T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

SANATSAL BAĞLAMDA YARATICI TOPLUMSAL HAREKETLER

(DOKTORA TEZİ)

SÜNDÜZ HAŞAR

KOCAELİ 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

SANATSAL BAĞLAMDA YARATICI TOPLUMSAL HAREKETLER

(DOKTORA TEZİ)

SÜNDÜZ HAŞAR

DANIŞMAN: PROF.DR.NİGAR POSTEKİ

KOCAELİ 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

SANATSAL BAĞLAMDA YARATICI TOPLUMSAL HAREKETLER

(DOKTORA TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Sündüz HAŞAR

Yönetim Kurulu Karar ve No: 05.02.2019/05

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Nigar Pösteki

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Hasan Akbulut

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cem Pekman

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Sedat Özel

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Melih Korukçu

KOCAELİ 2019

KOCAELİ 2019

ÖNSÖZ

Bu çalışma, sanat - gündelik yaşam ilişkisinin yaşamımın doğal bir parçası olması sonucu ortaya çıkmıştır. Öte yandan sanat – iktidar ilişkisi, üniversite yıllarımdan bu yana içinde bulunduğum, yüksek lisans çalışmamda bir ucundan tutmaya çalıştığım, çözemediğim bir dinamik olmuştur. Değişen sanatın, değişen dünyada yeni bir dilin alanı olması, yaşam içinde farklı boyutlara, pratiklere kapı açması, her iki habitatta da dönüştürücü bir etki oluşturabilmesi yahut bunların ihtimali, sorularımı yanıtlayabilme umudunu doğurdu. Bunu anlayabilmek ve öğrenebilmek için bir araştırmaya girmeye çalıştım. Tezim bu öğrenme sürecinin ilk ürünüdür. Ancak yalnız başıma oluşturduğum bir sonuç asla değildir.

Sayın Hocam Prof. Dr. Hasan Akbulut'un cesaretlendirmesi olmasaydı, bu tez hiç yazılmayacaktı; şükran borçluyum.

Hiç de kısa olmayan bu süre boyunca;

Beni destekleyen, kütüphanesini, bilgisini, yüreğini paylaşan, yaptığım her iyi şeyde yanımda olan canım arkadaşım Selen Korad Birkiye'ye, okuma, düzeltme, çeviri destekleri için sevgili öğrencilerim, Ozan Devrim İlk ve Oğulcan Yılmaz'a, bu tezin tamamlanabilmesi için, evlerini, hayatlarını açan, her daim bir yuva sıcaklığında çalışmamı sağlayan Işık-Tankut ve Gün Soydan'a, gece yarısı çayımı-çorbamı ısıtan, düzeltmeler, çeviriler, okumalar için, vakit-saat gözetmeden yardımıma koşan canım oğlum Denizime, aileme sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Ve,

Beklenmedik bir anda listesine koyuluverdiğimde, güleryüzüyle karşılayıp beni danışmansız bırakmayan, şefkati ve bilgisiyle zorlayarak bu tezin tamamlanmasını sağlayan, sevgili hocam ve danışmanım, Prof. Dr. Nigar Pösteki'ye, sabrı, dayanışması ve emekleri için müteşekkirim.

Sündüz Haşar

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ III
İÇİNDEKİLER IV
ÖZET VII
ABSTRACT VIII
TABLOLAR IX
RESİMLER VE EK RESİMLER X
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
1. SANAT VE TOPLUMSAL HAREKETLER

1.1. MODERN ÖNCESİ VE SONRASINDA SANATIN DEĞİŞİMİ 26
1.1.1. Sanatta Gerçekçilik: Benzetmeci, Mimetik Yaklaşımlar 26
1.1.2. Sanatta Dışavurumculuk: Bilişsel Kuram, Psikanaliz Kuramı ve Marksist Estetik 31
1.1.3. Sanatta Biçimcilik: Estetik ve Yapısalcılık 38
1.1.4. Sanatta Postmodernite 45
1.1.4.1. Postyapısalcılık: Lacan, Derrida, Foucault 51
1.1.4.2. 20. Yüzyılın İtiraz hareketlerinden Feminizm ve Postkolonyalizm 56
1.1.4.3. Postmodernist Sanat Yaklaşımları 61
1.1.5. 21. yy.da Sanat Üretimi ve Sanatı Tanımlama Çalışmaları..69
1.1.5.1. Bir İtiraz Yüzeyi Olarak Sanat 74
1.1.5.2. Sanat Hayat İlişkisinin Yeniden Tanımlanması: Genişletilmiş Sanat Kavramı – Her İnsan Bir Sanatçıdır 76
1.1.6. Sanatın Bileşenleri 77
1.2. TOPLUMSAL HAREKETLER 86
1.2.1. Tarihsel Gelişim - İlk Toplumsal Hareketler 87
1.2.2. Yeni Toplumsal Hareketler 93
1.2.2.1. Kaynak Mobilizasyonu Paradigması ve Toplumsal Hareketlerde Kimlik Yönelimli Yaklaşımlar - Yeni Toplumsal Hareketler 95
1.2.2.2.Yeni Toplumsal Hareketlerin Aktörleri, Temaları ve Ortak Özellikleri 101
1.2.3. Eski – Yeni Toplumsal Hareketler Karşılaştırması 108

İKİNCİ BÖLÜM
2. SANAT VE TOPLUMSAL HAREKETLER İLİŞKİSİ

2.1. TOPLUMSAL HAREKETLERLE SANAT İLİŞKİSİNE SANATSAL YAKLAŞIMLAR 113
2.1.1. Kavramsal Sanat: Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Yerleştirme, Happening, Performans, Beden Sanatı, Hikaye Anlatıcılığı, Süreç Sanatı, Fluksus 114
2.1.2. Feminist Sanat 127
2.1.3. İlişkisel Estetik 138
2.1.4.
2.2. TOPLUMSAL HAREKETLER-SANAT İLİŞKİSİNDE KURAMSAL YAKLAŞIMLAR 138
2.2.1. Kültürel Kuram 138
2.2.2. Karnaval ve Karnavalesk Olan 142
2.2.3. Biyo-Politik ve İktidar-Beden İlişkisi 144
2.2.4. Karşı Hegemonya 146
2.2.5. İletişimsel Eylem 148
2.2.6. Eşiksellik ve Toplumsal Drama 151
2.2.7. Gündelik Yaşam Pratikleri 152
2.2.8. TAZ (Yeni Otonom Bölgeler) Yaklaşımı 155
2.3. YENİ TOPLUMSAL HAREKETLER – SANAT İLİŞKİSİNDE
2.4. YENİ BİR ZAMAN VE MEKÂN TANIMI: HETEROTOPY.....158
2.4.1. Foucault ve Heterotopya Kavramı 159
2.4.2. Toplumsal Hareketler-Sanat İlişkisinde Heterotopya 163

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DÜNYADAN VE TÜRKİYE'DEN YARATICI TOPLUMSAL HAREKET ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ 167
3.2. YARATICI TOPLUMSAL HAREKET ÖRNEKLERİ 173
3.2.1. Bildiri Dağıtımı/Leafleting/ Enstalasyon 175
3.2.1.1. Şam Sokaklarında Pinpon Topları/ Ping Pong Balls for Assad 175
3.2.1.2. Eriyen Vitruvius İnsanı/Vitruvian Man 176
3.2.1.3. Mianmar Fenerleri/ Floating Lanterns of Myanmar 178
3.2.2. Sokak Çeteleri /Flash Mob - Karnavalesk Protetolar/ Carnivalesque Protests 180
3.2.2.1. Sokakları Geri İste/Reclaim the Streets 180
3.2.2.2. Yaya Ölüm Kuklaları/Pedestrian Death Puppets...183
3.2.2.3. %99 Bat(man) Sinyali/99% Bat Signal 185
3.2.3. Hikâye Anlatımı / Storytelling 188
3.2.3.1. Me too Hareketi/Me too 188
3.2.3.2. Ayakkabı Piramidi / Pyramid of Shoes 190
3.2.3.3. Modern Kölelik Müzesi/ Modern-Day Slavery Museum 193
3.2.4. Beden/Çıplaklık/Nakedness/Happening 195
3.2.4.1. Çıplaklık Laneti/Curse of Nakedness 195
3.2.4.2. Bergama Köylüleri Siyanürlü Maden Eylemi 196
3.2.4.3. Boğaların Koşusu/Running of the Bulls 198
3.2.5. Performans/Performance 199

3.2.5.1. THY Grevi "Uçuş Emniyeti" Performansı 199
3.2.5.2. Göçmenleri Temsilen Ceset Torbaları/
Body Bags to Represent Refugees 200
3.2.5.3. Çalınan Güzellik/Stolen Beauty 201

3.3.YARATICI TOPLUMSAL HAREKET ÖRNEKLERİNİN
İNCELENMESİ 203
3.3.1. Gizli Bildiri Dağıtımı: Şam Sokaklarında Pinpon Topları/
Ping Pong Balls for Assad 204
3.3.2. Karnavalesk Protestolar: Sokakları Geri İste/
Reclaim the Streets 209
3.3.3. Hikâye Anlatımı: Ayakkabı Piramidi/Pyramid of Shoes ... 213
3.3.4. Beden Sanatı: Çıplaklık Laneti/Curse of Nakedness 220
3.3.5. Performans: THY Grevi "Uçuş Emniyeti" Performansı 226
3.4. ÖRNEKLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ 231
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 239

KAYNAKÇA 243
EK RESİMLER 252
ÖZGEÇMİŞ..... 267

ÖZET

1990'lardan bu yana, toplumsal hareketlerde yeni ifade biçimleri görülmeye başlamıştır. Yeni Toplumsal Hareketler olarak tanımlanan bu yeni üretimler, kapsam, dil ve görüntü olarak klâsik toplumsal hareketlerden farklılıklar taşımaktadır. Bu yeni biçimler, entelektüel bilgi ve birikim taşıdıkları, disiplinlerarası çalışmalar oldukları, yaratıcılık ve sanatsal özellikler taşıdıkları yolundaki teşhisler üzerinden, katılımcıları, konuları, üretim alanları, üretim biçimleri ya da malzemeleri açısından incelemelere tâbi tutulmuş ve bilimsel çalışmalara konu olmuşlardır. Ne var ki, söz konusu üretimler, ulaşabildiğimiz kaynaklar üzerinden yapılan incelemelere göre, sanatsal nitelik taşıyıcısı olarak incelemeye tâbi tutulmamışlardır.

Bu çalışma yaratıcı toplumsal hareket pratiklerini sanatsal bir ürün olarak değerlendirmeyi amaçlamıştır. Bunun için sanatın ve toplumsal hareketlerin tarihsel gelişimini ortaya koymuş ve her iki başlığı bileşenlerine ayırarak incelemiştir. Sanatın tarihsel gelişimi içinde temel olarak ortaya çıkan gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik ve postmodernist yaklaşımlar, dolaşıma soktuğu kavramlar ve üretim yaklaşımları açısından ele alınarak incelenmiştir. Toplumsal hareketler, tarihsel gelişimi içinde, eski ve yeni toplumsal hareketler olarak ayrılarak, temel uygulamaları, benzerlikleri ve farkları açısından ortaya koyulmuştur. Yeni toplumsal hareketlerin ve sanatın değişim ve dönüşümüne etki eden kuramsal yaklaşımlar incelenmiştir. İki kavramın ilişkisi, kavramsal sanat, feminist sanat, ilişkisel estetik, kültürel kuram, karnaval ve karnavalesk, hegemonya ve karşı hegemonya, iletişimsel eylem, biyo-politik gibi yaklaşımlarla analiz edilmiştir. Dünyadan ve Türkiye'den seçilmiş yeni toplumsal hareketler bağlamında üretilen yaratıcı pratikler, önce örneklenmiş, söz konusu örnekler arasından seçilen beş çalışma, tezin bütününde ortaya koyulan sanatsal akımlar, yaklaşımlar, tanımlar ve kriterler açısından bir sanat eseri bağlamında incelenmiştir. Sonuç olarak, ele alınan bütün örneklerin sanatsal nitelik taşıdıkları ve sanatsal ürün olarak incelenebildikleri görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcı Toplumsal Hareketler, Sanat, Sanatta Değişim, Kavramsal Sanat, Postmodernite, Heterotopya.

ABSTRACT

Since the 1990s, new forms of expression have emerged in social movements. These new productions, defined as New Social Movements, differ from classical social movements in terms of scope, language and image. These new forms have came up for review for their participants, subjects, production platforms, forms of production or materials used and have been subject to scientific research for the reasons which have been diagnosed as that they have carried intellectual information and accumulation, that they have used sophisticated ways, that they are interdisciplinary performances and that they have carried makings of creativity and artistic characteristics. However, productions in question, have not come up for review for carrying artistic qualities, according to the reviews focusing on the sources we have been able to obtain.

This study aims to evaluate creative social movement practices as an artistic product. For this, the historical development of art and social movements have been presented and the two titles have been analyzed by their components. Realism, expressionism, formalism and postmodernist approaches, which emerged as the basis for the historical development of art, are examined in terms of concepts and production approaches. The social movements are sepereated as the old and the new social movements within their historical development and their basic applications, similarities and differences are revealed. The theoretical approaches that influence the change and transformation of new social movements are examined. The relationship of the two concepts is analyzed by approaches such as conceptual art, feminist art, relational aesthetics, cultural theory, carnival and carnivales, hegemony and counter-hegemony, communicative action and bio-political. The creative practices created in the context of new social movements, selected from Turkey and around the world are exemplified first and five practices selected from these examples have been examined in the context of a work of art in terms of the artistic currents, approaches, definitions, and criteria set forth along the thesis. As a result, it has been observed that all examples reviewed carry artistic qualities and can be examined as artistic products.

Key words: Creative Social Movements, Art, Conceptual Art, Postmodernity, Heterotopia

TABLOLAR

Tablo 1: Ortaçağ'da sanatın sınıflandırılması 3
Tablo 2: Rönesansta sanatın sınıflandırılması 5
Tablo 3: Sanat Akımları ve sanatın gelişmesine, bileşenlerine katkıları 85
Tablo 4: Eski ve yeni politik paradigmaların Temel Nitelikleri 112
Tablo 5: Yaratıcı Toplumsal Hareketler Analiz Tablosu Örneği 168
Tablo 6: Şam Sokaklarında Pinpon Topları hareketinin analizi 207
Tablo 6: Sokakları Geri İste hareketinin analizi 212
Tablo 7: Ayakkabı Piramidi hareketinin analizi 218
Tablo 8: Çıplaklık Laneti hareketinin analizi 224
Tablo 9: Uçuş Emniyeti hareketinin analizi 230
Tablo 10: Yaratıcı Toplumsal Hareketlerin sanatsal bağlamda incelenmesi 233

RESİMLER

Resim 3.1: Joseph Koons –Stack/İstif 170
Resim 3.2: Eriyen Vitruvius İnsanı 176
Resim 3.3: Leonardo da Vinci - Vitruvian Man/Vitruvius İnsanı, 1490 178
Resim 3.4: Mianmar Fenerleri 179
Resim 3.5: Sokakları Geri İste, M41 181
Resim 3.6: Yaya Ölüm Kuklaları 183
Resim 3.7: % 99 Bat (man) Sinyali 185
Resim 3.8: % 99 Bat (man) Sinyali, Brooklyn Köprüsü Yürüyüşü 186
Resim 3.9: % 99 Bat (man) Sinyali, devam eden sloganlar 187
Resim 3.10: Me too hareketi sosyal medya kullanımı görsellerinden 188
Resim 3.11: Dünyadan me too eylemleri 190
Resim 3.12: Ayakkabı Piramidi, Paris 1997 191
Resim 3.13: Modern Kölelik Müzesi Florida 193
Resim 3.14: Modern Kölelik Müzesi Huston 194
Resim 3.15: Bergama köylüleri 1996, İzmir 196
Resim 3.16: Bergama köylüleri 1996, Karayolu eylemi 197
Resim 3.17: Boğaların Koşusu 198
Resim 3.18: Göçmenler için ceset torbaları 200
Resim 3.19: Çalınan güzellik, Tel Aviv 201
Resim 3.20: Çalınan Güzellik New York 203
Resim 3.21: Şam sokaklarında pinpon topları 204
Resim 3.22: Sokakları Geri İste, Camden Street 209
Resim 3.23: Ayakkabı Piramidi Paris 2018 215
Resim 3.24: Çıplaklık Laneti 220
Resim 3.25: Çıplaklık Laneti, Basın fotoğraflarından 222
Resim 3.26: Uçuş Emniyeti performansı 226

EK RESİMLER:

Ek 1: Leonardo da Vinci The Virgin of the Rocks /
Virgine delle Rocce 1483 – 1485 252
Ek 2: Jeff Koons – Hanging Heart /
Asılı Kalp 1995 Paslanmaz Çelik, Pirinç, Ayna 253
Ek 3: Edward Munch The Secream / Çığlık 1893 Yağlı boya 254
Ek 4: Agnes Martin 1963 Untitled 254
Ek 5: Jackson Pollock 1950 Autum Rhythm 254
Ek 6: Barbara Kruger 2015 Belief + Doubt. Hirshhorn Museum 256
Ek 7: Barbara Kruger 2017 Kasım NYC Okul Otobüsü 256
Ek 8: Andy Warhol 1962 Campbel Çorba Konserveleri/
Campbell's Soup Cans Moma Kolleksiyonundan 257
Ek 9: Guadalupe Bakiresi (İkonun sık kullanılan görüntülerinden) 258
Ek 10: Yolanda Lopez 1978 Guadalupe Bakiresi Olarak Bir Sanatçının Portresi/The
Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe 259
Ek 11: Jenny Holzer tasarımı t-shirtler 260
Ek 12: Georg Macuinas, 1963 Manifest/Fluksuz Manifestosu, MOMA 260

Ek 13: Kara Walker 2017 Slaughter of the Innocents (They Might be Guilty of Something)/Masumların Katli 261
Ek 14: Kara Walker , 1998: Camptown Ladies/Camptown Hanımları – Detay 261
Ek 15: Yoko Ono 1964 In Cut Piece/Kesik 262
Ek 16: Niki de St. Phalle 1966 Hon/Elle/She/O 262
Ek 17: Carelee Scheenemann 1973-76 Up to And Including Her Limits/Limitlerine Kadar Yükselmek 263
Ek 18: Judy Chicago 1974-1979 The Dinner Party/Akşam Yemeği Partisi (Detay-Emily Dickinson tabağı) 263
Ek 19: Georgia O'keefe 1924 Red Canna/Kırmızı Zambak 264
Ek 20: Miriam Schapiro 2006 Miriam's Life With Dolls/
Miriam'ın Bebekli Hayatı 265
Ek 21: Guerilla Girls 1989 265
Ek 22: Felix Gonzales-Torres 1991, Untitled: Portrait of Ross in L.A./İsimsiz: Ross'un L.A.'da Portresi, 1991 The Art Institude of Chicago 266

GİRİŞ

Antik Yunan'da uyum, güzellik[1] ve etkili anlatım esasına dayalı bir yansıtma fikriyle başlayan klâsik sanat kavrayışları, temelde etkisini, modern anlayışın parçalanmasına kadar sürdürmüştür. Antik Yunan, Roma, Ortaçağ, Rönesans, Barok, Neo-Klasizm, Romantizm ve Realizm klâsik sanat kavrayışlarının dönemleri olarak sayılmıştır. 20. yüzyılın bir gerçekliği olarak modern anlayışın parçalanması, pek çok farklı bakış açısını ve gündelik yaşam pratiklerini değiştiren yeni yönelimleri beraberinde getirmiştir.

Modern sonrası yaklaşımlar, sanatı güncel yaşamla daha sıkı bir biçimde ilişkilendirmiş, formları, konvansiyonları kırarak Ortaçağ sonrasında Rönesans sanatının yarattığı gibi, sanatta yeni bir döneme geçilmesini sağlamıştır.

Bu dönemde sanat tanımları, analiz ve eleştirileri dört temel kuram çerçevesinde yapılmıştır: Gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik ve postmodernist kuram. Bu kuramlar I. Bölümde ayrı ayrı incelenecektir.

Bugün "sanat" kelimesiyle karşıladığımız anlamda bir sanat terimi, Antik Yunan'da ya da Antik Roma'da yoktur. Yunanca'daki "techne" ve Roma dilindeki "Ars" kelimeleri, bugün zanaat olarak ayırdığımız, marangozluk, camcılık, ayakkabıcılık vb. işleri kapsadığı gibi, tıp, at terbiyeciliği, şiir yazma, yöneticilik gibi pek çok başka insani beceriyi de içermektedir. (Shiner, 2013, Sy 22) Burada ayrım, becerinin mali-sosyal değeri, kapsadığı alan yahut bugünkü anlamda zanaat - sanat ilişkisi üzerinden değil, insan ve doğa üzerinden yapılmaktadır.

Bugünkü sanat tanımlarına ve kavramlarına gelişi sağlayan bölünme 18. yy.da gerçekleşmiştir. Sanat ve zanaat ikiye ayrılarak; sanat ve doğa arasındaki ayrım yerine, insanın becerileri açısından yeni bir ayrım gerçekleştirmiştir. Şiir, resim, heykelcilik, mimari, müzik gibi başlıklar, esin ve deha ile ilişkilendirilerek "Güzel Sanatlar" adı verilmiştir. Diğer tarafta ise aklı ve beceriyi yarar ekseninde üretime döken, zanaat ve popüler sanatlar, el becerileri, ayakkabıcılık, dokumacılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar ve benzerleri bırakılmıştır. İki kavram, iki ayrı alana dönüşürken, İngilizcede aynı kökten türeyen "art" ve "artisan" kelimeleri, benzer biçimde, Türkçede açık ses benzerlikleri bulunan "sanat" ve "zanaat" kelimeleri,

[1] Yunan kültüründe güzellik: Doğanın en üstün ve en kusursuz yasası olan simetri ilkesinin gerektirdiği gibi, belli bir düzene, bağıntıya ve belirli bir sayıya gore biraraya getirilmiş bir bütünü oluşturan parçalar arasındaki uyum ve denge.bir düzene, bağıntıya ve belirli bir sayıya gore biraraya getirilmiş bir bütünü oluşturan parçalar arasındaki uyum ve denge.

Yunancadaki “techne” ve Lâtincedeki “ars” kelimesinden türetilmiş kelimeler olarak bütün dillerde karşılığını bulmuşlardır. Birçok dilde örneğin Türkçede de işini yüksek bir maharet düzeyinde yaptığını göstermek için pek çok zanaat erbabına “sanatçı” denir. Japoncada XIX. yy.dan önce “sanat” kavramını karşılayan herhangi bir ortak sözcük olmadığı, Çin’de, “Çin Sanatı” tamlamasının yine 19. yüzyıla kadar kullanılmadığı, resim, heykel, seramik gibi dalların, aynı başlık altında incelenebilecek bir terimle tanımlanmadığı görülmektedir. (Shiner, 2013:35)

Sanatın tanımı ve ayrımları konusunda Antik Yunan ve Roma’da da tartışmalar olduğu bilinmektedir. Hipokrat (Hippocrates of Kos) ve Çiçero’nun (Marcus Tullius Cicero) aralarında bulunduğu düşünürler tarafından da bir ayrım yapılmaktadır. “Birincisi, gemi inşaatı ya da heykelcilik gibi, imalatçının tatminkâr bir ürünü garanti edebileceği üretim sanatları; ikincisi ise tıp ya da retorik gibi, hem bilginin hem de ürünün daha az belirgin olduğu performans sanatları.”(Roochnik & Shiner, 2013:9) Görüldüğü gibi bu ayrım, 18. yy.da yapılan sanat - zanaat ayrımıyla bir benzerlik göstermemekte, daha çok elle yapılan üretimi diğerlerinden ayıran bir perspektif taşımaktadır. Timuçin (2000), ayrımı şu biçimde netleştirmektedir: “Tarihöncesi insanı da daha sonranın insanı da silahını süslemiştir, işlevsele güzeli katmıştır. Zanaat ürünü doğrudan gündelik yarar için gerçekleştirilir, sanatta böyle bir dolaysız yarar kaygısı yoktur. Sanat ürünü her zaman bir arayışın, insanla ilgili bir araştırmanın sonucudur, dolayısıyla yararlıdır.” (Sy.51)

Yarar kaygısını çıkarırsak, bugünün “sanatçı” tanımıyla, bu dalların üretimi arasındaki temel fark, hayal gücü, özgünlük ve özerklik denebilir.(Shiner, 2013:36) Çünkü “benzetme” odaklı ya da “yansıtmacı” anlayıştaki bu sanatsal /zanaatsal üretim, üretenden incelikli bir beceri dışında bir katkı beklememekte, üretim genellikle sipariş üzerine yapılmaktadır. Yani belirli bir tarifin sonucu olarak, sanatçı/zanaatçının isteğe en yakın olanı yapması esastır. Bu durum, özerkliği ortadan kaldırmaktadır. Özgünlüğe gelince, eserin mükemmelliği, “orjinale benzerlik” kadar olabildiğine göre, aslında bir kopya, bir taklittir, yani özgünlük yoktur. Tıpkı Platon’un dediği gibi: Sanat yaşamın bir taklididir; yaşam zaten idealar dünyasının bir taklidi olduğuna göre, sanat, taklidin taklididir ki, bu bakımdan bir değeri yoktur. (Akt.Şener, 2006:21) Yaptıkları iş ne kadar hayranlıkla anılırsa anılsın, zanaatçı/sanatçı bir el işçisinden ibaret olmuştur. Böyle olmakla, performanslarına karşı güçlü bir aristokratik önyargı oluşmuş ve sürmüştür. Roma’da şair, eğer amatörce şiir yazan bir aristokrat değilse, bir aristokratın himayesinde yaşayan, ona

bağımlı bir kişidir ve konularını, üsluplarını seçmek onlar için pek nadir görülen bir durumdur. Henüz bağımsız bir mesen sınıfının oluşmadığı Roma'da hami, şairini yanında gezdiren ve kendisini eğlendirmesini bekleyen kişidir.(Fantham & Shiner, 2013:51) Sanat tarihçisi John Boardman'ın açıkça söylediği gibi, "… her türlü sanat eserinin bir işlevi vardı ve sanatçılar da tıpkı ayakkabıcılar gibi herhangi bir malı tedarik eden kimselerdi." (Akt. Shiner, 2013: 53)

Ortaçağ'a gelindiğinde, işlev konusu daha da önem kazanmıştır. Çünkü Ortaçağ'da sanat da toplumun bütün diğer kurumları gibi dinin hizmetinde ve yönetiminde bir unsur olarak ele alınmaktadır. Sanat, konularını ancak dinden alabilmekte, böylelikle dinin gündelik yaşam içindeki yeri sanat aracılığıyla arttırılabilmektedir. Kiliseye göre, dini öğretiler bir oyun vasıtasıyla aktarılabilir, İsa'nın mucizeleri bir resim yoluyla öğretilebilir. Din, Ortaçağ sanatının konusu ve maddi anlamda da beslenme yolu olmuştur. Bu elbette, özgürlük ve özgünlük meselesini ortadan kaldıran bir olgudur. Sanatsal ürünler bir işlev görmek üzere üretilmiş, görevlerini yerine getirdikleri sürece de gündelik yaşam içinde varlıklarını sürdürebilmişlerdir.

Sanata ilişkin, geç dönem Greko-Romen bir sınıflandırmanın da Ortaçağ'da sürdürüldüğü görülmektedir. "Liberal Sanatlar" ve "Bayağı" ya da "Hizmetçi Sanatlar" olarak iki sınıflandırma yapılmıştır

Tablo 1: Ortaçağ'da Sanat Sınıflandırması (Schiner, 2013:59)

	Disiplinler
Liberal Sanatlar:	
- Üçlüler	Gramer, Retorik, Mantık
- Dörtlüler	Aritmetik, Geometri, Astronomi, Müzik
Mekanik Sanatlar: **(Hizmetçi – Bayağı Sanatlar)**	Dokumacılık, Teçhizat (Silah yapımı, dövmecilik, mimarlık vb.) ticaret, tarım, avcılık, hekimlik, sahne sanatları (Güneş, yarışlar, danslar, destan okumaları, kukla oyunları vb.)

Bugün bilinen anlamlarıyla "sanat" başlıklarının olmadığı ya da yakın anlamların farklı başlıklar altında yer aldığı görülmektedir. Aritmetik ve geometrinin

bir liberal sanat olarak değerlendirilmesi ya da Sahne Sanatları başlığında güreş karşılaşmalarının bulunması gibi... Hayalgücünün, özgünlüğün ve özgürlüğün uzağında bir üretim ortamı olduğu görülmektedir. Ortaçağ'da "usta" adıyla anılan zanaat/sanat erbabı, mekanik sanatlar içinde bir plânlamayı, bir hesaplamayı yapabilse, yaratıcı bir kavrayışı uygulayabilse bile, bir yaratıcı değil üretici olarak tanımlanmaktadır. Çünkü çoğu sipariş isim ya da ustaya değil, bir atölyeye verilmektedir ve "iş" kolektif bir üretimin ve ortak aklın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. "Dolayısıyla Ortaçağ insanı için sanat bir tekniktir, nesneleri kurallara uygun ve başarılı bir şekilde yapmak anlamına gelmektedir." (Eco, 2014:42)

Dönemin kabulüne göre, tanrının güzelliğini aktarabilen, tanrısal inanç için yararlı olan, dolayısıyla bir otorite tarafından "doğru" olarak onaylanabilen "güzel"dir. Bunun için de oran, uyum, denge gibi kavramları barındırmak yeterli değildir, bir ahlâki değeri ve amaç için faydalı olmayı da içermesi gerekmektedir. Yani, "sanat eseri, amaçlanan işlevi yerine getirdiği zaman güzel sayılmıştır." (Eco, 2014: 42) Müzik dini metinlerin bir eşlikçisi olmalı ve dini formların dışında bile olsa ahlâki bir değere sahip olmalı ve toplumsal fayda taşımalıdır. Ancak Ortaçağ ahlâkının, günümüz ahlâki tutarlılığından farklar, hatta Eco'ya göre, günlük yaşamın bir parçası olan çelişkiler, taşıdığını gözönünde bulundurmak gerekmektedir. "… özellikle de şair, gezgin bir din adamı olup, yolculuk boyunca bir çoban kızla aşk yaşamaktan çekinmiyorduysa ve daha sonra onun güzelliğini şiirlerine konu edecektiyse…" (Eco, 2014:42) Özerklik ve özgünlük açısından baktığımızda, zaman zaman Ortaçağ istibdadında bile yaşamın, bu iki kavramla, aşk ve tutkuyla, karşımıza çıkabildiği görülmektedir. Ancak bu iç çatışma, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Ortaçağdaki sanatın temel dinamiğinin, ana temasının "din" olması gerekliliğini ve eserlerin "hristiyan ahlâkı" çerçevesinde ortaya koyulduğu gerçeğini değiştirememiştir.

İnsan, "kendi özlemlerini gerçekleştirecek yeteneği olduğu inancı" na (Farago, 2006: 84) ulaştığında, kendisini tanrının kulu, geçici bir dünyada çile dolduran fani olarak görmekten çıkıp Hümanizm düşüncesini ürettiğinde, Avrupa'yı bir iyimserlik sarmış, bu iyimserlik Rönesans'ın ruhunu oluşturmuştur. Eski zanaat/sanat sisteminden modern güzel sanatlar sistemine geçiş diyebileceğimiz döneme Rönesans adı verilmiştir. Rönesans, 1350-1600 yıllarını içine alan, büyük ressam, heykelci, mimar ve yazarların ortaya çıktığı ve elbette itibarlarının Ortaçağ'a göre daha yüksek olduğu bir süreç, bir dönemdir**.** Ortaçağ'da skolastik anlayışın belirlediği kurgulanmış

imge, yerini gözlemin ve kişisel deneyimin ürünü olan, objektif bilgiye bırakmıştır. Gerçekliğin özellikle resimlere aktarılması, "perspektif"in görünmesine yol açmıştır. Sanatçı, artık, geometri, optik, perspektif, anatomi, tarih, şiir, astroloji ve teoloji konularında bilgi sahibi olan kişi olmalıdır; gerçekçiliği oluşturmak üzere, ideal olanı, tanrısal ve büyülü bir gerçeklikle donatılmış olanı, eseri yoluyla dünyaya indirmek için, gerçek uzamın, atmosferin tam olarak yansımasını sağlayabilmek için, işlerinde süslemeleri azaltmaya, renkleri doğallaştırmaya ve perspektif kullanmaya başlamıştır.(Gombrich, 2007:173) İnsanı çevreleyen dünya, insan gözünün yeni algıladığı şekliyle yeniden yaratılmaktadır. Çünkü sanatçı, geleneksel dünya tasvirini eleştirel bir gözle yeniden incelemek zorundadır; bunu gerçekleştirebilmek ve insan gözünün algıladığı dünyayı yansıtabilmek için, sanatçının artık yeni araçlara ihtiyacı olduğu görülmektedir.

Sanat/zanaat kategorizasyonunda eski, "Mekanik ve Liberal Sanatlar" esası sürmektedir. Ancak, sanatçının sahip olması gereken bilgiler esasıyla bakıldığında, yeni bir tutarlılığa ulaşıldığı görülmektedir.

Tablo 2: Rönesans Döneminde Sanat Sınıflandırması: Güzel Sanat ve Studia Humanitatis (Schiner, 2013: 69)

	Disiplinler
Liberal Sanatlar:	
- Üçlüler	Gramer, Retorik, Mantık
- Dörtlüler	Aritmetik, Geometri, Astronomi, Müzik
Studia Humanitatis	Gramer, Retorik, Şiir, Tarih, Ahlâk Felsefesi

Resim, heykel ve mimarlık, şiir ve müzikle ilişkilendirilmiş yeni bir başlık altında değerlendirilmemiştir. Öte yandan, resim ve heykelcilik, kumaşcılık, maden işletmeciliği ve tarımla birlikte mekanik sanatların içine yerleştirilmiştir. Yeni değerlendirme şemasına yeni başlığı humanist eğiticiler açmışlardır. Gramer ve retorik bölümünde, mantığın yerine şiiri koyarak, tarih ve ahlâk felsefesini de iki yeni öge olarak ekleyip eski üçlüyü genişleterek, "Studia Humanitatis" tanımlamasını getirmişlerdir. (Shiner, 2013)

Rönesans, her ne kadar "büyük sanatçılar"ın ortaya çıktığı bir süreç olarak kabul edilmiş olsa da "eser" kelimesinin bile nadir olarak kullanıldığı bir dönem

olmuştur.[2] Buna rağmen, yüksek sınıfların sanat ile bu içiçeliği bir ilerleme doğurmuş, Rönesans sanatın gelişimi, "eser", "sanat" ve "sanatçı" kavramlarının ortaya çıkışında bir dönüm noktası olmuştur.

Leonardo da Vinci'ye göre, "İnsan dünyanın modelidir." (Farago, 2006:75) Farago, Leonardo'nun insanı dünyanın merkezinde görmesinin sembolü olarak, sanatçının önemli eseri "Vitruvian Man/L'uomo Vitruviano/Vitruvius İnsanı" çalışmasını göstermektedir. Burada çıplak bir erkeğin temsil ettiği "insan", kollarını ve bacaklarını açarak en geniş yeri işgal eder. Farago bunu, "kendisine inanan insanın bu ani ve bağımsız hareketinin uyandırdığı tutku" olarak tanımlamaktadır. (Farago, 2006:75-76) ∗ Dönemin, sanatçılara ilişkin tutumu günümüzden farklı olsa da insanın itibarındaki yükseliş, bütün kesimlerde hissedilir. Büyük sanatçılar, kendi farklarının farkında olarak, kendilerine ve yaptıkları işe dair fikir üretmektedir ve bunları yazılı olarak kayda geçirmektedirler. Leonardo, sanatçının rolünü "Gerektiğinde, ressamın zihni kendini doğanın zihninin yerine koymalı ve doğa ile sanat arasında tercüman olmalıdır" şeklinde tanımlamaktadır. Michelangelo'ya göre ise sanat bir yaratımdır, bireysel esine bağlıdır ve kesinlikle kopyalama değildir. Sanatçı hem yaptığı işin kopya olmadığını söyleyerek, genel sanat eleştirilerine karşı tutumunu ortaya koymuş, hem de ortaya çıkan eserin bütünüyle kendisine ait bilgi birikim sonucu olduğunu belirterek, kendisini diğer insanlardan ayırmıştır.

Schiner (2013), modern anlamda "Sanatçı" kavramının Rönesans döneminde doğmuş olduğunu ortaya koyarken, döneme ilişkin üç olguyu saptamaktadır: Bir tür olarak "sanatçı biyografisi"nin ortaya çıkışı; "Self Portrait", yani sanatçının kendi portresini yapmaya başlaması; Saray sanatçısının yükselişi. (Sy.72)

Söz konusu gelişmelere rağmen, sanat, sanatçı, eser kavramlarının hâkim anlamları modern öncesi karakteristiklerini korumuşlardır. Shiner konuya şöyle yaklaşmaktadır: "Michelangelo ile Shakespeare'in büyüklükleri sanatı zanaattan ayırmaları değil, hayalgücü ile tekniği, biçimle işlevi ve özgürlükle hizmeti

[2] Leonardo da Vinci, Meryem Ana Cemiyeti ile 25 Nisan 1483 günü bir sözleşme imzaladı. Sözleşmeye göre ressam, dağlar ve kayaların önünde, üzerinde deniz mavisi giysisi olan bir Meryem Ana resmi yapacak ve en geç 8 Aralık tarihinde teslim edecekti. Ayrıca resim üzerinde daha sonra oluşabilecek deformasyonları onarmak da ressamın sorumluluğunda olacaktı.Görüldüğü gibi, sipariş, resmin konusu, ortamı, hatta renklerini belirliyor. Ayrıca mahkeme kayıtlarına göre, sanatçı, resim üzerinde çalışacak üç ressamdan biri olacaktır. Söz konusu siparişin, Leonardo da Vinci'nin 1485 yılında tamamladığı ve en ünlü Meryem Ana resmi olan "The Virgin of the Rocks/Virgine delle Rocce/Kayalıkların Meryemi" tablosu olduğu düşünülmektedir. (Ek: 1) Ressamın bireysel katkısının arttığı, yukarıda da belirtildiği gibi, daha prestijli olduğu bir dönem de olsa, henüz özerklikten sözedilemediği, özgünlüğün de verilen sınırlar içinde kalındığı takdirde hayata geçebilecek bir ayrıcalık olduğu görülmektedir.

birleştirirken eşsiz parçalar ortaya koymuş olmalarıydı." (Sy.92) Sanat ve zanaatin birbirinden tam olarak ayrılmadığı Rönesans dönemi, Modern sanatın değil ama, "güzel sanatlar" aşamasına geçiş olarak ve sanatın ve sanatçının modern sanata giden yolun başlangıcı olarak görülmektedir. Avrupa'da yaygın yönetim biçimi olan mutlak monarşilerin saraylarını güzel sanatlara açmasının ve "sanatlı" bir saray kültürü üretilmesinin sanatın gelişmesinde önemli bir etken olduğu görülmektedir. Çünkü, itibar kazanmak isteyen saray çevresi de monarkları takip etmiş, sanatçıların ve sanatın desteklendiği ortam böylelikle oluşmuş, sanatın gelişimi, bugüne ulaşan macerası başlamıştır.

Rönesansla birlikte doruk noktasına erişmiş olan, benzetmeci, yansıtmacı ya da gerçekçi sanatsal yaklaşımlar, 18. yüzyılın sonuna kadar etkisini sürdürmüştür. 19. yüzyılla birlikte gerçeklikte bir değişim dönüşüm yaşanmaya başlasa da asıl değişim 20. yüzyılın başında ortaya çıkacak ve modernin parçalanma çabalarıyla birlikte, Postmodernite, sanatın eski Yunan'dan bugüne uzanan bütün tanımlarını tartışmaya açacak ve Barret'in ifadesiyle, yanıtladığından çok soru ortaya koyacaktır.

İlk Tartışmalar: Platon ve Aristoteles

Gombrich, "Sanatın Öyküsü" çalışmasının giriş yazısına, Tolstoy'dan alıntı yaparak şöyle başlamaktadır: "Sanat yoktur aslında, sanatçı vardır." (Gombrich, 2007:16) Barret, buradaki "sanatçı" kavramını kabullenmekte ve konvansiyonel sanat kavrayışını sanatçının varlığı üzerinden oluşturmaktadır: "Sanat eseri üretmeyi amaçlayan sanatçının estetik açıdan güzel üretmesi". Bu cümleyi parçalayarak, bir sanat tanımına ulaşmaya çalışırsak, niteliksel olarak şu zorunluluklara ulaşılabilir.

X'in bir sanat eseri sayılabilmesi için: İnsan yapımı olmalıdır; sanat eseri olmayı amaçlamalıdır; bir şey ifade etmelidir ve estetik açıdan iyi bir biçimi olmalıdır. (Barret, 2015: 27)

Platon'dan kalan, "güzel yararlı olandır" varsayımının, tanımdan çıkarıldığı görülmektedir. Ancak, tarihi ve sosyal gelişim içinde akımların sanatın bileşenlerine etkisini ve katkısını biraraya getirmek üzere, sanat bölümünün sonunda hazırladığımız şemada da görüleceği gibi, yarar ilkesi zaman zaman tanımın içinde yer almayı başarmıştır. Öte yandan, sanata etkisi ve katkısı, her ne kadar belirli zorunluluklara bağlanmamış olsa da "güzel" ve "estetik" tanımlarının da zamanın ruhuyla

değişkenlik taşıyarak, sanat tanımları içinde yerini almaya devam ettiği görülmektedir.

Sanat ve sanatçı tanımına ilişkin kavramsallaştırma ve gelişmelerin bu özeti bizi, sanatsal akım ve yaklaşımların gelişimine getirmektedir. Kavramların ortaya çıkışı ve tartışmaların başladığı kültürel gelişmeler yine Antik Yunan düşüncesinin içinde yer almaktadır. Pek çok kavramın kurulduğu bu dönemin konuları, düşünsel tartışmanın ilk örneklerini oluşturarak, felsefi düşüncenin gelişiminin, sanatsal düşüncenin gelişimiyle içiçe olduğunu göstermektedir. Yunan şiiri ya da bugün bizim tanımlamalarımızla antik tragedyalar, kahramanın eylemi üzerinden erdemi ve erdemli insanı, tanrıların kararlarını, tanrılar karşısında insanın tutumunu ya da çaresizliğini, kaderi ve başkaldırıyı tartışmak için yazılmış metinlerdir.

Antik Yunan'da sanatın temel yaklaşımı, bugün "gerçekçi" yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Ancak yalnızca gerçeklik akımının değil, sanatın da bir başlangıcını içinde taşıdığından, dönemin sanatsal yaklaşımları ve tartışmaları Giriş bölümünde ele alınmıştır.

Platon sanatla ilişkisini, yukarıda da belirtildiği gibi, uzak açılı bir mesafeden kurmaktadır. (Şener, 2004:23-29) Platon'a göre, gerçekliğin kaynağı bu dünya değildir, bu dünya idealar dünyasının bir taklididir, gerçekliği barındırmaz; sanat da bu dünyanın taklidi olduğuna göre, gerçeklikten üç kere uzaktır, bu nedenle bir değeri yoktur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, zaten henüz bir "sanat" ve "sanatçı" kavramı yoktur. Platon geleneksel "techne" sınıflandırmasında, resim, heykel, şiir ya da müziği değil, daha pragmatik olan, tıp, mimari ve matematiği tercih etmektedir.

Platon'a göre her şeyin kusursuz ve gerçek olarak varolduğu idealar dünyasının bugünkü sanatsal kavramlaştırmalarla ilişkisi ya da benzerliği yok değildir. Örneğin, sandalye dediğimiz zaman herkes, kusursuz bir sandalye hayal eder. Biçimleri belki farklıdır, ancak bir imaj üretirken, yalnızca zihnimizde bile olsa, önce kusursuz olanı canlandırırız. Ve aslında gördüğümüz her sandalyeyi, bu zihnimizdeki kusursuz sandalyeyle mukayese ederiz. Platon'a göre idealar dünyasından gelen bu kusursuz imaj gerçektir. Aldatıcı, kusurlarla dolu fiziksel dünya bu güzelliğin kaynağı olamaz. Gerçek olan güzeldir, çünkü ideal olanın bilgisini taşır.

Zaten kusurlu olan görülür dünyada üretilen sanat ürünü, sanat eseri, taşıdığı duygusal potansiyel nedeniyle insanı kendisine bağlar ve onu gerçeklikten, mantıklı düşünmekten, bilgiden, görevlerinden, ahlâki davranmaktan, uzaklaştırarak zarara uğratır. Platon'un bu endişesi yersiz midir? Platon'un sanatın zararlı etkileri

konusunda söyledikleri, günümüzde karşılığını bulmakta mıdır sorusu, önemli bir tartışma başlığıdır. "Deneyimlediğimiz kurgusal taklitlerden zevk alıyorsak, gündelik hayatımızda, benzer şekilde davranma eğilimimiz artar." (Barret, 2015:49) yolundaki saptamalar, endişeleri arttırmaktadır.

Aslında reality şovlar, tv dizileri ya da gündüz programları, gündelik yaşamda gerçekliğin yerine geçmeye çalışarak, son derece gerçek olan ve geri döndürülemez olan zamanı işgal ederek, kimi zaman içinde en masumu ürün reklâmı olan yönlendirmeler taşıyarak, Platon'a haklılık payı oluşturmaktadır. Günümüz toplumunu analiz etmek üzere üretilen İletişim Kuramları içindeki, "Hipodermik İğne Modeli" ya da "Ekme kuramı" konuya ilişkin çalışmalardan bazılarıdır. Platon'un endişelerini biraz daha genişleterek, Gramsci'nin "Hegemonya", Althusser'in, "Devletin İdeolojik Aygıtları" kuramlarını da buraya ekleyebiliriz. Guy deBorg'un "Gösteri Toplumu" olarak tanımladığı, imgelerin egemenliğinde pasifleşen günümüz toplumlarındaki gerçeklikten kopma halini ve Baudrillard'ın, "Simulasyon Kuramı'yla ortaya koyduğu, "simulakr**"** olarak kavramlaştırdığı, imgelerin ya da şeylerin temsilinin gerçeklerin yerine geçmesi ile bulanıklaşan, yer değiştiren gerçeklik endişesini de bu başlık içinde ele alabiliriz. "Platon Batı'da, sanatın duygusal bağlamda güçlü olduğunun ve siyasetçilerin, eğitimcilerin sanatı iyi ya da kötü şekilde kullanabileceklerinin farkına varan ilk kişidir." (Mothersill, Akt.Barret, 2015:49)

Platon sanatın içinde taşıdığı bu tehlikeli potansiyel nedeniyle, ideal kentten sanatçıyı kovar, orada sanatçıya yer vermez. (2009) Özgür ve bağımsız sanat üretebilen sanatçı fikrinin, Platon'un sanata ilişkin görüşleriyle uyuşmadığı görülmektedir. Platon'un devletinde sanat denetim altına alınmalı, sanat eserleri ahlâki olana hizmet etmeli, örneğin bir politikacı bir tragedyada kötü bir eylemle halkın karşısına çıkarılmamalıdır.

Platon için sanat güzeldir. Güzelliği üç temel formülde açıklar: (Timuçin, 2000: 227) Öncelikle, güzel uyumlu olandır. Toprak tencere ve gümüş kaşık uyumsuzdur, öyleyse güzel de değildir. Toprak tencere, tahta kaşıkla uyumludur, o zaman burada güzel, basit olanın birlikteliğindedir; Yararlı olan güzeldir. Örneğin göz güzeldir, çünkü görme işlevini yerine getirir ya da insan bedeninin güzelliği herhangi bir işe yarıyor olmasındadır. Hayvan, araba ya da yasa işe yararlılıklarından güzeldir. Çirkin işe yaramayan şeydir; ve son olarak, güzel haz verendir. Örneğin ahlâki tutarlılık bize haz verir, o zaman ahlâklı olan güzeldir.

Platon'a göre, gençler güzel konusunda eğitilmelidir, ruhların güzelliği, bedenin güzelliğinden üstündür; gençler fiziksel güzellik konusunda eğitilmeli, sonra da bilginin güzelliğiyle buluşturulmalıdır; çünkü güzellik tek başına değerli değildir, ahlâki olanla buluşturulması değerli olmasını sağlayacaktır; ancak, güzelliğin düşünülmesi, iyi bir ahlâki karakterin gelişmesine katkıda bulunur.

Aristoteles'in, Platon'da olduğu gibi "platonik güzellik" anlayışı yoktur. Aristoteles için güzelliği algılamak, bakanın aklındaki bir şey ya da bakanın algısı değildir; o şeydeki bir özelliği algılayarak onun güzel olduğunu düşünürüz. Bu açıdan bakıldığında Aristoteles'in "güzel"i iki biçimsel ögeye dayanır: Görüntü ve işlev. Birinin, bir şeye güzel diyebilmesi için o şeyin ne olduğunu bilmesi gerekir. Yani güzellik bilgiyle de ilişkilidir. İnsan, güzel diyebilmek için o şeyin, görüntüsüne ve işlevine birlikte bakar. Aristoteles (1987) öğrencilerini hayvanların hareketleri hakkında uyarırken, şöyle bir tanımlama yapmaktadır, canlılar güzelliklerini ortaya koyarlar çünkü amaçlarına uygun bir yapıları vardır, bu nedenle de tasarımları güzeldir. (Sy.35)

Platon'dan daha geniş bir güzellik ve daha "özgür" bir sanat anlayışına sahip olsa da Aritoteles'in güzelliği koşullara bağlamış olması da sonuçlar doğurmaktadır: Bir ressam oransız bir ayağı, ne kadar güzel olursa olsun, figürüne eklemez; çünkü güzellik oran da demektir, çünkü oran işlevle bağlantılıdır. Bir parça bütün içinde yeterince orantılı biçimde yerleştirilmezse, dramatik olanı da güzeli de oluşturamaz. Form, anlamlı bir bütün oluşturulmuşsa farkedilebilecek bir unsurdur. Form, bütün parçaların düzenli biçimde bir araya gelmesinden oluşur. Eğer, bütün içinde, işlevsiz ya da uyumsuz bir parça varsa, o form işlevini yerine getiremez, böylelikle organik bütünlük sağlanamamış olur. Organların bütünlüğü bir form oluşturmalı, böylelikle form da işlevini yerine getirebilmelidir. Formun içinde işlevsiz bir parçanın yeri yoktur ya da bir parçası eksikse form oluşmaz. Aristoteles'in "Organik Bütünlük" ilkesi 20. yy.da formun parçalanmasına kadar, Batı sanatında bir temel ilke olarak kalacaktır.

