızlanan özelleştirme süreçlerinin özellikle güvencesizleştirdiği öğrenciler, sanatçılar, asgari ücretle çalışanlar, stajyerler gibi belirli gruplar arasında işbirliği ve dayanışma teşvik edilmiş olur.²⁷⁰ Kanngieser'e göre bu karşılaşmalar gruplar arası ilişkileri kalıcı kılma amacı gözetilerek tasarlanmamıştır. İnsanları gündelik hayatlarında yapısal değişimler yaratma ve kendi hayatlarından duydukları hoşnutsuzluğu bizzat ifade etmek için harekete geçme amacı üzerinden birleştirmeye odaklanılmıştır. Birlik içinde yapılan doğrudan eylemin bu muhalefeti görünür kılacağı öngörülür ve böyle bir politik görünürlüğü, kabul görmüş eylem parametrelerinin ötesinde kendi kendine örgütlenme yönünde çoğulcu imkanların önünü açacağı düşünülür.²⁷¹ Kanngieser bu tür yatay geçişli hallerin, Umsonst veya ekonomik küreselleşme karşıtı hareketlerin ağlarına yeni katılan diğer radikal politik gruplar tarafından benimsenmesinin, sanat ve siyaset tarzlarında önemli bir değişime işaret ettiğini belirtir.

²⁶⁸ A.g.e., s. 106

²⁶⁹ A.g.e., s. 117

²⁷⁰ A.g.e., s. 120

²⁷¹ A.g.e., s. 121

Kanngieser'e göre, bu tür kolektif kurgular hiçbir şekilde çeşit çeşit tikel arzunun homojenleştirilmesi çabası değildir, çünkü amaç bu çok sesli ve heterojen toplulukların, belirli ortak talep ve arzularının kolektif ifadesi için karşılaşmaya katılmalarının şart olduğunu anlamalarını sağlamaktır. Kanngieser, bu tür kolektif kurguların arzunun özgülleşmesiyle icra edilen "devrimci iş" açısından olmazsa olmaz olduğunu vurgular. Böylece tekil arzunun toplumsal dokuya bağlanmasıyla önü açılan ortak eylem, ortaklığa, cemaate ve kolektif öznelliklere dair yeni anlayışlar düşünebilen, geleneksel politik ve toplumsal örgütlenme modellerinde pek yer bulmayan bir politik direniş yönüne işaret eder.²⁷²

Sanatın direniş eylemlerinde kullanılmasıyla ilgili başka bir örneği Christian Scholl verir. Scholl, 1999 yılında Seattle'da Dünya Ticaret Örgütü'ndeki bakanlık görüşmelerine karşı yapılan eylemlerdeki bazı protesto gruplarına, bu tür toplantılarda bir araya gelen dünyanın sözde liderlerini simgeleyen devasa kuklalar eşlik ettiğine dikkat çeker. Grupların durumla ilgili açıklaması "*biz direnişimizin renkli olmasını istiyoruz*" şeklinde olmuştur. Scholl sanatın direniş için kullanılmasına dair tartışmaların 1960'lardan günümüze değin önemli ölçüde değiştiğini ifade eder. Ona göre 68 Mayıs'ın dışavurumcu ruh hali, sanatın kavgacı politika için kullanılmasını normalleştirmiş, dev kukla örneğinin de açıkça gösterdiği gibi, sanat müdahalelerinin çoğunun, dışavurumun ötesine geçmediğini göstermiştir. Ancak Scholl Aristide Zollberg'i referans göstererek tarihsel "delilik anları"na dışavurumculuğun araçsallıkla iç içe geçmesinin damga vurduğunu belirtir. Bu anlarda ona göre dışavurumcu ifade ile araçsal eylem arasındaki fark ortadan kalkar. Scholl bu anlarda devrimci değişimdeki "*kesintiye uğratma*" ve "*çatışma*" imgelerinin ortaya çıktığına değinir. Scholl'a göre çağdaş sanat eylemcileri genellikle kamusal alana sanatla müdahale ederek hayatın normal seyrini kesintiye uğratma amaçlarını dile getirirler. Scholl, Batılı radikallerin kesintiye uğratma derken neyi kastettiklerini sorgularken sanatın bir nesne değil, dünyayı görme ve dünyada eylemde bulunma biçimlerini dönüştürme potansiyeli olan bir toplumsal ilişki olduğu önermesinde bulunur.²⁷³ Scholl'a göre bu tip pratikler, kesintiye uğratma ve çatışma öğelerinin ikisini birlikte temel alırlar. Ancak sanatı kullanırken kendi olası seçimleri hakkında farkındalık yaratmak için bu

²⁷² A.g.e., s. 125

²⁷³ C. Scholl, "Bakunin'in Zavallı Kuzenleri", Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İstanbul, 2015, s. 198

iki unsuru birbirinden ayırmanın eylemciler olduğunu ifade eder. Ona göre eylemci sanat genellikle Sitüasyonist Enternasyonel'in durum yaratmak dediği, gündelik hayatın normal akışının sınırlarını aşan durumlara yoğunlaşmaktadır. Bu tür pratikler geçici bir kırılma yaratma peşindedir. Scholl, küresel mücadelelerde bu yönelimin açıkça görüldüğünü, zirve protestolarının küresel kapitalizm gerçekliğini kesintiye uğratan anlar olduğunu ileri sürer.²⁷⁴

Scholl 1999-2001 yılları arasında zirve protestolarının, sıklıkla “kapitalizm karşıtı karnaval” olarak adlandırıldığını vurgular. “Seyyar Anarşist Sirk”in “*Kapitalizm Karşıtı Karnaval*”ı, anlatımcılıkla araçsallığın iç içe geçerek yeni eylem repertuarları ortaya çıkaran, yaratıcı potansiyeli olan bir sokak protestosu olarak tanımlar. Scholl bunun, Bakhtin'in, bütün sosyal protokollerin ve hiyerarşilerin ters çevrildiği bir an olarak gördüğü Ortaçağ karnavalı yorumuna bilinçli bir gönderme de olduğunu ileri sürer. “*Kapitalizm karşıtı karnaval*” ile eylemciler şimdi ve burada olanda neşeli bir müdahale yoluyla geçici bir çatlak yaratmaya yönelmişlerdir. Scholl şöyle ifade eder:

Her bireyin çevresini şekillendirebildiği ve kendisini bir saat ya da bir günlüğüne başka bir varlığa dönüştürebildiği tam bir kendiliğindenlik hali yaratan karnavalın öngörülemezliği, gerçeklik diye algıladığımız şeyde kırılmalar yaratır. Bütün kalıpları altüst ederek yeni bir dünya kurar; hayal gücünün sınırlarını zorlar, bir anlığına da olsa mevcut dünyayı tersine çevirir.

Scholla'a göre bu eylemde etkileyici olan, şimdi ve burada olana yönelme ve geçiciliğin kabul edilmesidir. Bu anlayış, her müdahalenin geçici bir çatlak olarak kabul edilmesini gerektirir; bu çatlakların hep birlikte kapitalist normalliği kesintiye uğratacağı ve nihayetinde sistemi yıkacağı düşünülür.²⁷⁵

Scholl, bu değişim anlayışının Hakim Bey'in “Geçici Otonom Bölge” kavramını çağrıştırdığını söyler. Burada Geçici Otonom Bölge (TAZ) devletle doğrudan ilişkiye girmeyen bir ayaklanma; bir alanı (toprağı, zamanı, hayal gücünü) özgürleştiren ve devlet onu ezmeye fırsat bulamadan başka bir yeri, başka bir zamanı yeniden şekillendirmek üzere kaybolan bir gerilla hareketi gibi düşünülür. Scholl, Hakim Bey'in, her an her yerde bulunan ve mutlak güce sahip olan devletin, daha kalıcı projeleri anında bastırabilecek olmasından ötürü, direnişin geçiciliğinin ve alternatif

²⁷⁴ A.g.e., s. 200

²⁷⁵ A.g.e., s. 201

yapıların en iyi çözüm olduğunu düşündüğünü belirtir. Scholl'a göre T.A.Z. radikal değişimden ziyade hayatta kalmaya yönelik bir strateji gibidir; devletin baskıcı gücü ve kapitalizmin her şeyi bünyesine katıp ehlileştirme yeteneği en baştan kabul edilmiştir. Scholl benzer bir direniş anlayışını Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla* kitaplarında köksap kavramıyla önerdiklerini, Deleuze ve Guattari'nin toplumsal değişim olanaklarını keşfetmek için geliştirdikleri kavramsal araçların hepsinin geçici kırılma fikrine dayandığını vurgular. Scholl Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırmasıyla direnişin, görünmez olsa da her zaman mevcut olduğunu ve görünme potansiyeline sahip olduğunu ileri sürmüş olur. Böyle bir yapılanmanın, birçok "kaçış çizgisi" sunduğu ve direnişlerin kontrol edilmesini ya da bastırılmasını zorlaştırdığı düşünülmektedir. Scholl bu şekilde tarif edilen bir direnişin dünyayı kalıcı biçimde değiştirmeyi zorlaştırdığını belirterek bir paradoksa da işaret etmiş olur.²⁷⁶

Scholl'a göre "*flash mob*" pratiği de buna bir örnek olabilir. Flash mob, insanların belirli bir kamusal alanda aniden bir araya gelip alışılmadık faaliyetlerde bulunması, bir süre sonra da gözden kaybolmasıdır. Flash mob eylemleri internet, cep telefonu ya da telsiz üzerinden kontrol edilse de grubun beklenmedik bir şekilde toplanması eylemin kendiliğinden geliştiği izlenimini yaratmaktadır. Yoldan geçenlerin, otoritelerin ve muhaliflerin kafası karışacak; böylece kamusal alanların normalleşmiş akışı kesintiye uğramış olacaktır. Scholl'a göre Britanya'daki "*Sokakları Geri Al*" (Reclaim The Streets) hareketi, Britanya ve diğer yerlerde düzenledikleri sokak partileriyle, sokakların alışıldık işlevlerinden kurtarıldığı ve bir araya gelmenin, eğlenmenin ve mutluluğun mekanlarına dönüştüğü anlar yaratmanın açık bir pratiğidir. Scholl her iki eylem tarzının da, kamusal alanların ticari işlevlerinden geçici bir süre koparılması olarak değerlendirilebileceğini belirtir.²⁷⁷ Scholl'a göre kesintiye uğratma eylemlerinin şimdi ve burada olana odaklanması eylemci sanatının "Kendin Yap" (Do It Yourself / DIY) pratiklerinde de görülür. DIY tabiri aslında punk hareketinin müziği kendi kendine yapma ilkesinde köken bulsa da; zamanla, sadece kültürel üretim alanında değil, işgal hareketinde ve daha sonra küresel hareketlerdeki anarşist pratiklerin yeniden canlanmasında da etkili olmaya başlamıştır. Scholl, daha

²⁷⁶ A.g.e., s. 202

²⁷⁷ A.g.e., s. 203

yeni eylemci sanat müdahalelerinin, DIY’i genellikle katılımcı direniş biçimlerinin kolektif biçimde yaratılması olarak yorumladıklarını ifade eder. Bu pratiklerde genellikle aktör ile seyirci, üretici ile tüketici arasındaki sınırların ortadan kalktığı vurgulanmaktadır.²⁷⁸ Scholl’a göre DIY tarzındaki eylemler iletişim gerillası ve kültür karıştırma terimleri altında toplanabilecek önceki pratiklerden esinlenmiştir. Scholl, Otonom a.f.r.i.k.a Grubu’na göre iletişim gerillasının sorgulanmayan hakim ilişkilerde karmaşa yaratma ve bunları altüst etme amacı taşıdığını belirtir. Otonom a.f.r.i.k.a Grubu, politikayı salt devlet kurma sanatı olarak değil, hakim ilişkilerin meşruiyetine karşı çıkılan her yerde oluşan bir olgu olarak ele almayı önermektedir. Scholl, bu grubun postyapısalcı teorilerden etkilenerek hakim ilişkilerin kültürel alanda, dil aracılığıyla yeniden üretilmesine odaklandığını vurgular. Baskın sembolleri ve söylemleri temellük ederek, karşı hegemonik mesajlar yaymaktadırlar. İsyankar Palyaço Ordusu ile Pembe ve Gümüş gibi gruplar da protestocularla ilgili alışıldık fikir ve beklentileri altüst etme amacıyla oldukları için, iletişim gerillasına örnek olarak görülebilirler. Onlar da polisin, medyanın, yoldan geçenlerin ve hatta protestocuların beklentilerinde karmaşa yaratırlar.²⁷⁹ Scholl, İsyankar Palyaço Ordusu’nun otoriteyle dalga geçmek için asker kıyafetleri giyip palyaço makyajı yaptıklarını, Pembe ve Gümüş’ün ise, genelde bir samba grubu eşliğinde, pembe ve gümüş rengi elbiseler giymiş bir şekilde amigo kızların danslarını taklit ettiklerini ve radikal sloganlar attıklarını belirtir. İki taktiğin de, sokak protestoları sırasında öngörülen çatışma hatlarında karmaşa yaratmayı ve erkek-kadın, şiddetli-şiddet içermeyen, eğlence-eylemcilik gibi karşıtlıkları altüst etmeyi amaçladığını ifade eder. Böylece hakim kültürel kodları tersyüz edilmiş ve karmaşıklaştırmış olurlar.²⁸⁰

Shukaitis’in dikkat çektiği bir biçim, eylemci sanat pratiklerinde bando kullanılmasıdır. Ona göre bando devlet aygıtının bir uzantısıdır; bando devletin uygun bulunduğu bir mekanda, ne yapacağı belli olan, denetlenen, askeri sembollere sahip bir gruptur. Bandonun bu işlevlerinden sapıtırılıp oyuncu tarzda kullanılmasını ve protesto stratejileri için yeniden temellük edilmesini bu kadar güzel kılan, bandonun devlete ait olma çağrışımdır Shukaitis’e göre. Shukaitis bando müziğinin tipik biçimde savaş makinesinin düzeneklerini yankılayabileceğini söylerken Deleuze ve Guattari’nin

²⁷⁸ A.g.e., s. 205

²⁷⁹ A.g.e., s. 208

²⁸⁰ A.g.e., s. 207

savaş makinesinin hiçbir zaman yönetişimin düzeneklerine tamamen yedirilemeyeceği, her zaman ondan kaçan bir şeylerin olacağı görüşünü temel alır.²⁸¹ Shukaitis, Deleuze ve Guattari'nin görüşünden hareketle bunun mevcut iletişim yapılarını aşan, yatay-geçişli ortaklık imkanının var olduğu bir mekan yaratan bir süreç olduğunu dile getirir.²⁸² Shukaitis de Scholl gibi Hakim Bey'in Geçici Otonom Bölgeler kavramına gönderme yapar. Bunların geçici olduğunu, çünkü bu tip mekanların ister istemez baskıyla ve sistem içine alma hamleleriyle karşılaşacağını; bu nedenle bir mekanı kurmak ve her türlü zorluğa karşı (zamanı, enerjii ve maddi imkanları seferber ederek) idame ettirmenin taktik açıdan iyi olmadığını öne sürer. Shukaitis bunun olması için sanatsal yaratım sürecinde duygulanımsal ilişkilerin, mekan ve etkileşimlerin yaratılması ve yeğleştirilip derinleştirilmesi imkanına dayanan bir anlayışla çalışmak gerektiğini savlar. Ona göre bu süreç, anlam yaratımı üzerine kurulu olmayan; bir ilişki sistemine müdahale eden ya da açılan; içinde var oldukları ilişkiler çeşitlendikçe aktarılan ya da değişen yenilikleri birbirine bağlayan; "büyüklüklerin değil ilişkilerin incelendiği" bir alana ve zaman topolojisine dayanır. Shukaitis, kamusal alandan başlayıp kurucu imkan sarmallarına doğru yeğleşerek hareket etmenin, bu anların duygulanımsal kompozisyonuna odaklanmanın, sürekli bir yenilenme süreci olarak, ortak yaratımdan doğan ilişkilerden devşirilen kolektif özyaratım imkanlarına odaklanmak anlamına geldiğini ileri sürer.²⁸³

McKee, Occupy hareketlerinin ürettiği estetiği ele alır. McKee bu eylemlerdeki sanatın, neoliberal küreselleşme koşullarında çok popüler olan çağdaşlıkla ilgili radikal eserler üretmeyi görev edinmiş sanat dünyasının çerçevesini yerle bir ettiğini ileri sürer. McKee, Walter Benjamin'e atfederek "*çağdaş sonrası*" eşiğin aşılmasıyla "*örgütçü olarak sanatçı*"nın ortaya çıktığını vurgular: Ona göre örgütçü olarak sanatçı "*doğru siyasal eğilimi yansıtan*" eserler üretmekten çok, toplumsal bir hareketin işaret ettiği doğrudan eylem, eğitim ve medya altyapılarından meydana gelmiş "*yaşanan toplumsal bağlamla*" ilişkiye geçen ve yaratıcı faaliyeti de bizzat bu angajmanda olan sanatçıdır. McKee, Rancière'in "duyulurun paylaşımı" kavramından hareketle Occupy Wall Street'ten bu yana sanatın, yeni politik öznellik biçimleri yaratmaya yönelik, eğitim, araştırma ve eylemi bünyesinde barındıran melez bir estetik teknikler bütünü

²⁸¹ Stevphen Shukaitis, "Duygulanımsal Kompozisyon ve Estetik", *Direnış ve Estetik, iletişim y, İst*, 2015, s. 238

²⁸² A.g.e., s. 239

²⁸³ A.g.e., s. 240

olma bağlamında yeniden tanımlandığını söyler. Bu teknikler, mekan, dil, duygulanım ve hayal gücü düzeyinde etkinlik göstermekte; ama aynı zamanda, tıpkı ilk Occupy Wall Street (OWS) kapsamında olduğu gibi, neoliberal koşullar altında hayatta kalma mücadelesi veren fertler, aileler ve topluluklar için bakım, sevgi ve yardımlaşma olanakları sunan maddi yaşam-destek sistemleri oluşturmak üzere etkinlik alanlarını genişletebilmektedirler. McKee, küresel dünyanın yıldız sanatçıları dışında kalanların “*gayri maddi emek*” üreten güvencesiz işçiler olduklarını; yaşamlarını sürdürmek için muhtaç oldukları borç ekonomisinin aynı zamanda onların felaketini hazırladığını da vurgular.²⁸⁴

McKee, yukarıda bahsedilen çerçevede hareket eden, borç ekonomisine karşı, hem yeni toplumsal bağlara hem de Wall Street’e alternatif olan ekonomik örgütlenmelere alan açabilecek bir direniş hareketi oluşturmayı hedefleyen Strike Debt’i örnek gösterir.²⁸⁵ McKee, 1 Mayıs 2012’den sonra, geleneksel işçi mücadelelerinin anti-kapitalist bir politik hareket başlatmak için avantajlı konumda olmadıklarının farkına varılmasıyla birlikte OWS (Occupy Wall Street) hareketinin stratejik vizyonunu kaybettiğini, kullandıkları “*we are the 99 percent*” sloganı ve rakamının yetersiz görünmeye başladığını ileri sürer. Ona göre borçluların yaşadığı zorluk, Wall Street işgalinin ilk günlerinden itibaren katılımcıların sıklıkla atıfta buldukları bir konu olmuştur. Farklı borç biçimlerinden sıkıntıda olan insanların birbirlerini bulabilecekleri ve borçlular olarak birbirleriyle ittifak içinde ortak bir politik eylem gerçekleştirebilecekleri politik bir alanın nasıl açılacağı konusu gündemdedir.²⁸⁶ OWS’nin sloganı Strike Debt tarafından “*%99’u birbirine bağlayan bağ borçtur*” olarak yenilenmiştir. McKee, Wall Street’in dayattığı borç düzeninin başarısının, borçluları toplumsal olarak yalıtılmış, manen zayıf bireyler olarak kurgulamasında yattığını ileri sürer. McKee’ye göre borç insanları görünmezliğe ve sessizliğe mahkum eden bir tür utanç ve korku teknolojisidir. McKee Strike Debt gibi direnişlerin sağladığı ortak deneyimin, insanları birbirine bağlayan borç esaretini, politik bir aidiyet oluşturarak insanların birbirini desteklemelerini sağlayacak yeni bağları oluşturduğunu ifade eder.²⁸⁷ McKee Strike Debt’in debt (borç) ve strike (grev, çiz)

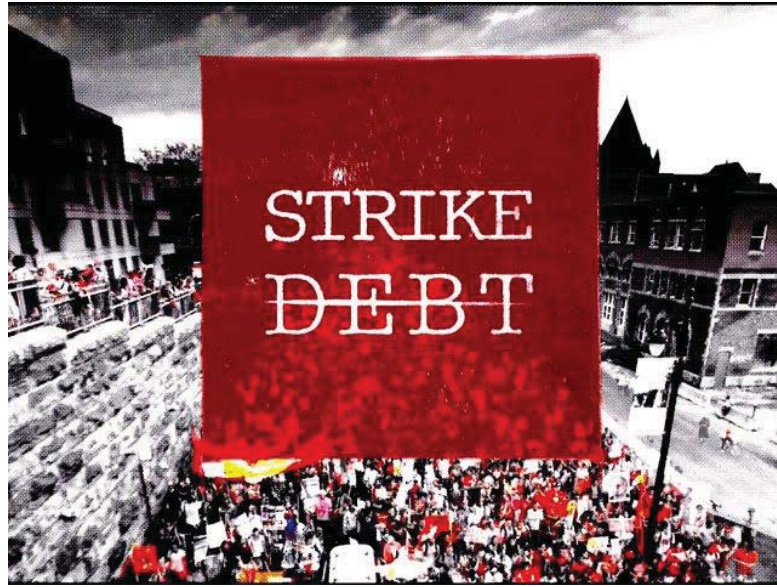
²⁸⁴ Yates McKee, “DEBT: Occupy Çağdaş-Sonrası Sanat”, Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İstanbul, 2015, s. 356

²⁸⁵ A.g.e., s. 357

²⁸⁶ A.g.e., s. 358

²⁸⁷ A.g.e., s. 359

kelimelerinin yerlerini değiştirmek suretiyle, durağan bir isim olan borç grevini (debt strike), akıllara emir kipindeki “Occupy Wall Street” fiilini getiren bir takım fiil olan “borcun üzerini iz/borcu sil” (strike debt) ile değiştirilerek oluşturulduğunu, “zerini iz” fiilini vurgulamak maksadıyla estetik bir rötuş daha gerçekleştirildiğini, borç (debt) kelimesinin üzerinden boylu boyunca bir çizgi geçirildiğini belirtir. Ancak uzun vadeli borç grevi fikri ve borçlular birliği oluşturulması fikri kesinlikle terk edilmemiştir.



Resim 3. Strike Debt Görseli.

McKee’ye göre bu uygulama, gündelik bir kelimeyi, yazı düzeyinde okunabilir olup söz düzeyinde hiçbir karşılığı bulunmayan, aşinalığını yitirmiş yazıbirimsel bir imgeye dnştrmştir. McKee, borç kelimesinin üzerinin çizilmesinin bu terimin ortadan kaldırılması yerine, insanlar tarafından yadırganmasına sebep olarak onu geleceğe açtığını ifade eder. McKee, oluşturulan ilk borç meclislerinde de sürekli olarak borcun kendi içinde kötü bir Şey olmadığına vurgu yapıldığını, sorunun, kime ya da neye borçlu olunduğu olarak kabul edildiğini vurgular. Bu oluşumda amaç borcu, insanları esir eden bir pranga olmaktan çıkarıp, arkadaşlara, ailelere ve topluluğa bağlayan etik bir mütekebiliyet ve sorumluluk bağı haline getirerek ona itibarını iade etmektir. Dolayısıyla “borcu sil/borcun üzerini iz” emri, eleştirel bir olumsuzlama değil, baştan aşağı olumluyıcı bir zen ve karşılıklı yardımlaşma alanı açma arzusunu

içermektedir.²⁸⁸ McKee “çizik atmak” veya “çarpı atmak” fiilinin olumsuz tınısının, yeni metaforların üremesinde önemli olduğunu belirtir ve mali bir cetvelin üzerinin karalanması ya da borç beyanlarının kitlesel olarak yakılması gibi eylemlerin hareketin belli başlı imgeleri haline geldiğini ifade eder.²⁸⁹

McKee Strike Debt hareketi tarafından olgunlaştırılan, sanatçı ve örgütçü Thomas Gokey’in yarı sanatsal bir kavramsal proje olarak tasarladığı The Rolling Jubile’nin çağdaş-sonrası sanat mefhumunu incelemek için uygun bir örnek olduğunu söyler. Ona göre özgün haliyle proje, çağdaş sanatın, “mikrotropik” alternatif ekonomilerin oluşturulmasıyla uğraşan belirli bir koluna yaslanmaktadır. NatoThompson’un önemli sergisi Living As Form: Socially Engaged Art, 1991-2011’da ayrıntılı bir şekilde ortaya konduğu üzere, zaman bankaları, kültür kooperatifleri, mutfaklar ve her nevi hediye değıştokuşları kapitalist olmayan toplumsal bağlar hakkında önceden olumlayıcı bir fikir vermek amacıyla kurulmuştur. McKee’ye göre bunlar çağdaş sanatın söylemsel ve kurumsal parametreleri içerisinde çoğunlukla münferit projeler olarak kalmışlar; fakat zaman zaman anarşist ve DIY altkültürlerinin sınırlarını muğlaklaştıran kayda değer örtüşmelere de olanak tanımışlardır. McKee Rolling Jubilee’nin, sürecin tamamına ve hareketin altyapısına, kapitalist olmayan bir yardımlaşma hamlesiyle küresel medyaya müdahale eden temel bir sanatsal ilke yerleştirdiğini öne sürer. McKee’ye göre, dertli borç sahipleri için gelen binlerce e-posta ve toplamda neredeyse 600.000 dolara ulaşan küçük çaplı bağışların gösterdiği kitlesel ilgi ve sevginin de kayda geçirdiği üzere, bu proje çağdaş sanat alanındaki herhangi bir projenin ya da eserin hayal bile edemeyeceği kadar önemli estetik, duygulanımsal ve yaratıcı sonuçlar doğurmuştur.²⁹⁰ McKee, tüm ülkeye yayılan bağış toplama partileriyle ve canlı yayınlar aracılığıyla yüzbinlerce dolar toplanırken ortak düşmana, borç sistemine karşıtlıkları temelinde birleşen sesler, bedenler ve ifade kültürlerinin, gösteri mekanını sıradan bir müzik kulübü olmaktan çıkarıp insanı içine çeken çok sesli, karnavalesk bir ortam haline getirdiğini belirtir. Ona göre bu etkinlik aynı zamanda, estetik açıdan, militan bir tekbiçimliliğin de izlerini taşımaktadır.²⁹¹