Platon'a göre, "yüce güzellik duygusu" kendisinin icadı olan Platonik formunun kanıtıdır, Aristoteles ise güzelliğin boyut, düzen, oran, simetri gibi özelliklerini, amaç ve işleviyle birlikte kriter olarak kabul eder. Aristoteles ile Platon'un ayrıştığı yer öncelikle sanatla kurdukları ilişki, sonra da gerçekliğin kaynağıdır. Platon için bu kusursuzluğun kaynağı, hudayinabit idealar dünyası iken, Aristoteles için kusursuz sandalye de dahil olmak üzere her şeyin kaynağı bu

dünyadır; gerçeklik bu dünyadadır. Doğru sanat gerçekçidir Aristoteles için de; doğa, taklit edilen temsillerinde saklıdır; gerçeklik ve güzellik buradadır. Ne var ki Aristoteles güzel ve gerçek olan nedeniyle sanatı karşısına almaz, bunun yerine, koluna girerek ilişki kurmayı tercih eder; sanatı yalnızca gerçeğin bir taklidi olarak görmez, "mimesis" yani "yeniden yaratma" olarak değerlendirir. Aristoteles için sanat aynı zamanda doğada varolan şeylerin en iyi bileşimini temsil eder; evrensel ve arketipsel olan da ona katılır. Yani Aristoteles'e göre, sanat insanın yeryüzünde ürettiği kültürün bir bileşimi, toplamıdır; bu nedenledir ki sanat eserleri, estetik açıdan hem onu ortaya koyan özgün kişiden (burada sanatçı kastedilmektedir) hem de dayandığı nesneden daha iyidir. Poetika'da Aristoteles sanatın gerçekliği üç biçimde ele aldığını belirtir: Olduğu gibi; olması istendiği gibi; olması gerektiği gibi.

Estetikçi, S. Halliwell (Akt.Barret, 2015), Aristoteles'in bu tespitini şöyle yorumlamaktadır: "Bütün mimetik sanatlar üç şeyi (kombinasyonlarıyla beraber) temsil eder; güncel gerçeklik, geçmiş ve şimdi. Dünyanın (popüler) kavramları ve inançları, olması gereken durumun kuralcı fikirleri." (Sy.50) Dolayısıyla Aristoteles'in sanatçısı doğayı taklit ederken ya da yeniden yaratırken, güzelleştirir, geliştirir ve genelleştirir.

Aristoteles'e göre gerçekliğin tasviri haz verir ve bu kötü değildir. Zaten başarılı bir temsil, dikkatimizi çekmeli ve duygularımızı, gerçekliğin etkileyebileceği oranda etkilemelidir. Sanatçı, gerçekliği, belirli bir noktadan göstererek, aslında bir bakış açısı sunar ve konu hakkında düşünmeyi teşvik eder. Bunun nedeni gerçeklikle bizim aramızda bir "arayüz"[3] olarak sanatçının bulunmasıdır. Sanatçı, konunun ya da nesnenin kendisini sunmaz, onu deneyimleyen insanın aklını, bu akıldan ortaya konulan fikri bir konu olarak sunar. Bir gerçekliği yaşayan aklı, bizim algımızla bir deneyim yaşamamız için yeniden yaratır.

Günümüz sanatına çok yakın gibi görünen bu gerçeklik sunumunun temel farkı belki şurada yatmaktadır: Sanatçının muradı, sunduğu gerçekliğin onun ortaya koyduğu biçimde alımlanmasıdır; yani eserde temsil edilen dünyayı, kastedilen biçimde algılamak ve sanatçının istediği şekilde yargılamak...

Platon'un sanatçının denetim altında tutulması gerektiği konusundaki görüşleri, toplumu zararlı olabilecek konulardan korumak için ortaya atılmıştır. Aristoteles ise toplumun sanatta deneyimlediği bir soruna ilişkin, temsili de olsa bir

[3] Kavram, dışavurumculuk bölümünde açımlanacaktır.

tatmin yaşadığı için, yatışmış olarak yaklaşacağını ileri sürmektedir. Nitekim, yine Poetika'da sözünü ettiği, "katharsis" yani "arınma"nın işlevi de tam olarak budur. Sanatın görevi, toplumu temsili bir acıyla arındırmaktır.

Yukarıda, sanatın insan üzerindeki etkisi konusunda olduğu gibi, sanatın kimi konuları ele alarak topluma zarar mı verdiği yoksa bu konuda sorunun incelmesine, dışa vurularak sorunun yatışmasına mı katkıda bulunduğu sorusu hâlâ, önemli bir tartışma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan bir başka tartışma konusu, sanatın içerdiği cinsellik dozu, güncel ya da geçmiş politik konulara yaklaşımı, tabulara ve yasaklara değinme biçimidir.

Sanatın sorduğu ya da yanıt aradığı sorular, gündelik olanın politik olanla ilişkilendiği noktada yeniden tanımlanabilir mi? Bu soru için toplumsal hareketlerin gelişimine bakmamız gerekmektedir.

Toplumsal Hareketler Bağlamında:

Toplumsal hareketler, dünyanın gelişmesinde ortaya çıkan büyük değişimlerin bir sonucu olarak 18. ve 19. yy. boyunca dünya sahnesinde görünmüşlerdir. Kapitalizmin yayılması, sanayileşmenin yarattığı geniş işgücü, bunlara bağlı olarak ortaya çıkan ücret ve istihdam politikaları, kentleşme, göç sorunu, toplumsal hayatın çeşitlenmesi ve hızlanması, iletişimin artması, parlamentolu ve seçimli sistemlere giriş gibi gelişmeler, toplumsal yaşamın koşullarını değiştirmiştir. Hak temelli oluşumlar, seçim çalışmaları, demokrasi kavramındaki gelişmeler, farkındalığı ve örgütlülüğü arttırarak toplumsal hareketlenmeyi sağlamıştır. Toplumsal hareketler, bu gelişmeler içinde, belirli bir konuda değişim yaratmaya çalışan ya da potansiyel değişimi engellemek üzere biraraya gelen oluşumlar olarak ortaya çıkmışlardır ve "çatışmacı" politikanın kendine özgü bir türü olarak tanımlanmaktadırlar. (Tilly, 2008:16) Çünkü, toplumsal hareketi oluşturanlar, ortak çıkar gruplarıdır. Bir çıkar grubunun oluşturduğu toplumsal hareketlilik, başka bir grubun çıkarıyla çatışma yaratacaktır. Sorunu dile getiren toplumsal hareket, talebin muhatabı tarafından, sisteme karşı oluşan toplumsal hareket de sistemin korunması için kurulmuş siyasal aygıtlar tarafından, engellenir. Bu da "taraflar"ı oluşturur ve aralarında çatışma doğmasına neden olur. Castells, bu koşullarda ortaya çıkan toplumsal hareketi, "bir anlamda yenilik öneren ve toplumsal ortaklığı bir eylem grubuna dönüştürme başarısına dayanan bir oluşum grubu" olarak tanımlamaktadır. (Akt. Işık, 2011:6)

Toplumsal hareketler politiktir. Çünkü, "ister nesne talepleri, ister nesne birlikleri, isterse de çatışmanın denetçileri bağlamında olsun, hak talebinde bir şekilde şu ya da bu türde bir hükümet tasarımı gündeme geleceğinden" bilinen anlamıyla politiklik içermektedir. (Tilly, 2008:16)

Toplumsal hareketlerin katılımcıları, taleplerini kamuya açık ve görünür biçimde, uyumlu bir biçimde sergilemektedirler. Ancak kamuya açık olmaları nedeniyle, bir kamusal alanı ve politikliği içerseler bile, seçim kampanyaları, ulusal bayramlar, askeri gösteriler, ortak yas, seçim kutlamaları, bunun sonucundaki atanmalar, bunların kutlanması gibi politik yapıları içermemektedir.

Toplumsal hareketler, yukarıda sayılan gelişmelere bağlı olarak, kölelik karşıtı çalışmalardan, işyerinde kreş talebine uzanan geniş bir yelpazede hayata geçebilirler.

Tilly'ye göre (2008), toplumsal hareketler üç unsurun yenilikçi sentezinden doğar: Bunların ilki, belirli bir amaç için biraraya gelmiş, konuya ilişkin sürgit talepte bulunan organize halk girişimidir. (Sy. 17) Otoriteye karşı ortak harekette bulunma amacı taşırlar. İkinci unsur, farklı politik eylem türlerinin gerçekleştirilmesidir. Geniş kitlelerin katıldığı mitingler düzenlemek, resmi kortejler oluşturmak, nöbetler düzenlemek, gösteriler yapmak, afiş asmak, basına demeç vermek, dilekçeler ve benzerlerini organize etmek, bildiri dağıtmak, belirli bir amaçla biraraya gelmiş yasal dernek ya da birlikler kurmak vb. Son olarak da Tilly'nin kısaltarak kullandığı, MBSB, yani makul olma, birlik olma ve birlikte hareket etme, anlamlı bir sayısal çoğunluk ve kendilerine, amaçlarına ya da paydaşlarına bağlılık unsuru, sentezin oluşmasını sağlamaktadır.

Mc Adam ve Snow'a göre, toplumsal hareketlerin temel özellikleri, kolektif veya ortak hareket etme; değişim temelli amaçlar; belirli bir düzeyde örgütlenme; belirli bir süre devam etme; kurumsal sistem dışında kolektif hareket edebilme olarak sıralanabilir: (Akt. Uysal, 2016:3)

Melucci ve Artvizer ise toplumsal hareketlilik için, üç temel karakteristik olarak ortaya koyarlar: Dayanışmanın bozulması; varolan çatışmanın halkça sunumu ve eylemin meydana geldiği sistem içinde uyumluluğun limitlerinin bozulması. (Işık, 2011:9)

Robert Metron da toplumsal hareketlerin paylaştığı yine üç özellikten sözeder: Toplumsal hareketler belirgin amaçlar peşindedir; uyum sağlayan organizasyonlardır ve birleştirici bir ideolojiye sahiptirler. (Işık, 2011:8)

Görüldüğü gibi, farklı biçimlerde ifade edilse de toplumsal hareketlere ilişkin tanımlar, ortak bazı unsurlarda buluşmaktadır. Ortak bir amaçla biraraya gelen insanları, kolektif bir eylemi ya da eylemleri, belirli bir süreyi hatta devamlılığı, ortak bir düşünceyi, uyumlu olmayı, amacı taşıyabilen bir katılımcı sayısını içermektedirler. Klâsik paradigma diyebileceğimiz, ilk toplumsal hareketlere ilişkin bu tanımlamalarda, toplumsal hareketleri oluşturan bireylerin henüz tanımın içinde yer almadığını, analizlerin kurum, örgüt ya da organizasyona odaklandığını işaret etmemiz gerekiyor.

Toplumsal hareketlerin tam bir tanımını yapabilmek, nedenlerini ve dinamiklerini ortaya koyabilmek için insanın gelişiminde toplumsal hareketlere, oradan da yaratıcı toplumsal hareketlere uzanan süreci kısaca gözden geçirmemiz gerekmektedir.

Tilly'nin toplumsal hareketleri, "otoriteye karşı ortak hareket" amacı taşıyan etkinlikler olduğunu yukarıda belirtmiştik.

Russel'a göre (1990), iktidar insanın yemek ve çoğalmak gibi doğal bir ihtiyacıdır. İnsana özgüdür, iktidar ve şan kazanma isteği de insanın belli basil ve sınırsız isteklerindendir. İnsanın hayalgücü, insanı belirleyen davranışlarından biridir. Russel için, "Fizikte nasıl enerji temel kavramsa, sosyolojide de iktidar temel kavramdır". (Sy.6) Russel iktidarı bireyle ilişkisi üzerinden tanımlarken, bireyin üç farklı yöntemle etki altına alınabileceğini saptar: Bireyin bedeni üzerinde doğrudan güç uygulayarak; örneğin bedensel özgürlüğünü kısıtlayarak, yani hapsederek, yahut işkence ederek, öldürerek; kandırmak ya da belirli bir yöne sevketmek için ödül ya da ceza vererek; örneğin iş vermek ya da işten atmak; fikirlerini etkileyerek; örneğin propaganda yöntemini kullanmak.

Russel iktidarın etkileme biçimlerini, insan-hayvan ilişkisi üzerinden bir okuma yaparak açıklamaktadır:

- Belinden iple bağlanarak bağıra bağıra depoya kapatılan domuzun bedenine doğrudan fizilsel güç uygulanıyor demektir.
- Burnunun önünde sallanan havucun ardından giden eşeği, böyle yapmakta çıkarı olduğuna inandırmak. Eşeğin aklının insanın istediği yöne çekilmesidir.
- Kösemen (kılavuz koyun ya da koç) zorla da olsa kapıdan geçip ahıra girince onun ardından gelen sürünün isteyerek girmesi. Sürüyü her türlü

yolla etkileyerek, istediğini yaptırmak, insanın iktidarı kullanmasının bir başka biçimi.

İlk örnek, askeri gücü simgelemektedir, ikincisi, propaganda gücünün bir simgesidir, son örnek ise sevilen liderin peşinden düşünmeksizin giden, partiye ya da kliğe bağlı insanları simgelemektedir. Russel bu etkileme biçimlerini Hitler Almanyası üzerinden örnekleyerek açıklamaktadır. Hitler örneğinde "havuç" Nazi Partisi'nin programıdır; faizin kaldırılması vb. vaadleriyle onların ardından giden "eşek" orta-alt sınıfları temsil etmektedir. Koyunlar ve kösemen, sosyal demokratları ve Hinderburg'u; domuzlar toplama kamplarına gönderilen kalabalıkları; (Bu kalabalık gruplar Yahudiler, çingeneler, geyler, özürlüler gibi çok bileşenden oluşuyordu.) istenileni yapan diğer bütün hayvanlar ise Nazi selamı veren Alman halkını temsil etmektedir.

Yasa gücü, bu sistemler arasındaki ilişkiyi düzenleyen, karmaşıklıkları ortaya koyan, düzenlemeyi kuramsal düzeyde işler hale getiren enstrümandır, devlet de bu düzenlemeleri uygulayacak olan mekanizmadır. Yasa gücünün son sınırı, devletin zorlayıcı gücüdür ve devletin bu "güce sahip olma ayrıcalığına sahip olması ayrıcalığı" uygar toplumların bir konsensüsüdür. Oldukça otoriter bir yapılanma görünmektedir. Devlet yasa ile sınırlandırılmış yetkilere sahiptir. Bu yasaların kamunun lehine kullanılmadığı ya da otoritenin yasaları uygulamadığı durumlarda ne olacaktır? Modern toplum varlığını sürdürebilmek için, yasalara, düzene, hatta egemenliğe ihtiyaç duyar. Ne var ki bu düzeni ve yasaları uygulayan devlet, sivil toplum üzerinde, özgürlükler ve bağımsız örgütlenmeler açısından bir tehdit oluşturabilir. "Sivil Toplumun Tarihi Üzerine Bir Deneme/An Essay on the History of the Civil Society" (1767) çalışmasında Adam Ferguson, *devlet* ve *sivil toplum* kavramlarını birbirinden farklı alanları tanımlamak için kullanır. Ferguson çözüm olarak, yurttaşların örgütletmelerinin arttırılmasını önerir. Böylelikle iki kavramın karşıtlığı temeline oturan, çağdaş sivil toplum-devlet ilişkisinin temelini oluşturan görüş, ortaya çıkmış olur. Hegel'in önerisi, "yurttaş toplumu"dur. Hegel toplumsal yaşamı üç yapı üzerinden ele alır, aile, yurttaş toplumu ve devlet. Bireyler, aile yaşamının koşullarından ayrışarak, yaşamdaki öz tasarılarının peşinden giderler. Bu bir anlamıyla ailenin evrenselliğinden çıkıp kendi tikelliklerine geçmeleridir. Ailenin evrenselliğinin yokolması, tikelin öne çıkması gibi görünen bu süreç, öte yandan da Hegel'in "Yurttaş toplumu/die burgerliche Geselschaft"ı oluşturan toplumsal kültürün

gelişimindeki ikinci kapının ya da yapının ortaya çıkması sürecini oluşturmaktadır. (Akt.Copleston, 1985:76)

Sivil toplum ya da yurttaş toplumu önermelerinin, tarihsel gelişim içinde bir toplumsal yapı değerlendirmesi olarak, bir nitelik ölçütü olarak kabul edildiği görülmektedir. Çünkü yurttaş toplumu ya da sivil toplum, her biri önce kendi ihtiyaçlarını karşılama amacı peşinde koşan, sonra da bunun için daha elverişli koşulları üretmek amacıyla ekonomik örgütlenme içine giren, çoğalmış bireyler topluluğu olarak bütün toplumlarda oluşmaya, toplumsal yaşamın sayıca kalabalık unsurlarından biri olarak söz söyleme, müdahil olma niyetlerini ortaya koymaya başlamışlardır. Günümüze gelindiğinde, sivil toplum kavramı, demokratik toplumlar için bir zorunluluk, değişen koşullara uyabilme, yeniden biçimlenme kabiliyetlerini tanımlamak için bir parametre olarak görülmektedir. Sivil toplumun varlığını, çoklu ve karmaşık yapısını demokrasi için mutlak kabul etmiş olan batılı devletler, aynı zamanda, sivil toplumun özgürlüğünün garantisinin de demokrasi olduğunu ortaya koymaktadırlar.

Tarihsel gelişme, sivil toplumu oluşturan bireylerin bu alanın varlığına daha çok ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Hanna Arendt'in "özgürlük, bireysel olarak özel alanda değil, başkalarıyla paylaşılan, ortak bir kamu alanı içinde gerçekleşen eylemler yoluyla kurulur" yaklaşımı, bir tanım niteliği taşımaktadır. (Akt. Zabcı, 2013: 118) Özgürlüğü kuran eylemlerin gerçekleştirebileceği alan kamusal alandır. Habermas'a göre de yaşam ve gerçek kamusal alanda oluşmaktadır. Habermas, bunu şöyle ifade etmektedir: "Her şey ancak kamunun ışığında açığa çıkar, herkesin gözüne orada görünür. Meseleler vatandaşlar arasındaki konuşmalarda dile gelir ve şekillenir; eşitler arasındaki çatışmada en iyi olan ortaya çıkar ve gerçek özüne bürünür..." (Habermas, 2003: 60) Ne var ki, sivil toplumun, kamusal alanın, kendini gerçekleştirme eylemlerinin ortaya çıkışı ve yükselişi, en yüksek, en itibarlı noktasına ulaştıktan sonra, son yüzyılda sarsılan temelleriyle, çözülme eğilimine girmiştir. Tersine bir gelişmeyle, alan olarak genişlerken işlevini ve gücünü yitirmektedir. Ancak Habermas, "buna rağmen kamusallık hâlâ siyasal düzenimizin örgütlenme ilkesidir" saptamasını yapmaktadır. (Habermas, 2003: 61)

Russel, iktidarı bir güçler bileşeni olarak tanımlamaktadır. (1990:173) Bu yaklaşım, iktidara Platon'un devlet anlayışına yakın bir güç ve önem atfetmektedir. Modernizmin iktidar ve güç kavramına yaklaşımı, sonra gelen akımlar tarafından iktidarı monolitik ve sarsılmaz gördüğü biçiminde eleştirilmektedir. Modern sonrası

ortaya çıkan yaklaşımlar, modernizmin iktidar ve güç yaklaşımlarını üç başlıkta toplamışlardır: İktidar elle tutulabilir depolanabilir ve gerektiğinde kullanılabilir. Bireyler de sınıflar da devlet de iktidarı bu biçimde görmektedir; iktidar negatif bir ilişki biçimidir. İktidar, diğer bütün kesimler ve güçler üzerinde tahakküm uygular; iktidar belli bir topluluğun anlam dünyasına yaslanır. İktidarın işleyişi tarafların tutumların belirleyen bir bağlama normatif bir bağlama işaret eder.

Buradan hareketle, modern sonrası yaklaşımların önemli bir farkı, özneyi iktidar olarak alan, önceliği ve gündemi belirleme hakkını iktidara bırakan anlayışı tartışmalarında görülmektedir. Foucault (2016), "Özne ve İktidar" ilişkisini tartışırken, konuya ilişkin olarak şöyle bir saptamada bulunmaktadır:

> "Faşizm ve Stalinizm'in bizim için bu kadar şaşırtıcı olmasının çeşitli nedenlerinden biri, tarihsel bakımdan eşsiz olmalarına rağmen, aslında fazla orijinal bir nitelik taşımamalarıdır. İkisi de diğer toplumlarda zaten var olan mekanizmaları kullanıp genişletmişlerdi. Dahası: İkisi de kendi içsel çılgınlıklarına rağmen, büyük ölçüde siyasi rasyonalitemizin fikir ve araçlarından yararlanmışlardı. Yeni bir iktidar ekonomisine – burada ekonomi sözcüğü teorik ve pratik anlamıyla kullanılmaktadır- ihtiyacımız var." (Sy.59)

Yeni bir iktidar ekonomisi, iktidarın mevcut teori ve pratiğini sorgulayarak dönüştürmekten mi geçmektedir yahut feminizmin erkek egemen iktidarın bileşenlerine yaptığı gibi, o bileşenleri ortadan kaldıracak bir yapı sökümünden sonra, yeni tanımlar üretmekten mi?

Politik hareketler, zamandan ve mekândan azade, tek boyutlu ve değişmez olarak orta çıkmamaktadır; canlı bir organizma kabiliyetinde yaşayarak, içinden çıktıkları dönemi, sadece hareketin içeriğini oluşturan konularla değil, üretimlerin görsel diliyle de yansıtmaktadırlar. Özetle bütün politik hareketler kendi estetiklerini geliştirmektedirler. Günümüzün politik hareketleri, itirazları ya da protestoları, taşıdıkları kültürel dille, *karnavalesk* olanı, Gramsci'nin *karşı hegemonya* kuramını, postmodern sanatın yaklaşımlarını, 1960'lar sonrasında gelişen farklı türleri ve farklı sanat kavrayışlarını, 1990'lardan sonra ortaya koyulan sanatsal çalışmaların bir ortak başlığı olarak, *ilişkisel estetik* kavramlarını gündemimize getirmektedir.

Hegemonya, Gramsci'ye göre, (2012-2014) egemen sınıfın karşıt gruplar üzerinde maddi güçler, kurumlar ve ideolojilerle hâkimiyet kurması, böylelikle bir sosyal grubun topluma siyasi ve ahlâki anlamda yön vermesidir; iktidarın karşıt

gruplar üzerinde uygulayacağı zorunlu "zor"luklardan oluşmaktadır. Ancak iktidar olmak, yalnızca alt yapıya, yani üretim araçlarına sahip olmayı ve üretim ilişkilerini yönlendirmeyi kapsamaz; İktidar olan, yönetimi de ele geçirmek zorundadır. Bu da sivil toplumu hâkimiyet altına almakla mümkündür. Böylece iktidar, bireysel alana girer. Kültürünü, gündelik yaşam pratiklerine yerleştirmek üzere, titiz ve kapsamlı çalışmalar yürütür. Kültürel hegemonya pratikleri, okul eğitiminden dini törenlere, bütün gündelik yaşam alanını çerçeveler, böylelikle öznenin kendini gerçekleştirme alanını alabildiğine daraltır.

İktidarın, yönetimi de kapsayan maddi alandan "manevi" alana bu genişlemesi onu "egemen"e dönüştürür.

Gramsci egemenin uyguladığı hegemonik pratiklerde zaman zaman kısa süreli değişimler olmasının mümkün olduğunu belirtmektedir. Hegemonyanın toplumsal sınıfların, işçi sınıfının ya da küçük burjuvazinin lehine kimi zaman istikrarsızlık gösterebileceğini, kısa dönemli zemin kayıplarının yaşanabileceğini kaydetmektedir; böylelikle, bu koşullarda, yalnızca hak mücadeleleri ya da sendikal eylemlerin değil, "kültürel" hegemonyaya karşı, "kültürel" karşı koyuşların gerekliliğini de savunur. Egemenin hegemonyası, belirli pratikler inşa ederek yükselir, gündelik olanın içine yayılarak nüfuz eder. Nasıl egemenin iktidarı, maddi olan kadar manevi olanı da içeriyorsa, karşı çıkma da aynı biçimde gündelik pratiklere yönelik karşı çıkışlar içermelidir, siyasal, sanatsal, ritüelistik, dinsel vb. Gramsci bu çeşit mücadeleyi karşı hegemonya olarak ortaya koyar. Karşı hegemonya da aynı biçimde kendi pratiklerini oluşturmaktadır. Karşı hegemonyayı, yaratıcı toplumsal hareket pratikleri diye tanımlanan ürünlerin en önemli özelliklerinden biriyle tarif edersek, "kasten strateji barındırmaz"lar. Örneğin gülmenin ya da yakın çevrede gülme etkisi yaratmanın kasten stratejik bir yanı yoktur, gündelik pratikler içindedir, basit ve yataydır; Bergson'u referans alarak analiz edersek, muhatabı yumuşatarak, kabul standartlarını esnetir. Ama öte yandan Plesner'e göre komik, bir norm kendisine benzeyen bir görüntü tarafından yaralandığı zaman ortaya çıkmaktadır. Bir normu kendisiyle yaralamak son derece stratejik olabilir. Normu yaralayacak kendi görüntüsünü yeniden üretmek, en azından bilinçaltındaki bir bilginin ortaya çıkışıyla ya da karşı koyma içgüdüsüne eklenen bilinçle mümkün olabilmekte, böylelikle karşı koyma pratiği, hegemonyanın kendi normlarıyla kurulabilmektedir.

Hegemonya ve karşı hegemonyanın gündelik pratikler üzerine kurulmasına, Foucault, "İktidarın Gözü" (2012) çalışmasında "söylem" yaklaşımıyla önemli bir

katkıda bulunmaktadır. Foucault'ya göre söylem, yalnızca belli bir tutarlılığı olan ifadeler bütünü değildir; söylem, anlam dünyamızı ve toplumsal ilişkileri belirleyen iktidarın, gerçekliği algılayışımızı şekillendirmesini sağlayan pratiklerinden biridir; bu pratikler sonucunda, iktidar ilişkilerinin kurucu unsuru haline gelmektedir.

Söylemin kırılmasının nedeni ve önemi burada yatmaktadır. İktidarın ya da hâkim olan düşüncenin söylemi biçimsel bakımdan sarsılıp bozularak, yapı sökümüne uğratılarak, ironinin, komiğin malzemesi haline getirilmiştir. Böylelikle de söylemi kırmak basit bir yaratıcılık işlemi olmaktan çıkmakta, bir başkaldırı unsuruna dönüşmekte ve yaratıcılık bir toplumsal hareket pratiği haline gelmektedir.

Yaratıcı toplumsal hareket pratiklerinin ortaya çıkışı, Hakim Bey'in (2009) tanımıyla, "Geçici Otonom Bölgeler/Temporary Autonomus Zone"un oluşturulması, özgür alanlar yaratılması ve bu alanın fiziksel, sosyal ve kültürel olarak tasarımı, 1960'ların sonunda ortaya çıkan bir eğilim olmakla birlikte, 1990'ların başında İngiltere'de görünen, "Reclaim the Streets" hareketiyle ilişkilendirilmektedir. Claire Bishop (2012) grup için "karşı kültürel toplanma" ve "güçlü bir kolektif yaratıcılık" tamlamalarını kullanmaktadır.

Her dönemin protestosu, kendi estetiğini ve dilini yaratmaktadır. 1990'lardan başlayarak ortaya çıkan toplumsal hareketlerin yeni dili, aslında sanıldığı kadar yeni değildir. Dionysos şenliklerindeki comos'lardan başlayarak, Ortaçağın karnavallarında devam eden kimi kutlama ve eğlenceler, kalabalıkların duygu ve düşüncelerini anlatmakta kimi zaman "gereğinden fazla" cesur davrandığını tarihsel olarak göstermektedir. *'68 Olayları* olarak tanımlanan, Avrupa ve üniversite merkezli hareketler de yaratıcı toplumsal hareketlerin görünürlüğünü bir üst noktaya taşımıştır. Ancak, seçilmiş bir protesto biçimine dönüşmesi yahut günümüz toplumsallaşması içinde muhalif bir rol edinmesi, 1990'lardan sonra mümkün olmuştur. Naomi Kleine'e göre, sokakları geçici olarak ele geçiren, çeşitli grupların genel talebi, kolonize edilmemiş alan hakkıydı. (2015) Bir ağaç ya da bir göl için ya da Emma Goldman'ın (2006) ironik söyleyişiyle, sadece dans edebilmek için… Yeni otoyolların yapılmasını protesto etmek için, bir trafik kazası organizasyonuyla kentin en işlek noktasında trafiği tıkamak ve orada saatlerce dansetmek, bu sırada "otomobillere ölüm", "sokakları geri iste", "özgür kentler" diyen şarkılar söylemek ya da bir işgali protesto etmek için bedenini çamura boyayıp, sokak partileri yapmak, yeni bir itiraz biçimidir ve kısa sürede dünyanın farklı kentlerinde görülmeye başlamıştır.

Türkiye'ye geldiğimizde, 1990'ların başında Bergama köylülerinin bölgelerindeki siyanürlü altın arama uygulamasına karşı çıkmaları, bir şirketle bölge halkını karşı karşıya getirmiş, köylülerin ortaya koydukları eylemler, ilk yaratıcı toplumsal hareket örnekleri olarak kayıtlarda yerini almıştır.

Bergama köylülerinin direnişi internette görsel olarak arandığında, köylülerin yürüyüşleri, köyün meydanını doldurmuş çevik kuvvet ve çıplak köylü fotoğrafları, "HES protestoları" fotoğraflarına, oradan da ülkemizde ortaya çıkan yeni toplumsal hareketlere, özellikle çevre konusundaki hareketlere bağlanmaktadır. Göle (2013), bu eylemleri, *meydan demokrasisi* olarak kavramsallaştırmaktadır.

> "Meydan demokrasisi estetik içerir, sahne alır sanatçılar gibi vatandaşlar, farklılıklarını, maharetlerini ortaya koyarlar tekil olarak, yeni bir koreografi oluştururlar, yeni bir metin yazarlar beraber. Komünist ülkelerin resmi geçitlerinden ve otoriter rejimlerin kamu düzenlemelerinden farklı olarak, meydan demokrasisi vatandaşların spontane bir biçimde ve doğaçlama yoluyla vatandaşlık provası yapmasına izin verir."

Göle'nin de belirttiği gibi, meydan demokrasisi estetik bir yan taşımaktadır. Biz istesek de istemesek de kalabalıkların önüne çıkan her söz, çizim, duruş, afiş, pankart, duvar yazısı ya da slogan bir "antre" yapmakta ve dolaşıma girmektedir. Tıpkı bir sanat eseri gibi, yaratıcılık, alıcısında bir etki oluşturmaktadır.

Toplumsal hareketleri oluşturan gruplar da değişim göstermektedir. 70'li ve 80'li yıllarda görülen mavi yakalı toplumsal hareketlilik, farklı katılımlarla karşılaşmaktadır. Bu değişim, çalışmamız açısından bazı soruları içinde taşımaktadır: Çalışma alanında güvencesizliğin hızla mavi yakalılardan beyaz yakalılara kayması, yeni dönemin işçi sınıfının "prekarya" gibi yeni isimlerle anılmaya başlaması, meydanın estetiğine katkıda bulunmuş olabilir mi? İstikrarsız, güvensiz piyasalarıyla boğuşan günümüz sanatçıları, Avrupa'nın en kültürlü kentlerinde taksi şoförlüğü yapan tiyatro oyuncuları ya da geleceği için kendisine yatırım yapan, iki lisans, bir yüksek lisans diploması olan ve çok önemli bir yazılım firmasının kıymetli elemanları arasındayken birden işsiz kalıveren genç, meydanlara kendi bilgi birikimi ve uzmanlık alanıyla katkıda bulunuyor olabilir mi? Hızla kalabalıklaşan ve pahalılaşan kentte yaşaması her gün biraz daha zorlaşan engelli bu sorunları nasıl ifade etmektedir? Ortayaşını geçmiş, ancak kazandığıyla geçinmesi mümkün olmayan, belirli bir ekonomik ve kültürel seviyede yaşamayı uman emekli nasıl bir itiraz ve şikâyet

yönteminde kendisini bulabilmektedir? Ekonomik krizle bir günde evsiz ve işsiz kalıveren iyi bir film izleyicisi, kitap okuru, sosyal medya kullanıcısı orta sınıf üyesi genç kadın toplumsal hareketlerin ifade biçimlerinde nasıl bir katkı ya da değişiklik yaratmaktadır? Konu sanatçıların gündeminde midir yahut sanatçılar bu gelişmelerin neresinde yer almaktadırlar?

Russel'ın iktidarı bir güçler bileşeni olarak tanımladığına değinilmişti, sivil alan ya da yurttaş bunun karşısında kendi bileşenlerini oluşturmayı, cephesini genişletmek yoluyla sağlayabilir mi? Meydandaki insan, kendi güçler bileşenini, sanatı da kapsayacak genişliğe ulaştırdığında bu alanda nasıl bir değişim yaratır?

Bu çalışma, bu sorulara yanıt aramakta ve bulmayı ümit etmektedir. Tarihsel bir perspektif içinde sanatın ve toplumsal hareketlerin gelişimi incelenmiş, parametreleri ortaya koyularak, buluşma nedenleri ve sonuçları analiz edilmeye çalışılmıştır.

Yeni toplumsal hareketlerde ortaya çıkan çalışmalar, pek çok açıdan incelenmiştir, ancak bir sanat eseri olma potansiyeli bakımından analiz edilmemişlerdir. Tez, bu sonuca ulaşabilmek için bir deneme niteliğindedir.

Araştırmanın Amacı Ve Önemi:

Bu çalışmanın amacı, 90'lardan sonra ortaya çıkan yeni toplumsal hareketleri "yaratıcılık" açısından ve sanatsal bağlamda değerlendirmek, direniş pratiklerinin içerik ve biçim açısından bir sanat eseri olarak incelemesini yapmaktır. Çalışma, bu biçimiyle yeni toplumsal hareketleri, kültürel çalışmalar ve estetik yaklaşımlar içinde tartışmaktadır.

Önemi açısından;

Toplumsal hareketlerdeki yaratıcılık bütün dünyada dikkat çekmiş olsa da ayrı ayrı kuramlarla ilişkilendirilen bu iki başlık; toplumsal hareket pratikleri ve modernizm sonrası sanat üretimi ilk kez biraraya getirilerek, yaratıcı toplumsal hareketler, bir sanat eseri bağlamında değerlendirilmiş ve analiz edilmiştir.

Yaratıcı toplumsal hareket pratikleri alanında, bu kapsamda her hangi bir çalışmaya henüz rastlanmamıştır. Çeşitli protesto hareketlerine "Yeni Sanat" ya da "Radikal Sanat" başlıkları verilmiş olsa da taradığımız kaynaklarda, konuya ilişkin benzer bir çalışmaya ulaşılamamıştır; ilk kez yapılan bir inceleme olma olasılığı yüksektir, bu da tezin önemini arttırmaktadır. Konu çoğu zaman, sanat üreticilerinin toplumsal hareketlere destek bağlamında yaratıcı ürünler ortaya koyması biçiminde

algılanmakta ve tanımlanmaktadır. 90'lardan bu yana üretilen işleri, yeni bir üst başlıkta toplamayı hedefleyen *İlişkisel Estetik,* konuya en yakın yaklaşım olarak görünmekle birlikte, orada özne "estetik" olandır. Bizim çalışmamızda, özne "toplumsal hareket" olmuştur.

Konunun açımlanması için, sanat ve toplumsal hareket kavramları tarihsel boyutta incelenmiştir; iki kavramı biraraya getiren çalışmalar araştırılmıştır. Sanatın tarihsel ve toplumsal gelişim ve değişim süreci, toplumsal hareketleri alternatif formlarla ilişkilendiren ve itirazın toplumsal kökenlerine ilişkin olarak üretilen bütün kuram ve yaklaşımlar, kronolojik olarak incelenmiştir. Toplumsal hareketlere ilişkin olarak geliştirilen yeni yaklaşımlar da incelemenin bir başlığı olarak ele alınmış, yeni ve eski toplumsal hareketler ayrı ayrı incelenmiştir. Sanatsal nitelik taşıyan toplumsal hareket pratikleri basılı ve elektronik mecrada taranmıştır.

Tez, disiplinlerarası bir alan oluşturarak, yeni bir inceleme önerdiğinden, daha önce ortaya konmuş, tanımlanmış bir yöntem izlenmemiştir. Farklılıkları değerlendirebilmek üzere, sosyal hareketler ve sanatsal üretim üzerinde etki eden, kavramların ve kuramların tümü kapsam içine alınmış, ürünlerin çeşitliliği nedeniyle incelemede farklı okumalar birarada yapılmıştır. Sanatın gelişimi tarihsel olarak ele alınmış, gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik ve modern sonrası olarak dört ana başlık altında incelenmiş, son başlık olan "Modern Sonrası Sanatsal Yaklaşımlar" incelenecek ürünlerle olan yakınlıkları nedeniyle geniş olarak ele alınmıştır.

Söz konusu kavram ve kuramlar, birinci bölümde ortaya koyulmuş ve açıklanmıştır.

Yöntem

Bu tez, konuyu kültürel çalışmalar ile güncel sanatın, atölye dışı çalışmalar, ortak üretimler, özgünlüğün reddi, sanatın gündelik yaşama dönmesi, ötekinin temsili, izleyici katılımı, kutsal-yüce sanatın reddi gibi temel kavramlarıyla tartışma amacında olduğu için, yeni toplumsal hareketlerin incelenmesinde de bu kavramlar benimsenmiştir. Tez, yeni toplumsal hareketleri yaratıcılık, sanat kavramlarıyla irdelerken, bir yönüyle metin ve söylem çözümlemesi tekniklerini kullanmış olmaktadır. Güncel sanatın incelemelerindeki, gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik ve postmodernist sanat kuramları incelemenin ilk adımını oluşturmuştur. Burada tarihsel perspektif, sınıflandırmalar ve tanımlar için, Larry Shiner'in tarihsel perspektifle oluşturduğu, "Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi" çalışması esas alınmış,

kuramsal ilkeler Tarry Barret'in "Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri-Neden Bu Sanat" kitabında ele aldığı çerçeve üzerinden ortaya koyulmuştur. Sınıflandırma ve başlıklandırmada Barret'in çerçevesi esas alınmış, Berna Moran'ın "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri" çalışmasından yararlanılmıştır. Toplumsal hareketlerle ilişkilendirilen, Karnavalesk, Karşı Hegemonya, TAZ (Geçici Otonom Bölgeler), İletişimsel Eylem, Gündelik Yaşam Pratikleri, Performans teorileri, Feminist yaklaşımlar incelenmiş, toplumsal hareketlerde üretilen pratiklerin kuramsal alt yapısı ortaya koyulmuştur. "Kültürel Kuram"ın önemli isimleri Michel De Certeau, Victor Turner, Jurgen Habermas'dan ve "toplumsal dinamiklerin çözümlenmesi" bağlamında Foucault'tan yararlanılmış ve pratiklerimiz bu doğrultuda incelenmiştir.

Bir sanat eserinde, sanatsal olanı belirlemek üzere, tartışma yaratsa da zaman zaman çeşitli kriterler ortaya atılmıştır. Söz konusu kriterler, yaratıcı toplumsal hareket pratiklerini incelemek üzere, Stecker ve Danto'nun ortaya koyduğu kriterler ve sanatın gelişimi içinde yapılan tanımlamalar parametre olarak kullanılmıştır. Sanatın hayatla ilişkisini arttırmaya dönük üretimlerin prensipleri ve günümüz sanatının önemli bir başlığı haline gelmiş olan ve sanat-alımlayıcı arasındaki iletişime dayanan ilişkisel estetik de parametrelerimiz arasında yeralmaktadır.

Bir geçiş ve yer değiştirme teorisi olarak Foucault tarafından ortaya atılan heterotopya kavramı, sanat ve toplumsal hareketlerin birbirlerinin alanına geçebilmesi, birbirlerinin yerini ve alanını, tıpkı öteki gibi kullanabilmesi, alanı çoğullaştırması, özgürleştirmesi açısından bir analiz aracı olarak ele alınmıştır.

Varsayımlar

"Yaratıcılık"ın bir toplumsal hareket pratiği olabileceği, "Toplumsal hareketler" "Protesto", "Direniş" ya da "eylem" adı altında ortaya konulan hareketler sırasında üretilen yaratıcı pratiklerin sanatsal nitelik taşıdığı ve bu anlamda incelenebileceği, kabul edilmiştir.

Çalışmada aşağıdaki sorular yanıtlanmaya çalışılmıştır:

- Yaratıcı toplumsal hareketler sanatsal nitelik taşırlar mı?
- Öyle ise ne tür yöntemlerle incelenebilirler?
- Bu inceleme sonunda ortaya çıkan sonuç "Yeni Toplumsal Hareketler" ve "Postmodern Sanat" açısından bir buluşma noktası oluşturur mu?

Araştırma Evreni, Sınırlılıklar ve Örneklem

Araştırmada 1992 -2017 yılları arasında üretilen pratikler incelenmiştir. Farklı mecralar üzerinden tarama yapılmıştır, basılı ürünler, elektronik ortam veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Sloganlar, şarkı sözleri, duvar yazıları, video çalışmaları, protesto biçimleri, ortaya çıkan ürünler, performanslar ve üretim süreçleri incelenmiştir. Yaratıcı toplumsal hareketlerin iklimini aktarabilmek için dünyadan ve Türkiye'den konuları, yöntemleri, araçları, hazırlıkları ve sunumları birbirinden farklı olan, farklı coğrafyaları ve farklı amaçları temsil eden on beş farklı yaratıcı toplumsal hareket, beş başlık altında toplanmış, nedenleri, oluşumları, nasıl geliştiği anlatılmıştır. İkinci aşamada, her bir başlık altında yeralan örneklerden biri seçilerek, sanatsal ürün olarak incelenmiştir.

Yeni toplumsal hareketler bağlamında üretilen bütün etkinlikler yaratıcı nitelik göstermediğinden, incelenen örneklerin seçilmesinde temel ölçüt, yaratıcı toplumsal hareket pratiklerinin, yukarıda sözü edilen kuram ve kavramlar çerçevesine yakınlıkları olmuştur.

Bu bağlamda, 2011 yılında Suriye'nin Şam kentinde gerçekleşen ve gündelik yaşam alanını sanatsal bir mekana dönüştüren ve kavramsal sanatın üretim yaklaşımlarıyla yakınlık gösteren Şam Sokaklarında Pinpon topları çalışması ilk örnek olarak seçilmiştir. Reclaim the Streets hareketinin 1996'da M41 Karayolu üzerinde gerçekleştirdiği 9 saatlik parti, yaratıcı toplumsal hareketlere bir başlangıç olduğu varsayılan grubun önemli bir etkinliği olması açısından örnek olarak alınmış ve incelenmiştir. 1991 yılında kara mayınlarına karşı bir hareket olarak başlatılan ve hala sürmekte olan "Ayakkabı Piramidi" çalışması, eylemin hedefine ulaşması açısından başarılı bir örnek olarak seçilmiş, ilişkisel estetik çalışmalarıyla taşıdığı benzerlik nedeniyle, incelemek üzere alınmıştır. Uganda'nın Akaa köyünde 2015 yılında gerçekleştirilen "Çıplaklık Laneti" köylü kadınların ortaya koyduğu bir itiraz eylemidir. Öznesi yaşlı kadınlar ve onların bedenleridir. Sanatsal olarak modern sonrasında ortaya çıkan, feminist sanat, poskolonyalizm, görünmeyeni görünür kılmak, güzellik, kadın bedeni, biyo-politik, karşı hegemonya gibi pek çok farklı kuram ve başlıkla ilişkilendirilebilme ve birarada inceleyebilme fırsatı vermesi açısından bir örnek olarak alınmış ve incelenmiştir. Son çalışma Türkiye'den seçilmiştir. THY çalışanlarının 2013 yılında gerçekleştirdiği grev sürecinde ortaya koyulan "Uçuş Emniyeti" performansı, hem bir toplumsal hareket niteliği taşımaktadır, hem de kamusal alanda topluca gerçekleştirilen ilk yaratıcı örneklerden

biridir. Bu bağlamda örnekler arasına dahil edilmiş ve sanatsal olarak değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT VE TOPLUMSAL HAREKETLER

1.1. MODERN ÖNCESİ VE SONRASINDA SANATIN DEĞİŞİMİ

1.1.1. Sanatta Gerçekçilik: Benzetmeci, Mimetik Yaklaşımlar

Bu başlık altında sanatta gerçekçi yaklaşım incelenecektir. Sanatın ve sanatta gerçekçi yaklaşımın tarihsel ve kavramsal gelişimi giriş bölümünde ele alındığından bu bölümde esas olarak, gerçekçi yaklaşımın 18. yy. sonrasındaki gelişmeleri ele alınacaktır. Gerçekçi, yansıtmacı sanatta sınır nerede çizilmelidir, benzetmeciliğin ölçüsü var mıdır sorularını ortaya çıkaran iki kavram, pornografi ve kitsch de bu başlık altında incelenecektir.

Gerçekçilik, batı estetiğindeki en eski üslup ve kuram olarak öne çıkmaktadır. En basit tanımı, eserin, göstermek istediği şey gibi olmasıdır. Göstermek istediği şeyi ne kadar çabuk hatırlarsa, o kadar gerçekçi, o kadar güzeldir. Antik Yunanlı için sanat, doğada olanı -bunlara göstermek istediği olaylar da dahildir- ifade etmenin bir yoludur. Gerçekçilik, Antik Yunan'dan günümüze uzanan bir sanat anlayışıdır ve 18. yy'a kadar Avrupa kaynaklı sanatın temel yönelimlerinden birini oluşturmuştur. Kavramsal olarak Platon ve Aristoteles'in görüşleri üzerinden tartışılmış olsa da elbette Yunan sanatında gerçekçiliği bu iki düşünür başlatmamışlardır, ancak Antik Yunan'ın mirasını kavramlaştırarak, açıklamalarıyla anlamlı bir fark yaratarak, konuyu felsefi alana taşımışlardır.

Gerçekçilik, yansıtma kuramı, kopya kuramı, benzetmecilik, taklit, mimesis ya da mimetik kuram, temsiliyet kuramı gibi farklı kavramlaştırmalarda karşımıza çıkmaktadır. "Temsil" ya da "temsiliyet" kavramı, sanatın bu ilk kuramında karşımıza çıkmakta ve bir kavram olarak pek çok tartışma üretmektedir; demokrasiden, gündelik yaşam pratiklerine kadar pek çok alanda, modern hayatın tanımlanmasında, toplumsal hareketlerde, yeni siyaset biçimlerinde bir parametre olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde de tartışılan, sanatın gerçekçi temsili nedir, ne olmalıdır, ne kadar doğaya dayanmalıdır gibi sorular, Antik Yunanda, sanatın doğru ve güzel olduğu ve olması gerektiği biçiminde sonuçlanmıştır. Gerçeklik bir çeşit kusursuzluktur ve sanat bu kusursuzluğun gösterildiği alandır. Böylelikle de güzeldir. Platon ve Aristoteles, sanatın değeri konusunda anlaşmamış olsalar da sanatı bir taklit, mimesis olarak kabul etme konusunda birleşmişlerdir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, sanatın insan üzerindeki etkisi ve bu etkinin değerlendirilmesi üzerinde farklı görüşlere sahiptirler.

Gerçekçi bir sanat eserinin görevi, dünyaya ayna tutmaktır. Dünyayı, hayatı, doğayı ve insanı olduğu gibi yansıtmaktır. Leonardo da Vinci resimle ayna arasındaki bağı doğrudan kurmaktadır.

"Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız, bir ayna alın ve bu nesnelerin orada nasıl yansıdığına bakarak, aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın." (Moran, 2018:18)

18. yy'da Shakespeare'in eserleri ayna gerçekçiliğinde olmasıyla övgü kazanmış, Recaizade Ekrem, Araba Sevdası'na yazdığı önsözde hikâye ve romanı "ibret aynası" olarak tanımlamıştır.(Moran, 2018: 18) Gerçekçi yaklaşımda sanatın temel görevinin ayna ölçüsünde, birebir yansıtmak olduğu, sanatçının yalnızca bunu başarması gerektiği görüşünün, günümüze kadar uzanan bir süreçte benimsendiği görülmektedir.