²⁸⁸ A.g.e., s. 362

²⁸⁹ A.g.e., s. 363

²⁹⁰ A.g.e., s. 369

²⁹¹ A.g.e., s. 372

Eylemci sanat örneklerini ele almaya devam ederken tekrar Scholl'un bu hareketlere ilişkin kavramlarını ele almak yararlı olacaktır. Hemen tüm eylemsel estetik pratiklerinde daha önce ifade ettiği kesintiye uğratma stratejisi görülmektedir. Scholl yine kesintiye uğratma ile ilgili olan “*jest*” olgusundan söz eder. Scholl, McKay'in öne sürdüğü bu kavramla, günümüz eylemci sanat müdahalelerinde açık biçimde var olan; bir eylemin, kendi içinde, pratikte daha iyi bir dünyanın nasıl görüneceği hakkında ipucu veren geleceğe yönelik bir jest barındırabileceğine gönderme yaptığını belirtir. Bu bağlamda Scholl'a göre sokak partileri ve kapitalizm karşıtı karnavallar, kapitalizmin ve sosyal hiyerarşilerin sınırlamalarından kurtulmuş bir hayatın neye benzeyeceğine dair örnekler olarak görülürler.²⁹² Scholl, eylemci sanat pratikleri içinde bir de açık bir şekilde araçlar ile amaçların birleştirilmesine dayanan bir jest olan *ön-canlandırma*dan söz eder. Kısa bir süreliğine, eylemcilerin içinde yaşamak istedikleri dünyadan bir kare sunduğundan eylemci sanat müdahaleleri kendi içlerinde bir amaç haline gelir. Scholl'a göre bu, eylemci sanatın amaca ulaşmak için hesap yapmanın gerektiği araçsal kaygılardan ziyade, araçları amaçlara göre ayarlayan etik hassasiyetleri temel alması demektir. Scholl, zirve protestolarında eylemcilerin sık sık direniş eylemlerini bir ön-canlandırma jestiyle birleştirmeye çalıştıklarını, bunun en açık örneklerinden birinin de Glasgow'un yoksul bölgelerinden birinde yol inşa edilecek bir yere yapılan “*Bi'şey Yarat*” bahçesi olduğunu söyler. Eylemciler bu yol projesine karşı direnişleriyle açık bir şekilde, kentsel mekanın daha iyi nasıl kullanılacağını gösteren bir ön-canlandırma peşindedirler. Ön-canlandırmanın arkasındaki örtük görüş, eylemci sanat müdahalelerinin, başkaları tarafından izlenmesi gereken iyi birer örnek oluşturduğu fikridir. Scholl'a göre örnek bir jest sunma iddiası, açıkça temsil mantığına dayanmaktadır. O anki eylem, gelecekte doğabilecek daha iyi bir dünyayı temsil eder. Eylemci sanat müdahalesi, gösterilen konumundaki henüz kurulmamış geleceğin göstereni haline gelir.²⁹³ Scholl Richard Day'e göre, ön-canlandırma politikasının yenilgiyi baştan kabullenen strateji karşıtı bir tavır olduğunu, ancak bu tavrın, dışlayıcı elitizminden ötürü, katılımcılık iradesiyle çeliştiğini ileri sürer. Bu noktada dışlayıcı elitizmle, eşitlikçilik fikrinden vazgeçildiğine işaret eder. Ona göre, en iyi durumda, dünyanın geri kalanı için anlamsız olan kusursuz ütopyalar yaratılmaktadır. Alternatif topluluklar meydana

²⁹² C. Scholl, “Bakunin'in Zavallı Kuzenleri”, Çev. Birkan Taş, Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İst, 2015, s. 210

²⁹³ A.g.e., s. 211

getirmek genellikle aşırı masraflıdır ve haklarından mahrum bırakılmış insanlar zaten böyle bir adımı atamaz, dolayısıyla böyle bir topluluk onların gündelik yaşamına bir alternatif sunamaz. Scholl, bu pratiklerin, içinde yaşadığımız neoliberal dünya düzeninde toplumsal eşitsizliklerle ilgili sorumluluğun yerel topluluklar düzeyine indirgenmesi ve toplum hayatının tamamının kuralsızlaştırılmasının bir örneği haline geldiğini iddia eder. Scholl, bu nedenle araçlarla amaçları birleştirme fikriyle ilgili öncanlandırmanın özellikle Ward Churchill ve Mike Ryan’a göre sonuçta statükonun onaylanmasına katkıda bulunan “sadık bir muhalefet” sergileme eğilimindeki “beyaz ilericiler”in patolojik pasifizm ilanıyla son bulabileceği görüşünü vurgular.²⁹⁴

Scholl, eylemsel estetik pratiklerinin bir başka kurucu unsurunun ise *çatışma* olduğunu ifade etmiştir. Bu unsurun kullanımına bir örnek olarak 1996 yılında Londra yakınlarında Sokakları Geri Al ağının düzenlediği partiyi gösterir. Partide dev bir kukla darbeleri deliciler ve ayçiçeği eken eylemciler için paravan görevi görmüş ve partinin sonunda yol ortadan kaybolmuştur. Bu örnek Scholl’a göre günümüz eylemci sanat müdahalelerinin önemli bir kurucu unsuru olan çatışmayı göstermektedir. Dev kukla kendi içinde bir ifade olmasının yanında başka bir amaca da ulaşmayı sağlayan bir araç olmuştur. Bu amaç düzeni kesintiye uğratmak değil, bir çatışma çıkarmaktır. Yeni yapılmış yol tahrip edilmiştir. Bu nedenle bu sanat müdahalesi bir çatışma işlevi görmüştür.²⁹⁵ Scholl, çatışma yaratmanın mantık olarak temsil paradigmasını izlemediğini, genellikle hakim bir göstereni, içini sapkın bir mesajla doldurmak için ele geçiren müdahalelerle sonuçlanan kesintiye uğratma yönteminin tersine, toplumsal gerçekliği temsil etmeyi amaçlayan müdahaleler üretmediğini ifade eder. Bertolt Brecht’in “*sanat, gerçekliği yansıtan bir ayna değil, onu şekillendiren bir çekiştir*” sözüne göndermeyle Scholl sanatın bu şekilde anlaşıldığında toplumsal mücadelelerle kaynaşarak bu mücadelelerin açıklığa kavuşmasına katkıda bulunacağını ileri sürer. Scholl’a göre sanat mücadele üzerine yorum yapmayı veya onun medyadaki temsilini etkilemeyi hedefleyen harici bir pratik değildir. Ayçiçeği ekerek caddeyi yok etmek, bir ütopyik gerçekliği yansıtmaya gayretinden çok, o gerçekliğe meydan okumak için kolektif bir iradenin yaşama geçirilmesinin parçası

²⁹⁴ A.g.e., s. 212

²⁹⁵ A.g.e., s. 213

olmuştur.²⁹⁶ Ona göre eylemci sanat müdahaleleri çatışma unsurunu temel aldığı zaman sanat, estetik özellikleri üzerinden değil yarattığı etkiler üzerinden değerlendirildiği için gözden kaybolma tehlikesi taşır. Kesintiye uğratma “şimdi ve burada” ütopyik bir ön-canlandırma kategorisiyken çatışma, sonuçların değerlendirildiği ölçüt haline gelmektedir. Scholl buna başka bir örnek olarak Biyotik Fırın Tugayı'nın “Küresel Hamur İşi Ayaklanması” pratiğini gösterir. Bu grup, şirketler dünyasının ünlülerinin ya da neoliberal siyasetin savunucularının yüzüne organik turtalar atmıştır. Turta atılmış kişiler konuşmalarını yapamadığı ya da konuşmadan önce temizlenmeleri gerektiği için bu tarz, birkaç etkinliği durdurabilmiştir. Bu da araçsal eylemci sanat pratiklerinin, belli sonuçlar yaratması gereken pratikler olduğunu göstermektedir. Turta atmanın sonucu, kesintiye uğratan bir çatlak değil, iktidarla çatışmaktır.²⁹⁷ Scholl, çatışma yaratarak oluşturulan karmaşanın kendi içinde bir amaç değil, düşmana meydan okumak için bir araç haline geldiğini; bu hedefte, Lenin'in burjuva demokrasisi ve üretim ilişkilerinden toptan kopuş yönündeki stratejik önerisinin etkisinin açık olduğunu düşünmektedir.²⁹⁸ Scholl'a göre Biyotik Fırın Tugayı, neoliberal küreselleşmenin ardındaki yüzleri görünür kılmayı amaçlar, eylemleri de antagonist bir eylem anlayışına örnektir. Web sitelerinde şöyle demişlerdir: “Bu ayaklanma, dünyamızın ölmekte değil, öldürülmekte olduğu inancına dayanıyor ve bu cinayetin sorumlularının isimleri ve yüzleri vardır.” Böyle antagonist bir yaklaşım, sokak müdahaleleri bağlamında genellikle tahmin edilebilir müdahale biçimlerine yol açarken, eylemci sanat bu tür bir çatışmanın tertiplenme biçimlerini dönüştüren yenilikçi yollar sunmuştur. Bir başka örneğin Beyaz Tulumlar'ın İtalya'da eylemcilerin polisle doğrudan çatışmaya girmenin sınırlarını idrak ettiği bir ortamda ortaya çıktığını belirtir Scholl. Eylemciler devletin bastırmasıyla sonuçlanan şiddet/karşı-şiddet sarmalına yakalanmak istememişler, bu sebeple niyetlerini net biçimde göstermek, hangi tarafın şiddet kullandığını açıkça belli etmek ve aynı zamanda iktidarla yüzleşme fırsatları yaratmak üzere toplumsal çatışmaları görselleştirmeyi amaçlamışlardır. Vücutlarını envai çeşit nesneyle kaplayıp lastik, plastik cam ve balonları kendilerine kalkan yapan eylemciler, göçmen gözaltı merkezlerine ya da G8 zirvelerine girme iradelerini ortaya koymuş,

²⁹⁶ A.g.e., s. 216

²⁹⁷ A.g.e., s. 217

²⁹⁸ A.g.e., s. 217

aynı zamanda korunmalarının tamamen nefsi müdafaa olduğunu belli etmişlerdir.²⁹⁹ Scholl, korumalı kıyafetler içindeki eylemci kitlelerin ağır silahlarla donanmış çevik kuvvetle karşı karşıya geldiği görüntülerin medyada dolaştığını, toplumsal bir çatışmanın varlığını açıkça ortaya koyduklarını belirtir. Ona göre Beyaz Tulumlar, küresel kapitalizmin ve devlet iktidarının karşısına “aktif sivil itaatsizlik” modelleriyle dikilmiş, düşmanlarıyla antagonist bir ilişki kurduklarını göstermişlerdir. 2001’de Barcelona’da AB zirvesine karşı yapılan gösterilerde korumalı kıyafetler içindeki Beyaz Tulumlar Bloğu, üzerlerinde güney yarıküreden çocuk resimlerinin bulunduğu büyük plastik cam kalkanlar tutarak antagonizmi küresel ölçeğe taşımışlardır. Böylece polis, AB toplantılarına girmelerini engellemek için öncelikle çocukları dövmek zorunda bırakılmıştır.³⁰⁰ Scholl bu tür çatışmacı pratiklerin, içinde hareket etmeleri gereken toplumsal dünyanın sağlam bir haritasını çıkaracağını, eylemci sanat müdahalelerinde antagonist tutumun, “düşmanı tanımayı” zorunlu hale getirdiğini vurgular. Bu nedenle, çatışma, başka eylemleri de besleyen bir bilme diyalektiği ortaya çıkaracaktır.³⁰¹ Scholl’a göre eylemci sanat müdahaleleri tekrarlanma sonucu şekleşme ve böylece öğrenme sürecine kapalı hale gelme tehlikesine açıktır. Çatışmacı pratik sürekli yenilenmeyi gerektirir ve ritüelleşmeden kaçınmak için daima ileriye götürülmesi gerekir. Çünkü çatışma anlarının ritüelleşmesi, kesintiye uğratma pratiğine dönüşecektir. Scholl çatışmaya dayalı sanat müdahalelerinin yegane mantıklı sonucunun devrim olması gerektiğini vurgular.³⁰²