Sanatçının gerçeği yansıtması üç temel sınıfta toplanmaktadır. İlk kez Aristoteles'in Poetika çalışmasında yazılı olarak karşımıza çıkan bu görüşler şöyle açıklanmaktadır: Sanatçı gerçeği "göründüğü gibi" aktarır. Bu aktarım, yüzey gerçekliğinin yansıtılması olarak da tanımlanmaktadır; Sanatçı gerçeği olması gerektiği gibi yansıtır. Yani sanatın "öz"ünü, tümel olanı yansıtır; Sanatçı gerçeği olması istendiği gibi yansıtır. Yani ideal olanı yansıtır ya da yansıtması gerekir. (Şener, 2006:27-28)

Gerçekçi ya da Yansıtmacı sanat yaklaşımını iki ayrı dönemde incelemek mümkündür. 18. yüzyıla kadar Aristoteles'in özetlediği yaklaşımlar hâkim olurken, 18. ve 19. yüzyıllarda aşağıda dışavurumculuk bölümünde ele alacağımız, sanatçıyı özne olarak ele alan farklı bir yaklaşım öne geçmeye başlamıştır. Ancak bu bölümde, hem Neo-klâsik dönemin ardından gelen romantizme bir tepki olarak hem de Sanayi Devrimi sonrasında toplumsal gerçekliğin yarattığı değişimle ortaya çıkan, Zola, Flaubert, Tolstoy gibi edebiyatçıların, İbsen, Cehov gibi dramatik yazarların öncülüğünü yaptığı ve "Realizm/Gerçekçilik" olarak adlandırılan sanat anlayışına değinmek gerekmektedir. Benzetmeci ya da yansıtmacı sanat anlayışıyla çoğu zaman karıştırılan, 19. Yüzyıl gerçekçiliği olarak adlandırılabilecek söz konusu dönemi öncesinden ayıran en önemli fark, sanatta pozitivizmin yarattığı değişimdir. Sanayi Devrimi sonrasında belirginleşen, bilimin hayatı somut olarak etkilediği bilgisi, pozitivizmi sanatın da bir parametresi haline getirmiştir. Bu nedenledir ki, 19. yy.

gerçekçileri konularına yaklaşırken taşıdıkları tutumu, laboratuvardaki bilim insanının tarafsızlığıyla ilişkilendirmektedirler.

Her iki dönemin farklarını sıralayacak olursak: Öncelikli olarak, gerçekçi sanatın konusu, gündelik gerçeklerdir; bu gerçekler aleladedir. Hiç bir süsleme ve örtme yapılmaz, çirkinlik ya da pislik de sanatçının tarafsız gözlemleriyle topladığı biçimiyle, sanatın konusu olabilir; toplum gerçeklikleri fizik gerçekliklerinden ayrılamaz, mucize, rastlantı bir gerçekliğin nedeni olamaz, sonucunu etkileyemez, açıklamalar toplumbilimde ve psikolojide karşılığını bulmalı, neden sonuç ilişkisi bilimin mantığını ve tutarlılığını taşımalıdır; ve son olarak sanatçı yani gerçekliği yansıtacak olan kişi, bu yansıtmayı tarafsız bir biçimde, kendisini olabildiğince meselenin uzağında tutarak, gerçeği hem bütün çıplaklığıyla, hem de yalnızca gözlemlerine dayanarak aktarmalıdır.

Gerçekçi/Benzetmeci/Yansıtmacı sanat yaklaşımı, günümüzde etkisini bütün sanatlarda görmeye devam ettiğimiz, en yaygın ve bilinen sanat biçimi olarak sürmektedir. Bugün hâlâ, sanatta ortaya çıkan yeni üretim anlayışlarının tanımı, gerçekçi yaklaşım üzerinden, gerçekçi yaklaşıma yakınlığı, benzerliği oranında yapılmaktadır. Aynı tarihsel döneme ilişkin olarak ele alınabilecek diğer yaklaşımlar, toplumcu gerçekçilik ve temelini buradan alan eleştirel gerçekçiliktir. Ancak, her ne kadar "gerçekçilik" kavramını isminde taşıyor olsalar da sanatçı, konu ile eser arasına bir faktör olarak yer alındığı için aşağıda, Marksist Estetik'le birlikte "Dışavurumculuk" başlığı altında, ele alınacaklardır.

İlk kez 1870'lerde kullanılmaya başlayan Almanca kökenli kitsch, sahte ve sıradan olan, sanatsal olmayan, anlamında kullanılan bir terimdir. Benzetmeci, taklitçi, mimetik sanatın bir parçası olarak değerlendirildiğinden bu başlık altında incelemeye alınmıştır. Çağdaş estetikçi G. Bearn, Kitsch'i üç özelliğiyle tariflemektedir: Çok kolay, çok formüle edilmiş ve yalan. (Akt.Barret, 2015: Sy.54) Pek çok sanatçı kitsch'in en önemli işlevinin, neyin kitsch olduğunu ortaya koyması değil, kitsch'in sınırlarını belirleyerek, neyin sanat olduğu konusunun netleşmesine katkıda bulunması olduğunu belirtirler.

Romancı Herman Broch dünyayı insanların istediği gibi tanımlayan romanları kitsch olarak değerlendirir ve edebiyatta kitsch'i tanımlarken iki kavram kullanır: Tatlı ve kekre. (Akt.Barret, 2015:54) Tatlı kitsch'e, büfelerde satılan ince aşk romanları gibi "ucuz roman"lar örnek verilebilir. Şirin köpek yavrusu fotoğrafları ya da ülkemizde de otobüslerin arkasında hâlâ karşımıza çıkan, kocaman gözlerinden bir

damla yaş akan, masum yüzlü çocuk resimleri, parlak kırmızı plastik kalpler[4] yine örnek olarak verilebilirler. Kekre kitsch'ler ise savaş filmleri, savaş anıları ya da taziye kartları gibi, ölümü, tehlikeyi ve umutsuzluğu gösteren imajlardır. Bu imajlarda keder çıkarılır; böylelikle acı uyuşturulmuş, unutturulmuş olur ve deneyim eğlenceli bir hale gelir. Günümüzün yaygın polisiye dizileri "kekre kitsch"ler sınıfında sayılabilirler.

Hasan Bülent Kahraman (2002), daha olumlu bir yaklaşımla, kitsch'i bir estetik kategori olarak tanımlamaktadır. (Sy. 237) Kahraman, kitsch'in bir yandan estetik bulunmasının, öte yandan değersiz ve niteliksiz olarak olarak görülmesinin nedenini tartışırken iki soru ortaya atar. (Sy. 239)

-Kitsch'in geniş kitlelere çekici gelmesinin nedeni nedir?

-Sanatsal eğitimi olanlar (seçkinler) tarafından neden kötü olarak tanımlanır? Kitsch'i kötü yapan nedir?

Kitlelere çekici gelmesinin ilk nedeni, taşıdığı yoğun duygusallık ve çirkinlik barındırmayan, soyutluktan uzak, soru sordurmadan hemen tanınmasını sağlayan, değişikliğe uğramamış, hatta abartılmış bir gerçeğe benzerliktir. Yani kitsch, tanıdık, duygulu, düşündürmeyen ve sorgulatmayan, Bearn'in tarif ettiği gibi, formüle edilmiş bir kolaylıktır. Kitleler için çekiciliğinin ikinci nedeni ise kitsch'in tanınmış, hazmedilmiş bir yaklaşımın dışında üretimler olmamasıdır. İzleyici tarafından alımlanmasını zorlaştıracak hiç bir biçimsel özellik taşımaz. Son olarak, konusu olan nesneye farklı bir bakış getirme kaygısı taşımaz. Bildik olanı üretir, ürünleri hiç bir çağrışım içermez. Görünen, en düz anlamıyla, hatta şematik bir biçimde ortaya koyulur.

Kitsch kolay bir rahatlama sağlayarak, sorgulamayı öteleyerek, gerçekliği bir anlamda reddederek, uyumlanmacı ya da daha doğru söyleyişle uzlaşmacı bir ortam oluşturmaktadır. Bu tutumuyla kitsch, dünyanın steril ve aldatıcı biçimde benimsenmesine aracılık ettiği için zararlı bulunur. Yine Platon'a bir gönderme yaparsak, onun sanata yüklediği zararlı etkileri, duyguların ortaya çıkarılması, mantığın ve aklın geriye çekilmesi ile gerçekliğin kabul edilemez çirkinliklerinin ve bundan doğacak soruların uyumlulaştırılmış hali olarak kitsch'e yükleyebiliriz.

Mimetik, benzetmeci sanatta sınır nerede çizilmelidir sorusu, pornografi konusunu gündeme getirmektedir. Gerçekçi bir biçimde çizilmiş, hayatı taklit eden

[4] Ek 2: Koons Hanging Heart/Asıl Kalp

sanatın, insan çıplaklığını, cinsel arzularını gösterirken nerede durması gerektiği tartışmaları, sanatı bir ahlâki sorunla ilişkilendirmiş, zaman içinde çeşitli sorunlara neden olmuştur. Hangi türden görüntüler pornografi sınırını geçer, yani sadece cinsel istek arzu uyandırmak üzere çizilmiş resim ya da yapılmış film tanımına girer; hangi görüntüler sanat sınırları içinde tanımlanabilir tartışması, sanatta özgürlük, sansür gibi kavramları da beraberinde getirmiştir. Burada temel kabul "pornografi"nin kötü olduğudur. Ancak, toplumsal kültürel kodlar ve değişen zamanla birlikte pornografinin sınırı da değişim göstermektedir. Neyin pornografi olduğu ve pornografinin kötü olup olmadığı soruları da zaman ve gelişen eğilimlerle farklı tanımlara ulaşılması sonucunu doğurmaktadır. Burada özellikle de benzetmeci sanatçılardan, toplumun eğilimlerini dikkate alması ve üretim ve yaratımını toplumun ahlâkıyla, tahammülüyle sınırlaması beklenmektedir. Hakim Bey (2009), konuya şu biçimde yaklaşmaktadır: "Kültürümüz, kendi pornosunun bir kısmını beden düşmanlığından üretiyor. Kendi içinde erotik sanatsa, varlığın/farkındalığın/keyfin arttırılması için daha elverişli bir sanattır."(Sy. 44) Bu durumda, bu eğilimlerin sanatçının yaratıcılığına nasıl bir etki oluşturacağı, sınırları zorlamanın sanat için önemi, sanatın farkındalığa katkısı gibi sorular ortaya çıkmaktadır. Hakim Bey (2009), kaostan düzene geçilirken, Eros'un geldiğini hatırlatarak,[5] bir hiçlikten düzene geçebilmek için insani aşka ihtiyaç duyduğumuzu belirtmektedir. (Sy.46) Hakim Bey'e göre "Aşk yapıdır, sistemdir, köleliğin ve uyuşturulmuş uykunun lekesini taşımayan yegâne kanundur. Onun manevi güzelliğini, bir gizli kapaklılık füsusunda, bir tevatür bahçesinde muhafaza etmek için, düzenbaz ve madrabaz olmalıyız." (Sy 46) Hakim Bey, pornografi-ifade özgürlüğü tartışmasında, baskılamayı düzenbazlık olarak niteleyip karşı çıkarken, estetikçi Julie Van Camp, "ben ifade özgürlüğünden yanayım...böylece savunduğumuz bazı şeylerin iğrenç olduğunu görsek de ısrarla ifade özgürlüğünü savunabiliriz" (Barret, 2015: 55) görüşünü ortaya koymaktadır.

[5] Hakim Bey burada Hesiodos'un "Evrenin Oluşumu" anlatısına gönderme yapmaktadır. "Başlangıçta yalnızca Khaos yani esneyen boşluk vardı. Sonsuz ve karmaşık Khaos bir gücüllükten başka bir şey değildir, böyle olmakla kavranılamaz bir şeydir. Khaos'dan Nyks (Gece) ve Erebos (Yeraltı ya da ölülerin bulunduğu dipsiz boşluk) oluşmuştur. Nyks, Khaos'un kızı, Erebos da oğludur, Nyks'den ve Erebos'dan Eros (Aşk) olmuştur, onun olmasıyla düzen ve güzellik karmaşanın yerini almıştır. Timuçin, A. 2000, Sy. 159

1.1.2. Sanatta Dışavurumcuk: Bilişsel Kuram, Psikalanaliz Kuramı ve Marksist Estetik

Bu başlık altında, dışavurumculuk akımı incelenecektir. Sanat eserinin bilgi birikimine katkısını varsayım olarak ele alan bilişsel yaklaşım, dışavurumculuğun ortaya çıkışıyla tarihsel olarak çakışan ve dışavurulan duyguların analizini yapma olanağını ortaya çıkaran psikanaliz kuramı, Marksist estetik ve aynı başlık altında incelenen, toplumcu gerçekçi sanat yaklaşımları da bu başlık altında ele alınacaktır.

Dışavurumculuk, sanatsal algı düzeyi soyut, nesnel olmayan sanat eserlerine ulaşmış, gerçekçilikten, sanatsal anlamda bir adım öteye geçmiş genel sanat izleyicisinin karşısındaki ilk seçenek olarak tanımlanmıştır. Sanatçılar, eserlerini yaratırken kendi duygusal deneyimlerinden esinlenirler, aynı duyguları izleyende de uyandırmak üzere, çeşitli araçlarla (boya, mermer ya da sözcük) sanatsal üretim yapmaktadırlar. Dışavurumcu sanatçılar, nesneye, kişiye, duruma ya da olaya yaklaşımlarında, sanatçının duygularının eklendiği, konunun ve biçimin bu duygulardan etkilenerek ortaya koyulduğu anti-naturalist bir çizgi izlemektedir.

19. yüzyılın ortalarında başladığı varsayılan dışavurumculuk, modern sanatın başlangıcı kabul edilir. Kübizm, fütürizm, minimalizm gibi akımlar, dışavurumcu estetiğin biçimleri olarak tanımlanırlar. Bugün dünyanın en tanınmış sanatçıları Vincent van Gogh, "Çığlık"[6] adlı tablosu dışavurumculuğun en ünlü eserlerinden sayılan Edward Munch, edebiyatta Lev Tolstoy, tiyatroda Frank Wedeking ve August Strindberg gibi isimler, dışavurumcu akım içinde değerlendirilmektedir. Sinemada, Robert Wien'in "Doktor Caligary'nin Kabini" Alman Dışavurumculuğu'nun önemli örneklerinden olarak kabul edilir. Yine Alman yönetmen Friedrich W. Murnau ve her iki ismin de hocası olarak kabul edilen, tiyatro ve sinema yönetmeni Max Reinhardt'ın eserleri, dışavurumcu sinemanın önemli örnekleri arasındadır.

"İlk modernistler" olarak değerlendirilen dışavurumcular, sanat aracının saflığına özel bir önem atfetmektedirler. (Shiner, 2013:332) Burada "saflık" kavramı, sanatı, resmi ya da edebiyatı, özünde olmayan, her türlü yabancı unsurdan arındırmak anlamında kullanılmaktadır. Dışavurumculara göre, neden sanat yaptığımız, sanatın doğası, sanatı izlemekten neden hoşnut olduğumuz sorularına yanıt veren dışavurumculuk, bilimin dahi ortaya koyamadığı, derin gerçekleri açığa çıkarabilme potansiyeli taşımaktadır. Bu yaklaşım, dışavurumculuğun hem "Bilişsel Sanat

6 Ek 3: Munch, The Secream/Çığlık

Kuramları" ile hem Freud ve psikanalizle, hem de Marksist kuramla ilişkilendirilmesi sonucunu doğurmuştur.

Dışavurumculuğun ortaya çıktığı tarihsel koşullar son derece kritiktir. İnsanlık, yerleşik düzene geçtiği ve tarım sayesinde nüfusunu bütün yeryüzüne yaydığı ilk büyük devriminden sonraki en büyük değişim olan Endüstri Devrimi sürecini yaşamaktadır. Bu süreç, bilimsel gelişmelerin hızlandığı, tanrının günlük yaşamdan tümüyle çıkarıldığı, en bilinen ve en uzun süreli yönetim biçimi olan mutlakiyet düzeninin Kıta Avrupası'nda yıkılmaya başladığı, Avrupa dışında "beyaz uygarlıklar"ın geliştiği, Einstein'in madde, Freud'un ise ruh ve bilinç üzerinde, bilinen bütün doğruların sorgulanmasına neden olan çalışmalar ürettiği hızlı bir değişim sürecidir. Değişim sadece olumlu gelişmelere yol açmamış, yeni savaşlara, yeni işgal ve sömürme biçimlerine, şiddete, vahşi bir üretim-kâr sürecine, yeni sınıfların ortaya çıkmasına ve sınıflar arasında büyük sorunlar oluşmasına da neden olmuştur. Bu koşulların, sanat üzerinde etkisi olacağı kuşkusuzdur.

Dışavurumcular, gerçekçilerin aksine, sanatı tabiatta olduğu gibi yansıtmak yerine, sanatsal üretime bir arayüz[7] olarak "sanatçı"yı eklediklerinde, sanatçının duygu ve düşüncelerinin de eserin bir parçası olduğunu ortaya koyarlar. Ancak, sanatçı zamanın bir parçasıdır, dolayısıyla içinde bulunduğu koşulları kendisinde barındırır, eserine taşıdıkları da içinde bulunduğu zamanın bir yorumudur. Proust'un "Kayıp Zamanın İzinde" romanında, modern zamanın insanda yarattığı iç çatışmaların anlatılması, yazarın bir iç bunalımı değil, 19. yy. insanının içinde bulunduğu, değişen ve başetmekte zorlandığı koşulların bir yansımasıdır. Yahut Schoenberg'in müziğinde duyulan, kulaklara oldukça yabancı gelen "saf müzik", "dışsal referansı olmadan insanlığın mükemmel haline işaret eden yüksek hayat tarzı"nın (Shiner, 2013:332) bir ifadesidir.

Söz konusu kabuller, Dışavurumculuk'u, hem bilişsel kuramla, hem de yukarıda sözü edilen "sanatçı arayüzü" yaklaşımı açısından Marksist kuramla ilişkilendirmektedir. Marksist kurama göre, koşullarının bir ürünü olan ve yaşadıklarını sanatına yansıtan *arayüz/insan/sanatçı*, her zaman politik olanla içiçe olacak, sanatı da bu içiçeliği taşıyacaktır.

---

[7] Bir bilişim terimi olan "arayüz" burada bir eğretileme olarak değerlendirilmiştir. Bu anlamda ilk kez bu tezde kullanılmıştır. Sanatçı, mevcut bir bilgiyi alır, kendi entelektüel ve duygusal filtresinden geçirerek, farklı bir forma, farklı bir dile döker. Böylelikle mevcut ile yaşam arasında, dönüştürücü bir yüzey işlevi görmüş olur.
Arayüz (İng:``Interface``-interfeys) kelimesi en yaygın anlamı ile bir bilgisayar terimi olarak kullanılır. Daha genel anlamda, bir mekanizma ile onun kullanıcısı arasındaki etkileşime aracılık eden yüzeye veya ortama arayüz denir. https://www.turkcebilgi.com/arayüz

Dışavurumcuların düşüncelerinden büyük ölçüde etkilendiği Nietzsche (2008), insanı kuramsal bağlamda yeniden tanımlamış, insanlığın büyük hayallerini hayata geçirebilecek bir form olarak "üstün insan" ülküsünü yaratmıştır. Herhangi bir insanın yaptıklarının değer ölçüsü, "üstün insan"a giden yola eklediğidir; insanın eyleminin ya da üretiminin "değer"i buradan tanımlanmaktadır. Nietzsche bu ilişkiyi, insanın üstün insana giden yolda ancak bir "köprü" olabileceği biçiminde yorumlamıştır. (Sy.3-23) Almanya'da 19. yüzyılın sonunda kurulan, Ernest L. Kirchner'in öncülüğünü yaptığı dışavurumcu sanat topluluğu, Nietzsche'nin bu yorumundan yola çıkarak, "Köprü" adını benimsemişlerdir.

Dışavurumculuk bir taklit değildir; sanatçının nesnede, olayda, durumda gördüğü özgün bakışın ve soyutlayabilmenin önünü açmaktadır. Belki "mimesis"i Platoncu bir bakışla taklit olarak değil, Aristotelesci bir bakışla "yeniden yaratma" olarak yorumladıkları söylenebilir. Ancak, bütün bu gerçekçilikten ayrılma, soyutlama ve deneysellik iddiasına rağmen, dışavurumcular da yukarıdaki "köprü" kavramlaştırmasında görüldüğü gibi, sanattaki "yarar" ilkesini reddetmemişlerdir. Modern sanatın başlangıcı olarak dışavurumculuğun işaret edilmesi, ancak bunun sadece bir başlangıç olarak görülmesi, gerçek kopuş için Postmodernizmin gelişinin beklenmesinin nedeni burada aranabilir. Dışavurumculuk, sanatçının içinde yaşadığı topluma duyduğu tepkinin bir ifadesidir, ancak henüz yeterince radikal değildir.[8]

Farago'nun, Rönesans insanının özgürleşmesinin bir göstergesi olarak "Vitruvius İnsanı"nı ele alışının, sanatta değişimin ve insanın özgürleşmesinin bir metaforu olduğu konusuna yukarıda değinmiştik. Dışavurumculuğun, bu bağlamda, insanın zihinsel ve bedensel genişlemesinin, özgürlüğünün sınırlarını genişletmesinin bir yeni adımı olduğu söylenebilir. Ancak Endüstri Devrimi sonrasında, bu

---

8 Dışavurumcuların manifestosu şöyle özetlenebilir:
Sanatın bir bakıma işlevi, öznenin öncelikli olduğu düşüncesine dair devamlılığa inanmasıdır. Bu inanç, maddi olanı soyutlamaya yarar.
Sanatçı, konformizme karşı yaratıcı bireyselliğin savunucusudur. Oluşmakta olan yeni insanın prototipidir. (Hatta) Sanatçı, olağanüstü bir insandır ve örnek alınmalıdır.
Estetik biçim sorunu, ruhsal sorunlarla özdeşleşmiştir.
Para yaşamı oluşturmak için bir değer olarak alınamaz. Endüstriyel kapitalizm ahlâk dışıdır. İdealizm, yozlaşmayı reddetmelidir.
Tanrının ölümü ilân edilmiş olabilir, ancak önemli olan tanrının yerine neyin konduğudur.
Kentler insanları yok eden kötü tanrılardır. Alegorik anlatımla, kentler birer makine, insanlar da onların yedek parçalarıdır.
Dışavurumculuk savaşı reddeder. Ancak, bir gerçeklik olarak ortada olduğunu kabul etmek zorunda kalır.
Her bir sanat yapıtı ruhsal yenilenme için bir manifestodur.
Yürürlükteki gerçek sakatlanmıştır. Pozitivist algı biçimleri, dünyayı zehirlemiş, deforme etmiştir.
Özgürleşme bir dürtüdür, neredeyse fiziksel sonuçlar verir. Yenilenme, hem fiziksel hem de ruhsal bir süreçtir. Bedensel özgürlük, ruhsal özgürleşmenin simgesidir.

özgürleşme fikrinin endişeyle karşılanmaya başladığı görülmektedir. Dışavurumculukta karşımıza çıkan biçimsel bozulmaların, formların, perspektiflerin deformasyona uğratılmasının arkasında, bu kaygıların ve geleceğe dair kötümser duyguların yattığı söylenebilir.

Aşağıda incelenen, bilişsel kuram, psikanaliz ve Marksist estetik, sanatçı ile eseri arasındaki ilişki bağlamında, dönemin içerdiği bilişsel ve bilinçaltı yaklaşımlara açıklık getirmektedir.

Bilişsel Kuram:

Yukarıda da belirtildiği gibi sanat, sorulara cevap verebilme kapasitesini içinde taşımaktadır. "Sanat eserleri benzersiz ve değerli yollarla bilgiye (duyguları da ifade ederek) katkı sağlarlar." (Barret, 2015:103) Sanatçılar eserlerinde sadece duyguları değil, dünya görüşlerini de ortaya koyarlar. Sanatçı eserini üretirken yaşam deneyiminden yararlanır. Bu deneyim, içinde kaçınılmaz olarak yaşamın, dünyanın, çağın bilgisini taşır. C. Freeland'e göre, sanat eseriyle izleyicinin ilişkisi, "bilişsel faaliyet"in harekete geçmesi üzerine kuruludur. (Barret, 2015:103) Şöyle ki: Sanat eserlerinin bize dünya hakkında bir şeyler öğretmesinin nedeni, bilişsel faaliyeti harekete geçirmesidir; bilişsel faaliyeti harekete geçirmek, eserin işlevlerinden biridir; sanat eserinden öğrenmemizin nedeni de budur; bu öğrenme sanat eserinden zevk almamızın ve onu değerlendirmemizin nedenidir.

Çağdaş düşünür Berys Gault, bu bilişsel harekete, "estetik bilişsellik" adını verir. Ona göre, "sanat bize zor yollardan öğretir" ve "sanatın öğretme kapasitesi estetik değerin bir parçasıdır." (Barret, 2015: 103) Ancak, elbette bilişsel değer, sanat eserinin taşıdığı tek değer değil, pek çok değerinden biridir. Sanat izleyenlerine, önerme bilgisi, deneyim bilgisi, kavramsal bilgi, değerler bilgisi, beceri bilgisi gibi pek çok bilgi katar.(Barret, 2015: 103) İzleyicinin sanat eseriyle kurduğu ilişki, kendisinde birikmiş bilgiyle birleştiğinde, bu bilgilerin uyumu ya da uyumsuzluğu sanat eserinden alınan zevke etki eder.

Psikanaliz Kuramı:

Yukarıda, Dışavurumculuk akımının geliştiği koşulları aktarırken, Freud'un bilinç ve ruh üstüne geliştirdiği kuramların önemi ve etkisinden sözedilmişti. Sigmund Freud, 1922 yılından başlayarak geliştirdiği yöntemine "Psikanaliz" adını vermiştir. (Freud, 1994) Psikanaliz kuramına göre, hastaların duygu ve arzuları,

dürtüleri ortaya çıktığında, "baskılama" da ortaya çıkar ve uygunsuz bulduğu bu durumu ortadan kaldırmaya çalışır. Bu baskılamanın geldiği, toplumun, tabuların, geleneğin, vb.'nin etkilediği yer, Freud'a göre, arzuların ve dürtülerin geldiği yerle aynıdır, yani "bilinçaltı". Bilinçaltı, aklın bilinçsiz kısmıdır. İnsan davranışlarını etkileyen temel faktör bilinçtir. Ancak bilinçaltının eylemlere ne kadar etki ettiği belirgin değildir, analiz edilmeden ayrıştırılamaz. Bu nedenle Freud, insanın davranışlarını analiz etmek ve iyileştirebilmek için, bilinçaltına inilmesi gerektiğini, yani "Psikanaliz"e başvurulması gerektiğini söyler. Freud'a göre, psiko-analitik yöntem üç kısımdan meydana gelir: Bunlardan ilki, bilinçaltına odaklanan bir disiplin oluşudur; ikincisi, sinir bozukluklarının tedavisinde kullanılan bir terapi yöntemi oluşudur; son olarak da sanat, tarih, edebiyat ve felsefe de dahil kültürün pek çok yönü üzerine bir araştırma olmasıdır.

Freud, insanı da analiz edilecek, açıklanacak, ögelerine ayrılacak bir metin olarak değerlendirmektedir. Tıpkı bir metni oluşturan ögelerin yerlerinin, kaynaklarının, göndermelerinin, gizli ve açık amacının tesbiti gibi, insan da bütün katmanlarıyla incelenebilir. İd, Ego, Süperego gibi kavramlarla insanın bilincini farklı değerlendirme alanlarına bölmekte ve özneyi, akılcı düşünce ve ilkel benliğin çatışma alanı olarak tarif etmektedir. İd, yani ilkel benlik, gerçek benlikle, ego ile birlikte, normların ve toplumsal bilgilerin toplandığı süperego ile çatışırlar. Ego, ilkel benlikten gelen arzuları, süperegonun farketmemesi için gizler, bazen de çarpıtır. İnsan, bu üç alan arasındaki uzlaşma ve çatışmaların sonucudur. Metin, insanın yahut bedenin metni işte böyle oluşmaktadır; bastırılmış arzular, öyküler, onların bastırılma nedenleri ve gerçekleşsin ya da gerçekleşmesin, ortaya çıkardığı sonuçlardan oluşmaktadır. (Sy.28-36)

İşte bu bütüncüllük, yani insanın karşı karşıya kaldıkları, zorunda oldukları ve arzuları arasında oluşan parçalı bütüncüllük, Dışavurumcu kuramın sanatçısının da ruh halidir ve sanatçı, istese de istemese de bilinçaltını eserlerine yansıtmaktadır. Sanatçı "arayüz"ü aynı zamanda "bakan özne" olarak, eserinde yansımaktadır, dışavurumcu sanatçının farkını oluşturan faktör de budur. Sanatçının ortaya koyduğu eser, eserin nesnesi, sanatçının bilinçaltından geçmiş, sanatçının çağını, birikimini, arzularını, baskılanmışlıklarını ve bunların sonuçlarını taşımaktadır.

Marksist Estetik:

Bazı sınıflandırmalarda gerçekçilik, bazılarında ise postmodern başlığı altında incelenen Marksist estetik yaklaşımları, çalışmanın bu bölümünde ele alınmıştır.

Marksizm'in dışavurumcu kuramın içinde ele alınmasının nedeni, psikanaliz kuramıyla aynıdır; psikanaliz kuramında olduğu gibi, Marksizm'e göre de sanatçı eserinin içindedir, bilişsel kuramın kabul ettiği gibi, sanatçının eseri çağının bilgisini taşımakta ve yansıtmaktadır. Eser, yüzeyin altında, farkında olmaksızın, sanatçının kendisine, çağına, toplumunun düzenine, dünyaya, sınıflara, sermayeye, kısaca tarihsel dönemin bütün koşullarına ilişkin bilgiyi barındırır. Burada, Komünist Manifesto'da yer alan Marks'ın "Kişisel olan politiktir" kavramsallaştırmasının esas alındığı görülmektedir.

Alman düşünür Karl Marks ve İngiliz düşünür Friedrich Engels'in oluşturdukları Marsizm, üretimi yöneten ya da yönlendiren üretim araçları sahipleri –ki bu Marksizme göre alt yapıdır- toplumsal gelişmeyi, tarihi, eğitimi, hukuku, ahlâkı ve kültürel olanı da –bu da Marksizme göre üst yapıdır- belirlemektedir. Marksizme göre tarih, üretim araçları sahipliğinin birbirinden ayırdığı, çalışan ve çalıştıranların çatışmasından -Marks bu iki grubu da sınıf olarak tanımlar- ibarettir.

Marksist kuram, Hegel'in "tez-antitez-sentez" analizini, "diyalektik materyalizm" olarak tanımlar ve tarihsel gelişimin herhangi bir doğadışı gücün değil, yer yüzündeki maddi gerçekliklerin ve bunun doğurduğu sınıf çatışmasının sonucu olduğunu belirtir. Sanayi devriminin doğurduğu, eşitsiz yaşam koşullarında ortaya çıkan Marksist kuram: Öncelikle kapitalist toplumun bir eleştirisidir. Adaletsizliğin ve baskının olduğu toplumda özgürlük isteği kaçınılmazdır, baskı, eşitsizlik hatta zulüm ve bunun doğurduğu sorunlar, karşıtını da içinde taşıyacaktır ve önünde sonunda bu iki öge karşı karşıya gelecektir. Marks'a göre gelişme lineerdir ve devrim kaçınılmazdır; öte yandan Marksizm sadece ekonomik ilişkileri analiz etmez, "üst yapı kurumları" olarak belirlediği, din, eğitim, sanat, hukuk gibi, politik alanın doğrudan olmayan ama gerçek paydaşlarını da aynı biçimde sınıf bakış açısıyla değerlendirir.

Barret'e göre, (2015) "Alman düşünür Karl Marks, kavramsal olarak Freud'a benzerlik gösterir, çünkü ikisi de gerçekleri, gerçek olarak görünen şeyin altında ararlar. Freud, kişisel (ya da kültürel) olanın altına bakar, Marks ise toplumsal (ve bireysel) olanın altını inceler."(Sy 115) Marx için sanat, tarafsız değildir, üretim süreci itibariyle gözden geçirildiğinde de toplumsal gelişmelerden bağımsız olması mümkün değildir. Marksist yaklaşıma göre, toplumun dinamikleri ve koşulları üretim sürecini, eserin ele alınış biçimini etkiler, böylelikle sanat eseri zamandan ve ekonomik süreçlerden özerk üretilemez, üretildikleri ülkenin, dönemin, alt yapı-üst

yapı ilişkilerinin bir yansıması olurlar. Marksist yaklaşım için kapitalist sistem bir yabancılaşma sistemidir, işçi emeğini işverene bir ücret karşılığında sattığında, emeği ile arasına bir yabancılaşma girmektedir. Sanatçı bu sürecin bir tanığıdır, sanat yoluyla, dünyayı nasıl gördüğünü ortaya koyabilir, onu eleştirebilir, toplumların içinde bulundukları dair farkındalıklarını arttırabilir. Böylelikle sanatçı emeğine yabancılaşmaktan kurtulabilir. Çünkü böylece emeği, kendisinin dışında alınıp satılabilen bir şey olmak yerine, topluma ayna tutmak ve değiştirici dönüştürücü sonuçlara katkıda bulunmak gibi bir sonuca hizmet edebilecektir. Platon'un "sanattan toplumları eğitmekte yararlanılır" ilkesini hatırlatan bu düşünce, Brecht'in "epik" tiyatrosunda "yabancılaştırma efekti" olarak tanımlanmış; seyircinin kendisini illüzyona kaptırmaması için, oyun içine yaydığı bir öge olarak karşımıza çıkmış ve "dördüncü duvarın yıkılması" ilkesi olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Marksist estetiğin önde gelen isimlerinden Plehanov'a göre (1985), sanat, insanın hayatta kalma çabasının bir sonucudur. Dolayısıyla, aslında yarar kaynaklıdır; ilk insanların iletişimlerinden başlamış, ilerleyen yıllarda yine üretim faaliyetleri, korunma, barınma ihtiyaçlarıyla bağlantılı biçimde gelişmiştir. Plehanov, sınıflı toplumlarla birlikte sanatın içeriğinde ve biçiminde değişiklikler oluştuğunu, sınıflar arasındaki ilişkinin sanatçıları ve eserlerini etkilediğini öne sürmektedir. (Sy. 61-70) Ona göre, bir sınıfın toplumsal gelişme içindeki ilerici rolü ortadan kalktığında, o sınıfın sanatı da yozlaşır; sanat varlığını kendisi için sürdürmeye başlar ve sanatçı yaşamın gerçekliğinden kopar. (Sy.96)

Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak tanımlanan "Toplumcu Gerçekçilik", 1917 Devrimi'nden sonra Sovyetler Birliği'nde gelişmeye başlayan akımdır. Toplumcu gerçekçilik, SSCB yönetimi tarafından sınırları belirlenen bir "ideal"ler bütünü olarak ortaya koyulmuştur. Sonraki yıllarda gelişerek kendi estetiğini oluşturmuş, bu estetik yaygınlaşarak dünyada karşılığını bulmuştur. Toplumcu gerçekçilik, Marksist estetiğin dışavurumculuğundan çok, gerçekçi sanatsal yaklaşımın unsurlarını içinde barındırmaktadır. Ancak burada sanatçının varlığı konunun seçimi açısından farkı yaratan unsur olmaktadır; toplumcu gerçekçi sanat toplumun gerçekleri olmak zorundadır. Toplumun yararına olması gereken sanat, tarihi gerçekliği içinde taşımalı, bu tarihi gerçeklik çöken ve çürüyen toplumsal yapıyı değil, bunun içinden doğmakta olan yeni ve gelecek vadeden yapıyı içinde taşımak, sanatçının gördüğü –aslında burada kastedilen görmesi gerektiğidir- yeni toplumu,

yeni kültürü ve toplumun gideceği yönü belirtmelidir; eser içinde gerçekliği ve çatışmayı barındırmalıdır.

Örneğin bu dönemin ürünlerinden biri, "olumlu kahramanlar"dır. Toplumun imreneceği kahramanlar sunmak, bir rol model üreterek, toplumsal eğitime, yönlendirme ve umut yönünde katkıda bulunmak toplumcu gerçekçi sanatın başlıca görevlerinden biridir. Buna karşılık olarak üretilen, "gereksiz adam" tiplemesi de geleneksel çatışmanın iyi ve kötü ile oluşturulan karşıtlığının bir yansıması olarak ortaya çıkarılmıştır. Görüldüğü gibi, toplumcu gerçekçilik, sanatta yansıtmacı bakışın temel izlerini taşımakta, hatta giderek Platon'un "yarar" ilkesine yakın bir kuruluş sergilemektedir.

Marksist estetik ve toplumcu gerçekçiliğin bir diğer paydaşı eleştirel gerçekliktir. Bir sanatsal kuram olan "Eleştirel Gerçekçilik" temelini toplumcu gerçekçilikten almıştır ve temel sınırları Marksist estetikçi Györg Lukacs tarafından ortaya koyulmuştur. Lukacs, eleştirel gerçekçiliği toplumun özünü yansıtabilecek tek yaklaşım olarak ele almaktadır. Ancak bu takdirde sanat, çağını doğru olarak yansıtabilecektir. Gerçekçiliğin, Marksist sanat yaklaşımları üzerinde bu yoğun etkisi de dönemseldir. Marksizmin ortaya çıktığı dönem aynı zamanda, 19. romanın Balzac, Dickens, Zola gibi önemli yazarları eserlerini bu dönemde vermişlerdir. Ancak, bu dönem yazarlarının gerçekçilik konusundaki tutumlarının "bir laboratuvar tarafsızlığı" taşıdığı gözönüne alındığında, sanata Marksist ve toplumcu gerçekçi yaklaşımların, "dışavurumcular" başlığı altında değerlendirilmesi daha anlamlı görünmektedir. Bugün toplumcu gerçekçi sanat yerine "Toplumcu Sanat" kavramının kullanılması önerilmektedir.

1.1.3. Sanatta Biçimcilik: Estetik ve Yapısalcılık

Bu başlık altında sanata biçimci yaklaşımlar ele alınacaktır. Estetik, estetiğin temel tartışmalarını ortaya koyan Kant ve Hegel de bu başlık altında incelemeye alınmışlardır.

Bütün sanat eserlerinin bir biçimi vardır. Biçimcilere göre, sanat eseriyle ilişki kuran herkes eserin biçimiyle ilgilenir, ilgilenmek zorundadır. Çünkü sanatçı yaratırken, biçimi kurmak, oluşturmak, seçmek, düzenlemek zorundadır, izleyici içinse eserle kurduğu ilişkide, ilk adım biçimdir. Biçimcilik bir sanat kuramı olarak karşımıza çıkarken, "Sanat sanat içindir" perspektifini esas almaktadır; biçimciler, çoğunlukla bu sloganla özdeşleştirilmişlerdir. Biçimcilik, sanat eserinin algısal

unsurları ve bu unsurların ortamdaki diğer etmenlerle ilişkisi üzerinden yorumlanması anlamına gelir. Biçimciler, "estetik değerlerin bağımsız olabildiği ve sanatsal değerlendirmelerin diğer ahlâki ya da toplumsal görüşlerden ayrılabileceği inancında"dırlar.(Barret, 2015: 181) Buna göre, sanatın yüksek iddiaları, toplumsal, kültürel ve elbette temsili mesajların üstündedir. Sanat, toplum için değildir; biçimciler bu önermeyle çatışırlar. Biçimcilik, 19. yy'ın sonlarında ve 20. yy'ın başlarında ortaya çıkar ve çoğu zaman modernizm ile eşanamlı olarak kullanılır. Barret'e göre ise büyük oranda özdeştirler.

Daha önce işlediğimiz kuramlar da elbette sanatın/eserin biçimiyle ilgilidirler. Gerçekçiler biçimi, sanat eserinin temsil ettiği nesneden uzaklaşması değil, olabildiği kadar yakınlaşması için kullanırlar; dışavurumcular için biçim, ortaya koyulacak, duygunun bir aracıdır; biçimciler için ise eserin biçiminin bir duyguya aracılık etmesi, bir nesneye ya da olguya benzemesi, bir toplumsal gerçekliğin aracı olması, bir öykü taşıması gibi unsurların önemi yoktur, eseri yapan ve algılayanın biçimle ilgilenmesi yeterlidir. Biçimcilerin tercihi, eseri algılayanın, biçim dışındaki bütün unsurları yok saymasıdır.

Biçimciler, sanatçıların ortaya koyduğu eserlerde duygu ve düşüncelerini kullandıklarını elbette reddetmezler; ancak asıl ilgileri, bu bileşimin somut çıktılarındadır. Farklı dönemlerde, farklı bölgelerde, sanatçıların bu ifadeleri oluşturmak için kullandıkları somut araçlara, farklı yaklaşımlara gösterdikleri ilgiyle, sanat, tarih ve toplum ilişkisine önemli bir zenginlik katmışlardır. Öte yandan biçimci yaklaşım, sanatçının özgürleşmesi yolunda da önemli bir fark yaratmaktadır: İşlevsel beklentilerden uzaklaşan, mesaj, öykü, form-function birlikteliği, konu, temsiliyet, referans gibi sınırlılıklardan kurtulan sanatçı, sadece malzemesi ve fikriyle baş başa kalabilmiştir. Bu özgürleşme yalnızca sanatçıda kalmaz, bağlamdan ve hatta zamandan bu kopuş, izleyiciye de bir özgürleşme, gündelik varoluştan uzaklaşarak, saf sanat, yüksek-yüce sanatla buluşma fırsatı vermektedir. Elbette söz konusu yükseliş herkeste aynı olmamıştır. Biçimci sanat, geniş kitleler tarafından, "anlaşılmayan" ya da insanların kendilerini kötü, cahil, sanattan uzak hissetmesine neden olan yahut "mış gibi yapmak" zorunda bırakan sanat olarak nitelendirilmiş, bir çeşit sanattan soğutma işlevi gördüğü de öne sürülmüştür.

Ne var ki, sanatçıların kendilerine açılan bu alanı, bir özgürlük zemini, bütünüyle sanata ve sanatçılara ait özerk bir alan olarak görmeleri, her türlü sınırlamayı reddedebilmeleri, biçimci sanatın varlığını, bütün tartışmalara ve hatta

ahlâkçı müdahalelere rağmen günümüzde de sürdürebilmesi sonucunu doğurmuştur. Sanatçı, aidiyet zorunluluklarından, gündelik yaşamın onu sürüklediği, sıradanlıktan uzaklaşabildiği ölçüde, özgür ve yaratıcıdır. Biçimci sanat görüşüne göre sanat, zorunlulukları, kendisine uygun olmayan bir ortamın parçası haline gelmeyi reddeder; çünkü sanat, uyumlanmaya, yansıtmaya ve tanımlanmaya karşı çıktıkça özgürleşecek, gerçek boyutlarına, gerçek sınırlarına ancak böyle genişleyebilecektir.

Biçimci sanat sanatçıyı malzemeyle ilişki kurarken, konuyu soyutlarken sınırlamamaktadır; denemelere izin vermekte, bu da sanatçının üretimden aldığı hazzı arttırmakta, hatta bu aramaların sonunda hepsini bir yana atıp yeniden başlamaya teşvik etmektedir.

Bütün sanat eserleri biçimin önemini barındırır; biçimci sanatçı ise eseri için yalnızca biçimi önemser.[9] Biçimci sanatın ürünleri, izleyici açısından zorlayıcı olmaktadır; ilişki kurabilmek için sanata ve sanat tarihine dair bilgi, birikim gerektiren bir sanatsal çalışmalardır. Yukarıda yaptığımız "arayüz" saptamasını burada, biçimcilik'e uyguladığımızda, sanatçının bir "arayüz" olmaktan çıktığını, özneye dönüştüğünü görmekteyiz. Sanatçı bir gerçekliği, bir durumu, duyguyu ya da öyküyü aktaran değildir artık, bağımsız özne olarak eserde, yani eserin biçiminde yerini almaktadır.

Estetik kavramı bu noktada biçimci sanatsal yaklaşımlar için önem taşımakta ve önemli bir parametreyi oluşturmaktadır.

1750'lerde Almanya'da ilk olarak A.E.Baumgarten tarafından, sanatın olduğu kadar doğanın güzelliğini de içerecek biçimde, "duyusal güzellik incelemesi" olarak kullanılmaya başlayan "Estetik", biçimciliğin dayandığı önemli kavramlardan biridir. Kavram, "Klâsik anlamıyla estetik, güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı" (Sözen & Tanyeli, 2017:102) olarak tanımlanmaktadır. Yunanca "Aisthésis/Algı, Algılamak" kökünden gelmektedir. Güzel ile sanatın özdeşliğini ön kabul olarak alan bir anlayışın ürünü olan klâsik kavrayış, günümüz sanat akımları, anlayışlarıyla değişikliğe uğramıştır. Estetik kavramının kurulumu ve gelişiminde Kant ve Hegel öncelikli olarak önem taşımaktadırlar.

Kant, estetik olanı, "güzel" üzerinden tanımlar. Nasıl çiçekler ve kuşların kendilerine ait, "bağımsız güzellik"leri vardır, sanat da buna sahiptir. Sanatın sahip olduğu bu bağımsız güzellik kategorisi "estetik"tir. Kant'ın "güzel"e ilişkin görüşleri,

[9] Ek 4: Agnes Martin, Untitled - Ek 5: Jackson Pollock Autum Rhythm/Sonbahar Ritmi

“estetik” kavramını oluşturmasıyla doğrudan ilintilidir ve birkaç farklı başlık altında toplanmıştır. Kant’ın ilk belirleyişi, güzel ve yarar ilişkisi üzerinedir. Kant’a (2016) göre güzel, Platon’un görüşünün tersine, yararla ilişkili bir kavram değildir. Bir nesneyi, olguyu güzel bulmamızın, onun yarar üretmesiyle bir ilgisi yoktur. Estetik haz, ahlâki hazdan farklı olarak realiteden bağımsızdır; her türlü gerçeklikten ve çıkardan bağımsız hazzın konusu güzeldir. “*Beğeni*” bir nesneyi ya da bir tasarım türünü *hiçbir çıkar olmaksızın* bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine *güzel* denir.”(Sy 45)

İkinci olarak, Kant’a göre, beğeni yargısı “mantıksal değil estetiktir”.(Sy. 39) “Güzel olan, kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir”. “Bir nesneyi, belirli bir kavramın koşulu altında güzel olarak bildiren beğeni yargısı arı değildir.” (Sy. 59) Kant için, güzellik hiç bir kavramla ilişkilendirilmeden, bağlantısız olarak tanımlanandır. Hoşlanmanın evrenselliği bir beğeni yargısında yalnızca öznel olarak temsil edilir. Kişisel, öznel bir haz evrensel bir kavrama nasıl dönüşür, sorusunun Kant’taki yanıtı şöyledir: Güzele ilişkin beğeni, bir yargı yetisidir, hayal gücü, haz ve düşünme gücünün ahenkli bir bileşiminden oluşur. Düşünme gücünün içerdiği bilgi yetilerimiz, genel yasalara uygunluk taşırlar. Bu yasaların evrenselliği, zevk yargımızın ve estetik duygumuzun evrenselliğini gerektirir. Yani haz bireysel, ancak hazzı oluşturan parametreler evrenseldir. Kant’ın belirlemelerinin bir başka basamağını erek-ahenk kavramları oluşturur. Kant’a göre, güzel, amaçsız bir uyum taşır. Ereksiz olmayı amaçlamak, güzeli ortaya çıkarır. Zevk yargısının konusu olan güzellik, yarar, duyumsal ihtiyaç ya da iyilik düşüncesi taşımaz; objektif ya da subjektif hiç bir amaç barındırmaz.

Kant’a göre, “*Güzellik,* bir nesnenin *erekselliğinin* biçimidir, ama ancak bu *bir ereğin tasarımı olmaksızın* kendinde algılandığı sürece, güzel, belirli bir amaç düşünmeksizin, bir şeydeki amaçlılığın, ahengin, yalnızca biçimini algılamaktır.” (Sy. 64) Nesnenin biçiminin taşıdığı uyum, onun son amacı olabilir, ancak bu uyum bir nedensellik taşımamalıdır. Kant bunu “forma finalis/nihai biçim” kavramıyla açıklamaktadır. (Sy. 52) Yine Kant’ın “Forma formalis/formun biçimi” kavramına göre ise güzelin tek amacı biçimidir, ister bir deniz kabuğu, isterse bir heykel olsun, bizim için böyle biçimlenmiştir. Kant, güzellik kavramının evrensel olmasının bir zorunluluğu barındırdığını ifade eder. “Sense Commun” olarak ifade ettiği, ortak duyu, bireyin güzel olanda birleşme arzusunu içerir. Yukarıda da belirtildiği gibi, bilgi evrensel yasalarla oluşur ve herkese –subjektif koşullardaki farklılıklara rağmen-

aynı oranda işler, Kant'ın ortak duyu kavramı, koşulların ortak işlemesi durumudur. Bireyin "ideal" normu budur. Yine öznel iken, herkes için zorunlu bir ideaya, öznel-evrensel bir niteliğe dönüşür. Kant, bunu şöyle ifade etmektedir: "Güzel olan herhangi bir kavram olmaksızın *zorunlu* bir hoşlanmanın nesnesi olarak bilinendir." Kant'ın güzellik ve estetik üzerine saptamaları, biçim konusuna getirdiği yeni yaklaşım, estetik beğeninin taşıdığı evrensellik vurgusu ve güzelin yarar ilkesinden ayrıştırılmasıyla, biçimciliğin kuramsal alt alt yapısı içinde önemli bir yer tutmaktadır.

Kant gibi Hegel için de sanat, özü itibariyle "güzel"dir. Ancak, Kant'tan farklı olarak, Hegel, sanatın asıl değerinin, bireye haz vermek değil, onun entelektüel birikimine kattıkları olduğunu söylemektedir. Hegel, sanatın işlevi konusunda Aristoteles'e yakın bir yaklaşım sergileyerek, sanatın önemini, hakikati aydınlatma yeteneğinde bulmaktadır. Biçim, hakikat ve temsiliyet, Hegel için önemlidir, ancak, sanatın işlevlerini ortaya koyabilmesi için yeterli değildir. İnsanın özgürlüklerini ortaya koyabileceği bir alandır sanat, bu açıdan da kutsallık içermektedir. Sanat zorluklar karşısında bile, barındırdığı çeşitlilikle bir özgürlük alanıdır; ancak, sanatın değerini oluşturan bu öge, sanat için amaç değildir; sanatın amacı sanattır.

İkinci bir ayrım, Kant'ın beğeni yargısı insan odaklı, bakan, beğenen odaklı, özne ile doğrudan ilintili iken, Hegel'e göre, güzel, sanat eserinin bizzat kendisinde bulunmaktadır. Sanatsal olanın kutsallığı burada da karşımıza çıkmaktadır. Güzel, nesnelere özellikle de sanat eserine ait olan bir özelliktir; içerik ve biçimiyle sanat eseri, güzeli içinde taşımaktadır. Güzel bir ideadır; idea ise varlıkta içkin olan akılsallıktır. Tin kendisini sanat yoluyla aktarır, sanat tinin bir etkinliğidir, akılsal olanı, idea'yı sanat eserine aktarır, ideayı bir duyusal görünüş içinde sunar. Böylece sanat eseri, her ne kadar sanatçının bağımsız bir yaratısı ise de yaratıcısının tininin izini, çağı ve aklı, böylelikle de gerçekliği içinde taşır. İnsan ve tini sanatsal yaratımda bir ikilik içindedir. Sanat eseri tinin dışsallaşmasıdır, insan bu dışsallaşmada kendini tanır. Eagleton'a göre, bu saptama, Hegel'in özneyi kendisinden uzaklaştırmasıdır. Özne kendisinden uzaklaştıkça evsizleşir ve kendisinden ne kadar uzaklaşırsa özüne o kadar yaklaşır. Bu kopma ve evsizleşme hali, özerkleşmedir. Özgürlük ancak bir özekleşmenin sonucu olabilir. (Eagleton, 2010:170)

Hegel'e göre, sanatsal sunum bir gösteridir, izleyiciye ihtiyaç duyar, ancak her şeyi açıkça söylemez, sunar; zaten varolanı açıkça söyleyen sanat eseri, ilgiye

değmez. Hegel'in estetiğe katkıları, şöyle açıklanabilir (Barret, 2015:192): Sanat sosyal ve politik hedeflere hizmet etmekle sınırlanmayan, farklı bir estetik özgürlük ve deneyim alanıdır; farklı sanat türleri, farklı konuların ortaya koyulmasında daha uygun olanaklar sağlama potansiyeli taşırlar; sanat sadece "batı" dünyasının bir fenomeni değildir. Sanatın dünya ile ilişkilendirilmesi, Hegel'in sanatı incelerken bir döneme indirgemeyip, tarihsel bir perspektif içinde ele almasında gözlemlenebilir. Hegel sanatı, önce sembolik, klâsik ve romantik olmak üzere üç başlığa ayırmaktadır; Mimari, heykel, resim, müzik ve şiir olmak üzere sınıflandırır; ardından da tarihsel olarak üç dönemde inceler: Eski Doğu, burada esas olarak mimarisi başta olmak üzere, Mısır uygarlığını ele alır; Grek ve Roma antikitesi ve Hristiyan Modernitesi. (Inwood, 1999)

Hegel, estetik tanımını, "sanat felsefesi" bağlamında ele almaktadır. Bu ayrım çizgisi, doğayı estetik kategorilerden çıkarır, estetiği yalnızca sanatın bir değerlendirme kategorisi haline getirir. Hegel ve Schelling, estetik üzerine birlikte yürüttükleri çalışmalarında, güzel ve estetik üretimini insana dair bir fenomen olarak ele almışlar, bu bağlamda insanın özgürlüğü ve değeri kavramlarını temel ilke olarak değerlendirmişlerdir. Hegel'in insana ve sanatçıya bir özgürlük formu olarak yaratma alanında tanımladığı serbestlik, güzellik ve estetik tanımlarının, çağa, insanın ve sanatın gelişimine bağlı olarak değişim gösterme anlayışı, farklı tarihsel ve kültürel üretimleri estetik tanımlarının içinde ele alması, sanatsal biçimin niteliksel önemini ortaya koyması, biçimciler açısından önem taşımaktadır.

Ne var ki, bir yandan sanatı bir özgürlük alanı olarak görürken, öte yandan bu özgürlüğü sanatçının içinde yaşadığı gerçeklikle -tini aracılığıyla sanatta varlığını sürdürdüğü tezinden hareketle- bağını kopartmayarak sınırlamaktadır. Terry Eagleton (2010), Hegel'in bu tutumunu, "duygusal bir biçimde deneyciliğe yakalanan utangaç bir idealizm" (Sy.168) olarak tanımlar. Hegel'in buradaki formülasyonunu Danto şöyle açıklamaktadır: "Sanatın kendinden var ettiği güzel sanat eserleri, doğa ile sonlu gerçeklik ve kavramsal düşüncenin sonsuz özgürlüğü arasındaki ilk orta uzlaşma noktasıdır." (Danto, 2013:122)

Biçimci sanatsal yaklaşımlar açısından önem arzeden bir diğer başlık, yapısalcılık olmuştur.

Yapısalcılık, yalnızca sanat eserinin değil, bütün kültürel olguların, nesnelerin, yapısına yönelirken kullanılan bir yaklaşım biçimidir. Dışavurumculuk yaklaşımında ortaya koyulan, "sanatçı duygu ve düşüncelerini dışa vurmakta özgürdür" yaklaşımı

yeni bir olgunun gelişmesine yol açmıştır. Yapısalcılık, dışavurumculuğun açtığı alanın ortaya çıkardığı duygu ve düşüncelerin anlamlı bir bütün ortaya koyduğu düşüncesinden hareketle, söz konusu bütünün bir "yapı" olarak kabul edilmesi, incelenmesi ve kavramsallaştırılmasıdır. Yapısalcılık ve biçimcilik, Jameson'un formülasyonuyla biraraya getirilir: "dil hapishanesinden kaçamaz…insanın söylediği hiçbir şey anlamsız değildir." (Barret, 2015: 202) Yapısalcılık, dilbilim alanından neşet etmiş bir yöntem olmakla birlikte, çeşitli bilim alanlarında uygulanmaktadır. Moran, yapısalcılığı şöyle tarif eder: "Yapısalcılık, yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır." (Moran, 2018: 186) İsviçreli dilbilimci Ferdinand Saussure'ün çalışmalarından oluşturulan Avrupa'daki yapısalcılık ile Rusya ve ABD'de biçimcilik olarak adlandırılan yöntem benzerlikler göstermektedir. Lèvi Strauss antropolojiye uygulayarak yapısalcı antropolojiyi başlatmıştır. Lacan, dilin yapısı ile bilinçaltının yapısının birbirine uyumlu olduğunu görüşüyle, yapısalcılığı psikanalize uygularken, Foucault bilgi ve kültür konularına yapısal yöntemle yaklaşmıştır. Lacan ve Foucault'nun yaklaşımları, yapısalcılığın ötesinde değerlendirilmiş, postyapısalcılık olarak tanımlanmıştır.

Saussure'e göre, tutarlı bir bütün oluşturan yapılar sistemdir. Sistem içindeki ögelerin önemi, işlevleriyle bağıntılıdır, yani diğer ögelerle ilişkisi önemlidir, kendi başına taşıdığı değerin bir önemi yoktur. Sistemler sadece dil içinde kurulu değillerdir, giyiniş, yemek, davranış biçimleri, her bir tutum ve görüntü bir sistemin parçasıdır. Topluluk içindeki yerinizi, sınıfınızı, eğitiminizi ya da kültürel grubunuzu belirtmektedirler. Dışarıdan okunabilen bu belirteçlere, "gösterge" denir. Yapısalcılığın uygulaması da "göstergebilim" olarak adlandırılır. Moran'a (2018) göre, yapısalcılığın dil bilimi aşarak, bütün alanlarda uygulanmasının nedeni de buradadır: "Yapısalcı yaklaşım sosyal ve kültürel tüm olaylar için geçerliydi, çünkü bunlar da dil gibi ya da dile benzer bir biçimde düzenlenmiş bir göstergeler sisteminden başka birşey değildiler**.**"(Sy.191) Saussure'e göre, dil zaten mevcut nesneleri, kavramları etiketleyerek bir çeşit katalog oluşturmaz, kesintisiz, bölünmemiş bir bütün olan dış dünyayı anlaşılır kılabilmek için böler.

Roland Barthes, yapısalcılığı dil bilimin sınırlarından çıkararak, kültürel alana uygulamış, popüler kültür mitlerinin altındaki ya da ardındaki anlamları ortaya çıkaran çalışmalar yapmıştır. Özetle yapısalcılar, görünen dünyanın ardında duran, onu belirleyen ve fark edilmeyeni ortaya çıkardıklarını belirtmektedirler.

Yapısalcıların bakış açısıyla, her ne kadar gösterge sistemleri rastlantısal olsa da - örneğin, köpek kelimesinin, hayvanla doğrudan bir ilişkisi yoktur, taş da denilebilirdi gibi- hiç bir gösterge rastgele okunamaz. Çünkü gösterenin, gösterilenle bağı vardır. Gösterilene dair yorumlar, bir sistemin sınırları içindedir, hiç kimse bir gösterge uyduramaz ya da bu uydurduğu göstergenin bir şeyi göstermesini sağlayamaz. Derinlerde yatanı, gizlenmiş olanı ortaya çıkardığını iddia eden yapısalcılık, Frankfurt Okulu'nun son temsilcilerinden Althusser tarafından, Devletin İdeolojik Aygıtları tezinde kullanılmıştır. Althusser'e göre, derinde olan, alt yapıyı oluşturan, üst yapıyı belirler, bu nedenle üst yapı asla, rastgele masum değildir. Hâkim ideoloji, üstyapı kurumları, okul, medya, kilise, hukuk vb. sistemleri kontrol eder, bu alanlarda üretilen dil ve uygulamalar, alt yapının bir yansıması ve düşünce üretim alanlarıdır. Althusser'e göre, eğer gündelik olana, Marksist bir okuma yapılırsa, bu üstyapı kurumlarından alt yapının yapı sökümünün yapılması, hâkim kültürün izlerinin ortaya koyulması mümkündür.

1.1.4. Sanatta Postmodernite

Postmodern sanatsal yaklaşımların inceleneceği bu bölüm, incelemenin diğer başlıklarından daha geniş tutulmuştur. Çünkü, çalışmanın değerlendirme parametreleri büyük ölçüde postmodern sanatsal yaklaşımlardan kaynak almaktadır. Bu başlık altında Postmodernizmin gelişim süreci ile birlikte, modernizme önemli eleştiriler getiren Nietzsche ve Frankfurt Okulu ve Eleştirel Kuram'a yer verilmiştir. Postmodern çoğulculuğun kuramsal alt yapısını oluşturan Postyapısalcılık, Feminizm ve Postkolonyalizm ayrı birer başlık altında incelenmiştir.

Postmodernizm terimi, modern sonrasına ya da modernizmin devamına işaret etmektedir. Akımın doğuşunu, 1968 Paris öğrenci olaylarına dayandıranlar olmakla birlikte, yüzyılın başında ortaya çıkan sanatsal farklılaşmaların 1950'lerden sonra genişlemesiyle yaygınlık kazanmıştır. Avrupa'da öğrencilerin eğitim sisteminin değiştirilmesi sürecine katılmayı talep etmeleri, post-modern anlayışın, çoğulcu özüne ilişkin bir gösterge olarak görülmüştür. ABD'deki siyah toplumun sivil haklar hareketi, feminist kuram, queer kuram, savaş karşıtı hareketler ve giderek çevre hareketleri, postmodern düşüncenin eylem alanlarını oluşturmaktadır. Modern-Postmodern ilişkisine paralel olarak, Yapısalcılık sonrası ortaya çıkan görüşleri biraraya getiren felsefi düşünceler, Postyapısalcılık olarak tanımlanmış ve Postmodernizmin kuramsal alt yapısını oluşturmuştur. Postyapısalcılık konusuna

aşağıda değinilecektir. Barret (2015), modernizm ve Postmodernizm ilişkisini şöyle açıklar:

> "Postmodernizm terimi, belki de anti-modernizm olarak daha iyi anlaşılabilir. ... Modernistler Aydınlanma inançlarını rasyonalitenin ve bilimin gücünde; dilin gerçeği kavrama, nesnel ve evrensel gerçekleri ortaya çıkarma kabiliyetinde; akıl, bilim, teknoloji yardımıyla sosyal adalet ve özgürlük yolundaki olumlu ilerlemede; bireyin ve bilim, felsefe gibi farklı disiplinlerin belirleyici doğasında; bireylerin biricikliklerine dair sarsılmaz inançta muhafaza ederler." (Sy. 261)

Bazı akademisyenlerce, Postmodern düşüncenin başlangıcı kabul edilen, "Postmodern Durum" çalışmasında Lyotard, aydınlanmanın katılığını taşıyan modernizmin, kurum ve kurallarının, değişen toplumsal ilişkilerle yeniden tanımlanmakta olduğunu belirtmektedir. Barret'in dile getirdiği yukarıdaki görüşler, toplumları bir arada tutan, devletin büyük ve sarsılmaz yapısına ihtiyaç duyan aydınlanma insanına sunulan, adil ve ideal bir toplum modelini tanımlarlar. Ancak, iki dünya savaşının sonunda insan, modernizmin vaatlerinden, düşlerinden ve hedeflerinden uzağa düşmüştür.

Büyük anlatılar parçalanmaktadır; Batı Uygarlığı, aydınlanma, idealizm, rasyonalite, hümanizm, bilim, evrensellik ve tarihsel perspektif gibi kavramlar beklenen sonuçları getirmemiştir, bu nedenle eski çekim kutupları, meslekler, kurumlar, tarihsel gelenekler geniş kitleler açısından inanılırlıklarını yitirmişlerdir. Büyük anlatıların parçalanması, sosyal bağların parçalanmasına, sosyal kolektiflerin yapısı değiştirmesine neden olmaktadır. Toplum farklı atomlara ayrılmakta, yeni sosyal ağlar oluşmakta ve bu ağlar arasında geçişler, yeni bir esneklikten dayanak almaktadır. Lyotard (2013) bu durumu şöyle tanımlamaktadır:

> "(Birey) ...her zamankinden daha karmaşık ve daha oynak bir ilişkiler ağına yakalanmış durumda. Genç veya yaşlı, erkek veya kadın, zengin veya yoksul, her zaman küçücük de olsa bir takım iletişim devrelerinin düğüm noktalarında bulunuyor. ...çeşitli mahiyette mesajların geçtiği ara duraklarda yer alıyor. Ve asla, en elverişsiz durumda da olsa, içinden geçerek kendisini gönderici, alıcı ya da gönderge olarak konumlandıran bu mesajlar üzerinde belli bir müdahale gücünden yoksun değil."(Sy. 36)

Bireyin değişimi, toplumsal ağların, iletişim biçimlerinin değişimi, toplumun hiyerarşisine de doğrudan etki etmektedir. Yukarıda Lyotard'ın saptadığı gibi, nasıl, yaşlı ile siyah da bazı düğüm noktalarına etki edebilmekteyse, dikey olan, hızla genişleyen yataya karşı ayakta durmakta zorlanıyorsa, sanatın kendi içindeki ayrımları da yeni-eski sanatlar veya teknolojinin yardımıyla ortaya koyulan sanatlarla

geleneksel sanatlar arasındaki küçümseyici ilişki de aynı biçimde yataya doğru evrilerek, bu süreçten etkilenmektedir.

Kuspit, "Sanatın Sonu" (2010) çalışmasında, sanatın artık güzel, temsili, gerçekçi olmak; bir konuya sahip olmak ya da sanatçının dokunuşunun kanıtını taşımak zorunda olmadığını belirtir. (Sy. 25-28) Sanat özgürleşmektedir. Dışavurucumlukla temsilden özgürleşmeyle kazandığı alanı, biçimcilikte anlamdan/konudan özgürleşmekte kullanmış, postmodern'i kurarken, kazandığı bu alanları genişletmiş, sanatçıdan da özgürleşerek, benzemek, bir konu ya da anlam taşımak, bir sanatçının duygusunun, zamanının, tininin dili olmak, sanatın yüceliği, sanattan başka hiçbir şey olmaması gibi bütün zorunluluklarından kurtulmuştur. Schiner'e göre (2013), postmodernist sanatçılar, özellikle de modernistlerin ortaya koyduğu, "sanat aracının saflığına atfedilen özel önem"i ihlal etmeyi bir aciliyet olarak görmüşlerdir. (Sy.332) Estetik Ozmoz'u (Kuspit, 2010:30) bir anlamda tersine çevirmişlerdir. Estetik Ozmoz, eserlerin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlayan, eylemsiz durumdaki bir maddeyi izleyicinin ciddiye alacağı ve eleştirel açıdan tepki vereceği bir fenomene dönüştürme işlemidir. Negatif gibi görünmekle birlikte bu tutum, postmodern kuramcılar için sanatın gündelik yaşamla ilişkisinin yeniden kurulması anlamına gelmektedir.

1950'lerden başlayarak, yaygınlaşan modern sonrası akımlar, sanat-hayat ayrımını ortadan kaldırmak üzere, ilk çalışmalarını yüzyılın başında ortaya koymuşlardır. Duchamp'ın, kurucularından olduğu "Bağımsız Sanatçılar Derneği"nin "jürisiz-ödülsüz" sergisine gönderdiği "Fountain/Çeşme" adlı çalışması, 1917 yılında kamuoyuyla buluşmuştur. "Çeşme" herhangi bir yapı-marketten alınmış, başaşağı konmuş bir pisuardır. Sol alt köşesinde sanatçının başka bir adla attığı imzayı taşımaktadır. Eser, jürisi bulunmayan sergi için bile, adaba aykırı bulunmuş; sanat eseri ciddiyeti barındırmadığına ve derneği zedeleleceğine karar verilerek reddedilmiştir. Duchamp, "Çeşme" ile sanat ve hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığını söylemektedir. Sanatçı, Estetik Ozmoz'u, "Boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla...sanatçıdan izleyiciye doğru bir aktarım faaliyeti" olarak tanımlamaktadır. (Kuspit, 2010: 31) Duchamp'a göre, sanatçının asıl ilgilendiği sanat eserinden çok, eseri yaratan "yaratıcı edim"in kendisidir. "Sanatçının eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur." (Kuspit, 2010: 35) Duchamp'a göre, sanat eseri hiç bir estetik çekiciliğe sahip olmamalıdır; sanatçı kendisini beğenilmek, zevkli olmak, iyi olmak,

geleceğe kalmak gibi konularla sınırlamamalıdır, çünkü buradaki kriterler değişkendir, varolmaya çalışması yeterlidir; malzemesini oluşturan duyuları olabildiğinde iyi aktarmaya, zihinsel bir olguyu, nesnel bir karşılığa dönüştürmeye çalışmalıdır. "Böylece hem patavatsız, hem de gizemli olmalıdır." (Kuspit, 2010: 36)

Duchamp'ın ortaya koyduğu eserle birlikte gelişen yeni sanat eseri, bir hazır nesne olabilir, böylelikle sadece zihinsel emekle üretilen hazır nesne, hem zihinsel, hem de fiziksel emekle üretilen sanat eserine dönüşür. Yeni sanat eserinin sabit bir kimliği yoktur. Hatta, "Çeşme"den sonra en çok ses getiren eserin sahibi olan müzisyen-kompozitör John Cage, eser kavramını da parçalamış, çalışmalarına "eser parçaları" adını vermiştir. (Shiner, 2013:386)

Cage'in, "4.33" adını verdiği çalışması ilk kez 1952 yılında seyirci önüne çıktı. Piyanist David Tudor, ellerini 4 dakika 33 saniye boyunca piyanonun üzerinde tutarak, hiç bir notaya basmaksızın eseri tamamladı. İzleyici, bu süre boyunca salondaki izleyicinin öksürük seslerini, huzursuzluğunu, beklentisini, programın çevrilen sayfalarının hışırtısını ve atmosferin diğer doğal seslerini dinledi. Sanatçı, bir eser üretmek yerine, bir fikir ortaya koymuş, fikrin içini doldurma işini an'a bırakmıştı. İzleyici, bir anlamda eserin icracısı idi. Bu çalışmayla, eser sabit kimliğinden -bu örnekte "müzik"- sıyrılırken, "sanatçı" kavramı da tartışmaya açılmış oluyordu.

Duchamp, "sanatçıya saygı duyma" konusuna karşı çıkıyor ve sanatçı kavramına yaklaşımını 1968'de şöyle açıklıyordu: "Sanat, etimolojik açıdan bakıldığında 'imal etmek' demektir. Bugün sadece sanatçılar değil, herkes imal ediyor ve belki gelecek asırlarda farkına varmadan imal edenler olacaktır." (Shiner, 2013:385) Duchamp ve Cage'in eylemleri, "sanatı değersizleşmek", "sanatı aleladeleştirmek", "sanatçı kavramını ortadan kaldırmak" gibi eleştirilerle karşılaşmıştır. Kusbit'e göre, sanat, sıradan olanın içine girerek, benzersizliğini yitirmiştir, çünkü topluma maledilerek gizlice zehirlenmiştir. Kuspit (2010) böylelikle şu saptamaya ulaşmaktadır: "İşte bu yüzden birçok kişi kendini sanatçı sanıyor, çünkü hemen herkesin özellikle de bildikleri bir insan, yer ya da şeyle ilgili olarak gözde bir 'kavram'ı var."(Sy. 24)

"Sanat ile estetiğin toplumsal, ahlâki ve siyasal dünyadan ayrılamayacağını öne süren" Barret (2015), postmodernizmle, sanatın bir anlamda "kutsal taht"ından indirilmesi, bir yandan katılımı arttırırken, izleyici-eser-sanatçı-konu ilişkisine de köklü katkılarda bulunmuştur. (Sy.338) Artık hiç bir kavram, çoklu bir okumadan

geçmeksizin dolaşıma girme fırsatı bulamamaktadır. Bu genişleme ve fikirsel zenginlik, farklı sanatsal üretimlere fırsat verirken, enstalasyon, happening, performans gibi yeni sanatsal formların ortaya çıkmasını sağlamış, etnisite, kadın sorunları, çevresel duyarlılıklar, queer yaklaşımlar gibi, yeni okuma biçimleriyle, bu yeni formların içeriksel ve biçimsel buluşmalarında çeşitlilik yaratmalarını sağlayacak, biçimci kuramın kısıtlarından kurtarılmış, daha önce kullanılmamış, düşünülmemiş, özgür, özgün alanlar oluşturmuştur. Sanatçılara sağlanan bu özgürlük, figüratif ve politik olana geri dönüşü de içeren geniş bir yelpazede üretim yapmalarını sağlamış, galeriler, modern sonrası ortaya çıkan bu gelişmeyi içlerine alarak meşrulaştırmışlardır.

Sanat eseri açısından da batı sanatının kabul edilmiş temel kavramlarına yönelik yıkma, böylelikle yeniliğe alan açma çabası, "ben", "özgün", "özgür", "yaratıcı", "bireysel" gibi kavramları, "farklı", "öteki", "istenmeyen" gibi kavramlarla değiştirmiş ya da buluşturmuş, bir anlamda birbirlerini destekleyen, birbirlerine katkı sağlayan eserlerin, konu ve biçim açısından çoğulculaşmasına yol açmıştır. Sanat izleyicisi için oldukça karmaşık ve kafa karıştırıcı gibi görünen bu süreç, bir yandan da herkesin anlayabileceği ya da özgürce anlam üretebileceği, yeni sanatsal deneyimler yaşanmasına olanak sağlamaktadır.

Nietzsche'nin, aydınlanmaya ilişkin eleştirel yaklaşımı, özgürlük, gerçek, ilerleme gibi temel kavramlara ilişkin görüşleri, Modernizmin köklerinin sorgulanmasına, ardından gelecek yeni düşüncelere zemin hazırlamıştır. Nietzsche, Shopenhauer'in, "sanatın tarafsızlığı" ilkesine karşı çıkar; ona göre, varoluş sorunlarının çözümü politik yoldan olmayacaktır, hayata estetik açıdan bakmak yeni açılımlar kazandırabilir. Nietzsche, "sanat–yaşam" ayrımına karşı çıkmaktadır. Apollonik ve Dionysostik sanatlar ayrımı, Nietzsche için bir edebi kategori değildir, yaşama dair bir kategorileştirmedir, dünyada varolan bir karşıtlıktır.

Apollonik olan, biçime yöneliktir; ölçü, oran, sınırlar ve düzen Apollonik olanın konusudur. İnsan Apollonik olanda kalabilmek için ölçülü olmak zorundadır. Oysa Dionysostik olan, kaynağını coşkudan alır. Aşırılıklar Dionysostik olanın alanıdır, sınırları yıkar, coşkusunun izin verdiği ölçü, tek ölçüsüdür. Nietzsche bunu, varlıkla birleşme, "Ana Bir"le bir olma olarak tanımlar. Ana Bir[10], Nietzsche'ye göre, her şeyin tükenmez kaynağıdır, eksiksiz ve sonsuzdur. Kuçuradi (2016),

[10] Farklı kaynaklarda, *Ana Bir* ya da *Temel Bir* olarak kullanılmıştır. Kuçuradi'nin çevirisi tercih edilmiştir.

Nietzsche'nin "Ana Bir" kavramını felsefedeki "varlık"a karşılık olarak kullandığını açıklar. (Sy. 25) Dionysostik olan, varlığın sonsuz ifadesidir. Bu yüzden de ölçüsüz, belirsiz ve karmaşıktır. Sanat açıklama içermek, bir şeyler öğretmek, ahlâkla ilgili sonuçlara varmak, açıklanabilir bağlantılar taşımak zorunda değildir. Nietzsche, bu beklenti içindeki seyirciye, "Sokratik Seyirci" ya da "estetik olmayan seyirci" adını verir (Sy.32). "Böyle bir insan, ister seyirci, ister sanatçı olsun, güncelin içinde boğulur; güncele kalıcı bir biçim kazandıracak yerde, o modern olmaya çalışır" (Sy.32). Nietzsche'ye göre, sanat-hayat, hayatın karmaşası ve Dionysostik coşku, sanatçı tarafından kavranıp gözümüzün önüne serilir. Böylelikle evrensel gerçekleri, mevcut konumları ve bağımlılıkları doğrulamayı ve beklentileri değil, yeni anlamları, farklılıkları ortaya koyarak, insanı sorgular. "Çünkü, insan ve dünya, ancak estetik bir fenomen olarak sonsuza dek haklı çıkar." (Sy.32)

Yeni anlamların ve farklılıkların ortaya konması, modernizmin homojenitesine tıpkı Dionysos'un Apollon'un ölçü, oran ve dengesine, akıl ve sağduyunun oluşturduğu düzenine karşı çıkması gibi, bir karşı koyuş alanı oluşturabilir. Nietzsche'nin görüşleri, hem modernizmin tek tutarlı ve akılcı yol olması gerekmediğine, dolayısıyla buradaki sınırlamaların sorgulanabileceğine, hem de çokluk, coşku ve birlikteliğin de anlamlı sonuçlar oluşturabileceğine dair yeni tartışmalar ve yollar açılmasına önayak olmuştur.

Modernizme yönelik ikinci sistematik eleştiri eleştirel kuramdan gelmiştir. Eleştirel kuram, yukarıda kısaca değinildiği gibi, Marksizmi güncel üzerinden yeniden yorumlayan Frankfurt Okulu üyeleri tarafından geliştirilen bir yaklaşımdır. Eleştirel kuram her türlü totaliter yapıya, iç eleştiri yoluyla direnme yaklaşımı üzerinden geliştirilmiştir. Frankfurt Okulu üyelerine göre, Modern Batı toplumu, kendi gelişme çizgisini sürdürememiş, totaliter yapılara kaymış, bireyin özgürlüğü idealini yaşama geçirememiştir. (Barret, 2015: 244). Multidisipliner olan eleştirel kuram, farklı toplum yapılarının başarısızlıklarını, farklı alanlarda ortaya koymak üzere fikir geliştirmiştir.

Eleştirel kuramın önemli isimlerinden Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" eleştirisi, kapitalist düzenin sanatı da sanatçıyı da alınır-satılır bir metaya indirgediğini, hiç bir sanatsal girişimin bu piyasa düzeninin dışına çıkamadığını, böylelikle sanatın özgürlüğünün sınırlanmış olduğunu, yaratma özgürlüğünün, piyasa tarafından dolaylı ve dolaysız olarak denetlendiğini ortaya koymaktadır. Adorno'ya göre, bu sistemde sanat izleyicisi de pasiftir, endüstrinin bir izleyicisine dönüşmüş,

aktif ve yönlendirici olan aklını kullanan insan yerine, endüstri tarafından manüple edilen bir ögeye indirgenmiştir.

Eleştirel kuramın bir diğer üyesi Walter Benjamin, sanatın sınırlarının genişlediği, Ortodoks bir sanat anlayışının eski-yeni sanat ayrımı yaparak, alanı kavrayıp tanımlayamadığı eleştirisi ortaya koymuştur. Benjamin'e göre (2002), teknoloji sanata katkıda bulunabilir, ancak onun özgünlüğünü zedeleyebilir, biricikliğini ortadan kaldırabilir. Sanatın bu yeni sınırlarının belirlenebilmesi için, piyasa koşullarından ve her türlü sınırdan bağımsız tartışılabilmesi gereklidir (Sy.50-87). Grubun yaşayan üyesi Habermas da aydınlanma aklından üretilen sistemlerin baskıcı hale geldiğini belirterek, "bilim" gibi modern toplum için çok önemli alanların, "tarafsız" olmadığını, toplumsal yönlendirmenin ortadan kalkmadığını söylemiştir. Habermas'ın konumuzla doğrudan ilişkili olan "İletişimsel Eylem Kuramı"na çalışmanın ikinci bölümde değinilecektir.

1.1.4.1. Postyapısalcılık: Lacan, Derrida Foucault

Postmodernizmin kuramsal alt yapısın oluşturan Postyapısalcılık, bir felsefi kuram, akım ya da akademik disiplin olarak tanımlanmamaktadır. Barret'a (2015) göre postyapısalcılık , "Felsefe, siyasi kuram, psikanalitik kuram, edebi çalışmalar, göstergebilim, yapısalcılık ve feminizm gibi, farklı disiplinleri özgürce harmanlayarak çalışan bir yaklaşımdır." (Sy. 245) Bu başlık altında, Postyapısalcılık'la birlikte, bu alanda önemli tartışmalar başlatan görüşlerin sahipleri olan Lacan, Derrida ve Foucault'nun görüşleri de incelemeye alınmıştır. Yapısalcılar ve postyapısalcılar arasında gayet geçişken bir ilişki vardır. Ancak Foucault ve Lacan gibi bazı yapısalcılar, çalışmalarını postyapısalcı alana kaydırmışlardır. Yapısalcıların, eseri/metni yazarından, sanatçısından ayırdıkları konusunu yukarıda işlemiştik. Postyapısalcılar da esere/metne aynı biçimde yaklaşmaktadırlar, ancak yapısalcılarda olduğu gibi, metnin altında, gizli, özel, kararlaştırılmış bir asıl zemin olduğu fikrini reddetmektedirler.

Postyapısalcılara göre, eserin alımlayıcısı, eserle sınırlıdır, onun ötesindeki evrensel gerçeklerin ya da doğruların anlaşılması için, elimizdeki çalışmanın buna izin vermesi mümkün de değildir, gerekli de; her eserde evrensel ve sonsuz gerçeklik aranmamalıdır. Moran'ın yapısalcılık tanımına göre (2018): "Yapısalcılık, yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır"(Sy. 186). Oysa, Lyotard postmodernizmi

kısaca, "Üst anlatılara şüpheyle yaklaşma" olarak tanımlamıştır. (Akt.Barret, 2015:261) Postyapısalcılar, öncelikle böyle bir sistem olması zorunluluğunu reddederler. Diğer yandan, bir sistem varsa, onu işaret ederek, sorunlara işaret ederek, sistemi ve yöntemlerini açığa çıkartmaktadırlar. Çünkü, hiç bir sistem tarafsız olmadığı gibi, bütün toplumsal sistemler de kendi topluluğunun konsolidasyonlarını sağlamaya ve kendisini devam ettirmeye yönelik refleksler gösterirler. Sanat sistemi içinde taşıyabilir ya da açığa vurabilir. Postyapısalcılar, sanatın bu anlamdaki masumiyetini reddederken, onun açığa çıkarabilme potansiyelini benimser ve bu nedenle de hiç bir sanat eserinin tamamlanmamış olduğunu kabul ederler.

Yapısalcı dilbilim kurallarını ele alan, Lacan temel olarak "biyolojik varlık"ın insana dönüşme sürecini incelemiştir. Freud'un yukarıda sözü edilen insanın gelişiminde üç önemli evre önermesine karşılık Lacan, gereksinim, istem ver arzu kavramlarını ortaya koyar. Bu kavramlar Lacan'a göre, insani gelişim sürecinin üç ögesine karşılık gelmektedir: Gerçek, imgesel ve simgesel (Çoban, 2005: 282). Simgesel alan, dilsel yapının, yani toplumsal olanın alanıdır. Freud biyolojik olan yaratığın, kültürel olanla karşı karşıya gelmesinden doğan çatışmaları insanın oluşum alanı olarak görürken, Lacan bu çatışmaların ruhu inşa eden asıl unsur olduğunu ileri sürmüştür. (Barret, 2015: 246) Lacan sabit bir özne olduğu fikrini reddeder. Öznenin bir merkezi yoktur, özne kendisini, yoksunluk üzerinden, yok olan üzerinden, sessiz olduğu alan üzerinden inşa eder. Öteki, öznede olmayanı ifade eder, bilincin oluşması, ötekinin farkındalığını gerektirir. Ötekini farketmek, bilincin, öznenin oluşmasını sağlar. Ego ya da Lacan'ın tesbitiyle, bilinçli ben, özerk değildir. biyolojik bir gerçeklik de değildir. Gerçek her zaman simgelerin ötesinde yatandır.

Dil bir simgedir ve dil ile gerçeklik arasında doğrudan bağ yoktur, dil insanın bir ürünüdür. Dil gerçekliğin yerini aldığında, simgesel olan, gerçekliğin yerini alır. Burada Lacan'ın metafor ve metonime özel yer ayırdığını görülür. Dil olmayanı ortaya koyar, bir şey yitip gittiğinde onun yerine bir sözcük koyulur, eksiklik böyle tamamlanır. Eksikliğin olmadığı, Tümlüğün gerçekleştiği bir dünyada dile gereksinim duyulmaz. Dil sembolik düzenin bir ürünüdür. Sembolik düzen ise girdiği alanı bütünüyle değiştirir ve bütün yapı değişir ve ortadan yokolur. Bu değişim sonrası, gerçekle simgesel olan arasında gerçeklik, simgesele yüklenir. Gerçeğe ancak onun dolayımıyla ulaşılır; fakat "gerçeğin ancak simgesel aracılığıyla işlemesi ve ona ancak simgesel aracılığıyla ulaşılabilmesi, bize onun simgesele içkin bir etken olarak görme

yetkisi vermez." (Canpolat, 2005: 101) Çünkü Lacan'a göre gerçek, tam da simgeselin onu kavramasına, içermesine direnen ondan kaçandır.

Lacan'ın arzu evresine ilişkin olarak ortaya koyduğu "ayna" yaklaşımı, bir "bakış" kuramını geliştirmesini sağlamıştır. Lacan'ın aynası hem kişide bir yabancılaşma yaratarak, farkındalığı, hem de ötekinin tanınması ve kavranmasını sağlamaktadır. Ayna, göz ile görme arasında bir bölünme ortaya çıkarır. Kişinin baktığı şeyi incelemesi görmedir, ancak bakış gözün baktığı şeye ilişkin asimetrik bir ilişkidir. Kişinin aynada gördüğü "ben" aynadaki görüntüsü değil, ötekinin kişide gördüğüdür. Yabancılaşmayı sağlayan, ötekidir. Bu yabancılaşma, Varoluşçuluk'un önemli düşünürü Sartre'ın ünlü, "cehennem başkalarıdır" sözüyle açıklanabilir. Ayna evresiyle birlikte "öteki" varolmuştur, artık istem her zaman bir başkasının varoluşunu gerektirir. Öteki, ilişkilerin tümünde, belirleyici, hatta temel öge olmaya başlar. Özne artık bakan değil, bakılandır, parçalanmış, kendisini dışarıdan gözleyen olmuştur. Varolmak için kendisine dışarıdan bakabilmek öznenin çelişkisidir, kendisi olmaktan vazgeçmek, bakılan olarak kendisini kurmak zorundadır. İçinde olmak üzere, kendisine dışarıdan bakan ve aslında öznenin içinde varolan sistem, özneden önce, o daha doğmadan önce belirlenmiş bir simgesel sistemdir. Kurulu, yerleşmiş simgelerden oluşur, bireyi çevreler ve onu kendi istemi dışında belirler. Althusser'in Lacan'dan etkilendiği ve "Devletin İdeolojik Aygıtları" kuramına temel olan görüşler, bu "önceden kurulmuş sistem" kavramsallaştırmasıdır. Özne toplumsal olanın ortaya koyduğu bir kurgudur. "Özne, daha doğmadan çok önce, yalnızca gönderen olarak değil, aynı zamanda somut söylemin bir atomu olarak belirlenmiştir. Kendisi olarak bir iletidir. İleti onun beynine kazınmıştır." (Akt.Çoban, 2005:288)

Özne, her zaman tamamlanmamış, kapanmamış bir süreç olan ötekiyle bu tamamlanmamışlar üzerinden bir ilişki içindedir. Dünyayla ilişkisi ve arzularını ötekinin eksikleri, kapanmamışlığı, parçalanmışlığı üzerinden geliştirir. Lacan sanata ilişkin görüşlerini de bu çerçeve içinde değerlendirmektedir. Lacan'a göre, sanat kendimizi nasıl ortaya koyduğumuzu anlamak için başvurulacak bir aracıdır, sanata iki açıdan bakılmalıdır: İlki, sanata bakarken taşıdığımız arzuyu tanımak, diğeri ise özne olarak metni/eseri almak; yazarı, sanatçıyı değil, eseri/metni, dinlemek okumak ya da yorumlamaktır.

Foucault, postyapısalcı olarak ya da postyapısalcılığın kuramsal alt yapısına önemli katkıda bulunan düşünürler içinde mütalaa edilse de kendisini herhangi bir grubun, akımın ya da düşünce sisteminin parçası olarak görmemektedir. Özellikle

"yapısalcı" olduğu konusundaki görüşlere sert itirazlarda bulunmuştur; postmodernizm ve postyapısalcılıkla da belirli bir mesafede durmaya özen göstermiştir. Ancak ortaya koyduğu özne anlayışı, sanatsal kavramlara, sanat-hayat ilişkisine yaklaşımlarıyla aşağıda ele alınacak konularla yakından ilişkili görüşler ortaya koyması bakımından, incelemeye bu başlık altında alınmıştır.

Foucault'nun metin-benzerlik-gerçeklik, eser-nesne-temsiliyet ilişkisi konusundaki görüşleri, postmodern sanatsal yaklaşımların ilham alanlarından biridir. Rene Magritte'nin "Bu Bir Pipo Değildir" tablosu üzerine yaptığı çalışma, "benzerlik" ve "benzeşim" arasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır: Benzerlik, bir model özelliği gösterip, bir kökene dayanabiliyorken, benzeşim mevcut ilişkiler düzenini yok sayarak, küçük farklılılar üreterek kendisini yeniden kurgular. Foucault'nun, Magritte'in bu çalışması üzerinden, esas olarak ortaya koyduğu, göstergenin rastgeleliği ve bağımsızlığıdır. Gerçeklik, metnin altında bulunan, metinde mutlaka kendini gösteren değildir; Foucault, Magritte'in çalışmasında metinden gerçekliğe değil, metinden metine bir ilişki kurulduğunu, şaşırtıcı bir şekilde Platon'un "sanat eseri gerçeğin gölgesinin gölgesidir, gerçeklik taşımaz" görüşüne benzer biçimde, hem metnin, hem de metnin ürettiği imgelerin, nesnenin kendisi olmak, ona referans vermek yerine, hiyerarşiden, temsiliyet krizinden ve dilin kodlarından uzak, nesnenin etrafında özgürce dolaştığını ortaya koymaktadır. Foucault'nun önermesi, postyapısalcılığın, imge-gerçeklik ilişkisinde özneyi özgür bırakan anlayışını ortaya koyarak, çalışmalarının postyapısalcı olarak değerlendirilmesi sonucunu doğurmuştur. Foucault, çalışmamızın inceleme konuları açısından önem arzeden görüşleri nedeniyle, ikinci bölümde, biyo-politik ve heterotopya başlıklarında yeniden incelenecektir.

"Yapısöküm", "yapıbozum" ya da "postyapısalcılık" biçiminde kavramsallaştırılan, yapısalcılık sonrası geliştirilen fikirlerin en etkili düşünürü Derrida'dır. Derrida için, içinde ya da dışında tartışması yapılmaksızın, yapıyı bozma ve kendisi olarak değerlendirme, metni özne olarak alma düşüncesinin kurucusudur tanımı yapılmaktadır.

Derrida'ya göre, "metnin dışında hiçbir şey yoktur." Metnin altında derin bir yapı yoktur, aramak gerekmez, metin bize kendi bütünlüğü içinde ne söylemek istiyorsa, onu anlamaya çalışmak yeterlidir. Yapıbozum, sabit bir yöntem ya da anlayış değildir, her metin, kendi yapıbozumun biçimini oluşturabilir. Derrida, öncelikle batı felsefesinin temel görüşlerinden biri olarak "hiyerarşik düalizmler"i

yapıbozumuna uğratır: Kadın-Erkek, Ruh-Beden, Doğu-Batı, Siyah-Beyaz, İyi-Kötü gibi kavramların birbirlerine karşıtlık olarak kurulmasını sorgular. (Moran, 2018:260) Derrida, bir metni yapıbozumuna tâbi tutarken, içinde taşıdığı bu ikili kavramların metindeki anlamını analiz eder. Bu düalizmler hiyerarşiktir, yani biri diğerinden üstündür. Derrida'nın ortaya koyduğu, bu üstünlük bu metin içinde nasıl bir yer işgal ettiği ve nasıl bir anlam oluşturduğudur. Bu kavramlar, sabit değillerdir, değişken ve iki anlamlıdır. Metnin kendi içinde birbirlerine karşıt olarak, birbirlerini alaşağı etmek ya da varetmek üzere kurulmuşlardır. Derrida'ya göre, kendisi metne bir şey yapmamakta, metnin kendisine ne yaptığını ortaya koymaktadır. Çünkü aslında metindeki kavramların Saussure ve yapısalcıların öne sürdüğü gibi, mitik, gizemli ve sabit anlamları yoktur, gösterge sabit ve evrensel bir doğruyla bağlantılı değildir, dil kendi dışına çıkamayan bir sistemin ürünü değildir, her kavram altında bir derin yapı taşımaz.

Derrida, dilbilimin değişmezliğini "farklılaşma" kavramı ile de tartışır: Sözlükte bir kelimeye baktığınızda, farklı başka kelimelerle de karşılaşırsınız, kelimenin anlamı, bu diğer kelimelerle arasındaki farka da bağlıdır. Derrida buna, "dilin huzursuzluğu ve anlamın kayganlığı" adını vermiştir. (Barret, 2015: 251) Postyapısalcıların temel önermesinde olduğu gibi, Derrida'ya göre de dil ya da metin asla tarafsız ya da şeffaf değildir. Metinden bakarak bir gerçeğe ulaşamayız ya da gerçeği metinden göremeyiz. Metnin içine alınanlar kadar metnin dışında tutulanlar da onun anlamını kurarlar. Burada metne bakarak çıkarılacak anlam, onunla ilişki kuran bireye bağlı olarak sonsuz değişken taşımaktadır. Lacan'ın "ötekinin farkına varılmasını sağlayan yokluk" olarak tanımladığı alan, Derrida'da seçilmiş sessizlik ya da "üretken sessizlik olarak yerini almaktadır. (Barret, 2015:252)

Bir metni/eseri Derrida'nın önerdiği yapıbozumuyla karşılaştırmak, metnin kendisine ne yaptığını ortaya koymak, metnin içindeki gerilimleri, tutarsızlıkları, karşıtlıkları, hiyerarşileri ve hiyerarşik düalizmleri, tekrarları, yoklukları ve sessizlikleri yorumlamak, metinlerin nasıl tersyüz edilebileceğini, metnin amacıyla nasıl çatışabileceğini ortaya koymaktadır.

1.1.4.2. 20. Yüzyılın İtiraz Hareketlerinden Feminizm ve Postkolonyalizm

Yüzyılın itiraz hareketlerinin başında feminizm, taşıdığı çoğul okuma, yapıbozumu yeteneği, verili kavram, yapıları ve sistemleri analiz edebilme yöntemleriyle, postmodernizmin içinde yer almaktadır.

Oy kullanmak, seçilebilmek, yasalarda görünmek gibi temel eşitlik taleplerinin ortaya koyulduğu ilk dalga feminizmin ardından, 1960'larda gelişen 2. dalga feminist hareket, bu kez yalnızca toplumsal ve siyasal alanda değil, sanat alanında da itiraz ve müdahale potansiyeli taşımaktaydı. Simone de Beauvoir'ın, "İnsan kadın olarak doğmaz, kadın olunur" cümlesinde özetlediği, kadın olmanın bir cinsiyet değil, toplumsal yapılandırma olduğu tespitini yapan feminist hareket, toplumsal cinsiyetin doğuştan gelen, doğal bir oluşum değil, sosyo-politik bir yapılandırma olduğu fikrini temel almaktadır. Feminist düşünceye göre, cinsiyet kelimesi doğuştan taşıdığımız cinsin özelliklerini tanımlar, ancak, "kadın" ve "erkek" tanımları, biyolojik bir gerçeklik ya da olgu değil, geniş ve derin bir kabulün toplam sonucudur. Toplumsal cinsiyet hiyerarşik bir yapılanmadır, politiktir. Kate Millet buna, "cinsel politika" demiştir, bu politika, bir cinsin diğer cins üzerindeki hâkimiyet kurmak üzere kullandığı yolları içermektedir.

Feminizmin bu saptaması, bir cinsin diğeri üzerindeki hâkimiyeti, diğer itiraz alanlarına da genişletilmiş, örneğin postkolonyalizmin ve queer teorinin temelini oluşturmuştur. Derrida'nın sözünü ettiği hiyerarşik düalizmler, toplumsal cinsiyet içinde uygulandığında, bir erkek ve kadın düalizminin oluşturulduğu, bu ikiliye göre, bütün toplumlarda kadının alt sırada yer aldığı görülmektedir. (Moran, 2018: 152) Kadın olmak her toplumun kendi kültürel tonlarını taşısa da geniş bir ortak payda oluşmuş bulunmaktadır: Öncelikle bunun için dişi olmak yeterlidir; dişilik, kadının doğasında varolduğu öne sürülen özellikleri zorunlu olarak taşır; doğal olan dişilik, alçakgönüllü, uysal, namuslu, kendisini evine kocasına adayan, kutsal annelik görevini severek ve başarıyla yerine getiren bir insan olmayı içerir.

Toplumsal olarak, sınırlanmış, sınırları her toplumsal değişimde erkekler tarafından çizilen bir dünyada yaşayan kadın, dünyayı da erkeklerin gözünden deneyimlemektedir. Bu deneyimlere kendisi ve kendi bedeni de katılır. Kadın kendisini her zaman dışarıdan, erkeğin bakışıyla izler ve edilgenleşir. Özne değil, bir nesnedir. Lacan'ın "öteki" kavramı, erkek için kadında kurulmuştur. Öteki, bakılan, bakanın gözünde varolmaya çalışır, böylelikle ötekinin gözünde varolabilmek için

kendisi olmaktan vazgeçer. Lacan'ın öznenin kendisine yabancılaşması olarak saptadığı parçalanma, kadının kendisine yabancılaşması gerçekleşir, kadın toplumsal varoluşun bir parçası olur, kendisi olmak yerine, bakılan bir nesneye dönüşür. Berger'in "eril bakış" adını verdiği, Lacan'ın *bakan özne*sini içinde barındıran toplumsal durum, kadını bakılan, izlenen, erkek için oluşturulmuş bir arzu nesnesi olarak, her türlü değiştirilme, dönüştürülme ve belirlenime açık hale getirmektedir.

Kadının toplumsal cinsiyet sınırları içine hapsedildiğini, bu sınırların ortadan kaldırılması gerektiğini savunan feminist anlayış, 1960'lardaki başlangıcında sanat eserlerini de bir yapısökümüne uğratmıştır. Eseri/metni feminist yöntemlerle inceleyen feminist düşünür ve sanatçılar, sanat alanının tarafsız olmadığı, cinsiyetsiz olmadığı, yüksek sanat eserlerinin cinsiyetçi tutumdan azade olmadığı yolundaki radikal bulunan eleştirileriyle, sanat üretimini ve sanatsal eleştiri sürecini etkilemişlerdir. Feminist eleştiri süreci yalnızca eserleri incelemekle kalmaz, feminist sanat ya da kadın gözüyle sanat konusuna da açılım getirir. "Kadınca" göründüğü için hafifsenen, böylelikle sanat alanından dışlanan el işleri, zanaat olarak görülen ya da geçmişte kadınların ürettiği kayıp unutulmuş eserler, feminist anlayışı benimsemiş, sanatçılar, küratörler, düzenleyiciler tarafından gündeme taşınmıştır.