David Buuck ise Occupy Oakland hareketini örnekler ve Gertrude Stein’in deha tanımlamasına gönderme yapar. Buuck, Stein’a göre dehanın, aynı anda konuşabilme ve dinleyebilme yetisi olduğunu vurgular. Occupy Oakland hareketinde moderatörlerin seslediklerinin katılımcılar/işgalciler tarafından tekrarlandığını, moderatörün halk mikrofonu olmanın topluluğa karşı bir sorumluluk gerektirdiğini hatırlatması ve her konuşmacının kelimelerini mekanda yaymak ve aynı zamanda radikal bir katılım edimi olarak etkin bir şekilde dinlemekten oluşan bir eylemlilik olduğu görülür. Buuck’a göre daha önemli olan polis tehdidi karşısında kişisel güvenlik endişelerinin tavan yaptığı, her bedeninin kamusal alan hakkı talep eden birer vatandaş olmanın ötesine geçip kamusal alanın üretiminde bilfiil rol üstlendiği bir

²⁹⁹ A.g.e., s. 221

³⁰⁰ A.g.e., s. 222

³⁰¹ A.g.e., s. 223

³⁰² A.g.e., s. 224

anda, meydan genelinde dilin hareketini sağlamak için bedenlerin kullanılması iyice anlam yüklü bir edim haline gelmiştir.³⁰³ Buuck'a göre bu eylemdeki yöntem yürüyüşlerin ve diğer doğrudan eylemlerin yanı sıra Genel Meclislerde halk mikrofonunun bir tür kolektif iletişim yöntemi olarak kullanılması, mutabakatın ve topluluk inşasının bedenleşmiş karakterinin yanı sıra, kamusal alanın işgaline uygun bir dil kullanımının radikal poetikasını ön plana çıkarmıştır. Buuck, halk mikrofonunun, konuşmacı ile dinleyici arasındaki politik hitabet ilişkisini kökten bir şekilde değiştirmekle kalmadığını, aynı zamanda, kamusal alanın yaşanmış deneyimini ürettiğini ve bu alanda hak talep edilmesini sağladığını ifade eder ki bunlar, Occupy hareketleri için vazgeçilmez öğelerdir. Ona göre kamusal alanı işgal etmek, kişinin bedenini görünür kılmasından ibaret değildir; halihazırda özel mülkiyet ilişkilerini, imar kanunlarını, belediye yönetmeliklerini, ırksal profilleme, evsizliğin suç sayılması gibi uygulamaların kullanıldığı mekanlarda oluşan müşterek cemaatte beden potansiyellerini harekete geçirmektir.³⁰⁴ Buuck, eylemci ses sanatı grubu Ultra-Red'in "kamusal mekânı üretmenin yollarından biri olarak protestonun, iktidara hakikati söylemekten" ziyade, "tiyatro, yeniden anlamlandırma, yersiz-yurtsuzlaştırma, işgal edimleri gibi sistem karşıtı belirli stratejilerin duygulanımıyla ilgili" olduğu fikrine katılır. Buuck'a göre mekanların ambiyansı, arka plandaki gürültü ya da manzaradan ibaret değildir; kamusal alanda bedenler tarafından sese döküldüğü şekliyle direnişin mekânsal deneyimidir. Dolayısıyla, ihtilafli mekanlarda gerçekleşen muhalif konuşma, bilfiil işgalin zaman ve mekanında kolektif olana varlık kazandırmanın da bir yoludur. Buuck Occupy hareketleri bağlamında, kamusal alanlarda süregiden toplumsal mücadelelerin özgül ambiyanslarını en doğru şekilde kayda geçirebilecek yeni formlar keşfedilmesi gerektiğini ifade eder. Ona göre bu ambiyansın her daim platformlar-arası, internetteki pek çok yorum üzerinden dolayımlanmış ve çoğul duyulu olduğu akılda tutulmalıdır.³⁰⁵

Eylemselin estetiği ile ilgili daha görsel ancak bir duyumsama yaratma mantığından hareket eden bir başka örnek Banksy'nin çalışmalarıdır. Thompson da küreselleşme karşıtı hareketlerin Banksy'nin işlerine büyük ilgi gösterdiğini ileri sürer. Ona göre Banksy'nin işleri toplumsal hareket kültürü içinde önemli birer görsel referans haline

³⁰³ David Buuck, "Hepimiz Sesiz, Direniş ve Estetik", Çev. Ayşe Boren, İletişim Yay, İstanbul, 2015, s. 384

³⁰⁴ A.g.e., s. 387

³⁰⁵ A.g.e., s. 388

gelmiş ve yeni direniş ruhunu yakalayıp şekillendirmiştir.³⁰⁶ Thompson, Banksy'nin çalışmalarında kullandığı mizahın yaşamsal hakikati göz ardı etmediğini belirtir. Ona göre Banksy'de şaka, gerilimi yumuşatmaya yaramaz, şok edici ifade etkisi üzeri boyanana kadar görünür olmaya devam eder.³⁰⁷ Thompson, Banksy'nin, 20.yy başlarındaki avangardın biçimsel jestlerini özellikle de Duchamp'a yakın bir şekilde içerik olarak alıntıladığını ileri sürer.³⁰⁸ Thompson'a göre Banksy'nin eserleri, temel aldığı jestlerin evcilleştirilmiş olmasına rağmen, insanda hala bir kesintiye uğrama hissi uyandırmaktadır. Marcel Duchamp'ın, anti-estetik hazır-nesne müdahaleleriyle kapitalist toplumsal ilişkileri metonimik bir tarzda – bir süreliğine – aydınlatmış olabilmesi gibi, Banksy'nin altyazıları ve birbiriyle uyuşmayan unsurları birleştirme biçimi de harekete geçirici bir yabancılaştırmanın ve şokun göstergeleridir. Ancak özgün bağlamındaki hazır-nesnenin uyandırdığı “yeninin şoku”ndan farklı olarak, bir Banksy eseriyle karşılaşmak başka türden bir şok yaratmaktadır. Banksy'nin müdahalelerinin açık içeriği toplumsal eleştiriyi hedeflerken, eserle karşılaşan seyirci genelde dünyanın yeniden büyüme hale getirildiği romantik bir duyguyla da baş başa kalmaktadır.³⁰⁹ Thompson, daha temsili eserlerinde Banksy'nin, kokain bağımlısı, uyuşturucu satıcısı, sokakta yaşayan berduş, molotof kokteyli yerine çiçek fırlatan isyancı, işkence mağduru, elindeki balonlarla özgürlüğe doğru yükselen çocuk gibi gerçekten hissetme yeteneği bahşedilmiş mitsel karakterleri andıran imgeler kullandığını ve bu imgelerin küreselleşme karşıtı mücadelelere katılan eylemcilerin ruhunu yakaladığını belirtir. Thompson'a göre bunun sebebi dünyayı iyileştirme umuduyla, olması gereken dünyayı benimsemenin romantizmidir.³¹⁰ Thompson'a göre Banksy imgelerinin önünü açtığı duygu boşalması, hesapçı akılcılığı ve kapitalist üretimin işlemsel öncülü olan pozitif kutbu kavramsal olarak olumsuzlama yoluyla direniş duygularını harekete geçirir; bu da romantizmin tipik özelliğidir. Fakat bu duygular, seyircinin sermaye mantığının dışına taşınmaz; böylece direniş (bir üretim), direnişin imgesi halini alır.³¹¹ Thompson, küreselleşme karşıtı göstericilerin, geç kapitalizmin her yerine nüfuz eden eksikliği giderme arzularını genelde romantizm diliyle ifade etmediklerini, ancak romantik temaların hareketin duyarlılıklarını

³⁰⁶ A.K. Thompson, “Romantizmin Yankısı”, Çev. Elçin Gen, Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İst, 2015, s. 156

³⁰⁷ A.g.e., s. 178

³⁰⁸ A.g.e., s. 179

³⁰⁹ A.g.e., s. 181

³¹⁰ A.g.e., s. 187

³¹¹ A.g.e., s. 188

şekillendirmede ne kadar etkili olduğunu, sloganların gösterdiğini ileri sürer. Ona göre “*Kapitalizmi yıkıp yerine daha güzel bir şey koyun*” diye çağrıda bulunan pankart, göstericilerin “*daha güzel*” sıfatının içini, kendi gizli arzu imgeleri arşivinden seçtikleri bir şeyle doldurarak, meta formunda hapsolmuş enerjiyi mücadeleye akması için serbest bırakmanın bir yolunu bulduklarını göstermektedir. Hayal edilen bu dünyanın pozitif içeriği romantizmin arzu imgelerinden devşirilmiştir. Thompson 21.yy’ın başlarına damgasını vuran küreselleşme karşıtı mücadelelerle, Mayıs 1968 isyanları arasındaki önemli bir bağ olduğunu vurgular.³¹² Thompson, 68 hareketinin hayal gücü üzerindeki ısrarının, parçalanmış dünyanın yeniden bütünleneceği bir geleceği müjdelediğini, rotayı dosdoğru bir bekleyiş kültürüne çevirdiğini; bunun, küreselleşme karşıtı hareketin “*başka bir dünya mümkün*” sloganında çağdaş ifadesini bulduğunu ileri sürer. Ona göre, küreselleşme karşıtı hareketin, mahalle bostanı yapma gibi eylem biçimlerine ağırlık vermesi ve “müşterekler” üzerindeki vurgusu da, köy hayatına atfedilen vaatle özdeşleşmeyi teşvik etmek üzere, kapitalizm öncesi fenomenlerin arzu imgeleri olarak canlandırıldığı tarihsel bir tekrarı düşündürmektedir. Kırsal yaşamın fetişleştirilmesinin, hareketi romantik kodlara iyice yaklaştırdığını söyler Thompson. Benzer biçimde, küreselleşme karşıtı hareket sırasında yaygınlaşan küçük ölçekli “kitle karşıtı” örgütlenme biçimleri, bunlara katılanların modern toplumsal örgütlenme biçimlerine taban tabana zıt bir mevcudiyet hissi yaşamalarını sağlamıştır.³¹³

Sivil itaatsizlik ve işgal eylemlerine Türkiye’den de bazı örnekler verilebilir. Fırat ve Kuryel’e göre bu olayların tümünde piyasa kurallarının, kar odaklı yapıların ve müştereklerin özelleştirilmesinin yaygınlaşması, kısacası neoliberal mantığın hayatın farklı alanlarına sirayet etmesi gibi tekrarlanan, önemli bazı ortak temalar mevcuttur.³¹⁴ Fırat ve Kuryel occupy hareketi olarak adlandırılan yeni mücadele döngüsünün belirleyici küresel aktörünün, güvencesiz/işsiz genç kuşak olduğunu ifade ederler. Onlara göre Türkiye’de bir zamanlar düzenli bir işi ve geliri, sosyal güvencesi olan, 1980 öncesi ithal ikameci sanayileşmeye dayalı ekonomik kalkınmanın simgesi

³¹² A.g.e., s. 188-189

³¹³ A.g.e., s. 190

³¹⁴ Fırat&Kuryel, “Yaratıcılık İş başında”, Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İstanbul, 2015, s. 251

olan Tekel işçileri, Tekel Direnişi³¹⁵ sayesinde güvencesiz kitleleri temsil edenler haline gelmiştir. Fırat ve Kuryel, Tekel işçilerinin 4/C statüsünde çalışmayı reddederek yola çıktığını fakat mücadelenin biçiminin içeriğini aştığına işaret ederler. Onlara göre, direniş, sadece kazanılmış hakların korunmasının ötesinde bizzat hayatın güvencesizleştirilmesine karşı bir mücadele haline gelmiştir. Fırat ve Kuryel, bu tür bir direniş biçimini tüm yönleriyle kavrayabilmek için bugünün ve geleceğin güvencesizleştirilmesi sürecinin sadece siyasal ve ekonomik araçlarla değil, duygulanımsal araçlarla da hayata geçirildiğine dikkat etmek gerektiğini söylerler. Güvencesizleşme tehdidi altında olan, sadece belirli siyasi ve ekonomik haklar değil; insanların bir mekanda, başkalarıyla birlikte, toplumsal, siyasi ve bedensel olarak var olma biçimleridir de. Fırat ve Kuryel Tekel Direnişi'nin işgale dönüştükçe geçim sorununa ek olarak yeni bir yaşam yaratma arzusuyla birleştiğini belirtir. Fırat ve Kuryel'e göre kentin ortasındaki direniş çadırı, eğreti hayatı bir yuvaya dönüştürme becerisi olarak görülür.³¹⁶

Fırat ve Kuryel, Direnişlerin ortaya çıkmasını, insanların ve bedenlerin etkileşim kurmasını başlatanın baskın olan öfke, melankoli gibi duygular olduğunu dile getirir. Fırat ve Kuryel tam burada Deleuze ve Guattari'nin kuramsal alt yapılarında olan Spinoza'nın bedenlerin etkileme ve etkilenme yetileriyle ilgili formülasyonunu vurgularlar. Duygulanımın bir hareketi başlatmada itici güç olması görüşünü temel alarak Tekel Direnişi'ndeki yaratıcı kuvvetin, bedenlerin neoliberal süreçlere direnç gösteren etkileme ve etkilenme biçimlerine alan açma yetisi olduğunu ileri sürerler.³¹⁷

Tekel'i direnmenin ötesine geçiren şeyin; bilhassa mekanla kurduğu ilişki üzerinden politik eylemin yaratıcı olumlama gücünü gösteren; yeni pratikler, yeni toplumsal

³¹⁵ **Tekel Direnişi:** Tekel'in 2008 yılındaki özelleştirilmesinden sonra hükümet on iki tek el fabrikasının kapanacağını ve yaklaşık on iki bin işçinin on bir aylık geçici sözleşmeler temelinde yani geçici personel vasfı ile kamu sektörüne ait başka işlerde istihdam edileceğini duyurmuştur. Bu durumda işçiler hem ücret kesintilerine hem de sosyal güvenlik haklarında kayba uğrayacaklardı. On binden fazla işçi bu durumu protesto etmek için 2009 Aralık ayında toplanmış, polis tarafından dağıtılmış ve Türk-İş sendikasının önünde 78 gün sürecek bir işgal eylemini başlatmışlardır. Direniş, danıştayın işçilere 4/C statüsüne geçmek için tanınan bir aylık sürenin kanuna aykırı olduğuna karar vermesiyle sonlanmıştır. Sendika da müacadeleye devam etmek isteyen işçilerin evlerine dönmelerini sağlamıştır. İşçiler bir ay sonra tekrar Ankara'ya geldiklerinde şehrin polis kuşatması altında olduğunu görmüşlerdir. Polis işçileri Sakarya Caddesi'ndeki gösteriden püskürtmüştür. Mücadele bu olaydan sonra devam ettiyse de işçiler yavaş yavaş işlerinden ayrılarak 4/C statüsüne geçmeye başlamışlardır.