Feminist anlayışa göre, feminizm bir sonuçtur ve kadınların içinde kalmaya zorlandığı toplumsal cinsiyet sınırlarını ortadan kaldırabilmek için bir araç görevi görmektedir; bir seçimdir, her kadın feminist olmak zorunda değildir, her kadın sanatçı feminist eser üretmek zorunda değildir. Böyle olmadığı üretimlerinde de görülmektedir. Ancak sanatsal alanda feminist duyarlılığın ve varoluş artmasından sonra, 1960'lardan bu yana kadın sanatçıların eserleri de çeşitli araştırmaların konusu olmuş, kadın sanatçılar üzerine, kadın sanatçıların yaklaşımlarındaki ortaklıklar, benzerlikler üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır.

Feminist sanatçılar ve sanat eleştirmenleri, kuramsal alanı da feminist yaklaşımla ele almışlar, sanat tarihini gözden geçirmeye başlamış, hatta yeniden yazımını başlatmışlardır. Öte yandan yukarıda belirtildiği gibi "kadınsal" üretimleri gün yüzüne çıkarmış, bu ürünlerin itibarlı mekânlarda sergilenmesini sağlamışlar, elişi ya da kadınca işler kavramlarının tartışmaya açılmasını sağlamışlardır. Bunun için, geleneksel el işleri, dokumalar gibi işlerle, yüksek sanat arasındaki hiyerarşik ayrıma karşı çıkarak, bu ayrımın da "eril" olduğunu, "ataerkil sistem"in sanat alanındaki devamı olduğunu ortaya koymuşlardır. 1970'lerden başlayarak, bu tür çalışmalar, "dekoratif sanat" sınıfında sergilenmeye başlamıştır.

Feminist sanatçılar, kavramsal çalışmalara ağırlık vermiş, imgelerin ve kelimelerin yapı sökümünü yaparak, sanat üretimini yaygın ve çoğulcu bir anlayışla, farklı formlar, farklı anlatım biçimleriyle yeniden yapılandırmış, üretimleri bu anlayışla alanda yerlerini almışlardır. Hikâye anlatımı, otobiyografi, dekorasyon, törensel performanslar ve el sanatlarını kullanarak, bir yandan popüler kültür alanında ürünler ortaya koyarken, bir yandan da kurulu-verili sanatsal ortamları değişime zorlamışlardır. Feminist estetikçi Hilde Hein, feminist sanatçıların bu postmodern yaklaşımının "popüler sanatın gelişiminde katalizör rolü oynadığını" ileri sürmüştür. (Akt.Barret, 2015:257)

Feminist kuramcılar, sanatın, özerk bir nesne olmaktan çok, karmaşık bir kavram olduğunu ileri sürmektedirler; özerklik yerine, tarihe taşıyarak, gündelik sosyo-politiğin alanına yerleştirirler; büyük sanat eserleri kavramını sorgulayarak, sanat eserinin cinsiyetçi dilden kurtarılmamış olduğunu, eseri değerlendiren ya da izleyenin de gündelik olandan, ırk, cinsiyet, sınıf gibi faktörlerden bağımsız olmadığını ortaya koyarlar; böylelikle postyapısalcıların önermelerinden olan ve yukarıda değinilen Lacan'ın "ötekinin farkına varılmasını sağlayan yokluk" ya da Derrida'nın seçilmiş sessizlik ya da "üretken sessizlik" olarak tanımladığı alanı, görünür kılmanın peşine düşer, eseri, metni ya da durumu yoklukta olanın, sessiz olanın gözünden göstermeyi, sesinden duyurmayı, böylelikle, başından beri orada olan ama, varlığı kabul edimemiş olanı varetmeyi başarırlar. Feministler için bilgi, herkesin ulaşması gereken, ancak ulaşmanın kolay olmadığı ve herkesin ulaşmadığı kabul edilen bir alan olarak tanımlanmalıdır; bilgi sahibi izleyicinin metinden/eserden daha az zarar göreceğini öne sürerler. Feminist kuramcılara göre, "sanat hepimiz için iyi olmayabilir." (Barret, 2015: 260)

Feminist kuram ve feminist sanat eleştirisi, bütün hiyerarşileri sorgulayan yapısökümcü yaklaşımıyla, ABD'deki siyah hareketine, postkolonyal okumalara, queer kurama, ırkçı politika karşıtlarına, şişman, kısa, engelli, kronik hastalık taşıyanlar gibi bütün dezavantajlı gruplara ilham vermiş, toplumsal kavramların yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır.

Postkolonyalizm:

Postkolonyalizm, sömürgecinin üstünlüğüne dayanan yönetim biçiminin, yerli halk/sömürülen üzerinde bir baskı oluşturduğu saptaması üzerine kurulmuştur. Buna göre, sömürenin üstün olduğu anlayışı, yerli halkın mülkiyet haklarını hem fiziki hem de fikrî olarak parçalar, sömürülenin toprakları ve doğal zenginlikleri üzerindeki

hâkimiyet, sömürene bir kültürel hâkimiyet fırsatı da vermiştir. Sömürge süreci sona erdikten sonra da bu hâkimiyet bütünüyle ortadan kalkmaz, eğitim, gündelik yaşam pratikleri ve tarihsel sürece sinmiş olan tâbi olma bilinci, yerini terketmez. Postkolonyal çalışmaların konusu, kolonileşme sonrasındaki dönem ve karşı olarak gelişen direniş sürecidir. Postkolonyal yaklaşıma göre, değişen dünya düzeninde geleneksel sömürgecilik ortadan kalkmış, ancak yeni sömürgecilik, kültürel alanı da içeren daha geniş ve sınırları konvansiyonlarla çizilmeyen bir alana yayılmıştır.

Postkolonyal okuma ya da postkolonyal eleştiri, Edward Said'in "Orientalism/Oryantalizm/Şarkiyatçılık" üzerine çalışmasının yayınlanmasının ardından tartışılmaya başlamıştır. Bu kavrama Samir Amin "Eurocentrism/Avrupamerkezcilik" kavramını eklemiştir. Said'in çalışması 1978 yılında, Amir'in çalışması ise on yıl sonra 1988'de yayınlanmıştır. Her iki düşünür de temel olarak, Batının, Doğuya bakışını analiz etmişlerdir. Derrida'nın hiyararşik düalizmlerine göre sınıflandırıldığında, Batı–Doğu ikilisi, Batı'nın önde, yukarıda ve üstte olduğu kavramsallaştırmasını içermektedir. Batı, kendisi için "öteki" olarak Doğu'yu tanımlamakta, Avrupalı kimliği, doğulu olmayan tanımlanması üzerinden oluşturulmaktadır. Her iki düşünüre göre de Batı, Doğu üzerinde hem doğrudan sömürgeleştirerek, hem de bunu kavramsallaştırarak bir iktidar kurmuştur ve bu iktidar sürmektedir. Postkolonyal okumada, Feminist okumanın katkısını görmek mümkündür.

Batılı gözüyle "Oriental" olan, özellikle "Oryantalist" ressamların eserlerinde kolaylıkla saptanabileceği gibi, çıplak, kadın ve yuvarlak hatlı olarak gösterilir. Çoğunlukla, hamam, harem gibi ortamlarda resimlenen çıplak kadın görüntüsü, doğuyu hem bir arzu nesnesi olarak tanımlar, hem de kadın ve çıplak olması itibariyle alabilme kolaylığını gösterir. Bu resmin söylediği, resimde görülmeyendir, uzanıp bu arzu nesnesini alıverecek olan, güçlü ve beyaz erkek. Arzu edilen ve elde edilmesi kolay olan Doğu, bizatihi bu nedenle Batı ile denk değildir, Postkolonyalistler, sömürgeciliğin dilini, kullandığı imgeleri analiz ederek, buradaki ırkçılığı ortaya koyarlar. Avrupamerkezcilik kavramsallaştırmasında Samir Amin'in ortaya koyduğu gibi, (2018) dünyada bilginin üretim alanı ve merkezi Avrupa'dır, tarih bilinci Avrupa'nın tarihsel süreci üzerinden oluşturulup, okunmaktadır. Avrupa dışındaki ülkelerin, II. Büyük savaştan sonra gelişen ABD dışında, bu tarihe bir katkıları yoktur. Avrupalı olma halinin karşılığı olan ve Avrupalı kimliğinin bir bölümünü oluşturan bu doğulu insan, filmlerde, resimlerde, öykülerde kendi iradesi ve zekasıyla

varolamayan kalabalık kitleler olarak görülmektedir. Doğulu insan homojen bir nüfus olarak yapılandırılır, bireysel özellikleri, batılılara benzeyen özgünlükleri yoktur, tanımlanmış bir kaç olumsuz ve klişe özellik "doğulu" tanımı için yeterlidir. Connor'ın (Connor, 2001) "Temsil Emperyalizmi" olarak tanımladığı bu anlatı biçimi, yalnızca Doğu'yu değil, Afrika'yı, Lâtin/Güney Amerika'yı da kapsar.[11]

Bu indirgemeci yaklaşım, özellikle Hollywood filmlerinde kolaylıkla görülebilir: Sokaklarda parlak ve kontrast renklerden oluşmuş bir karnaval geçidi varsa, sahne bize Güney Amerika ülkelerinden birinde olduğumuzu söylemektedir; kalabalık bir pazar sahnesi, küçük hırsızlık ve kapkaçlar ise doğu ülkelerinden birine geldiğimizi gösterir. Örneğin karakterlerin İstanbul'a gelmeyi konuştukları sahnenin ardından Mısır Çarşısı'nın kalabalığına girilir, kalabalık yeteri kadar gösterildikten sonra, kamera, rengarenk baharat yığınlarının yakın plân görüntüsünde kalır. İzleyici İstanbul'da olduğumuzu bu kalabalık, yoksul, oryantal ögeler taşıyan pazar görüntüsünden anlayacaktır. Pazar görüntüsü başlıbaşına indirgemeci yaklaşımı gösterir. Doğulular alışverişlerini pazarlarda yaparlar, şık, aydınlık alışveriş merkezleri yoktur, günlerini aylaklık ederek burada geçirirler. Paris için Eyfel Kulesi, New York için Özgürlük Anıtı ya da Londra için iki katlı otobüs, nasıl bir mekân göstergesi ise pazar da bütün doğulu ülkeler için, aynı türden bir göstergedir. Ancak göstergeler arasında, "teknoloji içeren, insan harikası, bozulmaz olan"la, "insan eliyle en ilkel biçimde yapılmış ve bir çırpıda belki de ilk çarpmada ortadan kayboluverecek olan" gibi bir karşıtlık kurulmuştur. Nitekim çoğu pazar görüntüsü bir kaçma-kovalama sahnesinde darmadağın olmaktadır.

Bu kavramsallaştırma, yalnızca sömürüleni içermez, sömüren kitleyi de bu görüşler doğrultusunda yapılandırmaktadır ve elbette bu kimliksiz-kişiliksiz-kalıcılık taşımayan güruhlara şiddet uygulanabilmesini ya da haklarının –mülk edinme, zenginliklere ulaşma ya da kendisini yönetebilme gibi- elinden alınabilmesini de meşrulaştırmaktadır.

Postkolonyalistler, karşı kimliği oluşturmada, direniş formlarını ortaya çıkarmanın yöntemi olarak, yine feminist yaklaşımda gördüğümüz, sömürülenin ortadan kalkan yahut önemsizleşen sanatsal-zanaatsal üretimlerini ortaya koymayı, yerel deneyimleri öne çıkararak onları görünür kılmayı ve sömürgeci dili yapısökümüne uğratmayı kullanmaktadırlar. Burada müzelere özel önem atfedilmiştir.

---

11 Görüldüğü gibi, sömürgecilik kıtanın adında vurgulanmaktadır. Güney Amerika Kıtası, "Lâtin" olarak tasnif edilmiştir, Fransız Guyanası ya da Hollanda Yeni Ginesi vb. isim tamlamalarında yapıldığı gibi.

"Batılı beyaz erkek" müzeciliği, "değerli" ya da "önemli" olanı kendi tarihsel serüveni üzerinden tanımlamakta, sömürge ülkede ortaya çıkan objenin yerel kültür içindeki yeri ve rolünü bir parametre olarak değerlendirmemektedir. Öte yandan, sömürgelerin tarihi eserlerine sahip olmayı da tıpkı, topraklarına, insanlarına, yer üstü ve yer altı zenginliklerine sahip olma hakkında olduğu gibi, doğal görerek, bir tür el koyma yöntemi uygulamaktadır.

1.1.4.3. Postmodernist Sanat Yaklaşımları

Postmodern sanatın temel yaklaşımları, yukarıda bahsi edilen sanatsal yaklaşımların ortadan kaldırılması, çoğunlukla reddedilmesinden oluşmakta, üretimler bu reddin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple, postmodern sanatın temel yaklaşımları, sanatın bileşenlerine etkisi ve katkısı olarak tanımlanmış ve bu başlık altında ele alınmışlar; mekânsorunu, yüksek–alçak sanat tanımlamaları, özgünlüğün reddi, juissinance ve iğrençlik, uyarlama, melezleşme ve kodları kırma, yeniden yerleştirme, bağlamı değiştirme, simulakrlar ya da göstereni yokolmuş göstergeler, kimlik politikaları, anlatı kullanımı, atölyenin terkedilmesi ve ortak üretimler, postmodern sanatsal üretimin araçlarından olarak, ironi, parodi, mecaz, metafor, metonim ve uyumsuzluk olarak sınırlandırılmışlardır.

Sanat-toplumsal hareketler ilişkisinde değişim yaratmaları ve tezin konusuyla ilişkili olmaları bakımından, söz konusu yaklaşımlar ayrı ayrı incelenmişlerdir.

MekânSorunu:

Postmodern sanat üretimi yaklaşımlarında müzeler ve galeriler yegâne sergi alanı olarak görülmezler. Galerilerde sergilenen sanat ürünleri, sanatı toplumdan ayıran, böylelikle de gücünü kaybetmesine neden olan mekânlar olarak değerlendirilirler. Üretimlerini postmodern yaklaşımlar içinde ortaya koyan sanatçılar, eserlerini kamuya açık alanlara, geniş çoğunluğun hiç bir çaba harcamaksızın ulaşabilecekleri, beklemedikleri bir yerde önlerine çıkabilecek otobüslere, çantalara, kibrit kutularına bastırma yoluna gitmişlerdir. [12]

Yüksek-Alçak Sanat:

Postmodern sanatçılar, üretimler arasında yüksek-alçak sanat ayrımını reddetmektedirler. Kimi sanatçılar bu ayrımı ortadan kaldıran popüler imgeleri eserlerinin konusu ya da öznesi yaparken, Jeff Koons gibi sanatçılar "kitsch"i bilinçli

[12] Ek 6: Kruger Belief+Doubt/İnanç Şüphe - Ek 7: Kruger NYC Okul otobüsü

bir üretim biçimi olarak gündemlerine almışlardır. Çizgi kahramanlar, popüler sanatçıların plastik kopyaları, oyuncak hayvanlar gibi popüler kültür ürünü parçaları biraraya getirerek, yüksek ve alçak sanat arasındaki ayrımı yıkmak üzere sergiler düzenlemektedirler. Andy Warholl'un "Campbell" çorba kutusu çalışması,[13] Paul McCarthy'nin Disney figürleriyle yaptığı çalışmalar ya da Jeff Koons'un 1988'da Chicago, New York ve Köln'de açtığı, yavru köpek, çıplak çocuk ve büyük göğüslü kadın figürleri, Michael Jackson'un büyütülmüş oyuncakları gibi nesnelerin biraraya getirildiği "Banality/Banallik" sergileri örnek gösterilebilir.

Özgünlüğün Reddi:

Modernistlerle Postmodernistler arasındaki önemli tartışmalardan biri "özgünlük" üzerinde yoğunlaşmaktadır. Modernistler, sanatçıyı özel koşulların oluşturduğu, özgür ifadesini kazanmış özel kişilikler, hatta deha olarak görürken, postmodernistler, sanatta özgünlük konusuna kuşkuyla yaklaşarak, kavramı sorgulamışlardır. Özgünlüğü bir estetik değer olarak kabul etmeyi reddetmektedirler. Postmodernistlere göre, bütün sanatçılar, üretilmiş sanat eserlerinden ve sanat dışı kaynaklardan beslenirler. Yaratımları, sanatçının izini taşımakla birlikte, beslendiği ortamın bütün izlerini de içinde taşır, bu gerçeklik de onları özgün olmaktan özgürleştirir. Yukarıda verdiğimiz örneklerde olduğu gibi, yaratımın ana malzemesini popüler kültürden alınmış bu çalışmalar oluşturmakta ise "özgünlük" konusu tartışmalı bir hale gelmektedir.

Jouissance ve İğrençlik:

İzleyenin eserle kurduğu ilişkide, modernizmin "estetik" olana yüklediği haz unsurunun, postmodernizmde, "zevk", "haz" anlamına gelen Fransızca, "jouissance" kavramına taşındığını görmekteyiz. Modernizmin, izleyicinin sanat eseriyle, mesafeli ve tarafsız ilişki kurması yerine, Postmodernistlerin getirdikleri yeni yaklaşımı, Barret şöyle özetler: "Jouissance, izleyicinin sanat eserine yoğun bir hazla dahil olmasına ve gerek öz farkındalığın gerekse nesnel mesafenin yok oluşuna bağlıdır." (Barret, 2015:301) Haz gibi, aynı biçimde ve aynı duygulardan kaynaklanarak, iğrençlik ya da tiksindirme de postmodern sanat yaklaşımlarının bir seçimi olmuştur. Haz ilkesini diğer sanat akım ve yaklaşımlarında olduğu gibi tek başına sanatın bileşeni olarak bırakmaz, yapıbozumu sürdürerek, tersi kavram ve duygulandırmaları ekleyerek, "dışarıda bırakılanı" içeriye alır. Julia Kristeva, postyapısalcı kuramcılar arasında,

[13] Ek: 8 Warholl, Campbell's Soup Cans/Campbell Çorba Konserveleri

feminist görüşleriyle öne çıkmaktadır. Kristeva, kişisel olarak iğrençlik yaratan kavram ya da nesneleri inceler ve onların toplumsal bağlamla ilişkisini kurar. Kristeva'ya göre, iğrençlik beden ve kadın üzerinden kurulmaktadır. Her toplum kendi tabusunu, kendisini tehdit eden unsurlar arasından üretmekte, sınırlarını çizmektedir. Aile tabunun temel kaynağıdır. Ataerkil toplumlarda kadının bedeni ve bedeninin işlevleri iğrençliğin sınırlarını oluşturur. Aslında kadın ya da erkek, bedenin bütün işlevleri ve salgıları iğrençtir. 80'lerden sonra çok sayıda sanatçı, bu konudaki ataerkil tutumu ortaya koymak ya da sarsmak amacıyla bu konuda eserler üretmişlerdir. Kristeva, iğrenç olanı, sanatsal olana dahil ederken, (temiz) ruh- (kirli) beden, (temiz) erkek-(kirli) kadın düalizmlerine karşıtlığından destek almaktadır.

Uyarlama:

Postmodernistler, modernizmin, orjinallik özelliğine açıkça karşı çıkarken, tercihlerini uyarlama hatta kendine mal etme biçiminde ortaya koymaktadırlar. Diğer sanatçılar tarafından üretilmiş olanı, kamuya, topluma mal olmuş olanı almak, onu sanat eleştirmeni Hal Foster'in "aktif okuma" (Akt.Barret,2005:302) olarak tanımladığı bir süreçten geçirerek, yeni bir çalışma ortaya çıkarma çalışması, "uyarlama" olarak tanımlanmaktadır. Elbette bu uyarlamaların ya da aktif bir okumayla bağlamdan kopararak, kendine maletme çalışmalarının en ünlüsü, Duchamp'ın orjinali sadece bir pisuar olan "Çeşme" adlı çalışmasıdır. Postmodernist üreticilerin, bu "kendine maletme" çalışmaları aynı zamanda, her sanatsal çalışmanın aslında başka öykülere açık olduğu konusunu ortaya koymaktadır. Bütün masalların feminist yöntemle yeniden okunması ve yeni filmler, öyküler ya da oyunların ortaya koyulması, hem masalın bir yapısökümünü gerçekleştirmekte, hem de toplumsal değişimin yeni yansımalarını, eski öyküler üzerinden ortaya koyarak, alınan mesafeye ya da anlayış değişikliğine dikkat çekmektedirler.

Melezleşme ve Kodları Kırma:

Modernist düşüncenin, "sterilleştirme ve homojenleştirme"yi öngören yaklaşımının aksine, Postmodern düşünce, "melezleşme"yi tercih etmektedir. (Kahraman, 2002:206) Melezleşme, "hybridization", özellikle kültürel çalışmalar ve feminist okumalarla birlikte, sanatta ve sosyal bilimlerde yeni bir okuma ve analiz alanı oluşmasını sağlamıştır.

Sanatın, hayatla ilişkisini, salt bilişsel düzeyde ele alan, modern yaklaşımın aksine, postmodernist melezleştirme, kültürel ürünlerin birbirine bilinçli olarak karıştırılması, eserin ya da çalışmanın bilinen kodlarla tanımlanamaması, yeni bilgilere ve yeni yorumlamalara ihtiyaç olduğunu ortaya koymuştur. "Eklektisisizm" de denilen melezleşme, sanatta sadece biraraya gelmesi beklenmeyen türleri buluşturmamış, örneğin insan bedenini hem bir tuval olarak, hem de performans çalışmalarının ana mekânı olarak malzemeler arasına dahil etmiştir.

Kodları biribirine karıştırmak da melezleşme gibi, anaakım fikirleri yapısökümüne uğratarak, kadına ya da erkeğe, siyaha ya da müslümana atfedilen özellikleri beklenti dışı biçimde kullanmak da postmodern yaklaşım örneklerinden biridir. Popüler kültürde yer etmiş kullanımlarından biri, Joel ve Ethan Coel'in senaryo yazımı, yapım ve yönetmenliğini üstlendikleri 1996 yapımı "Fargo" (Cohen-Cohen, 1996) filminde, Francis McDormand'ın canlandırdığı "hamile polis" karakteridir. Tam bir kod kırma örneğidir: Polis memurları "genellikle erkek" olur, burada polisimiz bir kadındır; kadın polis ya da dedektif varsa özel hayatları olmaz, cinsiyetleri olabildiği kadar geri çekilmiştir yani "kadınlığı vurgulanmaz", burada polisimiz hamiledir ve erkeklerin aksine verili durumu kabul etmeyip sorgulayan, ilk kuşkulanan, şüphe tohumları ekerek, meselenin büyümesine neden olan odur. Genel kabulün üstüne gidilmiş, yeterli görülmeyip altı çizilmiştir.

Yeniden Yerleştirme ya da Yeni Bir Bağlama Yerleştirme:

Yolanda Lopez, "Guadalupe Bakiresi Olarak Bir Sanatçının Portresi" adlı çalışmasında, kendisini bir kutsal ikonun formu içinde resmeder.[14] Bu bir "yeniden yerleştirme" ya da "bağlama yerleştirme" çalışmasıdır. Bağlama yerleştirme, Postmodernist çalışmalarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Lopez burada, güçlü, ideal kadın ikonunu sorgulamaktadır. Lopez'in resmi, güçlü kadın, kutsal kadın ya da rol model kadın imgesinin, değişen dünyada nasıl görünebileceği üzerine bir çalışmadır.

Yeni bir bağlama yerleştirme, bilinen bir imgeyi, beklenmedik mecralarda, beklenmedik sesler, resimler, sembollerle beklenmedik bir ilişki içine yerleştirerek, bilinenin dışında bir anlam inşa etme çalışmasıdır. Yine Duchamp'ın "Çeşme"si konuya iyi bir örnektir. Postmodern sanat üretimi yaklaşımlarından, başka sanat

[14] Ek 9: Guadalupe Bakiresi (orjinal figürün bir örneği) - Ek 10: Jenny Holzer The Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe/Guadalupe Bakiresi Olarak Bir Sanatçının Portresi

eserlerinin taklidi yoluyla ortaya çıkarılan sanat eseri, anlamına gelen "pastiş" de bir yeniden yerleştirme çalışmasıdır.

Simulakrlar ya da Göstereni Yokolmuş Gösterge:

Jean Baudrillard (2012), "sanat ikon kırıcı hale gelmiştir" demektedir. (Sy. 35) Baudrillard'a göre, modern ikon kırıcılık, imgeleri yoketmek değil, görülecek hiçbir şeyin kalmadığı bir dünyaya imge bolluğu imal etmektir. Görülecek hiç bir şey kalmamıştır, bu yüzden sanatın taklit edeceği, simüle edeceği hiç bir şey de kalmamıştır. Baudrillard, simüle edilecek gerçekliklerin yerini, aslı olmayan simülasyonların, yani "simulakr"ların aldığını söyler. Çağdaş toplumun gösterileri, aslında varolmayanların taklididir. Böylece, gerçeklikle temsil arasındaki ayrım çökmüştür. Simulakr, gerçeklik olmak isteyen görünüm, gerçekliğin, hatta simülasyonun da yerini almıştır. Baudrillard'a göre, "simülasyon ne temsil edilebilir ne de sanat eserine modellik edebilir"; (Sy.15) bu değerlendirmeden yola çıkarsak, günümüz sanatı bir simulakrtır, gerçeklikle bağı olmayan gerçekliklerin bir görüntüsüdür, bir çeşit gösterileni olmayan göstergedir. Böylelikle de "sanat hakikaten hükümsüz, hakikaten bir hiç" mertebesine düşmüştür. (Sy.17) Postmodern sanat üretimine ilişkin önemli eleştirilerden biri, bu tespitleriyle, kendisi de postmodernizmin kuramcılarından biri olarak görülen, Jean Baudrillard'dan gelmiştir.

Kimlik Politikaları:

Antony Giddens, "şüphe ve seçenek ile sarmaladığımız post-geleneksel bir düzene" geçtiğimizi savunarak, "bu bağlamda, bizim için belirlenen bir kimliği ya da rolü sorgulamaksızın izlemek yerine benliğin dönüşlü kuruluşu ile ilgilenmemiz gerekir" demektedir. (Akt.Smith, 2005:119) Feminist ve Postkolonyal yaklaşım bölümünde sözü edildiği üzere, Postmodern sanat üretimlerinin önemli bir başlığı kimlik politikalarının ve kimliklerin inşasının sorgulanmasıdır. Kimlik politikası konusunda çalışan aktivistler, insanların davranışlarını, başkalarının ırkları, cinsiyeti, etnisitesi, cinsel eğilimleri ve benzeri farklılıklara göre belirledikleri temel görüşünden hareket eder. Kimlik siyaseti konusunda çalışan sanatçılar, konularını ve yönelimlerini, kimlik politikası içindeki itirazlarından seçmektedirler.

Anlatı Kullanımı:

Sanat tarihinin eski uygulamalarından biri olan "anlatı kullanımı" modernist sanatçılar tarafından, görsel olanın içinde, söze dayalı anlatının ya da resimde bir öyküyü betimlemenin, estetik kayıp yaratacağı inancıyla alandan çıkarılmıştır. Ancak, postmodernist sanatçılar, 1960'lardan başlayarak, anlatıyı eserlerinin biçimlerine dahil etmeye başlamışlardır. Melezleşmiş üretimlerde, kodları kıran çalışmalarda, anlatı kullanımı da kendisine bir yer bulmuştur. Gerek video ve filmlerle, gerekse, insanı ve insan bedenini içine alan "eklektik" çalışmalarda, ayrıca resimde ve heykelde, anlatı yeniden sanatsal ürüne dahil edilmiştir. Sanatçı bir öyküden bölümler anlatabilir ya da olayın bilinen bir anını eserine alıntılayarak, sanat izleyicisinin öyküyü tamamlamasına izin verir. Elbette, izleyen, öyküyle ilişkisini, kendi bilgisi yahut eserin onda yarattığı duyguyla bağımsız olarak kurabilecektir.

Atölyeden çıkmak ve Ortak Üretimler:

Klâsik sanat kavrayışlarında, "atölye" sanatçının kutsal mekânı olarak tanımlanmıştır. Kuspit, sanatçının atölyeyle ilişkisini bir özel alanın yaratılması olarak değerlendirmektedir. "Atölye, hayali, kutsal bir alan haline gelmiş, dünyadan kaçılarak sığınılan, tamamen sanata adanmış bir yere dönüşmüştür." (Kuspit, 2010: 192) Sanatçı atölyesine girer, modelin görünüşüne odaklanır, bu görüntü onun yaratıcılığını harekete geçirmektedir, kendisini de modelinin görünüşüne ekler ve eserini ortaya çıkarır. Ancak, sanatçı sokağı keşfetmeye başladıktan sonra bu süreç değişmeye başlamıştır. İzlenimci sanatçılardan Manet sokağı resimlerine taşımıştır, ancak bu sokağın içinde olmaktan çok, Kuspit'in saptamasıyla, "katılımcı gözlemcilik"tir. (Sy.192) Sokak ve gündelik olan sanatçı için gerçek bir konu mekânı haline geldiğinde, atölye kaybolma sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Kuspit'e göre (2012), "estetik cennet" sanatçının sokağa yönelmesiyle birlikte kaybolmuştur, "bu yöneliş, sanat yapmak için hiç bir içsel dürtü ya da neden olmadığını onaylar gibidir." (Sy.194) Atölye bir yaratıcılık alanı olmaktan çıkmaktadır. Postmodern sanatçılar, atölyeden çıkmış, hatta içine izleyiciyi kattıkları kimi işlerine "atölye" adını vererek, yaratım ve üretim sürecini, izleyicinin bir parçası olduğu bu yeni rejimin ürünlerini böyle oluşturmuşlardır. Kuspit, bu atölyesizlik halini olumsuzlayarak, "postmodern dönemde atölyenin de sanatçının da varlık nedeni yoktur" sonucuna varmaktadır. Ne var ki, yukarıdaki bazı örneklerde de ele aldığımız gibi, atölye dışında çalışmak sanatçıların üretim ve yaratıcılığında radikal bir dönüşümün dışında değişikliğe yol

açmadığı, üretim azalması ya da yaratıcılık kaybı türünden bir gerileme olmadığı gözlemlenmektedir.

Atölye dışı çalışmanın iyi örneklerinden biri, ortak üretimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Barret'in (2015) "imece usulü çalışma" adını verdiği bu ortak üretimler, çoğu zaman sanatçının aynı mekânda bulunmasını bile gerektirmemektedir. (Sy.301) Dünyanın farklı noktalarındaki sanatçılar, bir çalışmayı başlatıp birbirlerine göndererek, her bir sanatçının işin üzerine kendi eklentisini yapmasıyla bir ortak üretim gerçekleştirmektedirler. Bu türden projelerin çoğunlukla, barış gibi, küresel iklim değişikliği gibi, belirli soruna dikkat çeken ortak bir teması, bir amacı bulunmaktadır. Böylelikle sanatçılar, ilgilendikleri sorun üzerinde çalışma ve kendilerine benzeyen başka sanatçılarla sanatsal çerçevede buluşma fırsatı yakalamaktadırlar. Aslında, imece usulü çalışma ya da birlikte bir ürün ortaya koyma, sanatta yeni bir olgu değildir, atölyeler ortak çalışma mekânları olarak, Antik Yunan'dan ve Rönesans döneminden beri çalışmaktadır. Hatırlanacak olursa, yukarıda Leonardo da Vinci'nin kilise için yapacağı "Virgin on the Rock" çalışması, üç ressama birlikte sipariş edilmiştir.

İroni, Parodi, Metafor, Metonim ve Uyumsuzluk:

İroni, parodi, metafor, metonim ve uyumsuzluk kavramları, postmodern üretim yaklaşımları içinde, yöntemler ve araçlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kavramların kullanıldığı çalışmalar, bilgi ve alt yapı gerektirse de bu çalışmalar çoğu zaman, "güleryüzlü" bir sonuç elde etmektedirler. Barret (2015), "taktik" olarak nitelediği bu yöntemler için, "bazen sevgi doludur" tanımlamasını yapmaktadır. (Sy. 328)

İroni, söylemek istediğini, tam zıttıyla ifade etmektir ve Antik Yunan'dan bu yana sanatın içinde yer almaktadır. Eserin içindeki ironiyi saptayabilmek için, izleyicinin eserin ne söylediğini ve ironinin referanslarını anlayabilmesi gerekmektedir.

Kirkegaard'a göre (2009), ironistin tanıklık edenler tarafından görünebilmesi yahut kendini ifade edebilmesi için iki seçeneği vardır: "İronist kendisini saldırmak istediği saçmalıkla özdeşleştirecektir ya da bununla bir karşıtlık ilişkisine girecektir." (Sy. 273) Böylelikle, ifade etmek istediği şeyin tam karşıtı olduğununun bilincinde olacak ve bu tutarsızlığın yarattığı doyumla mutlu olacaktır. İronist, bilginin karşısında cahil, aptal ve safdil durur. Ancak saflığını ve öğrenme açlığını öyle büyük

bir kolaylıkla hedef olarak sunar ki bilgi sahibi olanın, bilgisiyle onu aydınlatma hazzından uzak durması çok zorlaşır. Bu derece yüksek bir bilgisizliği dağıtabilme fırsatı, burada bilgi sahibinin gösterdiği açgözlülük, "ironiste büyük sayıyı yapma şansı" (Sy.275) verir. "Kahrolsun Bağzı Şeyler" örneğinde olduğu gibi. Kirkegaard (2009), buradan şöyle bir sonuç çıkarır: "Bilgiliyken cahil görünmek, en az cahilken bilgili görünmek kadar ironiktir." (Sy. 275)

Parodi, hem eseri, hem de eserin ele aldığı konuyu alaya almak için, bir eserin taklit edilmesidir. Orijinal eserle onu taklit edenin gülünçlüğü arasındaki fark, bir alan yaratır. Sorgulamaya fırsat veren bu alan, tıpkı ironide olduğu gibi, yeni eserin özgürlük alanıdır.

Dilimizde, eğretileme ya da mecaz kelimeleriyle karşılanan metafor, birbiriyle ilgisiz ama, benzer özellikler barındıran iki şeyi benzetmek olarak tanımlanabilir. Metafor bütün sanatlar için önemlidir; ancak, postmodernistlere göre, dünyayı metaforlar üzerinden anlar ve metaforlar üzerinden açıklarız; başta dil olmak üzere, bütün gösterge sistemleri metaforlar üzerine kurulmuştur. Bu nedenle de metaforlar, postmodernistlerin, yapı söküm yoluyla analiz edecekleri, yukarıda saydığımız, postkolonyal, feminist, kimlik politikaları gibi farklı okuma yöntemleriyle çözümleyecekleri önemli bir alandır. Dil dünyayı anlama ve ifade etme yoludur. Gerçeklik ve soyutlama arasındaki derzi ya da Heidegger'den alıntılayarak füg'ü, metafor oluşturur.[15] Nesnel ve sözlü geleneğin kendi içindeki evriminin bir aşaması olarak, metafor ifadeye yepyeni bir varolma fırsatı verir. Dil ve görüntü içinde yaptığı yolculukta, anlamı tersine genişletme, arsızca farklı alanlara uzanarak, kendini yeniden kurma fırsatını verir. Bu da metafora gelenekçi kaynaklardan gelen, anlamın indirgenmesi eleştirisinin tam tersini oluşturur.

Metonim, parça bütün ilişkisinde yer değiştirme üzerinden kurulmuş bir kavramdır. Parça bütünün yerine geçer, onu tanımlar. Amerika Birleşik Devletleri yönetimi yerine "Washington" ya da "Beyaz Saray"ın kullanılması bir metonimidir. Bütüne, kendisine ait bir parça üzerinden gönderme yapılır. Dilin bir göstergeler dizgesi olması açısından bakıldığında, postmodern sanat üretiminde, sanatçıların, metonimiyi sıklıkla kullandıkları görülmektedir. Göstergeler dizgesini kırmak ya da içindeki cinsiyetçi, ırkçı bütünleri ortaya çıkarmak üzere, içindeki bir parçayı kullanabilmektedirler. Burada fark, hangi kavramın, hangi görsel ya da kavramla

[15] Konuya, "Sanatın Bileşenleri" başlığında değinilecektir.

anlattığında yatmaktadır. Örneğin, ABD'li bir yerleştirme sanatçısı olan Fred Wilson, 2012'de Maryland'da düzenlediği bir sergide, eski model, siyah bir bebek arabasının içine bir Ku Klux Klan maskesi koyarak, maskeyle ABD'deki ırkçılığa gönderme yapmış, bebek arabasıyla da ırkçılığın toplumsal kaynağına bireyin katkısına dair bir eleştiri oluşturmuştur.

Uyumsuzluk, çalışma içindeki unsurların birbirleriyle olumlu bir uyum içinde olmamasıdır. Bu uyumsuzluk hem malzeme, hem üslup, hem de çalışmanın sergilendiği mekân olabilir. Amaç, uyumsuzluğun ortaya koyduğu, kopuk ilişkiden yeni bir bağlam oluşturmaktır. Yine Fred Wilson aynı sergideki bir enstalasyonunda, gümüş çay takımlarının yanına koyduğu, parçalanmış pranga görüntüsüyle, çay takımlarının şık, zengin ve köle sahibi güneylilerilere ait olduğunu göstermektedir. Çay takımlarının parlaklığı ve estetikliğiyle içiçe duran küflenmiş pranga, bir uyumsuzluk, karşıtlık oluşturarak sanatçının istediği etkiyi yaratmasını sağlamıştır. Nesneler arasındaki uyumsuzluk, kimliğin kurulmasını sağlayan öge olmuştur.

1.1.5. 21. Yüzyılda Sanat Üretimi ve Sanatı Tanımlama Çalışmaları

Farago (2003), çağdaş sanatın bir temel özelliği olarak sanatçının, *soyutlamaya geçildiği andan itibaren bir dış gerçekliğe gönderme yapmaktan kurtulduğunu*" ileri sürmektedir. (Sy. 241) Eser, sanatsal yaratım olarak, izleyicinin bakış açısını da içine alan bir sürecin parçasıdır. "Model, eser, imge, üretim etkinliği, yetkinlik, ustalık ve güzellik: Bunlar yerinden oynamıştır."(Sy. 242) Farago'nun çağdaş sanata ilişkin farkı yaratan en önemli saptaması, sanatın artık bir yansıma ya da soyutlamadan çok, zihinsel bir etkinliğin sonucu ortaya çıkan yapı olduğudur. Dadaistlerin 21. yy'ın başında ortaya koyduğu etkinlikler, sanata yabancı materyalleri (sıradan nesneler, klişeler, gazete başlıkları, teller, endüstriyel objeler, kibritler gibi) kullanmak, türleri birbirinden ayıran sınırları ortadan kaldırmak, son görüntüye bilinçli bir anlam ve değer yüklemek gibi, çağdaş olanın öncekiyle bağını koparırken, içinde bulunduğu noktanın radikalliğine işaret etmektedirler. Bir sanat eserinin taşıması zorunlu olan hiç bir değer yoktur. Tristan Tzara'nın 1918'de yayınladığı Dada Manifestosu'nda açık olarak şu cümle yer alır: "Bir sanat eseri nesnel olarak, (yasa gereği/tanrının emriymiş gibi)[16] herkes için güzel olamaz." (Scop Bülten, 2016) Kavramların içeride olanla değil, dışarıda bırakılanla kurulduğu konusuna daha önce

[16] Farklı çevirilerdeki kavramsallaştırmalar da alınmıştır.

değinmiştik, burada dışarıda bırakılan önceki sanatsal anlayışların güzellik ve anlam gibi kavramlarından ziyade, tanımlanmış estetik anlayışı ve ortak kabullerin zorunluluğudur. Bu konudaki kararlılık, Dadaist Manifesto'da şöyle ifade edilmektedir: "O hâlde, eleştiri gereksizdir, onun varlığından öznel olarak söz edilebilir, ancak herkes için en küçük bir genel nitelik göstermez. Bütün insanlıkta ortak olan ruhsal temeli bulduğumuza mı inanıyoruz?"

"İnsanlığın bir ortak temeli yoktur" fikri, yeni değildir, modernizme yahut yukarıda da belirtildiği gibi, modernizmin homojenitesine karşı çıkan bütün düşüncelerin temelinde bu görüşün yattığı belirtilebilir. Ancak, sanatta karşılığının bir çoğulluğu zorunlu kılması, sanat eserinin sanatçıdan bağımsızlaşması, eser statüsünden koparılması ya da sanatçının bilinçli olarak bir skandal üretmesi fikirleri yenidir. Çağdaş sanatın geldiği noktayı anlatabilmek için, çalışmalarını "Eat-art/Yeme Sanatı", "Snare Pictures/Tuzak Resimler", gibi sıradışı isimlerle ortaya koyan, Daniel Spoerri'nin bir mağazada yer alan bütün ürünlerin üzerine "Dikkat, sanat eseri" etiketi koyması örnek verilebilir. Damien Hirst'ün 2001 yılında Londra'da Mayfair Galeri'de sergilenen, bir sanatçı masasını tasvir eden çalışmasının ya da Martin Kippenberger'in 2010 yılında Dortmund'daki Oswald Müzesi'nde sergilenen "Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen/Tavan Akmaya Başlayınca" adındaki enstalasyonunun başına gelenler düşünüldüğünde[17] Spoerri'nin ne kadar haklı olduğu da görülecektir.

Duchamp'ın "Çeşme" adlı çalışması, daha önceki başlıklarda da değinildiği gibi, geleneksel sanata pek çok açıdan başkaldırmaktadır. "Çeşme" bir "ready-made/hazır nesne"dir. Hazır nesne, resim ve heykel yapmanın zorluğuna değil, sıradan bir obje ile konvansiyonel bir sanat eserini ortaya çıkaran yahut imgeye dönüştüren sürecin aynı canlandırma, tanım ve tasvir koşullarından geçtiği yeni bir düzenlemeye, hatta yeni bir rejime geçildiğini işaret etmektedir.

Farago'ya göre (2003), bir sanatsal süreci tarif eden eserlerin müzeye konmaya başlaması, yeni bir toplumsal duruma işaret eder. Modernitenin ürünlerinin anımsatıcı, nostaljik ya da anıt olarak müzelere konmaya başlanması, "devindirici gücün değişim hızıyla giderek, geçici ve silik" hale geldiğinin göstergesidir. (Sy.255-256) Bireyin içindeki bilinçdışı sanatın, anı ve betimleme süreçleriyle, bir mimesis

[17] Hirst'in, dağınık bir sanatçı masasını tasvir eden çalışması, açılış ertesi galeriye gelen temizlik görevlisi tarafından toplanıp çöpe atılmıştı. (Kuspit, D. 2010 Sy. 13-14) Kippenberger'in çalışmasındaki kirli tavan da temizlikçi tarafından kısmen temizlenmişti. Sanatçı 1997 yılında hayatını kaybetmiş olduğundan, esere müdahale edilemedi ve yarı temizlenmiş haliyle bırakıldı. (http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/weggeschrubbte-kippenberger-installation-die-putzteufelin-a-795709.html)

olarak yerleşmesi, hem kişilerin bireyselleşmesine katkı sağlar, hem de bir tarihe sahip olmasına olarak verir. Ancak, bireyden bireye aktarılarak kültürel bir bütünlük oluşturulmasını sağlayacak bu süreç ve tarih oluşumu, aynı zamanda, "kendi reel oluşumuna yakın bir formda gerçekleşir." (Sy. 256) Burada Farago sanatın tarihsel süreç içinde kendisini değiştirme ve dönüştürmesine devingenlik atfetmekte ve bu devingenliğin reelle ilişkilendiğini ortaya koymaktadır. Çağdaş sanat, dolayısıyla, her çağda "o çağın" sanatıdır. Günümüzün "çağdaş" sanatı için, modernitenin değişen hızla birlikte aldığı yeni haldir, denilebilmekte yahut "modern sonrası" tanımını kabul ederek, "post-modern" isimlendirmesi yapılabilmektedir.

Ancak bu yeni çağın sanatının diğerlerinden önemli farkı, yukarıda "ready made/hazır nesne" için yaptığımız saptamada yatmaktadır. Sanat, üretiminde yeni bir rejime geçilmiştir. Bu yeni rejimin ayırdedici özelliği üretim sürecini bir fiziki yapımdan, bir düşünme, oluşturma, yaratma sürecine geçilmiş olduğunun kabul edilmesidir. Hazır nesne bunun göstergesidir. Aslolan eserin nasıl, hangi koşullarda, ne kadar süreyle yapıldığı değil, onu, "ortaya çıkaran yahut imgeye dönüştüren sürecin" bir eseri çamurdan ya da mermerden ellerle üretmekle, "aynı canlandırma, tanım ve tasvir koşullarından geçtiği"nin kabul edilmesidir. Çağdaş sanat eseri artık bir düşünce süreci olarak ele alınmaktadır; eserin kendisi bu sürecin göstereninden ibarettir.

"Sanat verili dünyanın bir yeniden tanımı, veya düzeltilmiş hali, bu açıdan da reddi(dir)". (Lang, 2008:236) "Verili dünya", eski dünyayı, elde olanı tanımlamaktadır. Elbette, eski dünyayı tanımlamak, onu yıkma isteğini, yıkma isteği de yeni bir dünya kurma isteğini içinde barındırmaktadır. Ne var ki, bu yeni dünya, eski dünyayı kırmaksızın ya da onun oluşturduğu kural setlerini ortadan kaldırmaksızın kurulamayacaktır. Eski dünyayı yıkma isteğinin sanatta yüzyılın başından bu yana sürüyor olması, neredeyse eski dünya tam olarak kurulamadan ortaya çıkmış olan bu karşı çıkışların anlaşılmasını zorlaştırmış, Duchamp'ın "Çeşme" çalışmasında ya da Dada'cıların söylem ve üretimlerinde olduğu gibi, gelecek için bir öngörü ya da avangard bir çıkış olmaktan çok, modernist paradigmanın ortaya koyduğu, "sanatın anlaşılmazlığı onun yüceliğine dahildir" türünden anlayışları haklı çıkaran girişimler olarak görülmüşlerdir.

Yukarıda da söylendiği gibi, eski dünyayı yıkabilmek, onu reddedebilmek için, verili olanı anlamak, tanımlamak gerekmektedir. Tanımlama, sınıflama çalışmaları, sanatın başlangıcından bu yana varolmakla beraber, postmodernist,

postyapısalcı sanatsal çalışmaların ortaya koyulmasıyla birlikte, yahut modernist sanatın karşıtlarının oluşmaya başlamasıyla birlikte, bu konuda yol alınabildiği söylenebilir. J. Margolis'in "Estetiğin Tarihi" üzerine yazılarında, postmodern ve postyapısalcı kuramcıların inançları şöyle toplanmıştır (Akt. Barret, 2015: 328):

Öncelikle, kültürel varlıklar, özellikle de sanat eserleri ve şahıslar* belirli bir yapıya değil sadece hikâyelere sahiplerdir, farklı tasarlanmış özellikleri yüzünden bireyselleşebilirler ve yeniden tanımlanabilmelerine rağmen, kesin olarak sınıflandırılamayabilirler. Öte yandan, yoruma bağlı olarak özellikler yüklendiğinden, yorumlama sürecinin etkisinde kalabilirler ve kendi yorumcuları aracılığıyla, yorumlanabilen diğer metinlerin/eserlerin/ürünlerin doğasını etkileyip değiştirebilirler. Aynı zamanda, bir yorum becerisi ortaya çıkarırlar, önyargıyla yaklaşılabilirler, ilgi çekerler, bütün olası yorumcuların perspektiflerini kapsayamazlar ve haklarında doğrudan, tarafsız ya da nesnel bir yoruma ulaşılamaz. Bir diğer özellik olarak da Fen bilimleri de dahil olmak üzere bütün insani araştırmalar bir ölçüde benzer sınırlamalardan etkilenir**.**

Margolis'in toparladığı bu postmodern ve postyapısalcı yaklaşımlar, sanat eserine ilişkin olarak, kuramcıya da bir açık alan sağlamaktadır. Böylelikle sanatçı, eseri üzerinde kendi bireyselliğini ortaya koyarken, kuramcı, değerlendirmeci ya da izleyiciye de söz konusu eser üzerinden kendi özel sanat anlayışını ifade etme, kendisine dair kim olduğu, neye inandığı gibi sorularla buluşma ve hatta sanat eserini etkileme fırsatı vermektedir.