³¹⁶ A.g.e., s. 253

³¹⁷ A.g.e., s. 254

ilişkiler, yeni yaşam biçimleri kurma potansiyelini açığa çıkarması olduğunu düşünür Fırat ve Kuryel. Yavaş yavaş kurulan çadır kent, zamanın ve mekanın kapitalist örgütlenişini sekteye uğratmış, kendi zamansal ve mekânsal koordinatlarını yaratmıştır. Fırat ve Kuryel, çadır kent içinde özel/kamusal, gündüz/gece ayrımlarının ortadan kalktığını belirtirler.³¹⁸ Fırat ve Kuryel'e göre Tekel Direnişi örneğini eşzamanlı aidiyet ve aidiyetsizlik edimlerinden oluşan bir süreç olarak anlamaya çalışmak mümkündür. Bir yanda, bir mekana, bir şimdi ve burada'ya, şimdinin ve geleceğin ortaklaşa belirlenmiş koordinatlarına ait olmayı ifade eden işgal edimi vardır. Öte yanda, halihazırda mevcut olan şehre; yaşama ve çalışma koşullarına biat etmeyi reddeden, şehrin ortasında sil baştan bir yaşam biçimi kurgulayan bir aidiyetsizlik edimi vardır.³¹⁹ Direniş alanı, mekanı işlevsel, geçici ve bölümlere ayrılmış olarak kullanan uzlaşımsal yaklaşımlara karşıt biçimde düzenlenmiş, kendi kendini idame ettiren bir mekan haline gelmiştir. Fırat ve Kuryel, işgalin, sadece belirli bir mekanla ve bir grup insanla bağ kurma edimi yanında; önceden belirlenmiş, uzlaşımsal mekan ve devlet politikaları, öznellik ve görünürlük rejimleri çerçevesinde bir aidiyetsizlik edimi olduğunu da belirtirler. Fırat ve Kuryel'e göre Tekel çadır kenti, neoliberal politikalar, her türlü kolektif mevcudiyeti ve kamusal dayanışmayı engellemeyi hedefleyen muhafazakar politikalarla yönetilen şehrin kentsel yüzeyini ciddi biçimde etkilemiştir.³²⁰ Direniş alanındaki çadırlarda direnişin geleceğine veya ertesi günkü eylemin örgütlenmesine dair hararetli tartışmalar, konuyla ilgili açık derslerin verildiği Tekel Halk Üniversitesi gibi oluşumlar görülüyordu. Fırat ve Kuryel, çadır kentin öncelikle, neoliberal kent politikaları ve şehir planlamasıyla görünmez ve marjinal kılınmış işçileri şehrin göbeğinde görünür hale getirdiğini belirtir.³²¹ Fırat ve Kuryel, direnişin sürdürülebilirliği için sürekli dayanışma eylemlerinin yapıldığını, gereken kilim, battaniye, sandalye ve elektrik gibi ihtiyaçların çevredeki insanlar tarafından tedarik edildiğini ifade eder. Bunlara, ücretsiz sağlık hizmeti veren gönüllü doktorların, ilaç dağıtan eczacılar birliğinin, ücretsiz saç kesimi yapan kuaförler birliğinin, çamaşırların yıkanmasında yardımcı olan yerel halkın, işçilere barınma ve yemek yeri sağlamak için dükkanını kapatan bir bar sahibinin yardımlarını da eklerler. Fırat ve Kuryel'e göre neoliberal sistem, kentler

³¹⁸ A.g.e., s. 255

³¹⁹ A.g.e., s. 256

³²⁰ A.g.e., s. 257

³²¹ A.g.e., s. 258

ve başka araçlar yoluyla, ortaklığın inşa edilebileceği çeşitli yolları kapatarak belirli bir öznellik biçimi yaratmaktadır. Bu durumda mekan aracılığıyla dayanışma ruhunu sürdürmek demek, ortak politik hayallere ve hedeflere sahip olmak, hakim öznellik ve görünürlük rejimlerine ait olmayı reddetmek demektir. Fırat ve Kuryel Butler'ı referans göstererek bir beden politik eylemde bulunduğu zaman asla tek başına hareket etmeyeceğini ve eylemin bedenler arasındaki boşluğu oluşturan uzamda gerçekleşeceğini ileri sürerler.³²² Fırat ve Kuryel'e göre Tekel Direnişi, bu çalışmada da ele alınan Kanngieser'in farklı gruplar arasındaki "performatif karşılaşma" adını verdiği duruma bir örnektir. Performatif ve duygulanımsal karşılaşma, kendi gerçekliğini yaratma, kalıpları kırma gücüne sahiptir.³²³ Fırat ve Kuryel, çadırların üzerine asılan ve iki aydan uzun süre Tekel işgalinin parçası olan levhalar, pankartlar, afişler ve karikatürlerin de birer duygulanım alanı olarak görülebileceğini ve bu anlamda yeni var olma, yaşama ve eylemde bulunma biçimlerinin inşa edilmesindeki hayati unsurlar olduklarını belirtirler.³²⁴

Fırat ve Kuryel, Brian Massumi'nin, "yoğunlaşmış duygulanım, hayatın çok daha geniş bir alanının parçası olma duygusunu beraberinde getirir; daha güçlü bir aidiyet duygusudur bu – başka insanlarla birlikte, başka yerlere ait olma duygusu" alıntısıyla, duygulanımların kişilere kendilerini aşan süreçlere katılmalarını sağladığını ifade ederler. Fırat ve Kuryel Tekel Direnişi örneğindeki yaratıcılığı bu bakış açısıyla kavramlaştırarak "*mekânsal ve duygulanımsal araçlarla yeni yaşam koordinatları tanımlama yeteneği olarak*" tanımlarlar.³²⁵ Onlara göre Tekel Direnişi örneği, bir işçi sınıfı mücadelesinin ve bu mücadelenin yaratıcı unsurlarının bir kez daha görünür olmasını sağlamıştır. Onlara göre Tekel Direnişi, yaratıcılığı "uzmanları" tarafından hayata geçirilen, başlı başına bir amaç olarak gören anlayışın kırılmasına ve aksatma ile çatışmanın kesişme noktasına yeniden yerleştirilmesine yardımcı olmuştur. Fırat ve Kuryel bu şekilde anlaşıldığında, yaratıcılığın kolektif bir yeti olduğunu; kentsel dokuyu yeniden düzenleyerek, bedenler arasındaki mekanı yeniden çerçeveleyerek, ev/sokak, kamusal/özel kavramlarını karıştırarak, özneliği yeniden tanımlayarak ve

³²² A.g.e., s. 259

³²³ A.g.e., s. 260

³²⁴ A.g.e., s. 261

³²⁵ A.g.e., s. 262

yapışkan nesnelere üretmek yeni yaşam koordinatları kuran bir yeti olduğunu öne sürerler.³²⁶

Türkiye’den verilebilecek başka bir örnek Emek Sineması için yapılan protestolardır. Fırat Yücel Emek Sineması mücadelesini, Paris Sinemateki mücadelesine, seyir deneyiminin devlet-sermaye tahakkümünden kurtulduğu noktalarda oluşan kolektif-politik imkanlar çerçevesinde değerlendirir. Yücel, Emek Sineması mücadelesinin, Paris Sinemateki’nden farklı olarak bir kolektif seyir ortamının getirdiği dayanışma etrafında değil, böylesi bir kolektif seyir mekanının talebi (yani bir gelecek hayalinin savunusu) etrafında örgütlendiğini belirtir. Ona göre bu talep, devlet/piyasa ikilisi dışında kalan, mekanın geleceğinin, onu deneyimleyen seyircilerin iradesiyle ve bağımsız sinema oluşumlarının inisiyatifiyle şekillendirilmesi gibi üçüncü bir seçeneğe işaret etmektedir; yani “Emek Sineması, yerinde ve olduğu gibi restore edilmeli, kamusal yarar gereği ticari olmayan, bağımsız bir sinema ve kültür merkezi olarak düzenlenerek aynı ilkeleri paylaşan sinemacılar ve kurumların kullanımına açılmalıdır.”³²⁷ Ayrıca Emek Sineması, Sinematek Derneği’nin kurucularının 1978’de başlattıkları İstanbul Sinema Günleri’nin uzantısı niteliğindeki İstanbul Film Festivali’yle özdeşleşen bir mekandır. Yani bir bakıma, hem Paris Sinematek’i ile Sinematek Derneği arasındaki kültürel-politik hattın, hem de bu hattın 80 sonrasındaki neoliberal kültür politikalarının bir sonucu olarak gündelik yaşamla ve toplumsal muhalefetle bağını yitirmesinin izlerini üzerinde taşıyan bir yerdir. Yücel bu açıdan bakıldığında Emek Sineması’nın yıkımına karşı verilen mücadeleyi, zamanında kurulmuş ve kısmen de olsa pratiğe dökülmüş bir hayalin, geleceğe yönelik bir talebin ifadesine dönüşmesi olarak tarif etmek gerektiğini ifade eder.³²⁸

³²⁶ A.g.e., s. 263

³²⁷ Fırat Yücel, “Paris Sinematekinden Emek Sinemasına”, *Direnış ve Estetik*, İletişim Yay, İstanbul, 2015, s. 282

³²⁸ A.g.e., s. 284



Resim 4. Emek Sineması Direnişi.

Yücel'e göre Emek Sineması, soylulaştırmanın şekillendirdiği İstiklal Caddesi'nde kapısı sokağa açılan tarihi bir kültür mekanı olma özelliğiyle, yani gündelik yaşamla tarihsel hayal gücünün birlikteliğine dair bir imkana işaret etmesiyle de bir gelecek savunusunun sembolü haline gelmiştir. Esasında Emek Sinemasının yıkımı ve bir alışveriş merkezi içine monte edilmesi, seyir pratiğini tüketim pratiklerinin bir parçası haline getirme sürecine işaret eden bir dönüşümün parçasıdır. Nihayetinde, alışveriş merkezlerindeki multipleks sinema salonları, farklı hizmet ve ürünlerin izleyicilere pazarlanabilmesine olanak tanır; yani seyir pratiğini tümüyle tüketim rejimi içinde eritir. Öte yandan, sinemalarda hangi filmlerin gösterileceği konusunda karar mekanizmasını, büyük tanıtım şirketlerine ve onlarla anlaşmalı sinema salonu zincirlerinin kontrolüne teslim eden dağıtım-gösterim tekellerini de beraberinde getirir.³²⁹

Yücel, Paris Sinemateki'nden 68 Mayıs'ına, Emek Sineması'ndan Gezi Direnişi'ne uzanan hareketlerin esas olarak, seyir denilen şeyi pasif bir eylem olarak kodlayan düşünce biçimlerine, esasında bu eylemin sadece ekonomik tahakküm altında tutulan biçimlerine işaret ettiğini belirtir. Yücel'e göre seyir pratiği, kolektif diyaloga olanak sağlayan mekanlarla buluştuğunda, estetik deneyimin gündelik yaşam ve politik mücadeleyle bağını inşa etme potansiyeli barındırmaktadır. Bu tür eylemler

³²⁹ A.g.e., s. 285

soylulaştırılmaya çalışılan sokakların bir seyir, diyalog ve forum mekanı olarak yeniden hayal edilmesini sağlamış ve farklı politikalarla mücadele yürüten (kent hareketleri örgütleri, LGBTİK eylemcileri, futbol taraftarları, sosyalist siyasetler vb) toplulukları bir araya getirmiştir.³³⁰