Barret'e göre (2015), bu tür değerlendirmeler, izleyiciyi iyi bir sanat eseri ve onu iyi sanat eseri yapan şeyler üzerine düşündürmektedir. Burada önemli olan "iyi" ya da değil olmasından çok, "ilginç" ya da değil olmasıdır. (Sy. 328) Çağdaş estetikçi, G. Dickie 1974'de sanata ilişkin açıklamalar kaleme almıştır. Dickie'ye göre, "Sanat eseri: Öncelikle insan yapımıdır; bir kişi ya da belirli bir sosyal kurumu (sanat dünyasını) temsil eden kişilerce aday konumunda değerlendirilmesini sağlayan bir dizi özelliğe sahiptir" (Akt. Barret, 2015: 25) On yıl sonra, Robert Stecker, bu özelliklere şu koşulları eklemiştir: Sanatçı/Ressam sanat eseri üretme anlayışında olan kişidir; sanat eseri, sanat dünyasındaki bir kitleye sunulmak üzere yaratılmış bir yapıttır; kitle, kendilerine sunulan bir nesneyi anlayacak düzeyde hazırlanmış üyelerden oluşan bir gruptur; sanat dünyası sanat sisteminin bir bütünüdür; sanat sistemi, sanatçının yaptığı eserin sanat dünyasına sunulması için çizilmiş bir çerçevedir. (Akt. Barret, 2015: 25)

Her ne kadar "sanatı tanımlama çabası, sonuçta başarısız olmaya mahkûm olsa da" yukarıda sayılan koşulların, bir nesneyi bir "sanat eseri" olarak tanımlamaktan çok, bir ilişkiler sistemine referans verdikleri görülmektedir. (Barret, 2015:28) Yani sanat eserinin oluşması için, içinde galericiler, eleştirmenler, koleksiyonerler, küratörler, müzeciler ve sanatçıların yer aldığı bir habitatın varlığı zorunlu sayılmaktadır. Çağdaş olan sanatta, konvansiyonel tanımlardaki özne-nesne'nin yerini farklı bir değerler sisteminin aldığı görülmektedir. Tanıma devam edecek olursak, yukarıda sayılan koşulları Arthur Danto şöyle değiştirir:

> "X bir sanat eseridir, ancak sadece, X'in bir öznesi varsa, X bir tavır ya da bakış açısı ortaya koyuyorsa, Retorik (genellikle metaforik) eksiltmeler varsa, Eksiltmeler ve boşlukların doldurulması (yorumlama) konusunda seyirci katılımına gereksinim duyuyorsa, Eser ve yorum bir sanat tarihi bağlamına gerek duyuyorsa." (Akt. Barret, 2015: 26)

Danto'nun tanımında bir önceki tanımda yer alan "sanat sistemi"nin olmadığını, ancak, postmodern sanatın oluşturduğu ve doldurmayı çok istediği "eksiltmeler"in ve izleyici katılımının eklendiğini görüyoruz. Bu tanımı önceki tanımlardan ayıran en önemli özellikler ise verili bir "güzellik" ve "estetik" tanımlarının bulunmayışıdır. Postmodern olanla, kendisinden önce sanat alanını dolduran disiplinlerin temel farkı, hiç bir verili değer üzerine üretim yapılmamasıdır. Eğer bir referans noktası varsa, bir gösterge kullanılmaktaysa, eser bir nesne bir imge üzerinden kurgulanmışsa, bu öncelikle verili olanın ortadan kaldırılması yahut yapısal bir analize tâbitutulabilmesi için orada bulundurulmaktadır. Yukarıda örneğini verdiğimiz Ku Klux Klan Maskesi ya da hamile polis memurunda olduğu gibi...

Danto'nun konuya ilişkin temel saptamalarından biri de "zamanın ruhu/zeitgeist" diyebileceğimiz kavram üzerinedir; zamanın ruhu ve sanat birbiriyle ilişkili olarak değişim gösterirler. Warholl'un "Campbelle-Çorba Konserveleri" çalışması üzerine Danto (2013) şu tesbiti yapmaktadır: "Bu resimler 1761'de Pop-art olamazdı. 1961'de taşıdıkları anlamı 1761'de taşımaları mümkün değildi. Sanat esas olarak sanat tarihiyle alakalıdır. Eskiden yazgısında sanat müzelerinde muhafaza edilmek vardı. Bugün ise bu yazgıyı aşmış olabilir, fakat bu başka bir hikâye." (Sy.132) Burada Danto'nun "bir başka hikâye" olarak tanımladığı konu, eski dünyayı yıkma isteği, yeni bir dünya kurma, yeni yapılar oluşturma ya da zamanın ruhunu sanattaki yeni yapılar yoluyla hayata katmak olarak yorumlanabilir. Toplumsal

hareketlerin sanatsal bağlamda incelenmesinde ve sonuç bölümünde bu konuya değinilmiştir.

1.1.5.1. Bir İtiraz Yüzeyi Olarak Sanat

Tezin sınırlılıkları çizilirken, sanatın bir itiraz alanı olarak kullanılması dışarıda bırakılmıştır. Çünkü, toplumsal hareketlerin, bir itiraz biçimi olsun ya da olmasın, sanatsal nitelik taşıması, bu tezin temel iddiasıdır. Dolayısıyla da sanat ve toplumsal hareketler ilişkisini, yalnızca bir itiraz düzeyine indirgeyecek olan bu sınıflandırma konularımız arasında yer almamaktadır. Ancak, konuya ilişkin bir karışıklık yaratmamak üzere ve yukarıda postmodern sanat yaklaşımlarında da belirttiğimiz gibi, tanım içeriye alınan üzerinden değil, dışarıda bırakılan üzerinden yapıldığından, sanat bölümünde bu başlığa yer ayrılmıştır.

Sanat ilk çağlardan bu yana bir itiraz yüzeyi ve başkaldırı aracı olarak kullanılmaktadır. Gılgamış Destanı, yeryüzüne insan aklının ürünü olan ilk yazılı öykü olarak Sümer ve Akad metinlerinden günümüze ulaşmıştır. Ur kentinin, sonradan kralı olacak sakini Gılgamış, çok sevdiği Enkidu ölünce, ölümsüzlüğü aramak için yola çıkar. Bu eylem, insanın kendi kaderine başkaldırısıdır ve "ilk edebi metin" diyebileceğimiz destanın ana konusunu oluşturmaktadır. Oradan Yunan'a geçtiğimizde, Antik Yunan toplumunun kendisini ortaya koyduğu, Aristoteles'in de tanımlamasıyla (1987-2003) aynı zamanda birer felsefi metin de olan tragedyalarda temel tartışma, insanın kaderine yazgısına karşı çıkmasından doğmaktadır, kadere isyan genişleyerek yeryüzü kurallarına itirazı içerebilmektedir. Sofokles'in Antigone'si yazgısına değil, dayısı Kreon'un başında bulunduğu kent meclisinin kararına karşı çıkar ve bugünün kavramlarıyla, "vatan haini" olarak yargılanan kardeşi Polyneikes'in ölü bedenini toprağa kavuşturmaya çalışır. Antigone, bir kardeşlik metni ve savaş karşıtlığı olarak okunabilmektedir, aynı zamanda insan haklarını gözönünde bulundurmayan yasalara ve yönetime karşı çıkmak olarak da okunabilmektedir. Her iki okuyuş da düzen karşıtı bir kahraman yaratmaktadır.

Rönesans ve Reform hareketlerinin başlangıcı da sanatla kendini göstermektedir. Batı sanatı, içinde bulunduğu düzeni değiştirmek için her zaman zamanın koşullarını bir veri olarak almış, onu ileriye taşımıştır. Shakespeare gibi, kraliçenin himayesinde, memnuniyetle sistem içinde yer alan yazarların yanı sıra Michelangelo gibi siparişlerini papalıktan aldığı hâlde, onların değil kendi istediklerini kilise tavanlarına boyayan sanatçıların mevcudiyeti bilinmektedir.

Fransız İhtilali'ni destekleyen Delacroix gibi ressamlar ya da Paris'te yaşarken Polonya'nın bağımsızlığına duyduğu derin özlem için Polonez'i besteleyen Chopin gibi besteciler, sonraki yıllarda ideolojik olarak daha kesin çizgilerle ayrılan sanatçılara oranla görece mutedil bir itiraz içinde olmuşlarsa da sanat başkaldırı ilişkisine örnek oluşturmuşlardır. Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan, sınıf mücadeleleri ve kapitalist yükseliş, sanatın da bir itiraz alanı olarak farklılaşması ve başkaldırının nesnelerinden birine dönüşmesi sonucunu doğurmuştur. Yukarıda değinilen Marksist estetik ya da daha sonra hayata geçecek olan Franfurt Okulu, tartışmaların kristalize olduğu alanlar olarak öne çıkmışlardır.

Günümüzde hükümetlerin, Neo-liberal siyasi yönelimlerle bütün dünyada sanattan desteğini görünür biçimde çekmiş olması, sanatın bir itiraz alanı olarak öne çıkması gibi sonuçlar doğururken, sanatçıların da aktif olarak meydanlarda bulunduğu ya da meydanlardaki üretimi etkiledikleri, destekledikleri, hatta bizzat üretimine katıldıkları görülmektedir.[18] Rancière (2008), sanatçı katılımını şöyle özetlemektedir:

> "Modernist paradigmanın ve sanatın yıkıcı gücüyle ilgili egemen şüpheciliğin ifşa edildiği bir dönemin ardından, sanatın ekonomik, resmi ve ideolojik tahakküm biçimlerine tepki göstermesi çağrısının her yerde yeniden dile getirildiğini görmekteyiz. … Bazı sanatçılar küreselleşmiş iktidara karşı duran göstericilerin pankart ve maskelerini tasarlıyor, bazılarıysa dünya kodamanlarının toplantılarına veya bilgi ve iletişim ağlarına sahte kimliklerle sızıyor. Bazısı yoksul mahallelere bir müzenin başyapıtlarını getiriyor. …Bir diğeri sanatının toplumsal bağların onarılması pratiğine katkıda bulunması için süpermarkete kasiyer oluyor. …" (Sy.49)

II. bölümde sözü edilecek olan kültürel çalışmalar içinde yer alan pek çok kavram ve inceleme alanı, toplumsal hareketler içinde sanatsal yaklaşımların varlığını tesbit etmektedir. Karnavaldan başlayarak, gündelik yaşam pratiklerini oluşturan taktiklere kadar pek çok alan, toplumsal hareketler içinde sanatsal üretimlere yer verildiğini, sanat ve toplumsal hareketlerin birbirleriyle ilişki içinde olduklarını göstermektedir. Farklı incelemelerde bu başlık altında ele alınan, "İlişkisel Estetik", "Kamusal Sanat" gibi kavramlar, II. Bölümde, "Sanat-Toplumsal Hareketler İlişkisine Sanatsal Yaklaşımlar" başlığı altında ele alınacaktır.

[18] Ek 11: Jenny Holzer tasarımı T-shirtler

1.1.5.2. Sanat-Hayat İlişkisinin Yeniden Tanımlanması: Genişletilmiş Sanat Kavramı – Her İnsan Bir Sanatçıdır

Postmodernist sanat yaklaşımlarının sanatın bileşenlerine getirdiği etki ve katkı "sanatçı" kavramının ele alınmasında radikal bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Beuys'ün ünlü aforizması şöyledir: "Her insan bir sanatçıdır ve özgürlüğün oğludur, yaşamı öğreten ve şekillendiren koşulları düşünce biçimleri ve yapılarını dönüştürmeye ve yeniden düzenlemeye çağrılan..." (Akt. Merdaner, 2016:14)

Shiner (2013), sanatın 19. yüzyılla birlikte başlayan genişlemesini, "asıl çekirdek"ten taşılarak, sinema, fotoğraf gibi yeni sanatların bu başlığa girmesini, caz, "hatta ilkel sanatlar" gibi, daha önce sanat sayılamayacak bazı üretimlerin de "güzel sanatlar" tanımının içine alınmasını, "asimilasyon" olarak tanımlamaktadır. (Sy. 304) Ancak, bu asimilasyonun karşısında, gerçek bir karşı sürecin de işlediği görülmektedir. Bu karşı süreç ilk anda akla geldiği gibi, genişleme karşıtı bir muhafazakârlık değil, tersine, eski sanat-zanaat birliğini hatırlatacak, sanatın sınıflandırılmasına, ayrıştırılmasına karşı çıkan, bir anlamda, "sanatla toplumu ya da sanatla hayatı yeniden birleştirme" sonucunu doğuracak ya da en azından bu ayrımları yok sayacak radikal bir üretim süreci, bir direniş süreci görülmektedir. (Sy. 305) Postmodern üretimler, en geniş anlamda bu potansiyeli göstermektedirler. Modernin sınırlayıcı koşulları yerine, sınırsız ve koşulsuz olmanın, Neitzsche'den alınan Dionysostik coşku yaklaşımının, bir başlangıç, bir ilham oluşturduğu, yeni bir yol açıldığı söylenebilir.

Modern sonrası çalışmalarla birlikte sanatın, yaşam içindeki yerine geri dönmekte olduğu saptamaları yapılmaktadır. Felsefeci ve Sanat Tarihçisi John Rajchman (2011), 1990'lar sonrasında ortaya çıkan ve kültürel gelişmeleri derinden etkileyen süreci iki başlıkta inceler. İlki Mimarlık ve şehircilik alanında yeni gelişen ilişkilerdir; mekân ve kent, çevre ve katılım, coğrafya ve yer değiştirme gibi sorular, imgeden daha çok meşgul etmiştir yaratıcıları ve sorunların küresel bir çerçevede görünür kılınmasına katkı sağlamıştır. Diğeri ise, Feminist ve postkolonyal okumalarla ortaya çıkan, kimlik meseleleri, çok kültürlülük, içiçe geçmeler, birleşmeler ve buluşmalar, yani melezlik meseleleri çokluk olgusunu beraberinde getirmesidir. Her iki başlık da görüldüğü gibi küreselleşmeyle ilintilidir. (Sy.27-37)

Dolayısıyla, küreselleşmenin sanata etkisi onun modernizme ilişkisini sarsmak biçiminde olmuştur. Avrupa merkezli bir düşünme ve yaratma anlayışı olan modernizm, kürenin geri kalanından gelen talepleri karşılayamamış, üstelik oluşan

etkiye de karşı duramamıştır. Modernizmin homojenitesi artık mümkün değildir, çünkü dünya Avrupa merkezli olmaktan çıkmış, merkez dağılmıştır. Homojen olan dağılmak en azından genişlemek ve kabullenmek zorundadır. Çevre, katılım, coğrafya, göçler, yer değiştirmeler nasıl mimariyi çoğullaşmak zorunda bıraktıysa, feminizm ve post-kolonyalite de çok kültürlülük ve kimlik meseleleriyle, bütün düşünce sistemini değişmeye zorlamıştır. Doğal ki düşünme sisteminin bir uzantısı olan yaratma edimi de bu çoğullaşmayı yansıtarak gelişimi içinde taşımıştır. Baudrillard'ın simulakr tanımlamasındaki, gösterileni ortadan kalkmış gösterge, bir anlamda dağılan merkezi, ortadan kalkan Batıyı ve Batılı düşünceyi simgelemektedir.

Bir öteki üzerine, hiyerarşik düalizmler üzerine kurulmuş olan Batılı düşünce, kendi "öteki"sini tanımlamıştır, bugün batılı sanat sorgulanırken merkez dağılıyorsa, öteki de dağılmakta mıdır; merkez olmayacaksa, öteki neyi tanımlamakta, neyin karşıt tanımlarını içermektedir sorusu, yeni ve gelecek sanatının da yanıtını içinde taşıyabilir mi? Rajchman'a göre, "...gelecek, kapıyı çalan yeni kuvvetlere ifade kazandırabileceklerin ve karşımızda duran yeni kritik soruların içerimlerini başka yerlerdeki başkalarıyla birlikte formüle edip çözecek yöntemler ve araçlar geliştirebilenlerin olacak." (Sy.37)

1.1.6. Sanatın Bileşenleri

Birinci bölümün ilk başlığı boyunca incelemeye çalıştığımız "sanat" kavramının şematik bir tanımı yapılamamaktadır. Bölümün sonunda, günümüzdeki tanımlama, özellikler listesi çıkarma çabalarına ve oluşturulmaya çalışılan kural setlerine yer verilmiştir. Bununla birlikte, estetikçilerin, sanat tarihçilerinin ve sanat üreticilerinin ortak kanısı, neyin sanat olduğu konusunun, alt alta yazılı kurallarla ortaya konulamayacağıdır.

Heidegger "Sanat Eserinin Kökeni" çalışmasında, sanatsal yaratmanın, hakikatin eserde ortaya çıkması olduğunu söylemektedir. Heidegger'in sorusu şudur: "Eğer gerçek zaten buradaysa, sunulmuş, kabul edilmiş, yaşanmış ve tanınmışsa, neden bu gerçeğin kopyası yaratılsın ki? Gerçeğine sahipken, neden gerçeğe yakın bir eser yaratılıyor ve orjinaline sahipken, neden kopyası yapılıyor?" (Farago, 2006:19) Soru, şu yargıyı barındırmaktadır: Eğer sanat, yaşamın taklidinden ibaretse, kopyasına ya da taklidine ihtiyaç duymanın bir nedeni olmalıdır. Burada ikinci seçenek, sanat bir taklitten bir kopyadan mı ibarettir sorusunu sormak olabilir. Yanıtlarken, Aristo'nun yaptığı, "mimesis" tanımını yeniden değerlendirmeye alırsak, Bir "yeniden yaratma"

eylemi olarak sanat, bir taklit olmaktan öteye geçmez mi? Gerçeğin, hayatın ya da doğanın bir kopyasından, "yeniden yorumlanan" yani, aklın, bilginin, birikimin süzgeçinden geçerek, yeni ve daha önce hiç olmamış bir "şey" olarak bir üst kavram değeri taşımaz mı? Öznenin gerçekliğe yaklaşımını taşıyan, böylece salt bir nesne olmaktan çıkıp, yaratılmış bir esere dönüşmez mi? Peki bunu yapmaktaki amaç nedir? Neden insan hayatı, gerçeği yeniden yorumlama ihtiyacı duyar? Dürer'e göre, sanat doğada gizlidir, onu doğadan alabilen, ona sahip olur. Farago ise (2006) "Sanatta amaç, dünyanın anlaşılmasını sağlayan vektörler olarak, duyuları rehabilite etmektir bir bakıma…" diyerek, sanatın amacının, doğanın içinden gerçekliği çıkarmak olmadığını, sanatın kendisinin dünyayı anlamanın bir yolu ya da anlama çabalarından biri olduğunu ortaya koymaktadır. (Sy. 21)

Heidegger'e göre, sanat gerçeği içinde tutar, eserin eser oluşu, hakikatin gerçekleşmesi ve olmasının bir biçimidir. Burada gerçekle uğraşma alanı olarak "bilim" sorusu akla gelebilir. Heidegger (2011) için bilim, "açık bir hakikat alanı inşasıdır". (Sy. 55) Oysa sanatsal yaratma, hakikatin sanat eserinde ortaya çıkmasıdır. Önceden olmayan, sonradan olmayacak olan bir varlığın, yani hakikatin gerçekleşmesinin, olmasının bir biçimidir. "Önceden olmayan" kavramı Heidegger'de bir "aydınlatma" anlamı taşır. Bunu şöyle açıklamak mümkündür:

Yeryüzü kendini kapatandır; gizleyen, açığa çıkmayandır, aydınlanmamış varlıktır. Dünya ile yeryüzü arasında bir çatışma vardır. Çünkü dünya açık olan, aydınlık olandır, güzelliğe sahip olandır. Dünya kendisini açan olarak, kapalı olana tahammül göstermez, bu ikisi arasındaki çatışma bir yırtılma yaratır, bu yırtılma beklenmedik bir alan oluşturur. İşte "biçim", bu yırtılma sonucu ortaya çıkar. Bu yırtığı kapatan gelişmedir biçim. Kendisini kapatanla, açan arasında bir varolma halidir. Eser bir biçimle ortaya çıkar, Heidegger buna "fuge" der, gerçekle, ortaya çıkanı buluşturan, bir dikiş, bir derz… Böylelikle kapalı olanı açık olana dönüştürür. Biçim anlamın ortaya çıkmasını sağlar. Anlamın ortaya çıkması, kavramın adının konmasıdır, "hakikatin açıklığa kavuşması" der. Heidegger (2011) buna, hakikat kendisini eserde ortaya koyması der, ona göre bu aydınlanmadır. Çünkü, "ortaya çıkmamış hakikat, hakikat olmayıştır. Hakikat olarak açık olanda kuşkulu karşı koyuşun bir diğer açıklığı bulunur." (Sy. 58) Heidegger, bu durumda, eserin içindeki gerçeğin, aydınlıkta ve kuşkulu gizlenmenin karşı karşıyalığında durduğunu söyler.

"Ortaya çıkma, bu varolanı öyle açıklığa çıkarır ki, getirilmesi gereken içerisinde geldiği açık olanın açıklığını aydınlatır. Ortaya çıkarma var-olanın

açıklığını yani hakikati nerede getirirse, orada, ortaya çıkarılmış olan, bir eser oluverir. Bu tür ortaya çıkarma yaratmadır. … Hakikat kendini esere kor. Aydınlanma ile gizleme arasındaki kavga olarak hakikat, dünya ve yüryüzünün kavgası olarak esere yönlendirilmek ister." Heidegger'e göre, yeryüzü ile dünya arasındaki kavgadan ortaya çıkacak olan sanat eseri, gerçeği içine alarak, içinde tutarak, saklayarak, barındırarak ya da koruyarak bu çatışmayı sürekli kılar. Eser, böylelikle çatışmanın kendisini içinde taşıyarak, sürmesinin garantisi olurken, bir buluşma ya da uzlaşmanın da alanı olur. Fuge kavramını hatırlayalım, bir derz, bir birleştirici, bir çatlak ya da çatlak kapayıcı… "Ortaya çıkma ve gizlenme arasındaki çatışma, yalnıca eserin hakikati değildir, bütün varlıkların hakikatidir." (Tepebaşılı, & Heidegger, 2011: Sy 108) Sanat eserinde hakikat görevdedir ve burada gerçekleşir. Varlık, kendisini, kendiliğinden ve açıklıkla ortaya koymaz, hakikatin görevde olduğu yerde, yani sanat eserinde bir bütünlük olarak açıklığa kavuşur; hakikatin kendisini esere koymasıyla aydınlanır. "Aydınlanma görünümünü esere kor. Esere konulan görünüm güzel olandır, güzellik ise hakikatin açıklık olarak var olma hallerinden birisidir." (Tepebaşılı & Heidegger, 2011: 109) Ya da güzellik, hakikatin sanatta varolan hali diyebiliriz.

Bergson'a göre, "ister resim sanatı olsun, ister heykelcilik, şiir ya da müzik olsun, sanatın tek amacı, bizlerin gerçeğin kendisiyle yüz yüze getirmek için, pratik olarak faydalı sembolleri, uzlaşımsal ve toplumsal olarak kabul edilen genellikleri ve nihayetinde gerçeği bizden gizleyen her şeyi saf dışı bırakmaktır." (Akt. Farago, 2006:29)

İnsanın gerçeği arayışı, yeryüzünü anlama, kendisini tanıma, varlık nedenini ortaya çıkarma çabasıdır. Ancak Farago'ya göre, gerçeğe doğrudan ulaşmak kolay değildir, Heidegger'in sanatta aydınlık olarak ortaya çıktığını açıkladığı, gerçeğe doğrudan ve çıplak gözle bakılamaz. Mağara teorisinden yola çıkacak olursak, mağaranın içinde duran ve gerçeğin gölgesini gören insanın, dönüp doğrudan gerçekliğe, mağaranın dışından gelen yüksek ışığa bakabilmesi mümkün değildir. Mağarada kalmayı bilgisizlik, dışarıdaki yüksek ışığı saf gerçeklik olarak alırsak, gözü bu gerçekliğe alıştıracak bir araç gereklidir. Sanat işte tam olarak bu araçtır. "Bir roman okurken, okuyucu, içine daldığı kurgunun ve yanılsamanın tamamen bilincindedir. 'Eğlence', 'tüketim' ya da 'tatmin' durumunu aşma isteği okuyucunun bir 'mesaj' almasını sağlar ki, bu mesaj, sanat aracılığıyla, hayatın doğrudanlığının algımamıza engel olduğu şeyi, gün ışığına çıkaran, açınlayıcı bir sözün yaptığı sessiz

yankıdır." (Farago, 2006:27) İnsanın gerçekle buluşmasını sağlayan, ama bu buluşmanın doğrudanlığından göreceği zararı önlemek, onu gerçeğe hazırlamak için bir geçiş, birleştirici, bir medya, yine Heidegger'in deyimini kullanacaksak, bir "füge".

Heidegger'in saptamalarından yola çıkarak, insanın neden sanata ihtiyaç duyduğunun bir kaç nedenini saptayabiliriz: Eser hakikati ortaya çıkarır ve hakikati ortaya çıkarmak –bir eser yaratma amacıyla da olsa ki Heidegger'de özellikle eser yaratmada- karşı koyuştur. Sanatın karşı koyuşu, bir özneyi, sanatı ortaya koyanı, yani sanatçıyı denkleme almaktadır.

Çünkü aslında bir gerçekliğin, bir nesnenin, bir düşüncenin ya da duygunun özgün sanatsal bir esere dönüşmesini sağlayan ya da mümkün kılan, sanatçının algıladığı şekliyle bu gerçekliği ortaya koyabilmiş olmasıdır. Yani aslında burada gerçekliğin öznel bir yeniden yaratmasıyla karşı karşıya kalmaktayız. Bir gerçekliğin özünün, Heidegger'in tanımındaki, "kendini gizleyen" özünün görünmesini sağlayan şey, o özü görendir. Çünkü ilk bakışta görünmeyen o "öz" kopyanın ta kendisi olmakla birlikte, söz konusu gerçekliğin "öznel" bir kopyasıdır. Sanatçının yarattığı imgenin içindeki gerçeklik, onu yansıttığı kopyaladığı gerçekle bağlayan, ama aynı zamanda onu kopyaladığı gerçekten ayıran, o gerçekliğin kendisi olmaktan kurtaran, bağımsızlığını ortaya koyan şeydir. İşte buradaki ayrımın sahibi, sanatçı ya da yaratıcıdır. Farago'ya göre (2006), "Sanatsal taklit, sadece analojik bir benzerlik gerektirir".(Sy.48) Farago, analoji'yi "Farklı olmakla birlikte belli bir benzelik taşıyan iki obje arasındaki ilişki" olarak tanımlar. Böyle bakıldığında gerçeklik ve eser arasına sanatçının girmesinden sonra ortaya çıkan "şey" nesnesiyle ilişkisi bakımından iki boyut taşır: Benzerlik ve benzemezlik boyutu. Sanat, gerçekliğin kendisiyle, fikrin ya da nesnesinin orjinaliyle olan mesafe içinde gerçekleşendir. Bu mesafeyi sağlayan da sanatçıdır. Öyleyse, sanatın ortaya çıkması için, öznesinden, başlangıcından koparılması gerekmektedir. "Böylelikle sanat, en iyiyi elde etmek üzere, bilinçli olarak başlangıçtaki doğrudanlıktan kurtarılan gerçekliğe ulaşmak üzere ve aynı zamanda en kötüye, gerçekliğin varlıkla olan ilişkisinin tahrif edilmesine varacak şekilde insana özgü sembolleştirmenin doğduğu kırılma noktasını gösterir." (Farago,2006:49) Elbette bu bilinçli koparma ve nesnesinden uzaklaşarak sanatı gerçekleştirebilme sürecinini rehberi, kurucusu sanatçı olacaktır. Timuçin'e göre (2013),

> "Sanatçı gerçekliği bilinç yetkinliğiyle görmüş, onu bu görü derinliğiyle yapıtına çok özel koşullarda götürmüştür. Yaşamı kavramak için felsefenin oluşturduğu görme gücüne gereksinimimiz vardır Onun sağladığı yalın düşünselliğe gereksinimimiz vardır. Sanatta özel anlatımlara götürülmüş de olsa, yaşam aynı yaşamdır. Sanattaki yaşam bilinmez bir yerlerden getirilmiş değildir. Onun gerçeğe yönelişi, öyle de olur böyle de olur formülüyle açıklanamaz." (Sy.11-12)

Sanatçı, nasıl bir model seçerse seçsin, kendi içinde ya da dışında, yani isterse kendi içindeki doğayı, isterse dışarıdaki doğayı, sonuçta yaptığı yeryüzünü gerçekliğinin bir taklididir. Diderot, "iyi bir taklit sürekli bir keşiftir" demektedir. (Farago, 2006:37) Böyle bakıldığında taklit, yalnızca taklit ettiği gerçekliğin kavranmasını değil, ama yaptığı keşiflerle başka, farklı gerçeklerin de kavranma yolunu açan bir süreç anlamı taşımaktadır. Süreç kavramı, bir gelişme, tarihsel kavrama çabası içerse de yukarıda sayılanlar bilinen anlamıyda bir tanım niteliği taşımamaktadır.

Yukarıdaki sanatı açıklama, kavramlaştırma, bağlama oturtma çalışmaları, sanatın referanslarına, sanatın ortaya çıkardığı dünyaya, sanatın yararına ve sanata duyulan ihtiyaca yönelik olarak yapılandırılmışlardır. En geniş anlamıyla modern anlamda sanatın ve modern sonrası yaklaşımların konularına yaklaşımlarına açıklık getirme çabası taşırlar. Ne var ki, görüldüğü gibi, alt alta yazılmış bir "sanat" tanımı ortaya koymamışlardır.

Klâsik ya da modernist sanat kavrayışlarının bir önermesi olarak, Tolstoy'un, "Sanat yoktur, sanatçı vardır" cümlesi de aynı çaresizlikten ya da özgürlük alanı arzusundan kaynak almaktadır. (Gombrich, 2007: 16) Bununla birlikte, son bölümde yapacağımız incelemelere bir dayanak oluşturabilmek açısından, yukarıda incelediğimiz her bir başlıktan derlediklerimiz, kavramlar ve sanatsal yaklaşımlar olarak, aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tabloda her sanatsal akımın kendi kavramlarını ürettiği ve üretim yaklaşımlarının birbirinden farklı olduğu görülmektedir. İncelendiğinde sanatın bileşenlerinin bir kaç paydada buluştuğu görülmektedir. Giriş bölümünde belirtildiği gibi, incelemeler dört payda ortaya koymaktadır. Sanat eseri, insan yapımıdır, sanat eseri olma amacı taşır, bir konu, durum ya da duygu ifade eder, estetik bir biçimi vardır. Ancak, görülmektedir ki, "insan yapımı" olması dışındaki diğer paydalar, sanatın zamanla geçirdiği yolculukta değişime uğramıştır. Gerçekçi-benzetmeci sanatın dışında hiç biri dört bileşeni de ihtiva etmemektedir. Dışavurumculuk, estetik biçim konusunu parantez içine almıştır, Biçimcilik, bir duygu, konu ya da anlam

taşıma zorunluluğunu parantez içine alıp, zorunluluklarından çıkarmıştır, postmodern sanat yaklaşımları ise insan yapımı olması ve bir fikir taşıması dışındaki diğer bileşenleri dikkate almamıştır.

Benzer bir çalışma, ilgili bölümde toplumsal hareketler için de yapılmış ve "yeni" ve "eski" toplumsal hareketler, bileşenleri bakımından ayrılarak analiz edilmiştir.

SANATSAL AKIM/YAKLAŞIM	KAVRAMLARI	ÜRETİM YAKLAŞIMLARI	
GERÇEKÇİLİK AKIMININ KATKILARI	Estetik Uyum Düzen Simetri Oran Muhteşem ve Yüce Kusursuz Klâsik Yansıtmacı	İnsan yapımı Sanat eseri olma amacı Bir konu/durum/duygu anlatımı Öznesi vardır Estetik açıdan iyi bir biçim taşıma Göstermek istediği şeye benzeme Göstermek istediği şeyi taklit etme Doğayı taklit etme Haz verme Sınırlılık, Belirlilik Duygulara yönelme (belirli bir sınır içinde, Kitsch ve pornografi olmaksızın) Yararlılık Anlam taklit edilenden kurulur	
DIŞAVURUMCULUK AKIMININ KATKILARI	Sanatçı Özgürleşme Bireysellik Estetik Bilişsellik Duygu Düşünce Bilinç İdealizm Modernizm Kübizm	İnsan yapımı Sanat eseri olma amacı Bir konu/durum/duygu anlatımı Öznesi vardır Estetik açıdan iyi bir biçim taşıma Sanatçı üstündür Sanat kutsaldır Sanat duygunun aracıdır	

	Fütürizm **Madde** **Ruh** **Yorum** **Soyutlama** **Bilinçaltı** **Kapitalizm**	**Sanat üstüninsana giden yoldur** **Özgün bakış** **Anti-naturalizm** **Yararlılık** **Bedensel Özgürlük** **Mecaz** **Metafor** **Kişisel-Kültürel düalizmi** **Bireysel-Toplumsal düalizmi** **Anlam metinden/eserden kurulur**	
BİÇİMCİLİK AKIMININ KATKILARI	**Biçim** **Sanatçı Özne** **Modernizm** **Yüksek Sanat** **Yapısalcılık** **Dilbilim** **Göstergebilim** **Sürrealizm** **Dadaizm**	**İnsan yapımı** **Sanat eseri olma amacı** **Bir konu/durum/duygu anlatımı zorunluğu yoktur** **Özne olmak zorunda değildir ya da gizlidir** **Biçim estetiği içerendir** **Sanatın öznesi sanattır** **İnsan önemlidir, ürettiği her şey önemlidir** **Biçim her şeydir** **Malzeme çeşitliliği** **Uyumsuzluk** **Anlam kurulmaz**	
POSTMODERN SANAT YAKLAŞIMLARININ KATKILARI	**Anti-modernizm** **Postmodernizm** **Postyapısalcılık** **Yapısöküm** **Yapıbozum** **Feminizm**	**İnsan yapımı** **Bir konu/durum/duygu anlatımı** **(öznesi vardır, tanımı verilmez, izleyici özneyi bulmak ya da eser sahibiyle aynı özneyi**	

	Postkolonyalizm **Queer** **Hazır nesne** **Öteki** **Farklı** **Özne**	**bulmak zorunda değildir)** **Estetik bir biçimi olmak zorunda değildir** **Geleneklerin reddi** **Büyük anlatıların yıkımı** **Modernin eleştirisi** **Sanatın gündelik yaşamla İlişkisini kurma** **Sanatçı kutsallığının yıkımı** **Sanat mekânının dağılması** **Özgünlüğün reddi, uyarlama, melezleşme, kodları kırma, bağlamı değiştirme** **Her insan sanatçıdır** **Uyumsuzluk** **Juissance ve Tiksindirme** **Ortaklıkların reddi** **Malzeme sınırsızlığı** **İzleyici katılımı** **Anlam kurulmak zorunda değildir** **Anlam dışarıda kalandan/ötekinden/sessizlikten kurulur**	

Tablo 3: Sanat Akımları ve sanatın gelişmesine, bileşenlerine katkıları

1.2. TOPLUMSAL HAREKETLER

Toplumsal hareketler, dünyanın gelişmesinde ortaya çıkan büyük değişimlerin bir sonucu olarak 18. ve 19. yy. boyunca dünya sahnesinde görünmüşlerdir. Kapitalizmin yayılması, sanayileşmenin yarattığı geniş işgücü, bunlara bağlı olarak ortaya çıkan ücret ve istihdam politikaları, kentleşme, göç sorunu, toplumsal hayatın çeşitlenmesi ve hızlanması, iletişimin artması, parlamentolu ve seçimli sistemlere giriş gibi gelişmeler, toplumsal yaşamın koşullarını değiştirmiştir. Hak temelli oluşumlar, seçim çalışmaları, demokrasi kavramındaki gelişmeler, farkındalığı ve örgütlülüğü arttırarak toplumsal hareketlenmeyi sağlamıştır. Toplumsal hareketler, bu gelişmeler içinde, belirli bir konuda değişim yaratmaya çalışan ya da potansiyel değişimi engellemek üzere biraraya gelen oluşumlar olarak ortaya çıkmışlardır ve "çatışmacı" politikanın kendine özgü bir türü olarak tanımlanmaktadırlar. (Tilly, 2008:16) Çünkü, toplumsal hareketi oluşturanlar, ortak çıkar gruplarıdır. Bir çıkar grubunun oluşturduğu toplumsal hareketlilik, başka bir grubun çıkarıyla çatışma yaratacaktır. Sorunu dile getiren toplumsal hareket, talebin muhatabı tarafından, sisteme karşı oluşan toplumsal hareket de sistemin korunması için kurulmuş siyasal aygıtlar tarafından, engellenir. Bu da "taraflar"ı oluşturur ve aralarında çatışma doğmasına neden olur. Castells, bu koşullarda ortaya çıkan toplumsal hareketi, "bir anlamda yenilik öneren ve toplumsal ortaklığı bir eylem grubuna dönüştürme başarısına dayanan bir oluşum grubu" olarak tanımlamaktadır. (Akt. Işık, 2011:6)

Tilly'ye göre (2008) toplumsal hareketler politiktir. Çünkü, "ister nesne talepleri, ister nesne birlikleri, isterse de çatışmanın denetçileri bağlamında olsun, hak talebinde bir şekilde şu ya da bu türde bir hükümet tasarımı gündeme geleceğinden" bilinen anlamıyla politiklik içermektedir. (Sy.16)

Toplumsal hareketlerin katılımcıları, taleplerini kamuya açık, görünür ve uyumlu bir biçimde sergilemektedirler. Ancak kamuya açık olmaları nedeniyle, bir kamusal alanı ve politikliği içerseler bile, seçim kampanyaları, ulusal bayramlar, askeri gösteriler, ortak yas, seçim kutlamaları, bunun sonucundaki atanmalar, bunların kutlanması gibi politik yapıları içermemektedirler.

Tilly'ye göre (2008), toplumsal hareketler üç unsurun yenilikçi sentezinden doğar: Bunların ilki, belirli bir amaç için biraraya gelmiş, konuya ilişkin sürgit talepte bulunan organize halk girişimidir. (Sy. 17) Otoriteye karşı ortak harekette bulunma amacı taşırlar. İkinci unsur, farklı politik eylem türlerinin gerçekleştirilmesidir. Geniş kitlelerin katıldığı mitingler düzenlemek, resmi kortejler oluşturmak, nöbetler

düzenlemek, gösteriler yapmak, afiş asmak, basına demeç vermek, dilekçeler ve benzerlerini organize etmek, bildiri dağıtmak, belirli bir amaçla biraraya gelmiş yasal dernek ya da birlikler kurmak vb. Son olarak da Tilly'nin kısaltarak kullandığı, MBSB, yani makul olma, birlik olma ve birlikte hareket etme, anlamlı bir sayısal çoğunluk ve kendilerine, amaçlarına ya da paydaşlarına bağlılık unsuru, sentezin oluşmasını sağlamaktadır. Toplumsal hareketlerin temel özellikleri konusunda farklı görüşler ortaya koyulmuştur:

Mc Adam ve Snow'a göre, toplumsal hareketlerin temel özellikleri, kolektif veya ortak hareket etme; değişim temelli amaçlar; belirli bir düzeyde örgütlenme; belirli bir süre devam etme; kurumsal sistem dışında kolektif hareket edebilme olarak sıralanmaktadır. (Akt. Uysal, 2016:3) Melucci ve Artvizer ise toplumsal hareketlilik için, üç temel karakteristik olarak ortaya koyarlar: Dayanışmanın bozulması; varolan çatışmanın halkça sunumu ve eylemin meydana geldiği sistem içinde uyumluluğun limitlerinin bozulması. (Işık, 2011:9) Robert Metron da toplumsal hareketlerin paylaştığı yine üç özellikten sözetmektedir: Toplumsal hareketler belirgin amaçlar peşindedir; uyum sağlayan organizasyonlardır ve birleştirici bir ideolojiye sahiptirler. (Akt.Işık, 2011:8)

Görüldüğü gibi, farklı biçimlerde ifade edilse de toplumsal hareketlere ilişkin tanımlar, ortak bazı unsurlarda buluşmaktadır. Ortak bir amaçla biraraya gelen insanları, kolektif bir eylemi ya da eylemleri, belirli bir süreyi hatta devamlılığı, ortak bir düşünceyi, uyumlu olmayı, amacı taşıyabilen bir katılımcı sayısını içermektedirler. Klâsik paradigma diyebileceğimiz, ilk toplumsal hareketlere ilişkin bu tanımlamalarda, toplumsal hareketleri oluşturan bireylerin henüz tanımın içinde yer almadığını, analizlerin kurum, örgüt ya da organizasyona odaklandığını işaret etmemiz gerekiyor.

1.2.1. Tarihsel Gelişim - İlk Toplumsal Hareketler

Amerika ve Avrupa'da 18.yüzyılın başlarında ortaya çıkan bazı hareketlilikler, "toplumsal hareket" tanımına ilişkin özellikleri taşımaktadır. 1760'larda İngiltere ve Amerika'da, Tilly'nin yukarıda belirttiği, "belirli bir amaç için biraraya gelme, farklı politik eylem türlerini hayata geçirme ve MBSB özelliklerini taşıyan hareketler ortaya çıkmaya başlamışlardır. 1768'de Londra'da maden kömürü hamalları, kömür fiyatının yükselmesini desteklemek için, kömürün nakliyesini ve satılmasını engellediler. Londra'nın doğusunda, ipek dokuma işçileri, maaşlarını düşüren tezgâh sahiplerini ve

düşük ücretle çalışan işçileri uyarmak için, dokuma tezgâhlarını tahrip ettiler. (Tilly, 2008: 37) Ancak bu hareketlerin içinde en farklı olanı John Wilkes adlı muhalif gazetecinin parlamento seçimlerine katılmasını bir halk kampanyasına dönüştürmesidir. Parlamento'nun Wilkes'i üye olarak kabul etmemesine karşılık halk her türlü yöntemi kullanarak onu desteklemiş, sonunda Londra Belediye Başkanı seçimlerini kazanmasına kadar giden yolu açmayı başarmıştır.

Aynı yıl Boston'da, daha sonra "Boston Çay Partisi" adıyla anılacak ve Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nı başlatacak olan eyleme giden yolu açan toplumsal hareketler görülmüştür. Vergi nedeniyle, Britanya Kraliyet Vergi Memurları bir tekneye el koyunca, Bostonlular başka bir tekneyi doldurup, halatları kesip, kaçırmışlar, vergi memurlarını da taşa tutmuşlardır. Daha sonra da halk sokaklarda izinsiz protesto mitingleri yapılmıştır. (Tilly, 2008:47)

Bu eylemler, ardından gelen Amerikan Bağımsızlık Savaşı, Avrupa'nın diğer ülkelerini de içine alan, köleliğe karşı yasaların çıkarılması için düzenlenen kampanya ve hareketlilikler, öncü özellikler taşımaktadırlar. Tilly (2008) toplumsal hareketliliğin bir parçası olarak halkın, geçmişinden gelen, "repertuar"ını bu eylemlerine kattığını belirtir. Öç alma ritüellerini, genel ahlâka uygun olmayanların davranışlarını, çanakları çömlekleri birbirine vurarak hakaretler yağdırıp, gürültülü müzik yapıp müstehcen şarkılar söyleyerek istediklerini alma gibi, özgürlük sınırlarını zorlayan geleneklerini toplumsal hareket repertuarına dahil etmişlerdir. (Sy.41) Karnaval kültürünü, toplumsal hareketlerin bir urformu olarak, bu noktada konuya dahil edebiliriz. Karnaval, yaşamın gündelik kurallarının, resmi ve alışıldık olanın dışında bir dünya kurulmasıdır. Yaşamın bir süre için askıya alınması, gerçek olanla oyun olanın birbiriyle ilişkisini bozmakta, böylelikle sosyal olan ve hiyerarşik olan değişime uğratmaktadır. Sokaklardaki eylemlerin bir tür karnavalesk oluşturması, eylemi tanıdık hale getiren ve güçlendiren bir öge olarak işlev görmektedir. Karnaval ve Karnavalesk olan konusuna ileride ilgili başlık altında değinilecektir.

Burada eylemlerin ayırdedici özelliklerinden biri, katılanlarda davranış değişikliği ortaya çıkarmasıydı ki bu unsur John Wilkes eyleminde, daha önce oy kullanmayı düşünmeyen işçilerin sandığa gitmesiyle görülmektedir, diğeri ise sıradan insanların esnafların ya da tüccarların sistemle karşı karşıya kalma riskini göze alarak, toplumsal hareketin bir parçası haline gelmesidir.

Halk güçlerinin muhalif hareketlerin içine katılması, toplumsal hareketlerin doğmasını sağlayan asıl faktörü oluşturmuş, yönetici sınıflarda ve itirazların

muhataplarında beklenmedik etkiler, sonuç olarak da zamana yayılarak da olsa, konuya ilişkin dönüşümler ortaya çıkarmıştır. Tilly'ye göre (2008), "kölelik karşıtı" kampanya, bütün bu faktörleri ve gelişmeleri değerlendirerek, geçmişten gelen repertuarı, MBSB parametrelerini tek bir politik başlıkta birleştirerek ortaya koyarak, dünyanın ilk toplumsal hareketini oluşturma iddiasını taşımaktadır. (Sy. 61)

Kapitalizmin ilerlemesiyle birlikte, toplumsal hareketler çoğunlukla hak temelli arayışlar olarak gerçekleşmişler, küçük ev işletmelerinin fabrikalara dönüşmesi, yüksek üretim sayesinde ortaya çıkan büyük sermaye, yüksek üretimi sağlayan işgücünün yani işçi sınıfının ortaya çıkışı, kısıtlı oy haklarına rağmen, parlamentoların refah üzerindeki somut etkisi, daha önemlisi, değişim ve eşitlik açısından taşıdığı potansiyel ve merkezi iktidarların aldığı savaş kararlarının gündelik yaşam ve refah üzerindeki etkisi, Avrupa'daki değişimin temel dinamiklerini oluşturmuşlardır. Tilly (2008), savaş, parlamenterleşme ve sermayedarlaşmanın toplumsal hareketlerin gelişmesiyle doğrudan ilişkili olduğunu belirtmektedir. (Sy.51)

Söz konusu gelişmelerin özneleri olan gruplar, ortak ya da benzer arzuların birleştirdiği paydaşlar haline geldiler. Sayıları oldukça düşük olmalarına karşın, muhalif aristokratlar, burjuvazi ve küçük burjuvazi ve sayıları giderek artan mutsuz işçiler, bir cephenin parçalarını oluşturdular. Tilly'ye göre (2008),

> "Bu tür yakınlaşmalar, sonuçta özel amaçlı derneklerin, halk mitinglerinin, imza kampanyalarının, disiplinli yürüyüşlerin ve benzeri hak talebinde bulunma usullerinin işçi sınıfı ve küçük burjuva eylemcileri tarafından benimsenip yaygınlaşmasına yol açtı. Öte yandan sıradan halk bu tür eylemlere karışınca yetkililerin yasal önlem almaları da güçleşti. ...
>
> Bu tür yakınlaşmalar aynı işçi sınıfı ve küçük burjuva eylemlerini hak talebinde bulunmanın bir yolu olarak doğrudan yıkıcı eylem yapmaktan uzaklaştırdı. ... Böylece, muhalif aristokratların, radikal burjuvazinin, öfkeli küçük burjuvazinin ve işçilerin ortak eylemleri toplumsal hareket eylemlerine örnek teşkil etti ve onlar için yasal zemin yarattı."(Sy. 52)

Tilly'ye göre (2008), somut tarihsel verilerle incelendiğinde toplumsal hareketler ortak bazı savlar içermektedir. (Sy. 64-67) Toplumsal hareketler, çok taraflı mücadeleler olarak başlamış olsa da birbiriyle etkileşimli hareketler olarak gelişmişlerdir. Sonuç alan hareketler, koalisyon oluşturma kapasitesi taşıyan gruplar tarafından ortaya koyulanlar olmuştur. 18. yy.dan 19. yy.a geçiş sürecindeki hareketliliklerde görülen üç temel iddia, toplumsal hareketlerin bir ortalığını oluşturdu: Program, kimlik ve duruş. Bu üç temel başlık, program, kimlik ve duruş,

toplumsal hareketin niteliğine göre, hâkim gruplarına göre ve hareketin evrelerine göre temel değişim göstermektedir.

Toplumsal hareketler ve demokratikleşme kısmen birbirinden bağımsız biçimde gelişse de toplumsal hareketlerin hızlanmasında demokratikleşmenin doğrudan etkisi vardır. Toplumsal hareketlerin geliştiği, hızlandığı ülke ve bölgelerle, parlamenterleşme ve çok adaylı seçimlerin varlığı örtüşmektedir. Ancak savaş ve işgal durumları bu konunun istisnası olarak ele alınmalıdır. 2. Dünya Savaşı sonrası Almanya ve Japonya, savaş öncesi totaliter rejimlerini işgalden sonra sürdürmemişlerdir. Burada "demokrasi" bir toplumsal hareketin gücüyle değil, iktidarın savaş sonrası ortadan kalkmasıyla ve işgalcinin gücüyle gelmiştir.

Toplumsal hareketler, halkın hâkimiyetini savunmaktadır. Toplumsal hareketler, eylem üretebilir, ancak sonuç üreten hareketler, politik girişimcilerle bağlantılı olanlar olmuştur. Aksi takdirde yerel politikayla ve kısmi bir etkileşimle sınırlı kalma riski taşımaktadırlar. Toplumsal hareketlerin iletişim ve işbirliği oluşturmaları, ilgili ortamlarda duyulma ve benimsenme olanaklarını arttırmıştır. Örneğin kölelik karşıtı hareket, kısa sürede uluslararası bir sava dönüşürken, İrlanda'nın Britanya karşıtı eylemleri, Amerika ve İngiltere'deki göçmenlerden destek bulmuştur.

Tarihsel gelişimin bir parçası olarak, toplumsal hareketlerin katılımcıları ve iddiaları da zaman içinde değişim göstermektedir. Ulusal otorite ya da ulusal hak arama talepleri, sorunun uluslararası boyutuna ya da din gibi, ortak alanlara geçerek evrimleşmişlerdir. Örneğin, 18. yüzyılda kölelik karşıtlığı bir toplumsal hareket başlığı iken, 20. yüzyılda kadınların oy hakkı bir toplanma nedeni haline gelmiştir. Toplumsal hareketler, icat edilmiş eylemliliklerdir; ortadan kalkabilir, farklı politikalara dönüşebilirler; otoritenin baskısına maruz kalarak ortadan kalkabilirler ya da otorite zaman içinde toplumsal hareket organizasyonunu taklit etmek gibi bir gelişme gösterebilir. Toplumsal gelişmelerin sonucunda, talep konusu, bütün taraflar için anlamlı bir sonuç yaratabilir; bu da toplumsal hareketin varlık nedenini ortadan kaldırabilir.