Bir başka örnek ise Ezgi Bakçay Çolak'ın yaratıcı, dönüştürücü, sınır açıcı, bedensel ve duygulanımsal bir deneyim biçimi olan “estetik-politik-eylem” kavramından hareketle estetiği toplumsal alanın akışından, toplumsal ilişkiler bütününden ayırmayı reddeden eylem tahayyülüyle değerlendirdiği Kazova Direnişi³³¹ olabilir.³³² Çolak, direniş sonrasında Kazova'nın, legal olarak kooperatif olmasa bile kendi iç hukukunu oluşturmuş, Uluslararası Kooperatif Birliği'nin ilkelerini benimsemiş bir yapı haline geldiğini belirtir. Üyeler arası demokratik öz yönetimi benimsemiş; yeni üyelere açık ve gönüllülük esasına dayalı bir yapı; eşitlikçi paylaşımaya dayalı ekonomik model; özyönetime dayalı bağımsız üretim; sürekli eğitim, öğretim ve bilgi paylaşımı; kooperatifler arası işbirliği ve tüm toplumsal mücadelelerle dayanışma ilkelerini benimsemiş bir oluşuma dönüştüğünü belirtir.³³³

Çolak'a göre Kazova işçileri'nin mücadelesi gündelik hayatla ilişkisi bakımından ele alınmalıdır. Çünkü hem direniş hem de patronsuz üretim aşaması gündelik hayat tarafından belirlenmiş, üretilmiş ve mekansallaşmıştır. Çadır, bu direniş için de önemli bir unsur olmuştur; hala süren mücadelenin, yaşamlarındaki büyük kırılmanın sembolü, “karşılaşma”nın mekânsal ifadesi haline gelmiştir. Çolak, karşılaşmanın Lefebvre'e göre gündelik hayata içkin, mekânsal ve toplumsal ilişki ağında bir kısa devre olduğunu belirtir. Çolak'a göre de nöbet çadırı Kazova işçileri için, eşzamanlı,

³³⁰ A.g.e., s. 287

³³¹ **Kazova Direnişi:** Kazova Trikotaj A.Ş. fabrikası 30 Ocak 2013'te kapanmıştır. İşçiler, 2013 Şubat'ında aylardır ödenmeyen alacakları için, Bomonti'de bulunan fabrikanın önünde çadır kurarak direnişe geçmişlerdir. Direniş, patronun satmış olduğu fabrikanın işgaliyle sürmüştür. Ardından Gezi ayaklanmasıyla birlikte kurulan mahalle forumlarının desteğini alan Kazova işçileri üretime geçme kararı almışlardır. Patronsuz üretim, 2014 yılının Kasım ayında makinelerin taşındığı Eyüp Rami'deki atölyede resmen başlamıştır. 27 Ocak 2015 tarihinde yapılan satış işleminde, işverene ait makineler, alacaklarına karşılık işçilere resmen geri verilmiştir. Bu satış işlemi sonrasında ortaya çıkan vergi yükümlülüğü sebebiyle yapılan ve internet aracılığıyla yürütülen kampanyayla harç bedeli ödenmiştir.

³³² Ezgi Bakçay Çolak, “Özgür Kazova İşgal Fabrikası”, Direniş ve Estetik, İletişim Yay, ist, 2015, s. 291

³³³ A.g.e., s. 293

aşkın, beklenmedik karşılaşmalara gebe kent mekanına atılan ilk adım olmuş gibidir.³³⁴

Çolak, çadırın, Kazova Direnişi'ni mekânsal olarak Gezi Direnişi'ne, forumlara ve bugün benimsedikleri gündelik hayat politikasına bağlayan ilk toplumsal mekan olduğunu söyler. Yukarıda anlatılmış olan Tekel Direnişi'nin çadırlarını da buraya ekleyebiliriz. Bütün deneyimlerde çadırda farklı sınıflardan ve kimliklerden insanlar bir araya gelmiş, bu sayede yeni “politik öznellik” ve “politik eylem” biçimleri düşünülebilir olmuştur. Çolak'a göre bu nedenle çadır burada hem bir uzam hem de bir eylemdir. Bedensel enerjilerin, duyuşsal gerilimlerin çok yüksek olduğu bir karşılaşma, sınır aşma ve geçiş deneyimi sağlamıştır. Gündelik yaşamın yeni ilişkilere, yeni yeteneklere ve yatkinlıklara açıldığı ilk aşamadır.³³⁵

Çolak, Kazova işçilerinin, “patronsuz yaşam” sürecinin, kavramın tüm genişliği içinde “yaratıcı” olduğunu ileri sürer. Bunun için Lefebvre'in yaratıcılığın, karşılaşma tarafından tetiklenen ve onunla eşzamanlı olan değişimin ifadesi olduğu düşüncesini, yaratıcılığın her zaman politik olduğu; politik bir özbilinç biçimi olduğu düşüncelerini referans gösterir. Kazova örneğinde öznelerin toplumsal işbölümündeki ve toplumsal bütün içindeki yerlerinden koptukları için, yaratıcılığı ihtiyaç-zorunluluk olarak deneyimlediklerini ekler.³³⁶

Çolak'a göre, Kazova'da üretim, kapitalist üretim koşullarında çalışmanın reddi temasını ekonomik koşullar içine yerleştirdiğinden dönüştürücü bir politik eylem biçimidir. Çalışan bedenler tarafından gündelik hayatta duyumsandığı için de, estetik bir eylem. Ona göre, kapitalist değer üretimine direnen, kolektif, bağımsız, yaratıcı bir üretimi hedeflediği için, radikal avangard sanat kuramı içinde bile kendine yer bulacaktır. Önemli bir uyarısı eylemin içine yerleştiği ekonomik alanın kendi kurallarının varlığıdır ki ona göre bu kurallar estetik-politik eylemin de sınırlarını da belirler. Gündelik hayatı ele geçirmek, rasyonel hesapları, sıkıcı toplantıları, fatura kesmeyi, muhasebe bilmeyi, ihracat ve ithalatı, tekstil piyasasını, hammadde pazarını tanımayı da gerektirdiği gibi ayakta kalabilmek için üretimi planlamak, bazen

³³⁴ A.g.e., s. 296

³³⁵ A.g.e., s. 297

³³⁶ A.g.e., s. 300

duygulanımsal, deneysel ve oyuncu unsuru geri plana itmeyi gerektirmektedir. Yine Çolak bu şartlar altında, kapitalist ilişkileri yeniden üretmeden patronsuz yaşamı sağlamaya çalışmanın da, yeni standartlar belirleyen bir tür yaratıcı süreç olduğunu ileri sürer.³³⁷

Çolak'ın bir diğer dikkat çektiği husus, patronsuz kazak Kazova'nın, kapitalist değer biçiminin eleştirisi olarak "giyilebilir" olduğudur. Çolak bu kazakların Marcel Duchamp'ın "hazır yapıtları" gibi işleyip işlemediğini sorgular. Kazak aslında gündelik ihtiyaçları karşılamak üzere yapılmış, sıradan, işlevsel bir nesneyken, Kazova Direnişi tarafından üretildiğinde bir bienal bağlamında sanat yapıtı olarak işlev görebilmektedir. Patronsuz kazak, %100 pamuk ya da yün olmasından dolayı kullanım değeri yüksek olan, endüstriyel seri üretim nesnesidir, fakat özgür emek barındırdığından ve bir direnişin imzasını taşıdığından bir bayrak gibi sembolik değer taşır. Çolak, tam bu noktada sıradan bir nesne ile sanat yapıtını ayıranın ne olduğunu sorar. Ona göre patronsuz kazak, hazır yapıtlara benzer çünkü tüm bu soruları sordurur ve değerini mutlaklığını tehdit eder. Patronsuz kazak, gündelik hayatın sıradanlığına, onu giyen kişinin bedeni üzerinde karışırken, ekonomi, sanat ve politika alanlarında değer üretim süreçlerini sorgulamaya açar. Her cephede metalaşmayı sorgular.³³⁸

Çolak, pek çok tanınmış sanatçının uluslararası sanat etkinliklerinde Kazova ile çalışmak istemesini, kolektif, katılımcı, politik sanat uygulamalarına artan ilgiyle ve patronsuz kazağın sanat yapıtı gibi pek çok kavramsal tartışmayı tetikleme kapasitesiyle açıklar.³³⁹ Çolak'a göre, Kazova işçilerinin durumunda karşılaşma ve ilişkisellik unsurlarını içeren, gündelik hayatı zaman zaman üreten, zaman zaman yeniden üreten, duysal, duygulanımsal, ekonomik bir deneyim söz konusudur. Toplumsal hareketlerin repertuarından farklı olarak Kazova işçileri, yaratıcı ifade biçimleriyle kendilerini temsil etmenin ötesine geçmişlerdir. Onlar yeniden ele geçirdikleri üretim araçlarıyla (bedenleri ve makineler) politik kimliklerini ve sosyal ilişkilerini dokurlar. Çolak, kooperatif olarak, temsili aşan bir bedensel performansla, estetik-politik eylem olarak kazak üretmeye başladıklarını iddia eder. Ona göre "patronsuz kazak" elle tutulur, somut anti-kapitalist değer, gündelik yaşamda yeni

³³⁷ A.g.e., s. 305

³³⁸ A.g.e., s. 311

³³⁹ A.g.e., s. 312

olasılıklar evrenini görünür kılan somut eleştiri olarak düşünülebilir. Açtığı olasılıklardan dolayı, bir sanat yapıtı olarak bile değerlendirilebilir.³⁴⁰

Çolak, Özgür Kazova Tekstil kooperatifinin kendisini Mayıs-Haziran 2013 Taksim Gezi Parkı Direnişi'nin en önemli miraslarından biri olarak tanımladığını belirtir. Ona göre bunun en önemli anlamı, her ikisinin de gündelik hayatın toplumsal mekanına müdahale etmiş, yeni kamusal alanlar yaratmış olmalarıdır. Kolektif yaratım süreçleri, yatay örgütlenme modeli, yeniden sahiplenme stratejileri, gündelik yaşam politikası üretmiş olması, Özgür Kazova'yı Gezi Direnişi'ne bağlamaktadır. Çolak, değerlerin, taleplerin, yeteneklerin, yatkınlıkların, mekanların, rollerin ve kimliklerin toplumsal organizasyonda bir kırılmayı ve yeni bir kompozisyonu olanaklı kıldığı için, her ikisinin de “estetik-politik-eylem” kavramına yakın durduğunu belirtir. Çolak'a göre kapitalist gündelik yaşam içinde insanın sahip olduğu duygusal bolluğun anestezi bir etki yaptığı kabul edilirse, “estetik-politik-eylem” beden duyuşlarına yeniden kavuşmasını sağlayacaktır.³⁴¹

İz, 2013 yılında Türkiye'de ortaya çıkan Gezi Parkı eylemlerinin eylemsel estetik içinde ele alınabileceğini ifade eder. İz, Gezi Direnişi'nde bir yandan toplumsal ve siyasal mesajların ifade edildiğini; diğer yandan da siyasetin görünür olan yapı, araç ve kimliklerine mesafe alındığını belirtir. Bu eylemde Rancière'in kavramsallaştırmasında olduğu gibi direnişten önce görünür olmayan, görünür olmakta zorlanan, görmezlikten gelinen farklı düşünce ve yönelimlere sahip birçok insanın yan yana gelebilmiş olduğunu vurgular İz. Ona göre, farklı görüş ve kaygılara sahip insanların, öncelikle Gezi Parkı olmak üzere Türkiye'nin çeşitli yerlerinde kamusal alanlarda bir araya gelerek görünürlük kazanmaları, Rancière'in sözünü ettiği “birlikte ya da ayrı, içeride ya da dışarıda, önde ya da ortada olma biçimlerini tanımlayan belirli bir zaman-mekan sensoryumunun biçimlendirilmesini” sağlamıştır. Bu bağlamda Gezi Parkı Direnişini de sanatla ilgili kılan, barikatları, sloganları, mizahı ve karnavalesk tarzı gibi biçimlerinden çok duyumsama ve söyleme pratiklerini biçimlendirme gücüdür.³⁴²

³⁴⁰ A.g.e., s. 318

³⁴¹ A.g.e., s. 319

³⁴² M. Kemal İz, www.sanatatak.com, Gezi Parkı ve Sanat II: Siyasal Sanat, 2013



Resim 5. Gezi Direnişi.



Resim 6. Gezi Direnişi.