Çatışmayı, "muhalif aktörlerin, değerli kaynaklar üzerinden birbirleriyle mücadelesi" olarak gören Melucci (1985), toplumsal hareketi dayanışmaya dayalı; bir çatışma taşıyan; yer aldığı sistemin sınırlarını zorlayan bir kolektif hareket biçimi, şeklinde tanımlamaktadır. (Sy. 87)

Alain Touraine göre (1988), Avrupa aydınlanması, 20. yy.da kendi kriziyle karşı karşıya kalmıştır. (Sy.38-39) Aklın gelişimiyle ortaya çıkan bilimde ve sanayideki gelişmeler, devletlerin özelleşmesi gibi sonuçlar doğurmuş, devlet farklı bir yöne doğru gelişmiştir. Fransız İhtilali sonrasında ortaya çıkan, 'toplumun gelişen sınıflarının[19] iktidarda söz sahibi olmasının yaratacağı rasyonel yönetim' inancı zedelenmiştir. 19.yy.da ortaya çıkan toplumsal hareketliliklerin bir küçük özeti konuya ilişkin fikir vermektedir (Tilly, 2008:110):

1810-1826		Güney Amerika'da bağımsızlık hareketleri
1824	İngiltere	İşçi örgütlerinin kısmen yasallaşması
1831-1834	Fransa/Lyon	İşçi ayaklanmaları
	İngiltere	Chartist hareket[20]
1839-1842	Çin-İngiltere	Afyon savaşları
1848	Fransa	1848 Devrimi
1857-1859	Hindistan	İngiliz yönetimine karşı isyanlar
1860	ABD	1860'larda başlayıp devam eden işçi grevleri
1885	Hindistan	Hindistan Ulusal Meclisi'nin kuruluşu
1895-1898	Küba	İspanya yönetimine karşı isyanlar

Toplumsal hareketler, ekonomik temelli hak arama eylemleri ve sömürgecilikten doğan sorunlar arasında dağılmaktadır. Burjuvazinin iktidarı bir çeşit hegemonyaya dönüşmüş, üst üste gelen ekonomik krizlerin ve buhranların sonucunda, Sovyetler'in kuruluşu, ardından Almanya'da milliyetçi – faşist ideolojinin iktidara gelmesinin yarattığı sonuçlar, sınıfsal tercihlerin yeterli adaleti sağlamadığı sonucunu ortaya çıkarmıştır. İnsan, aklıyla yürüdüğü yolda, kendisini dinden ve monarşilerden özgürleştirmiş, ancak otoriter yönetimleri iktidara getirmiştir. Sonuç olarak, sosyoloji, tarihsel bir figür olarak, "aktör"e kuşkuyla bakmaya başlamıştır. İşçi sınıfı, burjuvazi, ulus vb. sonuç olarak bir aktördür, ancak hepsi aynı kurgusal iktidar modelinin görünür yüzü haline gelmiş ve siyasal gücü elinde bulundurmak isteyenlerin manüplasyon araçları olabilmişlerdir. Bu noktada, adalet ve özgürlük gibi evrensellik iddiası taşıyan kavramlar, sömürge halklarının, baskı altına alınmış azınlıkların ve her hangi bir biçimde gündelik yaşamdan dışlanan "marjinal"lerin, şiddet ve baskı

[19] Gelişen sınıflar olarak, burjuvazi ve İşçi sınıfı kastedilmektedir.

[20] Chartist Hareket: İngiltere'de 1830'larda başlayan işçi hareketi. Tarihteki ilk örgütlü işçi hareketi olarak tanımlanmaktadır.

görmesi ve kendilerini ifade etmeye başlamasıyla zedelenmiştir. Klâsik sosyolojiye göre; Değerlerin kurumsallaşması ve aktörlerin sosyalleşmesi arasında bir tekabüliyet vardır. Yani, toplumsal yaşamın aktörlerinin sosyalliğinin artması, ilgili alandaki değerlerin yayılması ve kurumsallaşması sonucunu doğurur. Toplumsal alanda varolan bir aktörün değeri, toplumun diğer katmanlarınca da kabul görürse bu değer, artık ortak bir değer haline gelecektir;

Öte yandan aktör, temel topluluğun bir üyesidir, kültürel geleneğe bağlı bir bireydir. Bir vatandaş ya da proleter olarak tanımlanmaz. Toplumsal yaşama katılanların, ayrı toplumsal gruplardan gelmedikleri, ortak değerleri olan bir toplumun benzer kültürel geleneğe sahip üyeleri olduğu varsayılmaktadır; Aynı zamanda, tarihsel gelişme, toplumun temel işleyiş normu olmaktan çıkarılmıştır. İnsanın yeryüzündeki amacı, sınırlı kaynakların maksimum kullanımını organize etmek olarak tanımlanmıştır. Bu da insanın gelişiminin, bir bütünün parçası olduğu, ilerleme ya da modernleşme gibi kavramların da zamanın içinde gelişen, dönemsel ve geçici olduğu bilgisinin görmezden gelinmesi sonucunu ortaya çıkarmıştır. Eleştirel sosyologların konuya ilişkin saptamaları, böylelikle toplum fikrinin yokolduğu ve gündelik yaşamın siyasal olanla içiçe geçmiş olduğu biçimindedir. (Touraine, 1988:38-39) Bu aşamada, siyasal olan, iki karşıt formda karşımıza çıkmaktadır. Birincisi elbette iktidar ya da siyasal gücü elinde bulunduran aktör, ikincisi de siyasal alanı etkilemek ya da yönlendirmek üzere organize olan ve hareket eden baskı grupları ve karar alma mekânizmalarıdır.

Klâsik sosyoloji 19. yy.da görülen hareketlerin 20. yy. itibariyle ortaya çıkardığı sonuçlardan bakarak, toplumsal hareketleri geçici bir sürecin parçası olarak analiz etmiştir. Bu geçici süreç, modernliğin hayata geçişini kapsamaktadır ve bireysel ve toplumsal hareketler modernliğin tarihsel sonucudur. Buradan bakıldığında, klâsik sosyolojinin toplumsal hareketlere yaklaşımı şöyledir: Toplumsal hareketler, toplumsal gelişme nedeniyle oluşan toplumsal gerginliğe, ekonomik krizlere ve esas olarak da modernleşmeye tepki olarak ortaya çıkan olgulardır; modernleşme kendini gerçekleştirme sürecini tamamladığında ortadan kalkacaklar ve toplumsal düzen dengesine oturacaktır. Bu tür hareketliliklerin ya da uyumsuz karşı duruşların yerleşik bir modern düzende yeri olmayacaktır; zaten hareketlerin aktörleri, sisteme uyumlanamamış, marjinal ve gerçeklikle bağını kuramamış kesimlerdendir.

Klâsik sosyolojinin toplumsal tanımlarının, evrimsel bir bakış açısı taşıdığından ve geleneksel bir yaklaşım gösterdiğinden, değişen toplumsal yapıyı

analiz etmekte tarihsel olarak yetersiz kaldığı görülmektedir. Değişen toplumsal yapı, kendi itiraz yöntemlerini hayata geçirmeye başlamıştır ve farklı analiz yöntemlerine ihtiyaç duymaktadır. Touraine'e göre (1988), "sosyolojinin nesnesi artık, 'toplum' değil, toplumsal davranış ve ilişkilerdir". (Sy.38-40) Bu değişim kamusal alanda kendisini yeni toplumsal hareketlerle, ifade edecektir. Çünkü, örneğin İslamcı hareketler, moderniteye uyum sürecinin bir fenomeni ise yeni toplumsal hareketlerin önemli bir bölümünü oluşturan, çevre hareketlerini modernitenin hangi gelişimiyle uyumsuzluğu bakımından eleştirmek mümkün olacaktır? Ya da modernitenin bir olgusu olan, Marksist, "kişisel olan politiktir" cümlesinden yola çıkan, feminist ve LGBTİ+ hareketleri tanımlamak mümkün olacak mıdır? Bu noktada toplumsal davranış ve ilişkileri yeniden tanımlamak üzere, yeni toplumsal hareketler başlığının benimsendiği görülmektedir. Eski toplumsal hareketler paradigmasına, her iki toplumsal hareketin karşılaştırılması başlığında da değinilecektir.

1.2.2. Yeni Toplumsal Hareketler

Yeni toplumsal hareketler karşımıza ilk kez, klâsik sosyolojiye bir karşıtlık üretebilen Marksist sosyolojinin 1960'larda beklenen sonuçları almamasının sonucu olarak, Foucault, Derrida, Bourdieu gibi Avrupalı düşünürlerin yeni teorik paradigmalarında ortaya çıkmıştır.

Yukarıda bahsedildiği gibi toplumsal hareketleri, gerginliklerin ve krizlerin sonucu olarak gören yaklaşım klâsik yaklaşım, toplumsal hareketleri marjinal olarak değerlendirir; modern toplumun gösterdiği yapısal gelişmeye uyumlanamamış, yoksul ve hatta yerleşik olmayan kesimlerin hareketi olarak görür. Klâsik sosyolojiye göre, modern toplumun gelişmesi meyvelerini verdiğinde, refah ve özgürlük bütün kesimler tarafından faydalanılır hale geldiğinde zayıflayıp ortadan kalkacaktır; dolayısıyla, gelişimin dinamiği toplumun kendisinde değil, tarihsel gelişimdedir; insan, birey ya da topluluk olarak bir etken, bir faktör değildir; değişimler insanlar tarafından gerçekleştirilmezler, bir tarihsel zorunluluk olarak hayata geçerler. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, 1960'lardan başlayıp, 1970'lere uzanan bir süreçte dünya sahnesine, yeni gruplar çıkmıştır. Feminist hareket, çevre hareketlerinin öncü grupları olan nükleer karşıtı eylemler ve gruplar, günümüzde LGBTİ olarak kısaltılmış olan farklı cinsel yönelimlerin oluşturduğu gruplar, barış aktivistleri, çoğulculuk, çok seslilik önermesiyle sivil alanı doldurmaya başlamışlardır.

Öncelikli olarak endüstri sonrası toplumlarda ortaya çıkan bu gruplar, temel bir dayanağa sahiptirler: İçinde bulundukları toplum, belirli bir gelişme ve refah düzeyini yakalamıştır, bununla bağlantılı olarak, demokrasi ve sivil toplumun varlığı gibi ortak kabullerin sonucunda, devlet katında karşılık bulan, toplumun temelini oluşturdukları kabul edilmiş gruplardır. Yani moderniteye uyum sağlayamamış marjinal gruplar, yoksullar ya da köksüzler değillerdir. Eski toplumsal hareketlerden farklı olarak, iktidar talepleri yoktur; ekonomik bir sorunun çözümü için sokağa çıkmazlar, katılım, kimliğini ortaya koyabilme gibi, sivil haklar ya da kültürel alandan taleplerle hareket etmektedirler.

Burjuvazinin oluşturduğu parlamenter, seçimli ve katılımcı yönetim sistemlerinin içerdiği demokrasi ve çoğulculuk fikirleri, sivil toplum üzerinde, sadece toplumun gelişimine uyumlanacak hareketlilikler oluşturmamış, yeni ifade alanları ve biçimleri talep ederek, toplumsal hareketlerde yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. Ortaya çıkan hareketleri "yeni" olarak nitelemek ve incelemek için, bu gelişme başlı başına bir neden oluşturmuştur. Endüstri sonrası toplumlarda ortaya çıkan talepler, toplumsal ilişkilerin ve kültürel gelişmenin ekonomi tabanlı olmayabileceği varsayımını doğurmuştur.

Öte yandan, Marksist paradigmanın benimsediği, toplumsal gelişimin öncüsü olan proletarya, endüstrileşme sürecini tamamlamış toplumlarda yerini farklı bir toplumsal gruba bırakmak üzeredir. Teknolojinin gelişmesi, fabrikalardaki üretimi sağlayan ve toplumun en geniş kesimini oluşturan işçi sınıfında köklü bir değişime yol açmış, üretim kol gücü yerine, beyin gücüyle çalışan bir çoğunluk tarafından gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bu gelişme bir yandan Marksist teoride yer alan "işçinin öncü rolü"nü kaybetme riskini ortaya çıkarırken, yeni ve daha donanımlı bir grubun ekonomik ve toplumsal alana bir parametre olarak dahil olması sonucunu doğurmuştur.

Yeni toplumsal hareketlerin başlangıcı, farklı toplumbilimciler tarafından farklı gelişmelere bağlanmaktadır. Neo-liberal politikaların yaygınlaşması ve sonuç vermeye başlamasıyla birlikte ortaya çıkan, 1990'larda Londra'daki hareketlere giriş bölümünde değinmiş, YTH'nin başlangıcı olarak varsayıldığından sözetmiştik. 1960'larda Berkley, Paris ve Berlin'deki öğrenci hareketleri de bu varsayımlardan biridir. (Işık, 2011:20) "Yeni Toplumsal Hareketler", başlangıcının hangi tarihe eklemlendiğinden bağımsız olarak, benzer tanımlarla karşılanmış, değişen ekonomi ve üretim koşullarının, toplumsal yaşamda ortaya çıkan kimlik yönelimli taleplerin;

iktidardan, bireysel çıkardan bağımsız, insanî taleplerin oluşturduğu yeni bir ifade biçimi olarak görülmeye başlanmıştır. "Yeni" olarak tanımlanmalarının nedeni de ortaya çıktığı bu koşullardadır; yukarıda Touraine'den alınan, "yeni sosyolojinin konusu artık toplum değil, toplumsal ilişkilerdir" saptamasında görüldüğü gibi, sınıf ya da ulus bazlı dikey tanımlardan bağımsız, içiçe geçtiği grupların geniş kesişim kümelerinden oluşan, yatay bir gelişim izleyen, bu yeni siyasi ve sosyal ilişkilerdedir. Yeni toplumsal hareketlerde yeni olan, devletin gücünü kontrol etmek yerine, sivil ilişkileri dönüştürmeyi amaçlamalarıdır.

Yeni toplumsal hareketler üzerinde yapılan çalışmalara ilişkin olarak, bir ekonomik kriz ya da gerginliğe tepki olmadığı tezinden hareketle iki temel yaklaşım oluşmuştur. Bunlar, Amerika'da etkin olan, "Kaynak Mobilizasyonu" ve Avrupa'da etkin olan "Yeni Toplumsal Hareketler" teorileridir. (Işık, 2011: 12)

1.2.2.1. Kaynak Mobilizasyonu Paradigması ve Toplumsal Hareketlerde Kimlik Yönelimli Yaklaşımlar-Yeni Toplumsal Hareketler

Cohen'e göre (1985), kaynak mobilizasyonu konusundaki görüşler temelde, kolektif davranış ile ekonomik sosyal çöküş arasındaki doğrudan ilişkiyi reddetme prensibine dayanmaktadır. (Sy.113) Toplumsal hareketlerin aktörleri, bir ekonomik ya da toplumsal çöküşün, toplumu oluşturan bireyler üzerindeki, duygusal, psikolojik faktörlerin sonucunda ortaya çıkmazlar. Kolektif davranışın ortaya çıkabilmesi için, klâsik yaklaşımlarca tanınan "kaba" koşulların ötesinde, gelişmiş örgütsel formlara ve farklı iletişim mekanizmalarına ihtiyaç vardır. Örneğin, hareket sadece kaynakların kullanımındaki değişiklikle değil, fırsattaki değişimle ortaya çıkabilir. Ancak yine de kolektifin başarısı, alanın bir aktörü olarak, tanınma ve elde ettiği maddi kazancın artması ile ölçülendirilir. Kaynak mobilizasyonu paradigmasını savunan teorisyenler şu ortak noktalarda uzlaşmaktadır (Cohen, 1985:114-115)

Toplumsal hareketler, kolektif davranışın çatışmacı perspektifinden anlaşılmalıdır; kurumsal ve kurumsal olmayan kolektif hareket arasında temel bir farklılık yoktur; her ikisi de kurumsallaşmış güç ilişkileri çerçevesinde çıkar çatışmalarını içerir; kolektif hareket, grupların çıkarlarını rasyonel bir biçimde savunmalarını içerir; amaçlar ve şikâyetler güç ilişkilerinin daimi ürünleridir ve hareketin oluşumunu açıklayamazlar; hareketin oluşumu kaynaklar ve fırsatlardaki değişimlere bağlıdır; başarı grubun bir siyasal aktör olarak tanınması veya artan

maddi fayda ile gerçekleşir; hareketlilik büyük ölçekli, özel amaçlı, bürokratik ve resmi örgütlenmeleri kapsar.

Yukarıdaki benzerliklerden bakıldığında, kaynak mobilizasyonu hareketi, toplumsal hareketleri, belirli bir ideolojiye ya da belirli bir alandaki eksikliğe -grevli toplu sözleşmeli sendika hakkı gibi- bağlı olarak örgütlenmiş, geleneksel toplumsal hareketlerden ayrı görmektedir. Kolektif toplumsal hareketlerin yeni durumunu açıklamak üzere ortaya atılan "Kaynak Mobilizasyonu" teorisi, soruna ekonomik-politik bir çerçeveden yaklaşırken, "Yeni Toplumsal Hareketler" yaklaşımı hareketin kültürel yönü üzerinde durmaktadır. Konuya ilişkin farklı yaklaşımlara aşağıda değinilecektir.

Offe'ye göre, 50'ler sonrasında ortaya çıkan refah toplumunda devletin yapısal düzenlemeleri şu varsayıma dayanmaktadır: İnsanlar iş ve tüketim merkezli bir yaşam çerçevesi içine yerleştirildiklerinde, kamu politikalarına katılım ve bu politikalar üzerindeki çatışmalar, geniş bir yurttaş kesiminin yaşamında önemli bir yer tutmayacaktır. Burada elbette dayanakları da vardır; endüstriyel üretim, teknolojinin verimliliğinin arttırması, süreci dinamik tutacak, refahın sürdürülebilir olması, bir "güvenlik" unsuru yaratacaktır. Güvenliğin üç önemli boyutu vardır: İlki sürdürülebilir refah, belirli bir yaşam standardı, sağlık, işsizlik ve yaşlılık hâlinde güvenlik; ikincisi gelişen askeri teknoloji, savunma sanayiinin modernizasyonu ve savaş sonrası ortaya çıkan barışı sürdürme kararlılığı ile gelişen ulusal güvenlik; sonuncusu da bu ikisinin bileşimi denilebilecek, refah ve korunma ile gerçekleşen bir toplumsal güvenlik. Ailevi, hukuksal, siyasi devamlılığı garantileyen, ekonomik gidişi, eğitimi, adaleti, sağlık hizmetlerini garanti eden toplumsal güvenlik. Bireysel mutluluğun garantisi, toplumsal güvenliğin tam olmasında yatmaktadır. Ekonomik ve teknolojik gelişmeler, toplumsal refahı yükseltecek, zengin devletler de bireyin öncelikle yaşamını, sonra da toplumsal statüsünü ve mutluluğunu garanti altına alacaktır. Burada toplumsal aktörler de belirlenmiştir. Siyasal partiler ve katılımcı demokrasiyi garanti eden seçim sistemleri, toplumsal pazarlığın tanımlanmış araçları ve çözüm mekanizmaları olarak kurumsallaşmışlardır.

Toplumun çoğunluğunu oluşturan çalışanlar bakımından, bu kurumsallaşmalar ya da refah toplumu kavramı, bazı ön kabulleri içermektedir. Bu kabuller yukarıda Offe'nin belirttiği güvenlik kavramını çalışanlar için somut başlıklara dönüştürmüştür. (Standing, 2014: 17) II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, "sanayi vatandaşlığı" kapsamına giren başlıklar şöyle belirlenmiştir: Emek piyasası güvenliği,

yeterli gelir getirici fırsatları içermektedir; İstihdam güvenliği, keyfi işten çıkarmayı engelleyen düzenlemeler içermektedir; İş güvenliği, statü ve gelir açısından yukarıya doğru hareketlere dönük fırsatlar içermektedir; Çalışma güvenliği, iş kazaları, sağlık sorunları ve çalışma saati düzensizliklerine karşı düzenlemeler içermektedir; vasıfların yeniden üretiminin güvenliği, işçilerin becerilerini kullanabilme fırsatları, istihdam eğitimi gibi konuları içermektedir; gelir güvenliği, geçim standardı içinde bir maaşı, vergilendirme ve işsizlik düzenlemelerini içermektedir ve sonuncusu, demokratik bir toplumda varlığı ortaya koyabilmenin bir göstergesi olarak temsil güvenliği, grevli, toplu sözleşmeli sendikal hakları, yani çalışanların temsil edilebilmeleri garantisini içermekte ve güvence altına almaktadır.

Ne var ki, 1970'lerin ortalarında başlayan yeni ekonomik düzenlemeler, mevcut kurumsallaşmalarda önemli değişikliklere yol açarken, çalışanların yaşamını doğrudan etkileyecek sonuçlar doğurmuşlardır. Yeni Ekonomik Düzen ya da Neo-liberal politikalar olarak tanımlanan "Bu modele göre, ülkelerin emek piyasasındaki esnekliğin arttırılması şarttı. Bu, risk ve güvencesiz hallerin getirdiği maliyetin, işçiler ve onların ailelerince karşılanması anlamına." gelmektedir. (Standing, 2017:11)

Esnekliğin artması, yukarıda sayılan kurumsal güvencelerin kalkması sonucunu doğurmuştur. Emek piyasasında esneklik, ücret esnekliği, istihdamda esneklik, iş esnekliği gibi, güvence alanlarının neredeyse tümünü kapsayan bu yeni esnek model, II. Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Avrupa ülkelerinde iktidara gelen sosyal demokrat politikaların, tam olarak karşıtı olarak ve yukarıda sayılan güvenlik alanlarını ortadan kaldırmanın, ekonomi için bir zorunluluk olduğunu ortaya koymuştur. Neo-liberal görüşe göre, "Özellikle Avrupa ülkeleri, sanayide çalışan işçi sınıfının ve bürokrasideki kamu çalışanlarının İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana elde ettikleri güvenceleri geri almadığı, sendikaları yola getirmediği ve o dönemde yeni bir terim olan sanayisizleşme süreci hızlandırılmadığı sürece, işsizlik artacak, ekonomik büyüme yavaşlayacak, yatırımlar başka yerlere gidecek ve fakirlik yükselişe geçecekti." (Standing, 2017:18)

Söz konusu politikalar, yukarıda da belirtildiği gibi 1980'ler sonrasında dünyaya yayılırken, refahın artması sonucu ortaya çıkması beklenen güvenceler ortadan kalktıkça, beklenen toplumsal uyum, yerini düzensizleşmeye ve endişeye bırakmıştır. Bu gelişmeler nedeniyle de toplumsal hareketler alanında farklılaşmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Klâsik toplumsal hareketler, genel politikaları etkilemeye ve iktidar üzerinde belirli bir etki oluşturmaya yönelik hareketlerdir. Ancak

güvencesiz yeni süreçte, toplumsal eğilimler, iktidara yönelik politikadan uzaklaşma sonuçlarını göstermektedir. Giderek artan sayıda seçmen, sandıklardan uzaklaşmaya başlamıştır. İngiltere'de 2010 yılında, seçmenlerin sadece onda biri kendisini bir siyasi partiyle ilişkili görmektedir. Siyasete ilgisiz olarak tespit edilen grubun çoğunluğunu otuzbeşyaş altı grup oluşturmaktadır. AB üyesi ülkelerde, 2009 yılında seçimlere katılım ortalaması %43 olarak saptanmıştır ve 1979 yılından bu yana en düşük seviyeyi oluşturmaktadır. Bu istatistikler, sınıf temelli siyasetin, toplumsal tepkiyi karşılayamadığı göstermektedir. Tersine, çalışan kesimlerdeki güvencesizlik artarken, yükselmesi beklenen sol politik oylarla, muhafazakâr parti oyları tarihsel gelişmelerin tersine bir eğilim gösterdiler. Avrupa'daki sosyal demokrat ve sol partilerin oylarındaki düşüş bunun göstergesidir.[21]

Sosyal hareketler, yukarıda da değinildiği gibi, özellikle otuzbeş yaş altı kesimin iktidar politikalarına yönelik beklentilerinin sonuç vermemesi, yeni ekonomik politikaların ortaya çıkardığı yeni çalışan profiliyle bağlantılı olarak değişim göstermiştir. Konvansiyonel sosyal hareketler içindeki en kalabalık kesimi oluşturan işçi sınıfı genişleyerek, güvencesiz bütün çalışanları içine almış, yaratıcı sektörlerden teknik uzmanlara, pek çok katman, sosyal hareketlerin katılımcısı olarak, eylemliliğin içinde yer almaya başlamışlardır. Söz konusu grubu, Guy Standing 2011 yılında yaptığı çalışmada "Prekarya" olarak tanımlamıştır. (Standing, G. 2014)

Neo-liberal politikalar dünyada ekonominin işleyişini, yönetimini farklılaştırmış, klâsik kapitalist yöntemler değişime uğrarken, daha önce "devlet kapitalizmi" olarak tanımlanan ekonomik sistem, "şirket kapitalizmi" olarak adlandırılan yeni bir safhaya geçmiştir. Bu farklılaşma, yaşamın her alanında önemli değişimlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Çalışanlar için önem taşıyan, sağlık güvencesi, emeklilik ya da iş güvencesi gibi konulardaki belirsizlik, harcama alışkanlıklarını, gündelik yaşam pratiklerini, özetle sosyalleşmenin karakterini etkilemiş, böylelikle toplumsal yaşamın bir uzantısı olarak, itirazlar konuları ve itiraz biçimlerinde değişimler ortaya çıkmıştır. 1980'lerde ABD'de Ronald Reagan,

---

[21] İngiltere'de 2010 yılında İşçi Partisi %28 oy alabilmiştir, buna karşılık MuhafazakârParti oyların %39.6'sına ulaşmıştır. İtalya'da sosyal demokratlar 2008 yılında %8 oy kaybederek %26'ya düşerken, Almanya'da 2005 seçimlerinde, Hristiyan Demokrat Parti ile Sosyal Demokrat Parti'nin oyları, 35.2 ve 34.2 ile neredeyse birbirlerine eşitken, 2009 seçimlerinde bu oran 32.0'a 27.9'a gerilemiş, 2013 seçimlerinde ise Hristiyan Demokratlar, farkı kendi lehlerine iyice açmışlardır; 41.5'a 25.7. (http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSXRhbGlhbl9nZW5lcmFsX2VsZWN0aW9uLF8yMDA4) Türkiye'de aynı dilimlerde 2007 seçimlerinde sosyal demokrat oyları toplayan CHP %20.85 oy alırken, sağ muhafazakâroylarla iktidara gelen AKP %46.6 oy almıştır. Bir sonraki seçimde, 2011'de de bu trend sürmüş, CHP %25.98 oy almış, AKP toplam oyların yarısını alarak, %49.83 oranını yakalamıştır. (Seçim, 2007)

İngiltere'de Margaret Thatcher'ın iktidarlarıyla yayılan, bu ekonomik değişimden bu yana, meydanlarda daha önce görülmeyen formlar ve üretimler öne çıkmaya başlamıştır. Neo-liberal politikalar, daha önce siyasal muhalefette görünmemiş grupları, beklenmedik bir biçimde sistemle sorunlu hale getirerek meydanlara yöneltmiştir.

Hem meydanlara yönelen bu yeni profil, hem de bu profilin sokaklara çıkmasını oluşturan koşullar, ortaya koyulan kolektif hareketin, "Yeni Toplumsal Hareketler" olarak tanımlanmasına neden olmuştur. "Yeni protesto hareketleri", "neoromantizm", "antipolitik", "Ortodoks olmayan siyasal davranış", "yeni popülizm" gibi kavramlarla tanımlanan ve "teamüle uymayan" bu hareketler, yeni politika biçimlerine gönderme yapılarak, "alternatif hareketler" olarak da kategorize edilmektedirler. (Offe, 1985:60-61)

Yukarıda da belirtildiği gibi, yeni toplumsal hareketler, siyasal yapı ile arasındaki ilişkisinin dönüşümünü göstermektedir. Touraine (1988), yeni toplumsal hareketleri post-endüstriyel toplum paradigmasına oturtarak, yeni güç merkezleri ve yeni ilişki biçimleriyle tanımlamaktadır. Touraine göre, günümüz hareketleri, devlet gücünü değil, sivil ilişkileri dönüştürmeyi amaçlarlar. (Sy. 17)

Touraine toplumu, aslında sadece endüstriyel üretim olan sosyal aktivite ile ulusal devletin karışımından ibaret olarak tanımlamaktadır. Toplum, ona göre vatanın takma adıdır; bu toplumsal yapıda aktörler, sosyal sistemde işgal ettikleri alanla doğru orantılı olarak görünmektedir. Aktörler, sahip oldukları rolün toplumsal yapıya entegrasyonu ya da yapı içindeki gücü oranında değerlendirilirler. Bu da sosyal alan için, sosyal alanın aktörleri için giderek daralan bir alan bırakılması anlamını taşımaktadır. Aktörler eğer ilerlemeyi -burada ilerleme konusu bir çeşit sosyal determinizm olarak ele alınmaktadır-, destekledikleri ölçüde kabul görürler. Değişen ekonomik koşullar, aktörü, toplumsal gelişmede öncü rol üstlenen aklını kullanan insanı tablodan çıkarmıştır. Touraine bunu şöyle açıklar: "....aktör, ekonomik determinizm tarafından ezilmiştir." (Sy.37) Ancak aktör geri dönmeli, toplumsal gelişmedeki rolünü üstlenmelidir. Çünkü Touraine'e göre, bugün toplumsal hayat, kosmosentrik bir düzenden, antroposentrik bir düzene geçiş yaşamaktadır. Yani, dünya, insan merkezli bir yöne evrilmiştir. "Kültür, toplumsal aktörlerin, idare ve kontrol etmeye çalıştıkları bir modeller ve kaynaklar bütünüdür." (Sy.42) Dolayısıyla da bu insan merkezli kültürde aktör, toplumsal rolünü değişen koşullar içinde üstlenerek, toplumsal gelişim ve toplumsal hareketler içindeki yerini almalıdır. Yeni

toplumsal hareketler, bir anlamda, toplumsal aktörlerin doğal ulusal sınırlarının dışında, uluslararası çerçevede çıkarlarını savunmalarıyla karakterize olmaktadır. Günümüzün toplumsal hareketleri, çatışmaların ve toplumsal değişim güçlerinin tümünü, ulusal olanla sınırlamamakta, mücadele alanı, hareketin konusunu içine alacak biçimde, sınırlara aldırmaksızın genişlemektedir. Touraine'e göre, her ne kadar, sosyal hareket olgusu, sınıf olgusundan ayrıştırılamasa da burada sosyal hareketi oluşturan aksiyon, sorgulamayı başlatan bir aktörün aksiyonudur; işçi hareketinin çalışılması, nasıl sadece kapitalizmin krizlerine indirgenmişse, üçüncü dünya ülkelerinin verdiği mücadelenin çalışılması da sömürgecilik ve dünyanın ekonomik sistemlerinin analizine indirgenmiştir; sorunun ya da aksiyonun diğer yanı özne olarak ele alınmamıştır. YTH, bir anlamda aktörün dönüşüdür.

Çayır (1999), sosyal hareketleri şöyle tanımlamaktadır: "Bir sosyal hareket, tarihselliğin biçimi, kültürel yatırım, bilgi ve ahlâk modelleri üzerindeki hâkimiyeti ya da bağımlılığı ile tanımlanan bir sosyal sınıfın, bu kültürel modellere yönelmiş çatışmacı hareketidir." (Sy. 51) Claus Offe'ye göre, yeni toplumsal hareketlerin yukarıdaki yaklaşım açısından en önemli farkı, geleneksel sosyolojik yaklaşım ya da eski sosyal hareketler paradigmasında görüldüğü gibi konuyu, sosyal sınıflar, sınıfsal haklar ve özgürlükler ya da kaynakların dağılımı gibi iki uçlu algılayış çerçevesine oturtmamasındadır. Yeni toplumsal hareketlerin önemli farkı, sınıf yaklaşımlı, iki uçlu bir çerçeveye oturtulamayacak konuları politize etmesindedir.

Offe (1985), YTH ile toplumsal gelişme ilişkisini, Touraine gibi, bir post-endüstriyel toplum meselesi olarak görmez. Sanayi toplumunun ilerleyen dönemlerinde çalışmalar artık, siyasal düzenleme, bürokratik otoritenin önermeleri ya da devletçilikle çözülebilecek biçimde oluşmazlar. Yeni muhafazakârlık, devlet otoritesinin gücünü, aile, bilimsel gerçeklik, piyasa, mülk, iş etiği gibi kavramlarla yeniden yapılandırarak güçlendirmeye çalışırken, yeni toplumsal hareketler, kontrol ve düzenlemenin dışında bir sivil alan örgütlemeye, sivil toplumu temsili demokrasinin bir paydaşı, bir çıkar ortağı olmaktan çıkararak politize etmeyi tercih etmektedir. (Sy. 55-56)

Offe'ye göre, liberal teori, toplumsal hareketin tümünü, "özel" ya da "kamusal" şeklinde kategorize edebileceğini ileri sürer. Yeni toplumsal hareketler ise kendisini üçüncü bir alana, aradaki kategoriye oturtmaktadır, çünkü her iki alanda yer alan aktörleri kolektif olarak ilgilendiren sonuçlar içermektedir. YTH'in yerleştiği alan, alternatif bir yaşam biçimi ihtimalini gündeme getiren, alternatif politikalar

öneren, toplumsal hafızadan cinsel yönelim özgürlüğüne, kadınların toplumsal yaşama katılmasından, çevre sorunlarına kadar çok farklı alanları içeren, bir kolektif, bir kesişim kümesidir. Yeni toplumsal hareketlerin hareket alanı, "kurumsal olmayan", liberal demokrasi ve refah devleti tanımlarında yer almayan bir siyaset alanıdır . (Sy.61)

1.2.2.2. Yeni Toplumsal Hareketlerin Aktörleri, Temaları ve Ortak Özellikleri

Yeni toplumsal hareketlerin bu başlığı altında, hareketleri üretenler, katılanlar ve temalar ele alınacaktır. YTH katılımcıları arasında "yeni" tanımına karşılık gelen ve "Prekarya" olarak tanımlanan "sınıf", sosyal bilimciler tarafından ayrıca değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, prekaryaya ayrıca yer verilmiştir. Bölümün sonunda, YTH'nin ortak özellikleri incelenmiştir.

Yukarıda, Offe'nin (1985), yeni toplumsal hareketlerin katılımcılarını, bir "kesişim kümesi" olarak tanımladığına değinilmiştir; Offe söz konusu kesişim kümesini, şöyle tanımlamaktadır: "birbirlerini bazı şeylerde destekleyen ve belki de hiç bir şeyde desteklemeyen mesele-hareketlerinin bir federasyonu". (Sy.75) Offe kasıtlı bir sınıfsızlık önermesi ortaya koyarken, Giddens, yeni toplumsal hareketler katılımcılarının, sınıflarının farkında olduğunu, ancak sınıf bilincinde olmadıklarını belirtmektedir. (Akt. Çayır, 1999:68) Offe'ye göre (1985), YTH'nin "toplumsal tabanı, sosyal yaşamın sınırları belli üç ögesinden oluşmaktadır. Bunların ilki, ekonomik güvene sahip, hizmet sektöründe çalışan, eğitimli kişilerden oluşmaktadır ki, bu öge iki grupta tasnif edilmiştir:

-Yeni orta sınıf, özellikle bunun hizmet ve/veya kamu sektöründe çalışan unsurları,

- Eski orta sınıfın unsurları, yani kendi işlerine sahip olanlar (çiftçiler, esnaf ve zanaatkârlar vb.)

İkincisi, iş piyasasının dışında kalan insanların oluşturduğu kategoridir. Kenarda kalmış, hâlen varlıksız ya da yüksek oranda varlıksız olma riski taşıyan kişiler. İşsizler, öğrenciler, ev hanımları, emekliler ve benzerleri bu grubu oluşturmaktadır. Toplumsal tabanın üçüncü ögesini de kapitalist toplumların temel sınıfları olan, işçi sınıfı ve ekonomik ve yönetimsel olarak iktidara sahip olanlardır. (Sy.66-70) Bu kategorilere giren katılımcıların ortaklığı, sistemin içinde görünmekle birlikte, sistemde yukarıya doğru ilerleme fırsatları olmayan, bir anlamda

bulundukları yerde önleri kapanmış, sıkışmış olmalarıdır. Bir başka ortaklıkları, yukarıda belirtilen özelliklerine uygun olarak, zaman konusunda esnek koşullara sahip olmalarıdır.

Melucci (1985), bu federasyonu oluşturan aktörlerin geçici olduğunu söylemektedir. Ona göre, işlevleri sorunu görünür kılmaktır, bir çeşit aracı, bunun için bir çeşit medya görevi görmektedirler; topluma, bu alanda bir büyük sorun olduğunu gösterme görevini üstlenmişlerdir. Kaynakların adil dağıtımı ya da temsil edilme sorunları için değil, yeni toplumsal hareketlerin temel alanında, kültürel çıkarlar ve değerler için mücadele etmektedirler. (Sy.89) Böylelikle, yeni toplumsal hareketlerin özelliklerini şöyle sıralabiliriz: Sınıflar arasında bir çatışma değil, bir sınıfa ait olmayanların, farklı sınıflardan gelenlerin oluşturduğu bir toplumsal ittifak tarafından gerçekleştirilirler; mevcut üretim modelinin temel ekonomik tarafları arasında gerçekleşmezler; sınıf ayrımı ve kaynak dağıtımı konularını değil, bir yanıyla evrensel ve aynı zamanda en lokal konuları hedef alırlar.

Offe'ye göre (1985) sonuncu özellik, "daha çok kapsayıcı yahut kategorik"tir (Sy.70). Dolayısıyla katılımcıların söz konusu nitelikleri, yeni toplumsal hareketlerin konularını hem belirler, hem de belirlemez. Bu konular, genel ve lokal sorunlar, pasifist ve barış yanlısı hareketler, sivil haklar, feminist haklar, toplumsal cinsiyet sorunları, din dil, cinsiyet, yaş, coğrafya gözetmeden eşit katılım ve temsil, lgbti hakları, çevre ve ekoloji hareketleri, kent sorunları, engelli hakları, kaynak ve hizmetlerin alternatif biçimlerde üretimi ve paylaştırması gibi başlıklar altında toplanabilirler. Yukarıda saydığımız konular dikkate alındığında, yeni toplumsal hareketlerin geniş bir kitleyi içine aldığı görülmektedir.

Gençler yeni toplumsal hareketlerin katılımcılarının başında gelmektedir. Bugün dünya, tarihi olarak genç nüfusunun en çok olduğu dönemi yaşamaktadır.[22]

Melucci'ye göre (1985), genç olan, "zaman problemi"ni alana taşır ve kavramı genişleterek, değişimi, kavramla birlikte güncellemektedir: "Gençlik artık biyolojik bir durum olmaktan çıkmış, sembolik bir tanım olmuştur. Bir kimse sadece yaşı sebebiyle değil, gençliğe uygun geçiciliğin ve değişkenliğin kültürel niteliklerini benimsediği için gençtir." (Sy.102) Bu kabul, zamanı günlük gerçekliğin dışına çıkarmanın, geçici olanı bir süre için kalıcı kılmanın yolu açmaktadır. Zamanı birinci

[22] BM'nin 2017 verilerine göre, 15-59 yaş grubu, dünya nüfusunun %61'ini oluşturmaktadır, 15-25 yaş arası nüfus, 1 milyarın üzerindedir. Güvencesiz geleceğin tehdidi altındaki en büyük grubu gençler oluşturmaktadır. (https://www.dunya.com/ dunya/dunya-nufusu-76-milyar-haberi-371872)

anlamıyla ele almayan sembolik ya da reel "genç" için, gündelik olan, her şey değildir; gündelik olanın dışına çıkmak, bir anlamda kendi zamanıyla bağını ortadan kaldırmak, zamanın anlamını yeniden tanımlamasını sağlayacaktır. Kalıcı olmanın yolu geçici olanın bir süre için de olsa, asal olmasındadır. Geçici olanın asal olması bizi, karnavalesk olana taşımaktadır. Geçici zamanın, kalıcı olduğunu düşünmek, "karnaval"ı hayatın yerine koymak ve kalıcı olduğunu farzetmek, karnaval dışı olanı anlamlı kılacak olandır. Karnaval ve karnavalesk başlığında konuya yeniden değinilecektir.

Bir diğer katılımcı grup, kadın hareketidir. Melucci (1985), kadın hareketinin alana, feminist deneyimde ürettiği ve herkesi kapsayan sorunları getirdiğini söylemektedir. İletişimi ve karşılıklı anlamayı, yeni değerler paradigmasına yerleştirmek isteyen, "eşitlik talebinin ve erkeksi değerler alanına giriş talebinin ötesinde kadınlar, farklılık ve ötekilik hakkını dillendirmektedir. Bazen sessizliği seçmelerinin sebebi de budur. Çünkü hâkim dilin dışında yeni kelimeler bulmak zordur." (Sy.103) Neo-liberal gelişmeyle birlikte, sağ muhafazakârparti ya da eğilimlerin çoğunlukla iktidarda olduğuna yukarıda değinmiştik. Kadınların özellikle de gelişmekte olan ülkelerde, ilerlemekte olan insani hakları, muhafazakârpolitikalarla çelişmekte, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkı gözetmek zorunda olmadığını düşünen muhafazakâriktidarların uygulamaları kadınları meydanların yoğunluklu katılımcılarına dönüştürmektedir. Seçme ve seçilme eşitliği, tecavüz, şiddet, boşanma, nafaka hakkı gibi nispeten kabul görmüş konuların dışında, mobbing, evlilik içi tecavüz, ensest, beden bütünlüğü, kürtaj hakkı gibi konular, kadınların meydanlarda anlatmak zorunda oldukları konuları çoğaltmakta, benzer sorunlar yaşayan, kategorik olarak dillendirmekte zorlanan (LGBTİ+, engelli vb.), diğer grupları da motive ve mobilize etmektedir.

YTH'nin bir diğer grubunu, ekolojik hareketin katılımcıları oluşturmaktadır. Yukarıda Touraine'in "kosmosentrik bir düzenden, antroposentrik bir düzene geçiş" biçiminde tanımladığı; insanın neredeyse bir jeopolitik etmen olduğu çağımızda, Endüstriyel Devrim'den bu yana, yer altı kaynaklarının yeryüzünde kullanılmasının aldığı boyut, çok yakın bir gelecekte, dünyada yaşam kalmaması ihtimalini ve tartışmalarını gündeme getirmiş, insan-doğa ilişkisini en başından sorgulama ihtiyacını doğurmuştur. Yeni ekolojik kültür, içimizdeki ve dışımızdaki doğa ile ilişkimizi gözden geçirmemizi önermekte, günümüzün ekolojik hareketleri, insanın dışarıdaki doğa ile ormanla, denizle, gökle ilişkisini sorgularken, içindeki doğa ile

kendi doğası ile ilişkisini de yenilemesini önermektedir; YTH'nin ekolojik katılımcılarına göre, tıpkı, beden gibi, yeryüzündeki biyolojik hayat gibi, çevre de sonlu bir şeydir, insan, tabiatla müdahalesinin bir yerinde durmak zorundadır.

Etnik azınlıklar, emekliler ve engelliler de YTH'nin katılımcı gruplarıdır. Bu üç grup ana akım gelişmelerin dışında kabul edilenlerden oluşmaktadır. Etnik azınlıkların, YTH'ye dahil olması bir çoğunluk eğilimi olarak görülmemekle birlikte, merkez dışında olmaları nedeniyle ve neo-liberal gelişmelerin eğilimiyle bağlantılı olarak potansiyel bir katılımcı kabul edilmektedir. Engelliler de aynı gerekçelerle katılımcı potansiyeli gösterirler. Emeklilerde ise yine neo-liberal politikalar sonucu, zaten sabit olan gelirlerinin, giderek küçülmesi sorunu yaşanmaktadır. Bu da ikinci bir işte çalışma zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Bu ikinci iş yeniden güvensizlik alanına dönme, kayıtdışı çalışma gibi sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Öte yandan kentsel dönüşüm gibi beklenmedik değişimlerden en çok etkilenen kesimlerden biri emeklilerdir. Bütün bu nedenlerle emekliler de YTH'nin katılımcıları arasında görülmektedir. Bu üç gruba, aşağıda, prekaryadan söz ederken tekrar değinilecektir.

Katılımcı gruplar, kesişimler, yukarı belirtilen konularla ilgilenirken, beden, sağlık, cinsel kimlik, ulusal miras ve ulusal kimlik, kent hakkı, komşuluk, türler arası hiyerarşi, kamusal alan-özel alan, bireysel özgürlük, barış, eşit katılım, temsil hakkı gibi temel bazı değerlere ya da alanlara özellikle vurgu yapmaktadır. Offe'ye göre, YTH'nin en az yeni olan ögesi değerleridir. "Bireysel özgürlük, eşitlik, katılım, barış ve dayanışmacı toplumsal örgütlenme gibi taleplerin ve ahlâki prensiplerin yeni bir tarafı yoktur. YTH'nin katılımcıları tarafından savunulan tüm bu değerler ve ahlâki normlar, iki asrın modern politik felsefelerinde (ve estetik teorilerinde) mevcuttur; burjuvazi ve işçi sınıfının ilerlemeci hareketlerinden miras alınmıştır." (Sy.75)

Öyleyse sorun nerede oluşmaktadır? Offe'ye göre, sorun değerlerin hayata geçiş tarzındadır. Değişen toplumsal koşullarda, piyasa ve pazara dayalı toplumsal mekanizmaların işleyişi, kitle politikalarındaki demokratik gelişmeler, iletişim kurumları ve kitle kültüründeki yönelimler, örneğin bireysel özgürlükler alanına nasıl yansıyacak, nasıl bir dönüşüm yaşanacaktır? (Sy.76) Toplumsal alana giren "yeni" değerler, diğerleriyle eşit oranda ya da dengeli bir biçimde karşılık bulacak mıdır? Yukarıda da belirtildiği gibi, toplumsal hareketler, sistemsel ya da ekonomik taleplerden kültürel alana kaymıştır. Habermas (2001), konuyu şöyle özetlemiştir:

“Kısaca yeni çatışmalar, bölüşüm sorunlarından değil, yaşam biçimlerinin grameri sorunlarından doğmaktadır.” (Sy. 849)

Buradaki çatışmalar, yeni sistemden kaynaklanmaktadır. Yeni sistem, enformasyonel nitelik göstermektedir. Bu enformasyonel sistemler, varlığını sürdürmek için, sistemi oluşturacak ve kullanacak, başka bir söyleyişle, üretecek ve tüketecek bireylere ihtiyaç duyacaktır. Yani, sistem, bizatihi kendi niteliğinin sonucu olarak, yeni-özerk kimlikler üretmektedir. Yeni üretilen sistemlerin kullanılması ancak, bu özerk bireylerle mümkün olacaktır. Böylelikle, sistem aynı zamanda ve bir ölçüde, söz konusu bireylerin kimliklerinin özerkliğini de tanımaya zorlanmaktadır; öte yandan kaynaklar üzerindeki kontrolünü arttırmak zorundadır. Bu da özerk bir niteliğe kavuşmuş birey üzerinde, sistemin, toplumun geleneksel üyelerinden daha fazla denetim kullanması sonucunu doğurmaktadır. Daha fazla baskıya maruz kalan özerk birey, artık konvansiyonel toplumsal hareketlerdeki durağan sosyal sınıflardan değildir, işçi sınıfının bir üyesi değildir ya da böyle bir tutum ve kabul içinde değildir. (Melucci, 1985:89) Yukarıda belirtildiği gibi, anti-modernist hareketlerin ya da marjinal kesimlerin bir bileşkesi olarak, “köksüz” gruplar da değildir. Offe’ye göre, bu grup “yeni orta sınıf”tır. (Sy.76) Köksüz olmaktan uzak, kurulu düzenin, mevcut ekonomik ve siyasal kurumların doğrudan katılımcısı olan bireylerdir. YTH'nin katılımcıları, toplumun yoksunluk çeken kesimlerinden değil, aksine, çoğunlukla ekonomik açıdan güçlü kesimlerden gelmektedirler.

Chomsky, Occupy Wall Street hareketini değerlendirirken, yeni toplumsal hareketlerin katılımcılarını, ekonomik kaynakları elinde tutan %1’e karşılık, toplumun geri kalanı, yani %99’u olarak tanımlıyor. Chomsky’ye göre (2013), “bazen prekarya (toplumun perifesinde, geleceklerinden emin olmadan hayatlarını sürdüren insanlar) adı veriliyor. Fakat artık toplumun periferisinde değiller. Bilakis, Amerika Birleşik Devletleri’nde ve tabii başka ülkelerde toplumun çok önemli bir kesimini oluşturur hale geldiler”. (Sy. 11-13)

Melucci’ye göre (1985), YTH “toplumun geneli tarafından siyasal aktörler olarak tanınma talebi olan” bireylerce üretilmektedir. Böylelikle yeni toplumsal hareketlerin amacı da “sonuçları açısından grubun kendisinden çok, toplumun tümü üzerinde etkili olabilecek hedefleri gerçekleştirmek”tir. (Sy.63) Yeni toplumsal hareketlerin ve prekaryanın ortaya çıkışı tarihsel olarak örtüşmektedir. Prekarya, “yeni” bir hareket içindeki “yeni” unsurdur. Katılımcıların tam bir analizini yapabilmek için ayrı bir değerlendirme alanı açılmıştır.