Eylemsel estetik kapsamında bir sivil itaatsizlik örneği olarak Gezi Direnişi sonrasında ortaya çıkan Duran Adam da ele alınabilir. Kuryel ve Fırat Duran Adam'ın muhalif eylemci bedeni kamusal alana taşıdığını ve pasif/aktif, yasal/yasal olmayan arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını öne sürerler. Onlara göre kendi bedenini kolektif kılarak, kolektif bedenin bu sefer de durarak harekete geçmesini sağlamıştır. İnsanlar sadece

meydanda değil, birkaç gün önce Ethem Sarısülük'ün polis tarafından öldürüldüğü yerde veya birkaç yıl önce Hrant Dink'in katledildiği kaldırımında da durmaya başlamıştır. Kuryel ve Fırat'a göre bu açıdan Duran Adam yakın tarihi de günümüze çağırıştır.³⁴³ Muktedirlerin şiddetle boşalttığı kamusal noktalar hatırlanmış ve yeniden ele geçirilmiştir. Kuryel ve Fırat bir estetik-politik eylem biçimi olarak durmanın açtığı alan kadar, bu eylemin nasıl çerçvelendiğinin de önemli olduğunu vurgular. Onlar, eylemin ardından eylemcinin kim olduğu, geçmişi, eylemi hangi saiklerle yaptığının konuşulduğunu, eylemi yapanın ödüllendirildiğini, gücünü tekrar edilebilir olmasından ve kitleselleşmesinden alan yaratıcı eylemin, kişisel bir erdeme dönüştürüldüğünü belirtirler. Kuryel ve Fırat, bu şekilde çerçvelenen yaratıcılığın, 19.yüzyıl romantizmine özgü tekil yaratıcı mitini sürdürdüğünü ve günümüzde kültürel endüstrilerin yaratıcı edim için neredeyse şart koştuğu “yenilikçilik” ve “orijinallik” özellikleriyle özdeşleştirildiğini ileri sürerler. Buna ek olarak eski solcu figürüne karşılık, neredeyse kendiliğinden ortaya çıkmış, “Diren Iphone şarjı” diyerek solculara gününü gösteren, yaratıcı ve mizahi genç bir nesil miti yaratıldığını ve bu miti en çok destekleyip içini dolduranın da yaratıcılık meselesi olduğuna dikkat çekerler. Kuryel ve Fırat'a göre yaratıcılığın bir jest olarak kişiye bağımlı olarak tanımlandığı bu paradigma, yaratıcı edimi, onu mümkün kılan politik ve kolektif durumdan koparmakta ve tekilleştirmektedir. Bunu yaparken, yaratıcı olan ve yeterince yaratıcı olmayan eylem formları arasında bir ikilik yaratılmaktadır. Vurucu ve medyateze olan yaratıcı eylem ile diğer eylemler arasında kurulan hiyerarşi, iktidarların hareketleri yaftalarken kullandıkları “şiddet kullanmayan/iyi eylemciler” ile “şiddet kullanan/marjinal eylemciler” ayrımını yeniden ürettiğini, bu bakış açısının, iyi-yaratıcı eylemci ve geleneksel-yıkıcı eylemci retoriğini yeniden üretmeye katkıda bulunmanın yanısıra, yaratıcılığı toplumsal bağlamından ve sürekliliğinden kopararak, estetik ile siyaset arasındaki ikiliği kronikleştirdiğini belirtirler.³⁴⁴

Fırat ve Kuryel'in dikkat çektiği bir diğer nokta ise eylemci pratiklerin oluşturduğu zengin birikimi homojenleştirmeden yaratıcılığın şeyleştirilmesine karşı uyanık olmak ve eleştirel bir bakış geliştirmek gerektiğidir. Yaratıcılığın direniş pratiklerinin maddi koşullarından kopuk olduğunda, başlı başına bir amaç haline gelme tehlikesi taşıdığını

³⁴³ A. Kuryel & B. Ö. Fırat, “Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik”, *Dir. ve Estetik, İlet Y.İst*, 2015,s. 38

³⁴⁴ A.g.e., s. 38-41

öne sürerler.³⁴⁵ Onlara göre yaratıcı direnişin hakim gösteriyle rekabete indirgenmesi, bu direnişin “toplumsal hareketin ayrılmaz parçası” olma özelliğini zayıflatacak ve onu “hareketin ikamesi”ne dönüştürecektir. Bu düşünce ve pratik baskın hale geldikçe, eylemcilik “gösteriye ayak uydurmak”la ve sürekli genişleyen bir ölçekte “yeni”yi yaratmakla eşanlı olacaktır.³⁴⁶ Yaratıcılığın, bir vasıf olarak şeyleştirilmesi ve toplumsal-kültürel form ve kurumları dönüştürmeye yönelik kurucu bir eylem olabileceği toplumsal ilişkilerin akışından koparılması tehlikelidir. Bu, yaratıcı edimin kolektif bir özgürleşme sağlayabilecek ihlalci, radikal potansiyelinden soyundurularak yalnızca kapitalist üretim tarzı bakımından değil, öznellikleri ve toplumsal ilişkileri inşa etme noktasında da gösteriye bağlanması sonucunu doğurur. Fırat ve Kuryel bu durumda sermayenin sadece emeğe, bedene, zamana ve toplumsal ilişkilere değil, farklı bir dünyanın hayal edildiği kavram ve pratiklere de el koyduğunun göstergesi olduğunu ifade eder. Fırat ve Kuryel’e göre bunun çözümü Hollandalı bir araştırma kolektifi BAVO’nun önerdiği gibi yaratıcı olmaktan vazgeçip “yaratıcılıktan yoksun” kalmak değildir, yapılması gereken yaratıcılığın yeniden “estetğin, toplumsal hareketlerin bütününden kopmayacağı veya hareket içindeki bir uzmanlık rolü içinde sabitlenmeyeceği” yöntemlere odaklanmaktır. Onlara göre yaratıcılık kavramına, siyasi bir kolektivitenin oluşturulmasındaki asli bir unsur olma gücü üzerinden bakmak gerekmekte, bu kavram, iktidar ilişkilerinin estetik ve bedensel yönlerini de içerecek şekilde ve bunların duygulanımsal boyutlarını altüst etme becerisi çerçevesinde ele alınmalıdır. Yaratıcılığın, tepeden inme, uzmanlığa dayalı biçimlerine karşılık, tabandan gelen, bedenle ve mekanla güçlü bağı olan “mütevazı” kolektif bir biçimini savunurlar.³⁴⁷ Fırat ve Kuryel, alternatif küreselleşme hareketinin geri çekilişiyle birlikte Scholl’un da dikkat çekmiş olduğu çatışma yaratma mantığının yerini aksatma mantığına bırakmasının, direnişi, kelimelerin, bilginin ve imgelerin akışını sekteye uğratmaya dayalı dilsel veya semantik müdahaleyle sınırlama ve toplumsal mücadelenin maddi koşullarıyla bağını koparma tehlikesi taşıdığını ileri sürerler.³⁴⁸

³⁴⁵ Fırat&Kuryel, “Yaratıcılık İş başında”, Direniş ve Estetik, İletişim Yay, İstanbul, 2015, s. 243

³⁴⁶ A.g.e., s. 247

³⁴⁷ A.g.e., s. 249

³⁴⁸ A.g.e., s. 246

Bu bölümde, eylemsel estetik olarak değerlendirilebilecek bazı pratikler ele alınmaya çalışılmıştır. Bu pratiklerin hemen tümü küreselleşme ve neoliberal politikaların dayattığı koşullara karşı yapılanmıştır. Dolayısıyla özellikle kamusal alanların ele geçirilmesi üzerine kurulu çeşitli occupy eylemleri ve direnişler örneklenmiştir. Tüm örnekler belirli bir kolektiviteye dayanmaktadır. Tek başına yapılan bir eylem olan Duran Adam bile etkisinin büyük kısmını kolektif olarak yapılabilen bir eylem de olmasına borçludur. Eylemlerin içindeki bu kolektivite vurgusu Deleuze ve Guattari'nin Spinoza felsefesi üzerinden devşirip kullandıkları beden felsefesinin bu eylem biçiminde hissedilir olduğunu düşündürmektedir. Bedenden bedene geçen o duygulanımsal etki, onlar buna sevinç derlerdi, bedenlerin, bireylerin pasiften aktife geçmesini sağlamaktadır. Duygular bedenden bedene geçer ve bir arada yeni bir yaşam oluşturma, sürdürme fikrini güçlendirir. Neoliberal politikaların yarattığı, güvencesizleşme, işsizlik, borçluluk, aidiyetsizlik gibi durumlarla başedebilmek için de kolektif oluşun verdiği güç önemli görünmektedir. Bu etkilere karşı yapılan eylemler, eylemlerin katılımcıları göz önüne alındığında Hardt ve Negri'nin çokluk'unu anımsatmaktadır. Eylemin merkezinde sömürü sisteminin içinde en görülmez kesimi oluşturan işçiler bile olduğunda eylemlerin duyulur, görülür, sürdürülür olmasını sağlayan bu aktif, özerk çokluk'un da orada olması gibi görünmektedir. Yine söz edilen eylem pratikleri hiyerarşik olmayan, yatay geçişli yapılanmalardan oluşurlar. Eylemler hiç beklenmedik anlarda ortaya çıkar, hiç beklenmedik şekilde sönümlenir ve yine ortaya çıkarlar. Patlak vermelerini, yayılmalarını engellemek imkansızdır. Birbirlerine eklenilebilirler. Bu özellikler ise Deleuze ve Guattari'nin rhizome kavramını düşündürür.

Söz edilen eylemsel pratiklerin çoğu kesintiye uğratma stratejisine sahiptir. Ancak çatışma yaratma pratiği de eylemin hedefini öne çıkarma ya da hedefine ulaşma kıstası için önemli görünmektedir. Tüm bu eylemler için sistemin bir olumlamasına dönüşme riski büyüktür. Bu stratejilerin mutlaka bu risk gözetilerek kullanılması gerekmektedir. Ayrıca tüm bu eylem pratikleri, neşeli, karnavalesk, esprili, yaratıcı unsurlar barındırırlar. Bu da estetik görünümünün önemli bir yanını oluşturur. En önemli noktanın ise bu eylem biçimlerinin, kolektif oluşun yarattığı duyumsama deneyimi olduğu, bu deneyim ile eylemsel hareketlerin duyulurun yeniden ve yeniden paylaşımıyla yeni zamansal mekansal olanaklar yaratarak yeni ilişkiler ve yaşam

biçimleri üretebilmesidir. Bu eylemsel pratiklerini estetiğın içine konuclamamıza olanak veren tam da bu yaratıcı, dönüştürücü deneyimin yaşanması ve yeni hayat vaatleridir.

5. SONUÇ

Bu çalışma, eylemsel pratiklerin estetik olarak değerlendirilebileceğini önermektedir. Bundan ötürü de kolektivite ve sanat-hayat-siyaset ilişkisinin kapsamlı olarak ele alınması gerekmiş ve bu ilişkileri destekleyen kuramsal yaklaşımlar örneklerle birlikte kullanılmıştır. Bu ilişkiler irdelenirken, ele alınan kuramsal yaklaşımların ve eylemsel pratiklerin ortaya çıkmasına yol açan toplumsal ve ekonomik-siyasi olgular da gözden kaçırılmamaya çalışılmıştır.

Kolektif eylemsel pratikler avangarddan itibaren sıklıkla kullanılmıştır. Kolektif olma ve sanatı hayatla ilişkilendirmeye kalkışma siyasal vurgusu olan tavırlardır. Bu tip estetik oluşumların da genellikle baskının, eşitsizliklerin, savaşların olduğu dönemlerde ortaya çıktıkları görülmektedir. Daha iyi bir dünya arzusuna yönelik bu söylemler eylemleriyle sanat hayat ayrımını ortadan kaldırmaya yönelmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan siyasi avangard, İkinci Dünya Savaşı Sonrası ortaya çıkan Sitüasyonist Enternasyonel ve sistemi sanat-hayat üzerinden eleştiren Fluxus bunlara örnek olabilir. Sonraki yıllarda ise her alanı ele geçiren, yayılan iktidara/neoliberal yapılanmaya karşı estetik duruşlar görülmüştür. Eylemsel pratiklerin daha görünür olması sistemin daha tahripkar olduğu 2000'li yıllara rastlamaktadır. Yine aynı süreçte, 1968 sonrası dünyanın ekonomi-politik konjonktürüne bağlı olarak ortaya çıkan postyapısalcı kuramlar da bu yeni hali anlama yöntemleri olarak değerlendirebilir. Bu çalışma, yüzyıl başında görünür olan çağdaş eylemsel pratiklerin neoliberal sistemi anlamaya çalışan ve ona direnmeye yönelik stratejiler öneren, tekil düşünce, çokluk, rhizome, sensoryum gibi kavramlarla ilişkilendirmeye çalışmıştır. Ayrıca daha önce görülen eylemsel pratiklerin de bugün görülen pratiklerle akrabalığı izlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın odak noktasını oluşturan güncel eylemsel pratiklerin tümü neoliberal politikalara karşı bir söyleme sahiptir. Bu pratikler ayrıca varlıklarını doğrudan kamusal alanda gösterirler. Belirli bir eylemci grubunun başlattığı hareketin kamunun kendisi tarafından yürütülmesi önemlidir. Bu nedenle eylemlerin kolektif olarak

gerçekleştirdiği ve kolektif hedeflerinin olduğu söylenebilmektedir. Bu eylemlerin neoliberal politikaların sonuçlarının; işsizlik, borçluluk, ekolojik tahribat, pahalılık gibi durumların dönüştürülmesini talep etmekte, yeni olanakların icadına kalkıştıkları görülmektedir. Bu noktalardan hareketle kolektif olarak eylemde bulunma ve yeni bir yaşam oluşturma, bir sensoryum yaratma iddialarının bu pratikleri estetik kıldığını ileri sürmek mümkündür. Çünkü çalışmanın kuramsal çerçevesinde yer alan estetiğin bedensel ve duyumsal bir deneyimler bütünü olarak yeni bir sensoryum yarattığı görüşüyle kesişmektedir. Her bir eylemsel pratik, kolektivitinin sağladığı bedensel, duyumsal deneyimi katılımcılarına yaşatmaktadır. Ayrıca tüm eylemsel pratikler yeni zaman-mekan ilişkileri üretmekte, ortaklaşa inşa edilebilecek yeni bir paylaşımın görünürlüğü haline gelmektedir. Bu çalışma tam da bu nedenle, duyumsama üzerinden elde edilen deneyimle yeni ilişkiler, mekanlar oluşturulmasının estetik olduğunu öne sürmektedir. Bu pratiklerin kamusal alanı kullanmaları ve kamunun dikkatini çekerek pratiklere katılmalarının sağlanması, ayrıca başka bir dünyanın mümkün olduğu ideali daha önce görülmüş olan avangard pratikleri düşündürmektedir.

Burada ele alınmış olan eylemsel estetik pratiklerin önemli bir özelliği yapılanmaları ve eylemselliklerinin yayılma biçimidir. Eylemlerin örgütlenmesi bir ya da birkaç grup veya bileşen tarafından yapılsa da, sosyal medya ile bunun yayıldığı, katılımcıların çok farklı katmanlardan olduğu görülmektedir. Çok farklı altkültürden katılımcıların olması, praksis açısından bir ortaklık sağlandığını düşündürmektedir. Ayrıca bu eylemlerin yönetiminin, esnek, işbirliğine açık, şeffaf, erişilebilir ve hiyerarşisiz olmalarına dikkat gösterilmektedir. Bu da klasik politik örgütlenmelerden oldukça farklılaşmış yapılar olduklarına işaret etmektedir. Bu özellikleri nedeniyle, bu çalışmada güncel estetik deneyimlerin farklılıkları, ayrışmaları bir araya getiren, kendiliğinden hemen şimdi ve burada, arada derede olabilme becerisinden söz eden kuramsal çerçeveye örtüşmektedir. Neoliberal politikalara karşı, her yerde olan ve her şeyi kontrol eden iktidar aygıtına yönelik bir baş etme stratejisi, umudu olarak öne sürülen estetik tam da bu eylemsel pratiklerde görünür olmaktadır. Ortaya koydukları yeni ilişkiler kurabilme potansiyelinden, hiyerarşisiz örgütlenme becerilerine, taktiklerini dahi herkesçe kullanılabilir kolektif unsurlar olarak kabul etmelerine kadar tüm tutumları yeni bir yapılanmayı, güncel estetikten beklenen yeni yapılanma potansiyelini göstermektedir. Bu eylemsel pratiklerin yapılanmalarındaki bu değişim

ve eylemin failinin neredeyse tamamen kamuya dönüşmüş olması bu pratikleri kendilerinden öncekilerden ayıştırmaktadır.

Eylemsel pratiklerin üzerinde durulması gereken bir diğér özelliği, kullandıkları pratiklerin kendileridir. Yaratıcı, eğlenceli, renkli bir stil kullanırlar ki bu kendilerinden önceki eylemsel pratikler tarafından da kullanılmıştır. Bu tür bir tarz dışavurumcu olarak nitelenmektedir. Ancak bu eylemsel pratiklerin gündelik hayatta kesintiye uğratma ve çatışma yaratma amaçlarının olması önem teşkil etmektedir. Kesintiye uğratma, geçici bir kırılma yaratmayı sağlamaktadır. Eylemler şimdi ve burada olana yönelmektedirler. Geçiciliğın ön planda bulundurulması, kolektif eylemselliğın bir sensoryum yaratması yönündeki iddiayı da daha anlık bir pozisyona itmektedir. Bu da sanatın/estetiğın dönüştürücü potansiyelinin kalıcı olma arzusuna karşı bir paradoks olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bu tip eylemsel pratiklerin neoliberal politikalara karşı bir direnme stratejisi olmağı konusunda düşündürücü olabilir. Çatışma yaratma amacı ise estetik pratiğın yarattığı etkilerle ilgilidir. Eylemin karşı gelinen durumu kesmesi, durumu engellemesi beklenir. Ancak eylemsel pratiklerin bu şekilde nesneleşme riski olacak, bu da estetik olarak değerlendirilmelerine gölge düşürebilecektir. Daha önceki eylemsel pratiklerin de kesintiye uğratma ve çatışma yaratma yöntemlerini kullandıkları söylenebilir.

Bu çalışmanın ele aldığı eylemsel pratiklerin estetik olarak değerlendirilmesi birer siyasal sanat örneğı olduklarını düşündürebilir. Sanatsal pratiklerden çok siyasal eylemleri andıran bu pratikler, kolektif olarak bedensel ve duyumsal bir deneyim sağlayarak, mekanların yeniden düzenlenmesi, öznelliklerin yeniden tanımlanması, yeni yaşam olanaklarının üretilmesi potansiyelini taşıdıkları için estetik, hem de siyasal olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle Foster'ın dediğı gibi, kod içine hapsolmuş ve hakim sistemin yeniden üretilmesini sağlayan siyasal sanattan ayrı olarak konumlandırılmalıdırlar. Çünkü bu tip estetik pratikler düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğın toplumsaldaki etkinliğini mesele edinmektedir.³⁴⁹ Eylemsel sanat pratiğı olarak nitelendirilen şey bu nedenle hiç siyasal içerik ya da görünürlük taşımasa da ürettiğı olanak nedeniyle siyasal ve estetik olacaktır.

³⁴⁹ Hal Foster, "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı", Sanat/Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay. İst, 2014, s. 151.

Kaynaklar

AKAY, Ali, Sanatın Durumları, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005.

_____ Tekil Düşünce, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.

AKSOY, Öznur, Sitüasyonist Enternasyonel ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008.

ANTMEN, Ahu, 20.yy Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayınları, İstanbul, 2010.

ARTUN, Ali, Sanat ve 1968 Baharı, Bir Kronoloji,
<http://www.aliartun.com/content/detail/13>

_____, “Modern Kent ve Sanat” Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

BAŞER, Nami, “Hegel Sonrası Estetiğin Sorunları”, DEÜ Felsefe Sempozyumları, Sanatın Halleri, 2014, İzmir.

BENJAMIN, Walter, “Sürrealizm: Avrupalı Aydınımın Son Fotoğrafi”, Çev. Nurdan Gürbilek – Sabri Yücesoy, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Düz. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas, İlişkisel Estetik, Çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005.

BURGER, Peter, Avagard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

BUUCK, David, “Hepimiz Sesiz: Occupy Oakland Hareketinde Poetika ve Kamusal Alan”, Çev. Ayşe Boren, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

COVERY, Merlyn, Psikocoğrafya, Londra Yazıları, Çev. Selen Serezli, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2011.

ÇELEBİ, Aykut, “Demokrasinin Derinleşmesi: Bir Yöntem Olarak Sivil İtaatsizlik”, Cogito: Sivil İtaatsizlik, Sayı: 67, YKY, İstanbul, 2011.

ÇETİN, Abdülkadir, Kamusal Alan ve Kamusal Mekan Olarak “Sokak”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2006.

ÇOBANLI ERDÖNMEZ, Işıl, “20. Yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze”, Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, İstanbul, 2014.

ÇOLAK BAKÇAY, Ezgi, “Özgür Kazova İşgal Fabrikası ve Kooperatifi Deneyimi: Gündelik Hayatı Örmek”, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

DEBORD, Guy, “Sitüasyonistler: Enternasyonal Manifesto”, Çev. Ufuk Kılıç, Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş, Düz. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

_____ “Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor”, Çev. Kaya Özsezgin, Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş, Düz. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

_____ “Politikada veya Sanatta Yeni Eylem Biçimler ve Sitüasyonistler”, Çev. Kaya Özsezgin, Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

_____ Gösteri Toplumu, Çev. Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

DENİZ, Dilan, Bir Avant-Garde Hareket Olarak Sitüasyonist Enternasyonal’in Çağdaş Sanata Etkisi, MSGSÜ Y.L.Tez, İst, 2010. s. 68-69

DELEUZE, Gilles & GUATTARİ, Felix, Kapitalizm ve Şizofreni 1/ Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990.

_____ & FOUCAULT, Michel, “Entelektüeller ve Güç: Michel Foucault ve Gilles Deleuze Arasında Bir Konuşma” Çev. Alper Oysal, Cogito, Sayı:8, YKY, İstanbul, 1996.

EAGLETON, Terry, Estetiğin İdeolojisi, Çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010.

ER, Sadık Erol, Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi (Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması), Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Erzurum, 2011.

FAULKNER, Simon, "İsrail/Filistin ve Görünürlük Politikası", Çev. Elçin Gen, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

FOSTER, Hal, "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı", Çev. Elçin Gen, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Düz. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

_____ "Kültürel Direniş", Çev. Elçin Gen, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Düz. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

_____ "Burjuvazinin Tasfiyesi", Çev. Elçin Gen, Karşı Sanat Çalışmaları, www.karsi.com

GRINDON, Gavin, "Sürrealizm, Dada ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangarda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım", Çev. Birkan Taş, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio, İmparatorluk, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

İLİM, Fırat, Kaygılar ve Olanaklı Pozisyonlar, 20.06.2013, Sanatatak.

İZ, M. Kemal, Sanatatak, Gezi Parkı ve Sanat II: Siyasal Sanat, 10.07.2013

KAHRAMAN, Hasan, Bülent, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.

KANNIESER, Anja, "Uzman "Getto"sundan Çıkmak: Radikal Politikada Performatif Karşılaşmalar", Çev. Elçin Gen, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

KREFT, Lev, "20. Yy'da Sanat ve Siyaset", Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Düz. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

_____ “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, Çev. Elçin Gen, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Düz. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

KURYEL, Aylın & FIRAT, Begüm Özden, “Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik”, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

_____ “Yaratıcılık İş Başında: Karşı-Gösteriler ve Duygulanımsal Kolektiviteler”, Çev. Elçin Gen, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

LEFEBVRE, Henri, Gündelik Hayatın Eleştirisi II, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayınları, İstanbul, 2013.

LYNTON, Norbert, “Postneoizmler ve Sanat”, Çev. Cevat Çapan, Modernizmin Serüveni, Düz. Enis Batur, YKY, İstanbul, 2002.

MATTHEWS, J, KNABB, K, DEBORD, G, BODSON, G, BROWN, B, Sitüasyonist Enternasyonel, Çev. Merve Darende, Melis Oflas, Artemis Günebakanlı, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2008.

MCKEE, Yates, “DEBT: Occupy, Çağdaş-Sonrası Sanat ve Borç Direnişinin Estetiği”, Çev. Ayşe Boren, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

PARMAN, Talat, Psikanalitik Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.

RANCIERE, Jacques, Demokrasi Nefreti. Çev. Utku Özmakas, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

_____ “Estetiğin Siyaseti”, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Düz. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

RAWLS, John, “Sivil İtaatsizliğin Gerekçelendirilmesi”, Çev. Erkal Ünal, Cogito: Sivil İtaatsizlik, Sayı: 67, YKY, İstanbul, 2011.

SAUVAGNARGUES, Anne, Deleuze Ve Sanat, Çev. Nurten Sarıca, DeKi Yayınları, Ankara, 2010.

SCHOLL, Christian, “Bakunin’in Zavallı Kuzenleri: Sanat Yoluyla Taktiksel Müdahale”, Çev. Birkan Taş, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yay, İstanbul, 2015.

SHUKAITIS, Stevphen, “Duygulanımsal Kompozisyon ve Estetik”, Çev. Elçin Gen, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

STEYERL, Hito, “Meşgale Olarak Sanat: Hayatın Özerkliğine Dair Önermeler”, Çev. Birkan Taş, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

ŞAHİNER, Rıfat, Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar, Ütopya Yayınları, Ankara, 2015.

_____ Sanatta Postmodern Kırılmalar, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul, 2008.

THOMPSON, A. K., Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları, Çev. Elçin Gen, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

UYSAL, Mehmet, Kuramdan Sonra (Terry Eagleton) üzerine notlar, Okuma Notları, www.okumanotlarım.wordpress.com, 2015.

YILMAZ, Zafer, Hannah Arendt’te Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı ve Modern Çağda Toplumsal Alan, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Erzurum, 2007.

YÜCEL, Fırat, Paris Sinemateki’nden Emek Sineması’na Seyir ve Direniş, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der. A. Kuryel & B. Ö. Fırat, İletişim Yay, 2015, İstanbul

İnternet Kaynakları

<http://www.tdk.gov.tr>

http://isyananarsi.blogspot.fr/2014/05/deleuze-afyonu-ya-da-ruhsuz-dunyann-ruhu_24.html

<http://okumanotlarım.wordpress.com/2015/02/22/kuramdan-sonra-terry-eagleton>

www.sanatatak.com/view/Gezi-Parki-ve-SanatII-Siyasal-Sanat/345

GÖKÇE EREL

1981 yılında İzmir’de doğdu. İlk, orta, lise eğitimini İzmir’de tamamladı. Ege Üniversitesi Psikoloji bölümünden 2004 yılında mezun oldu. 2005-2007 yılları arasında çeşitli reklam ajanslarında müşteri ilişkileri alanında çalıştı. 2007-2012 yılları arasında ise Gülen Yüzler Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi’nde Psikolog olarak çalıştı. 2013 yılından bu yana ise Zen Danışmanlık’ta Psikolog ve Aile & Çift Terapisti olarak çalışmaktadır. 2015 yılında Işık Üniversitesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisansı’nı tamamlamıştır.