Doğrudan ekonomik bir tanımla YTH içinde bulunan yegâne grup prekaryadır. Neo-liberal politikaların uygulamaları sonucunda, devlet giderek küçülmüş ve istihdam şirketler lehine dengesizleşmiştir. Bu gelişme, kârın maksimizasyonu prensibinden hareket eden özel sektörün, çalışma ekonomisinin dinamiklerini elinde tutması sonucunu doğurmuştur. Siyasi alanda bu gelişmenin bir sonucu olarak iktidara gelen sağ partiler, güvence ve ücretlendirme konusunda, geniş kitlelerin değil, şirketlerin entereselerinden yana tutum almaya başladığında, sadece mavi yakalıların değil, beyaz yakalıların da içinde bulunduğu, yeni ve karma bir topluluk, meydanlarda kendine yer almaya başlamıştır. "Prekarya", precarious/güvencesiz ve proletariat/proleterya/işçi sınıfı kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuş bir kelimedir. Konuya ilişkin ilk yazılı çalışmayı ortaya koyan Guy Standing (2017) prekaryayı, neo-liberal gündem ve ekonomik sorunların ortaya çıkardığı bir grup olarak tanımlamıştır ve bu gruba iki özellik atfeder: Farklı bir sosyo-ekonomik gruptur ve bir sınıf olarak, henüz oluşum sürecindedir. (Sy.21) Proleteryanın zorunluluklarından bağımsız olan prekarya, başlangıçta bir avantaj gibi görünen, esnek çalışma koşullarıyla, proleteryanın sahip olduğu toplumsal sözleşme ilişkilerine sahip olamadığından, bu ilişkilerin getirdiği güvencelerden de bağımsızlaşmıştır.

Standing (2017), "Prekarya" çalışmasında, "kimler prekaryadır" sorusunu, "aslında herkes" diye yanıtlamakta ve yukarıda saydığımız farklı kimliklerin hepsinin prekaryanın bir parçası olduğunu savunmaktadır. (Sy. 107) Antik Yunan'da herkesin "köle" olma ihtimalinin, sürekli olarak başının üzerinde asılı olması gibi, günümüz toplumunda da ev kredisini ödeyemeyen, çalıştığı iş yeri sahip değiştiren, iş kolu yeni teknolojiyle dönüşüme uğrayan, bir kaza ya da krizi atlatamayan herkes, prekaryaya dahil olma potansiyeli taşımaktadır.

Kadınlar, Standing'e göre, çalışma alanlarının güvencesiz olmasını gözetmeyen, dezavantajlı koşullarını, iş bulabilme ihtimaliyle eşitleme çabası içinde bir grup olarak, prekarya içinde yer alırlar. Çalışma hayatlarını, modernizmin "nispeten" konforlu koşullarında kurmuş olan erkek, alana yeni giren aktörlerden daha seçici davranabilmekteyken, kadınlar, hizmet sektörünün gelişmesi, daha çok kadınlara tanımlanan işlerin ücretli hale dönüşmesi gibi nedenlerle, geniş bir popülasyonla alana girmişlerdir. Ne yazık ki, iş bulmuş olmaları onları güvenceli yaşam koşullarına ve gelecek kaygısından kurtulmaya ulaştırmamaktadır. ABD ve İngiltere'de yapılan araştırmalar, günümüz çalışan kadınlarının en önemli iki

korkusunun, başarısızlıkla birlikte "evsiz kadın sendromu" olmak olduğunu ortaya koymaktadır. (Standing, 2017:113)

Gençler, özellikle genç erkekler, değişen koşullarla birlikte, öncelikle rol modellerini, düzenli çalışan, eve ekmek getiren, ilkelerinden ödün vermeyen, dürüst ve güvenilir baba modelleriyle birlikte, onları temsil eden "kahraman" formunun da değişmesiyle kaybettiklerinden, çalışma hayatı da onlara cömert alternatifler sunmadığından, -burada bu koşullara, feminist hareketin kadın özgürlüğüyle erkeklerin güvenlerini zedelediğini de eklemek gerekmektedir- bir çeşit kastrasyonla, kendilerini gerçekleştirmekte sorun yaşamaktadırlar. Yaşam onlar için, giderek okul başarısı yükselen karşı cinsin baskısıyla birlikte, ilkokuldan itibaren bir hayal kırıklıkları alanı haline dönüşmektedir.

Standing prekaryaya, gündelik yaşamın periferisinde kalmaları ve ülkelerin ekonomik durumunda ortaya çıkan büyük savrulmalardan ilk etkilenen kesimlerden olmaları nedeniyle etnik azınlıkları da eklemektedir. Etnik azınlıklar genellikle, aile işletmesi biçiminde yürütülen, mesleki uzmanlık gerektiren bir alanda çalışarak, pozisyonlarını sabitleme yoluna gitseler de hem eğitim olanaklarına, hem de yönetici pozisyonlara ulaşma bakımından dezavantajlı durumda olmaktadırlar.

Artan teknoloji kullanımı sayesinde, iş yerleri ve insan kaynakları departmanları, personelin hastalık ve sağlık durumuna daha çabuk vakıf olabilmektedirler. Bu da insanlar geçici ya da kalıcı olarak engelli etiketiyle tanımlanmasını çabuklaştırmaktadır. Bu etiket, devlet koruması ve desteği anlamına gelebileceği gibi, doğrudan işsizliğe ve prekarya içine itilmeye de yol açabilmektedir. Geçici ya da kalıcı bir süre için engelli olma durumu, işverene, daha güvenilir personeli işe almaya ve engelli olanı, en kısa zamanda sisteminin dışına çıkarma fırsatını vermektedir. Böylelikle kısa bir süre içinde engelli etiketi alan kişiler, kamu yardımlarından çok, güvencesiz ve geçici işlerle karşı karşıya kalmaktadırlar. Engellilerin prekarya içinde değerlendirilmelerinin nedeni, hem sosyal güvenlik sistemi ile sürekli sorun yaşamaları, hem de işsizlik ve güvencesizlik bakımından yüksek potansiyel göstermeleri olmaktadır.

YTH katılımcılarının, toplumun periferisinde kalmış, dışlanmış ve içine girememişlerden oluşmadığını, tersine, onaylanmış ve merkezdeki gruplardan oluştuğunu yukarıda belirtmiştik. Prekarya içinde olduğu kabul edilen bütün gruplar bu tanımın içinde yer almamaktadır; engelliler ve azınlıklar bunların ilk ikisidir. Bir diğer grubu ise kriminalize edilmiş olanlar oluşturmaktadır. Dünyada saptanan

rakamlara göre, hapishane kapasiteleri artmaktadır. 1970'lerden sonra, Belçika, Fransa ve İngiltere'de iki katına, Hollanda, Yunanistan ve İspanya'da üç katına, ABD'de ise dört katına çıkmıştır. İtalya'da ise her gün 7 yeni kişi hapishaneye girmektedir. (Standing, 2017:152) Suçlu olarak etiketlenmek, güvencesiz ve geçici işlerde çalışmak için yeterli iken, cezasını çekerken çalışmak ve bu süre içinde, ülkelerin yasalarına göre, haftada en az kırk saat çalışmak, düşük ücret almak da yeni ve eski hükümlüleri prekaryanın bir parçası haline getirmektedir.

Bu açıklamalar ışığında ele alındığında, yeni toplumsal hareketlerin, yeni aktörleri, yeni temaları ve yeni dilleriyle bazı temel ortak özellikler taşıdığı görülmektedir. Bu özellikleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Modernitenin yarattığı imkânlarla ortaya çıkmışlardır.

Örneğin kadın hareketi, kadın istihdamının artması, eşit işe eşit ücret uygulamalarının sonucu, toplumsal hayatta her ve nüfus edinmiş kadınlar ortaya çıkardığı ve geliştirdiği bir alandır. Yukarıda da belirtildiği gibi, yeni sistem, sistemi üretecek ve onu tüketecek, gelişmiş bireylere ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla yeni sistemi en iyi bilen ve bu nedenle de özgür bir kimlik oluşturabilmiş bireylerdir. Bu nedenle de çoğu zaman toplumun bilişsel ve kültürel olarak üstünde bireylerdir.

2. İletişim ve medya teknolojilerini en iyi kullanan gruplardır.

İdeolojik olmayan bir çerçeve içinde, ortaya attıkları konuları, dile getirdikleri talepleri savunmak için yeterli bilişsel yetilere ve entelektüel alt yapılara sahip bireylerdir.

3.Ademi merkeziyetçilik, kendine yetme gibi örgütsel açılımlarla birlikte; manüplasyona, kontrole, bağımlılığa, bürokratikleşmeye, düzenlemeye karşı muhalefet ederler, özerklik ve kimliğe saygı gösterirler.

Örgütlenme bir araç değil, amacın kendisidir. Farklılıklarla birarada olabilmek, birlikte hareket edecek zemini oluşturmak kazanımın kendisidir.

1.2.3. Eski – Yeni toplumsal Hareketler Karşılaştırması

Foucault (2014) devleti, "iktidarı kurumsal modellerle düşünme yolu" olarak tanımlamaktadır. (Sy. 58) Toplumsal hareketler, iktidar ilişkilerini açığa çıkarmak için kimyasal bir katalizör rolü taşımaktadır; bu nedenle farklı iktidar tarzlarına karşı ortaya çıkmış olan farklı direniş biçimleri, iktidarları tanımlamak için çıkış noktası olarak alınabilirler.

Foucault'ya göre, iktidar ilişkilerini günışığına çıkarmak; onların konumlarını saptamak ve uygulama noktaları ve kullanılan yöntemleri öğrenmek; iktidarı kendi içsel rasyonalitesi açısından analiz etmekten çok, iktidar ilişkilerini, stratejilerin uzlaşmazlığı aracılığıyla analiz etmektir.

Örneğin toplumumuzun aklı başında olmaktan ne anladığını anlamak için, belki delilik alanında olup bitenleri araştırmamız gerekmektedir. Yasallıktan ne kastedildiğini anlamak için, yasadışılık alanların ne olup bittiğini anlamak gibi... İktidar ilişkilerinin içeriğini anlamak için de yukarıda belirtildiği gibi, direniş biçimleri ile bu ilişkileri ayrıştırmaya yönelik girişimleri araştırmak gerekmektedir.

Kamusal alan, günümüzde devletten ayrılmış biçimde varolan, özerk bir alan olarak mütalaa edilmektedir ve açık, şeffaf, denetlenebilir bir devlet için de gerçeklik içinde yaşamayı isteyen toplumlar için de bir tür zorunluluk olarak görülmektedir. Asgari demokrasi için gerekli olan, denetlenebilirlik, düşünce ve düşünceyi açıklama özgürlüğü, bilgi paylaşma ve basın özgürlüğü gibi meseleler, bugün kamusal alanın yaygın temaları haline gelmiştir. Burjuva devletlerinin kurulmaya başlamasıyla sınıfsal bir kimlik atfedilen kamusal alan, günümüzde, daha geniş ve genel buluşmaların yeri olarak görülmeye, en azından bu biçimde yeniden kurulmaya çalışılmaktadır.

Bu anlamda, direnişin bir tür metamorfoza ihtiyacı olduğu sonucu çıkabilir. Foucault (2014), yeni muhalefetin bu değişimi, iktidara karşı tutumda yeni bir formdan çok yeni bir varoluş olarak belirlediğini saptar ve yeni muhalefet odaklarını şöyle sıralar:

- Sınıraşırı mücadelelerdir. Yani bir tek bir ülkeyle sınırlı değillerdir.
- İktidarın etkisiyle mücadele ederler. Kâr aracı olması nedeniyle değil, insan bedeni üzerinde iktidar kurması nedeniyle. Tıpla uğraşmak gibi…
- Doğrudan mücadelelerdir.
- Kendisini eylemiyle etkileyeni hedef seçerler, başdüşman değil. Doğrudan karşısında olanla, somut olanla uğraşırlar.
- Nihai ve uzak sonuç hedeflemezler.
- Bireyin konumunu sorgular, farklı olma hakkına sahip çıkar, ama bireyselliği kısıtlayan, geniş cemaat buluşmasını engelleyen her şeyi de parçalarlar. Milliyet din gibi… Birey yanlısı ya da bireye karşı değil, bireyselleşmenin yönetilmesine karşıdırlar.

- Bilgi, beceri ve sınıflandırma gibi iktidar eşitlemelerine karşı çıkarlar. Eylem içinde hiyerarşiyi ortadan kaldırma gibi… Bilgi bir ayırıcı iktidar aracı olmamalıdır, bu yüzden gizliliğe, deformasyona karşı mücadele ederler. Doğrulanmış hakikate değil ama, bilginin dolaşma, işlev görme biçimine karşıdırlar. (Sy.62) Örneğin, Anonymus, Red Hack gibi gruplar, bu eğilimin bir parçasıdır.

Bu mücadelelerin ekseninde durduğu soru şudur: Biz kimiz? Bireysel olarak kim olduğumuzu sorgulayan ya da gözardı eden soyutlamalara, kim olduğunu belirleyen devlet şiddetine ya da engisizyona karşı mücadele demektir bu.

Melucci (1985) ise yeni toplumsal hareketleri etkiledikleri alanlardan bakarak farklılaştırmaktadır:

- Hükümetleri, politikaları ve kurumları doğrudan etkilemezler. Ancak, bunları etkileyen ögeleri içinde taşırlar. Kültürel talepleri vardır, dilin ve alışkanlıkların değişmesini talep ederler. Böylelikle karmaşık olan günümüz sisteminin, çevresel dönüşüme adapte olmasını kolaylaştırırlar.
- Toplumu doğrudan değiştirmez ama, kültürel yenilenmelerin ötesindeki konularda da sorgularlar. "Kodlara kim karar vermektedir; normalliğin kurallarını kim belirlemektedir; farklılıkların alanı neresidir; bir kimse asimile olmadan farklılığı kabul edilerek nasıl tanımlanabilir." (Sy.102)
- Sorular sormak yerine, öneriler getirirler. Kolektif hareketin anlamını, bu yöntemle üretirler. "Bizatihi kendi varlıklarıyla bireysel ve kolektif hareketin anlamını, diğer tanımlama yollarını önermektedir. ... Yeni bir medya olarak hareket etmektedir. ... Hâkim kodlarda daima gizli olan sessizlik, şiddet ve irrasyonelliğin derecesini açığa çıkarmaktadır."
- Mesajlarını iletme yolu, bizatihi işi yapma biçimleridir, topluma bir şeyin farklı da yapılabileceğini, bizzat o şeyi, öyle yaparak, yani "nasıl" olanla gösterirler. (Sy.102-104)

Bu sorgulamalar, aslında yeni toplumsal hareketlerin asıl amacını oluşturmaktadırlar. Tıpkı yukarıda sözü edilen, "örgütlenme biçimi bir araç değil, amacın kendisidir" saptamasında olduğu gibi, Melucci'ye göre, YTH burada da sorgulamalarla, sistemi rahatsız eden, en hafif söylenişiyle "hoş karşılanmayan" bir doku oluştururlar. Bu ortam, sistemin önemli amaçlarından olan, konsolidasyonunu etkilemekte, global mantığını ve mekanizmalarını sarsmaktadır.

Offe (1985), YTH'nin konvansiyonel toplumsal hareketlerden önemli farkının, "hareket biçimi" olduğunu belirtir. (Sy. 64) Hareket biçimi YTH'de iki yönlüdür. İçsel hareket biçimi, yani, bireylerin topluluk haline gelmeleri; ikincisi de dışsal hareket biçimi, bu toplulukların muhalefet etmek için kullandıkları yöntemlerden oluşmaktadır. İçsel hareket biçimi, geleneksel hareketlerden alınmış, yatay ya da dikey örgütlenme modeline itibar etmez. Üyeler, resmi kabuller, liderler gibi bağlayıcı, ilişkiyi düzenleyici modelleri yoktur. Gönüllü, gevşek ve geçici olarak biraraya gelirler.

Bu örgütlen(me)me hali, aynı zamanda YTH'nin en önemli farklarından bir diğerini ortaya çıkarmaktadır. Temsil edilmediklerinden, lider ya da örgüt bazlı bir yürütme içinde olmadıklarından, müzakere, pazarlık gibi konular eylem alanında yer almamaktadır. Çünkü talep ettiklerine karşılık, önerebilecekleri hiçbir şey yoktur. Belirli bir alandan sorumlu ya da belirli bir konuda yetkiye sahip değillerdir. Oysa bir sendika işverenle görüşürken, görüşmeci bir temsil yeteneği taşıdığından, görüşmeyi pazarlık yoluyla sürdürüp, ücreti ya da mesai saatini bir uzlaşma noktasına getirebilir. Hareketler ve YTH bileşenleri bir ortak ideoloji taşımadıklarından, bu ideolojinin gerektirdiği stratejik ve taktik davranışları göstermek zorunda da değillerdir. Konularının evrensel olduğuna inandıklarından, bu konuda müzakereye de girmek istemezler. YTH bu nedenle, alışılagelmiş, siyasal pratiklere uygun değildir.

Aktörleri, değerleri, temaları ve hareket biçimleri bakımından Offe toplumsal hareketleri, eski ve yeni paradigma olarak inceler:

Tablo 4: Eski ve yeni politik paradigmaların Temel Nitelikleri (Offe, 1985:67

	Eski Paradigma	Yeni Paradigma
Aktörler	Grup olarak hareket eden, gelir dağılımı çatışmasına müdahil sosyo-ekonomik gruplar.	Grup gibi davranmayan, fakat belli temalar etrafında bir araya gelmiş topluluklar lehine hareket eden sosyo-ekonomik gruplar. Prekarya, kadınlar, gençler, işsizler, yüksek eğitimliler, kaynak sorunundan bağımsız katılımcılar
Temalar	Ekonomik büyüme ve dağılım; askeri ve toplumsal güvenlik, toplumsal kontrol.	Barışın, çevrenin ve insan haklarının korunması. Feminizm, çevrecilik, queer haklar, azınlık, göçmenlik hakları, silah, zorunlu askerlik karşıtlığı, neo-liberal politikalara itiraz
Değerler	Özgürlük, tüketim güvenliği ve maddi ilerleme.	Merkezi kontrolün karşısında kişisel özerklik, ve kimlik. Azınlıkların birliğinden oluşan çoğunluk bilinci
Hareket Biçimleri	a. İçsel:Resmi örgütlenmeler, büyük ölçekli temsil birlikleri; b. Dışsal: Çoğulcu ya da korporatist çıkar aracılığı, siyasal parti rekabeti ve çoğunluk oyu.	a. İçsel: Enformalite, düşük düzeyde dikey ve yatay farklılaşma; b. Dışsal: Negatif terimlerle formüle edilmiş taleplere dayanan protesto politikaları. Beklenmedikliklik, Karnaval ruhu, karşı hegemonya, yaratıcı görünümler

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT VE TOPLUMSAL HAREKETLER İLİŞKİSİ

Toplumsal hareketler, yukarıda 1990'lardan sonra yenilenen formları, konuları ve katılımcılarıyla, yeni bağlamlar kazanmış, içinde bulunduğu dönemin özelliklerini içinde taşıyan sosyal bir fenomen olarak tanımlanmıştır. İkinci bölümde, ortaya çıkan bu yeni formun, etkilendiği felsefi ve sosyal kuramlarla, sanatsal yaklaşımlar ele alınmıştır. "Yeni karnavallar" olarak değerlendirilen ve yaratıcılıkla buluşarak, ortaya çıkan YTH, sanatın 1960'lardan başlayarak geçirdiği değişimin yeni mecra arayışına bir çare olabilir mi? Sanat gönüllü olarak sokağın bir parçası olmak istemiş midir? Toplumsal hareketler açısından baktığımızda, son derece önemli itirazlarla biraraya gelen karşı koyuşlar, sanatsal olanı içererek söylemini, etkisini zayıflatmış olma ihtimali taşımaz mı? Birbirinden son derece farklı dinamiklerle ortaya çıktığı düşünülen sanat ve toplumsal hareketler, hangi düşünsel ve pratik süreçlerin sonucu olarak biraraya gelmişlerdir? Söz konusu sorular, aşağıda, bu ortaklıklığın sebeplerini oluşturduğunu varsaydığımız kuramsal ve sanatsal yaklaşımlarla incelenmiştir.

Öncelikle değişime etki eden sanatsal gelişmeler ve yönelimler ele alınmış, ikinci bölümde, yeni toplumsal hareketlerin oluşumuna ve hatta sanatsal değişimlerin alt yapısına etki eden kuramsal yaklaşımlar incelenmiştir. Kültürel kuram, karnaval ve karnavalesk, hegemonya ve karşı hegemonya, iletişimsel eylem, biyo-politik gibi açılımlar ele alınmıştır. Bölümün sonunda, mekânın dönüşümü üzerinden ele alınarak, sokak hareketlerine ilişkin yeni bir kavramlaştırma olan heterotopya konusu incelenmiştir.

2.1. TOPLUMSAL HAREKETLER-SANAT İLİŞKİSİNE SANATSAL YAKLAŞIMLAR

Yukarıda da değinildiği gibi, 1960'lardan başlayarak değişen sanatsal yönelimler, 1990'lardan sonra bütünüyle farklı mecralara evrilmiş, sanat biricik, uzak, seçkin alanından ayrılarak yaşamla, gündelik olanla, geniş kitlelerle bağını yeniden kurma çabasını ortaya ortaya çıkarmıştır. Birinci bölümde tarihsel gelişimini incelerken gördüğümüz sanatın, yüzyılın başında postmodernist ve postyapısalcı yaklaşımlarla yeni bir mecraya evrilmiş olduğudur. Modern sonrası sanatsal

yaklaşımlara başlıklar halinde değinmiş, söz konusu yaklaşımların tıpkı toplumsal hareketlerde olduğu gibi, konuları, konuların ele alınışı, üretim mecraları ve üretim biçimleri açısından bir değişime uğradığı açıklanmıştır. Aşağıdaki bölümde, bu sanatsal yaklaşımların hangi sanatsal üretim formları ve üsluplarıyla karşımıza çıktığına, modernin tekliğinin parçalanmasının ardından gelişen özgürleşme vaadinin ne tür sonuçlar doğurduğuna örneklerle değinilmiştir. Söz konusu türler, üretim biçimleri ve disiplinler, YTH pratikleriyle ilişkilendirilebilmeleri, yapılacak analizlerde bir parametre oluştulabilmeleri, çalışmamız açısından önem taşımaktadır. 1960'lardan başlayarak ortaya çıkan ve 1990'larda yeni formlarla beklenmedik mecralarda, beklenmedik zamanlarda karşımıza çıkan sanatsal gelişmeler esas olarak iki temel başlıkta ortaya koyulmuştur. 1960'ların bir gelişimi olarak kavramsal sanat ve 1990'larda görülmeye başlanan ilişkisel estetik üretimleri. Ancak, 1960'larda sonuçları görülmeye başlayan sanatsal üretimler, yüzyılın başında ortaya çıkan gelişmelerin sonucudur. Bu gelişmeler, Duchamp'ın ortaya koyduğu ready *made/hazır nesne* ile kristalize olmuş görünse de yukarıda değindiğimiz gibi, modernizmin temellerini sarsılması söz konusu değişimin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu süreçte hem modern sonrası sanatsal kavrayışlara etkisi, hem de 1960 sonrası ortaya çıkan sanatsal ürünler üzerinde anlamlı bir fark yaratan feminist kuram, sanatsal inceleme bölümünde ayrı bir başlık olarak ele alınmıştır.

2.1.1. Kavramsal Sanat: Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Yerleştirme, Happening, Performans, Beden Sanatı, Hikâye Anlatıcılığı, Süreç Sanatı, Fluksus

"Görsel ya da dokunsal olmaktan çok, zihinsel bir imge yaratmayı amaçlayan sanat anlayışı. Söz konusu anlayışla üretilegelmiş yapıtlar, alışılagelmiş geleneksel malzeme ve teknikleri kullanmak yerine, sanatsal etkiyi formüller, video bantları, konuşmalar vs. ile elde etmeyi denemektedir." (Sözen-Tanyeli 2017: 162) Kavramsal sanat, sözlüksel tanımı itibariyle, görülebilir bir nesne olmaktan çıkardığı sanatın, kendisinden önceki bütün süreçlerle ilişkisini koparan, radikal bir dönüşüm sürecini ortaya koyan bir gelişmedir. 1913 yılında Duchamp'ın, sanatçıyı, "geleneksel sanatsal hammaddelerden bir şey biçimlendirmek yerine, estetik değerlendirme için materyal ya da deneyim seçen kişi olarak" tanımlanması ve sanatı da gerçek hayat etkinlikleri olarak yorumlayan yaklaşımı, kavramsal sanatın ortaya çıkışında bir dönüm noktası olarak görülmektedir. (Carlson 2013:156) Atakan, (2008) Duchamp ve arkadaşlarının,

sanatı dönüştürürken, "kavramı algılamadan, düşünceyi de biçimbilimden üstün tutan" (s:10) bir eğilimle, kavramsal sanatı yaygınlaştırdıklarını belirtmektedir. Conceptual Art/Kavramsal Sanat kavramını ilk kez dile getiren 1967 yılındaki makalesiyle Sol LeWitt olmuştur. (1967) LeWitt bu makalesinde esas olarak, "sanatın bilişsel bir işlev ve net olarak tasarlanmış bir süreç olduğu" vurgusunu yapmıştır. (Atakan 2008:10) LeWitt, kavramsal sanatı özetle şöyle tanımlamaktadır: "Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler, ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur." (Akt.Germaner, 1997:48) LeWitt'in bu görüşlerini kavramsal sanatı özetlemek için şöyle yorumlanmıştır: Sanatçı yapıtını inşa edebilir; Yapıt imal edilebilir; Yapıt, inşa edilmek zorunda değildir. (Atakan, 2008: 51) Söz konusu özet, New York'lu bir sanatçı olan, Weiner tarafından yapılmıştır. Weiner'e göre, bu sözlerin nasıl anlaşılacağı, izleyicinin niyetine bağlıdır. Weiner'in bir eserine sahip olmak için onu satın almak gerekmez, onları istedikleri yerde yeniden inşa edebilirler ya da sadece akıllarında taşıyabilirler.

1960'ların sonlarında etkisini gösteren kavramsal sanatla birlikte, sanatın temel kavramları, bileşenleri incelemeye alınmıştır. Biçimin başta öz olmak üzere, sanatın bütün unsurlarını kapsayan yapısı, estetikle birlikte öncelikle sorgulananlar arasına koyulmuş, vurgu, görüntüden kavrama kaymıştır; sanatın işlevini odağa alan, yeni sanat tanımı tartışmaları başlamıştır. Çok sayıda sanatçı, "yapıtın gerçekleştirilmesi üzerine değil, ama daha çok sanatın kendisi –anlamı, amacı- üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır." (Germaner, 1997: 47) Kavramsal sanat, estetik mükemmellik, biçimsel yetkinlik yerine, yeni bir yaşam biçimi önerisi ve sanatın demokratikleşme sürecinin bir göstergesi olarak görünmektedir. Sanat insanın kendisini ifade alanlarından biridir. Oysa batılı anlamda sanat, büyük kurumsal yapıları zorunlu kılan profesyonel bir alandır. Günü ve çağı değerlendiren sanatçılar, sorguladıkları dünyayı bütünüyle ortaya koyabilmek için, bütün bu endüstrinin dışında, yeni ve daha özgür ifade biçimlerine ihtiyaç duymaktadır. Yukarıda Weiner'den verilen örnekte olduğu gibi, sanatçı işinin herhangi bir yerde tekrarlanmasını, kendisi için bir tehdit olarak görmemektedir. Kavramsal sanat bu anlamda, pek çok sınırlamayı etkisiz kılabilecek bir olanağı ortaya koymuştur. Elbette öncelikle sorguladıkları alan, içinde bulundukları sanat iklimidir. Sanat büyük bir yatırım ve kazanç alanına dönüşerek, sanatçıyı da bu sistemin bir parçası olmaya zorlamaktadır. Kavramsal sanatçıların çalışmaları, çoğu kez, alınıp satılamayan,

doğru ifadeyle ticari bir metaya dönüştürülemeyen işlerdir. Germaner'e göre (1997) kavramsal sanatçılar, seyredilecek bir yapıt oluşturmak istemezler, tersine kavramlar, analizler önerir, izleyicinin bunları çözmesini, boşlukları kendi düşünce ve deneyimleriyle tamamlamasını isterler; konvansiyonel çalışmaların aksine kavramsal çalışmalar tamamlanmamış işlerdir, izleyicinin duygusuyla değil, aklıyla ilişki kurmasını beklerler. Kavramsal sanat, temsiliyet konusunu bir sorun olarak ele alır. Joseph Kosuth kavramsal sanatın temelini, "tüm sanat girişimlerinin dilbilimsel doğasının anlaşılmasıdır" (Taştan (2018:44) biçiminde tanımlarken, nesnenin özüne, nesneye dair fikirlere ve dildeki ifadelerine ilişkin çalışmalarıyla yaklaşımını ortaya koymaktadır. MoMA'da sergilenen, sandalye, sandalyenin resmi ve sandalyeyi anlatan bir yazıyı içeren "Üç Sandalye" çalışması bu kavramsallaştırmalara dair önemli bir örneği oluşturur. Avrupa'da daha az etkinlik göstermiş olsalar da özellikle İngiltere'de Art and Language/Sanat ve Dil grubu, sanatı da dilin bir parçası olarak gören, sözü, yazıyı eserlere katan anlayışlarıyla tanınmışlardır, Atakan (2008) kavramsal sanat olarak sınıflandırılabilecek sanatçıların yapıtlarının ortak hedeflerini şöyle özetlemiştir: Güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak; sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak; algılama sınırlarını sorgulamak; imge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek; sanat kavramını estetikten ayırmak; süreç/ürün ilişkisini sorgulamak; galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak; sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak.

Atakan "düşünceyi biçimbilimden üstün tutan, resim-heykel geleneği dışındaki malzemeleri kullanan" bütün sanatsal aktivitelerin kavramsal sanat başlığı altında toplandığını belirtmektedir (Sy.11). Earth Art/Yeryüzü Sanatı, Land Art/Arazi Sanatı, Body-Art/Vücut Sanatı, Happenings/Oluşumlar, Performans Sanatı, Process Art/Süreç Sanatı, Video Art, Arte Povera/Yoksul Sanat, Actions/Eylemler gibi '60 sonrası ortaya çıkan türler bu bağlamda değerlendirilmektedir. Kavramsal sanat 1975 sonrasında etkisini yitirmiş olmasına karşın, yukarıda bahsi geçen formlarda üretimler yapılmakta ve bu formların ilham verdiği yeni sanatsal bakış açıları sürmektedir. Bu yeni bakış açıları, aşağıda İlişkisel Estetik başlığında ele alınacaklardır.

Arazi Sanatı / Land Art ve Yeryüzü Sanatı / Earth Art

1960'lardan başlayarak görülmeye başlanan, malzemesini, taş, toprak, kaya, çim, kar gibi yeryüzü oluşumlarından alan sanat anlayışı, *Earth Art* olarak

adlandırılmıştır. Bu çalışmalar, taşınabilir, bir galerinin sınırları içine alınabilir işler olduğu gibi, geniş arazilere yayılmış, arazi ile ilişkilendirilerek kurulmuş işler de olabilmektedir, bu takdirde *Land Art* olarak tanımlanmaktadırlar. Sanatçılar, çoğunlukla doğayla insan yaşamının ilişkisini kurmaya, organik olanla yapay olan arasındaki ilişkiye dikkat çekmeye, bu ilişkinin doğanın aleyhine işlediği yolundaki görüşlerini hayata geçirmeye çalışan ürünler ortaya koymuşlardır. Arazi ve yeryüzü sanatı da yine galeri sistemiyle sorunu olan sanatçıların seçimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Taşınamayacak, galeriye konulamayacak büyüklükteki yahut, geniş alanlara yayılmış çalışmalarıyla, sanatçılar, kültür endüstrisini dışarıda bırakmaya, doğa ile insanın ilişkisini analiz etmeye ve yeniden kurmaya odaklanmışlardır.

Yerleştirme / Enstalasyon / Installation

Yerleştirme ya da enstalasyon söyleyişleriyle dilimize geçen Fransızca kökenli l'installation, yine 1960'lar sonrasında ortaya çıkan sanatsal formlardan biri olmuştur. Stallabras (2013), başlangıçta *çevre sanatı* olarak tanımlanan formun, *yerleştirme* ile yer değiştirmesinin nedeninin, bu sergilerin geniş mekânlara yapılan yerleştirmeler olması nedeniyle bir dönüşüm geçirdiğini belirtmektedir. (31) Bağımsız sanatçıların ifade biçimlerinden biri olarak ortaya çıkan yerleştirme, 1980'lere kadar fazla dikkat çekmemiştir. "Enstalasyon sanatı, sanat çalışmasının tamamının bulunduğu bir mekândaki nesnelerin kurulumunu ve bunların konfigürasyonunu içeren bir dizi sanat pratiğine uygulanan geniş bir terimdir. Enstalasyon sanatı, bir hareket veya stilden ziyade sanatın bir üretim ve gösterim biçimidir. (Moran, Akt. Taştan 2018:50) Enstalasyonlar, büyük ölçekli karışık teknikli yapılardır; belli bir mekânı geçici bir süre için kaplamakta, mekânı dönüştürmektedir. Böylelikle ortaya çıkan, sadece görülecek bir eser değildir; izleyiciye, bir anlam/fikir, bu anlam/fikirle bütünleşmiş bir tasarım ve bu ikisinin dönüştürdüğü bir mekân sunmakta, sonuçta da onun bu dönüşmüş mekânda, sanatsal bir deneyim yaşamasına izin vermektedir. İzleyici tarafından deneyimlenen bu mekânsal çalışmalar, heykel, resim, video, mimari tasarımlar, ses, görüntü, koku, tiyatral ve sinemasal unsurlar, performans gibi birbirinden bütünüyle bağımsız alanları içinde barındırabilir, bu nedenle de belirli bir formla tanımlanamaz, farklı sanatsal yaklaşımların ve fikirlerin ortaya çıkarılabileceği olanaklar sunar.

Stallabras'a göre, 1980'lerden sonra, özellikle 1990'larda enstalasyonlar yeniden canlanmışlar ve farkedilir düzeyde ivme kazanarak bugün sanat

etkinliklerinin önemli bir başlığı haline gelmişlerdir. (Sy.31) Teknolojinin sanat alanına açıkça rakip olduğu, izleyicinin sanatla ilişkisinin azaldığı dönemde, Stallabras, bu yükseliş için enstalasyonların iki önemli avantaja sahip olduğunu belirtmektedir. Bunların ilk, izleyici kitlesine "devasa video projeksiyonlarıyla ya da ağırlığı kokusu titreşimi sıcaklığı olan işlerle çevrili özel bir mekânda hareket etme hissi"ni yaşatmasıdır. (Sy.32) İzleyici, kendisine sunulmuş bir sanat eserini izlemek yerine, içinde olabildiği, deneyimleme fırsatı yaşadığı enstalasyonu tercih etmektedir. İkinci neden ise yine aynı kaynaktan gelmektedir; bir mekân için üretilen özel bir çalışma, izleyicinin o mekâna gitmesini garanti etmektedir. "Orada olmak" fikrinin yarattığı cazibe, bienallerin temel çıkış noktası olmuştur.

Enstalasyonlar, büyüklükleri, içerdikleri çoklu fikirler ve zengin malzemeleriyle giderek artan biçimde, maliyetli çalışmalar haline gelmiştir. Bu açıdan da kavramsal sanatın içinde yer alan diğer başlıklardan ayrılmaktadır. Çünkü enstalasyonların mevcut yapılarıyla, sanatçıların bağımsız olarak yönetebildikleri projeler olmak için fazla büyük olduğu görülmektedir. Bağımsız sanatçılar kendi olanaklarıyla kendilerinin yönetebilecekleri, daha mütevazı projelere yönelmektedir. Bu nedenle de 1990'lardan sonra ortaya çıkan neo-liberal sanat ortamında bienallerin gözde tercihleri haline gelirken, bağımsız sanatçıların, tercihi olmaktan uzaklaşmıştır.

Happening∗

Happeningler, önceden tasarlanmamış, anlık, dürtülerle yönlendirilen, toplulukça gerçekleştirilen ve tekrarlanamayan, sanatsal eylemler dizisi olarak tanımlanmaktadır. (Sözen-Tanyeli 2017:129) Sözsüz, çok odaklı, açık uçlu ve katılımlı bu eylemler dizisi, kavramsal sanatın genel olarak önerdiği gibi, izleyicinin kendi anlamını üretmesini gerektirmektedir. Happeningler tekrarlanamazlar, izleyicinin katılımıyla gerçekleştirilir ve bir kez daha yinelenemezler. Aynı koşullar oluşturulsa, aynı kişilerle yapılsa bile, aynının tekrarlanması mümkün değildir; aslında koşullar aynı değildir, çünkü bir kere deneyimlenmiştir, katılımcı değişmiştir. Happeningler, yukarıda sözünü ettiğimiz, sanatın büyük meblağlara alınıp satılan bir metaya dönüşmesine tepki olarak çıkan formlardan biri olmuştur. Tekrarlanamaz, taşınamaz, paketlenip satılamazlar. İlk happening uygulayıcısı olarak tanımlanan ABD'li sanatçı Alan Kaprow, 1958'de arkadaşlarıyla gerçekleştirdiği ilk

∗ Oluşum olarak çevrilmektedir. Ancak yaygınlaşmış değildir, ülkemizdeki uygulamalarda da genellikle, çeviri yerine happening kavramı yeğlenmektedir.

deneyiminden sonra, galeri ve diğer profesyonel sanat ortamlarındaki gelişmelerden duyduğu rahatsızlıklarla, işlerini sınıflarda, küçük salonlarda gerçekleştirmeye başlamıştır. Happeningler, sanatla yaşamın ilişkisini kurma çabalarının bir ürünü olmuşlardır. Robert Rauschenberg ve John Cage'in karşılaşmalarına, Alan Kaprow eklenmiş, belli bir öyküyü anlatmayan doğaçlamaların bir eylem-kolaj olarak biraraya getirilmesiyle, ilk ürünler, sokaklarda, garajlarda şenlikli gösteriler olarak ortaya koyulmuştur. Kaprow'un bu deneyime seyirciyi eklemesiyle bir form olarak uygulanmaya başlayan happeningler, Germaner'e göre (1997) "... bir uygulama ve bir ahlâktır; sanatçının özgürlüğünün güçlü bir biçimde doğrulanmasıdır; sanatçının sanatın pazar tarafından kullanılmasını, şiddetle reddedişi ve yitirilmiş olan geleneksel değerleri geri alışıdır." (Sy. 23) Germaner happiningler de, sanatın, yaşam ve an ilişkisinde kendiliğinden belirdiğini, yaşama yahut yaşamın doğrulanmasına dönüştüğünü belirtmektedir.

Happeningler, seyirciyle birlikte de olsa içinde insanların olduğu, bir gösteri olduğundan zaman zaman doğaçlama tiyatro ya da sahnesel eylemlerle birlikte anılabilmektedir. Atakan (2008), bu ayrımı şu biçimde yapmaktadır: Happeningler, sanatla yaşam arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmalı; sanatsal geleneğin incelmiş, gelişmiş alışkanlıklarından kaçınmalı, olayı birbirinden uzak ya da hareket eden bir kaç mekâna dağıtmalı; katı bir program uygulamaktan kaçınmalı ama, çeşitlendirmek ve kesintiye uğratabilmek, hatta sonsuz kılabilmek için zaman tanımalı; yalnızca bir kere yapılmalı; izleyici kitlesini bütünüyle yok sayarak izleyici ile sanatçı arasındaki sınırı kaldırmalıdır. (s:71)

Performans

Çoğu zaman tiyatronunu bir parçası, tiyatral başarının göstereni olarak kullanılan, performans kavramı Goffman'a göre (2016), iletişim biçimlerinden biridir. Goffman, iletişim ve etkileşimi, aynı ortamda bulunan bireylerin karşılıklı olarak birbirleri üzerindeki etkileri, performansı ise, "belli bir durumda, belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri" şeklinde açıklamaktadır. (Sy.28) Marvin Carlson, "Her şeyin çok daha kolay olduğu, eski günlerde her türden tiyatro zaten performans/gösterim demekti" (Sy.23) saptamasını yapmakta, performansın bir değişim, dönüşüm geçirdiğini ve günümüzde farklı anlamlar kazandığına işaret etmektedir.

Park, performansın herkes için varolabildiği fikrini öne sürerek, görüşünü şöyle ifade etmektedir: "Kişi (person) sözcüğünün ilk anlamının *maske* olması büyük olasılıkla basit bir tarihsel rastlantı değildir. Daha ziyade herkesin her zaman ve her yerde, az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığı gerçeğinin kabulüdür bu." (Akt. Goffman, 2016:31) Bu bağlamda, *performans, performe etmek/icra etmek* eyleminin, günümüzde birbirinden farklı anlamlar taşıyan kullanımları performans kavramını, tiyatro ya da gösteri sanatlarının bir başlığı, bir ânı olmaktan çıkarmakta ve ona bağımsız bir alan kazandırmaktadır. Öte yandan tiyatro sanatının dışında konumlanmış olan "Performans sanatı", "performans tiyatrosu" gibi kavramlar da performatif olanın yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmaktadır.

Performatif olanın ne olduğu sorusu sorulduğunda, ortaya çıkan yanıt, "hünerli ya da eğitilmiş kişilerin fiziksel mevcudiyetlerini gerekli kıldığı ve bu hünerlerin gösteriminin performans olarak adlandırıldığı" (Carlson,2013:156) biçiminde olmaktadır. Öte yandan Schechner'in "restore davranış" kavramlaştırması, hünerden farklı bir olguyu göstermektedir. İcra eden kişiden bilinçli olarak ayrılmış her davranış, trans halleri, ritüeller ya da tiyatro sahnesinde yapılmış her türlü düzenlenmiş, restore edilmiş davranışa işaret etmektedir. Burada Schechner'in ayırıcı bir öge olarak kullandığı olgu, performansın niteliği ile ilgili değil, icracı ile kendisi arasındaki mesafe ile ilgilidir. (Akt. Carlson, 2013:25) Davranış kendiliğinden oluşmamakta, düzenlenmiş olarak, gündelik yaşamın dışında bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Carlson (2013) üç farklı performans kavramıyla karşı karşıya olduğumuzu belirtmektedir. Bunların ilki, hüner gösterme anlamında ortaya çıkan performanslardır, ikincisi, hünerden bağımsız olarak, restore edilmiş, düzenlenmiş, kültürel kodlar içeren davranış kalıplarının sergilenmesidir, üçüncüsü ise gündelik yaşama en yakın olan kullanımıdır ve belirli bir standartla ilişkili olarak, bir eylemin başarısının değerlendirilmesi anlamını taşımaktadır. (Sy.25-26)

Her üç performans kavramı için de belirleyici unsur, bir dış gözün varlığıdır. Sporcunun performansı için hakem, oyuncunun performansı için izleyici, şamanın performansı için de katılımcılar vardır. Her zaman onu değerlendirecek, izleyecek ve performansın kurulumunu sağlayacak olan bir diğerinin varlığı, performans için *gerek şarttır*. (Carlson 2013:26) Ancak diğerinin ya da dış gözün bir başkası olması zorunluluğu yoktur. Zorunluluk, ikinci bir bilincin varlığıdır. Bauman bunu "çifleme bilinci" olarak kavramsallaştırmıştır. Sporcu performansını kendi zihninde değerlendirebilir, kendisinin önceki performanslarıyla ölçebilir, oyuncu sahnedeki

performansına dair deneyimlerinden yola çıkarak bir değerlendirme yapabilir. Sonuç olarak, performansın tanımı gereği, bir izleyici bulunmak zorundadır. Ancak bu izleyici bir başkası olmak zorunda değildir, performansçı kendi zihnini kullanarak, izleyici yerine geçebilir.

Performans yapmak, icra etmek ile gerçek yaşam arasındaki fark, bir hüner göstermek yahut bir tiyatro oyununda oynamak ile sanat arasındaki farkta değil, performansçının tutumunda ortaya çıkmaktadır. Bilinç dışı olarak, yani üzerinde düşünmeden gerçekleştirdiklerimiz performans olarak düşünülemezken, gündelik yaşam içinde izlenmek, göstermek niyeti taşımaksızın ancak düşünerek, belirli bir bilinç taşıyarak gerçekleştirdiğimiz eylemler, performans tanımına girmektedir. Goffman (2016), bir performans sırasında ortaya koyulan eylem kalıbını ya da restore edilmiş davranışları, *rol* yahut *rutin* olarak adlandırmakta, performansa katkıda bulunan diğer kişileri ise *seyirciler, gözlemciler* veya *diğer katılımcılar* olarak tanımlamaktadır. (Sy.28) Hangi tanımla ele alınırsa alınsın, performansın ikinci kişileri, performans sanatı açısından önem arzetmektedir, Germener (1997) performans sanatının tanımını yaparken, katılımcının yerini şöyle belirlemektedir: "Performans sanatı, o sanat yapıtının hiç bir özel beceri gerektirmeden, özel işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanmasıdır." (Sy.59)

Performans çalışmalarının tiyatrodan bağımsız bir alan olarak tanımlanması 1960'lara tarihlenmekle birlikte, 1909'daki fütürist başlangıç performansın bağımsız bir alan olarak tanımlanması konusunda dönüştürücü bir katkı oluşturmuştur. Carlson'a göre, fütüristler, *durağan*dan çok, harekete ve değişime dönük olduklarından, temel ilgiyi üründen ve sonuçtan çok, *sürece* yönelten bir eğilimin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Sürecin öne çıkması, performansı tanımlanmış, kuralları belirlenmiş ve metinli tiyatrodan uzaklaştırarak, farklı bir başlangıcın oluşmasını sağlamıştır. Performansı, bir sanat biçimi olarak ele alan ilk ekol Bauhaus olmuştur. Bauhaus'un üyelerinden Moholy-Nagy'ye göre, 1920'lerde avangard gelenek, metnin bir yorumcusu olmak yerine, "bir aksiyonun ya da yapma halinin yaratıcısı olarak performansçı" kavramının yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Fütüristlerin üründen çok sürece yönelme konusundaki katkıları gibi, avangartlar da yaratılandan çok, yaratma eyleminin kendisine yönelmişlerdir. (Akt.Carlson 2013:143)

1970'lerde, artık performans tiyatronun bir parçası değildir, kaynağını da deneysel tiyatrodan almamaktadır. Performans sanatının ana kaynakları,

happeningler, canlı ve kavramsal sanat gibi, plastik sanatlarla görsel sanatlar arasındaki sınırı esneten yeni yaklaşımlar, ortam yaratma gibi oluşumlar ve yeni dans üretimleri olmuşlardır. (Carlson:156) 1960'lardan başlayan bir eğilimle, kültür endüstrisi dışında üretim yapmak isteyen sanatçıların alternatif olarak performans sanatına yönelmesi, bedenin sanatın malzemelerinden biri haline gelmesi sonucunu doğurmuştur. Performans sanatçıları, geleneksel tiyatronun metne bağlı dramaturjisini değil ama, bedensel ifadeyi öne çıkaran, çatışmayı bu yeni malzemeyle ortaya koyacak yeni bir dramaturjiyi oluşturmuşlardır. Goldberg, performans sanatçılarının seçimlerini bir başkaldırı olarak okumakta ve şöyle değerlendirmektedir: "Performans sanatının yirminci yüzyıldaki tarihi, yerleşik sanat biçimlerine tahammülü olmayan sanatçılar tarafından müsamahakâr, açık uçlu araçların sonsuz sayıda değişkenle icra edilmesinin tarihidir." (Akt. Carlson, 2013:122) Bu açık uçlu araçlar, yukarıda kavramsal sanatta değinildiği gibi, body-art/beden sanatı, action painting/eylem resmi, happening/oluşum, fluksus, feminist sanat gibi oluşumlara kapı açmıştır. Performans sanatı, her yerde yapılabilmekte, müzik, dans, video, tiyatro, mimari, resim gibi her türlü araçtan yararlanabilmektedir. Seyirci önünde bir kez gerçekleştirilebileceği gibi, defalarca da sahnelenebilir. Bir metin, bir izlek takip edebilmekte ya da üretim doğaçlama olarak gelişebilmektedir. Performansı belirleyen bedenin varlığıdır, bedenin, fiziksel sınırlarının taşıdığı imkân ve imkânsızlıklarının gerilimi performansa yansır. Bedenin kendisiyle, bedenin mekânla, bedenin çevreyle taşıdığı gerilim performans kurgusunun bilinç taşıyan kısmıdır. Sanatçının söz konusu sınırlarla kurduğu gerilim ilişkisi, performansın başkaldırısını ifade etmekte, bedenin çağlar boyunca taşıdığı toplumsal normlar ve sınırlamalar, performans sanatı aracılığıyla aşılmaya, yıkılmaya ve belki de yeniden kurgulanmaya çalışılmaktadır. Toplumsal sınırlandırmaların ve farkındalıkların beden tarafından tanımlanması ve beden aracılığıyla ifade edilmesi, bedeni, iktidar ve toplumla ilişkisinde aktif bir role sokmakta, iktidar-bilgi ilişkisine karşı direnç geliştirebilme olanağı oluşturmaktadır. Eğer bu beden bir kadın bedeni ise buradaki farkındalık ve ifade, ataerkil sistem karşıtı bir nitelik taşımaktadır. Jeanie Forte, fiziksel performansın, örneğin yazmaktan daha büyük bir yıkıcılık taşıdığını ifade etmektedir. Forte, "fiziksel mevcudiyetin, gerçek zaman ve gerçek kadının kendi temsilleriyle uyumsuz kılınması sayesinde, gerçek bedenlerin devrimci metniyle ataerkil yapının tehdit edileceğini" belirtmektedir. (Akt. Carlson, 2013:251) Bu açıdan değerlendirildiğinde, binlerce yıldır toplumsal değerlerin ve iktidarın bir uygulama alanı olarak görülen bedenin,

kadın sanatçılar tarafından 1960'lardan sonra bir ifade aracı olarak, yoğun biçimde seçilmesinin nedeni ortaya çıkmaktadır. Bu nitelikleriyle disiplinlerarası bir form haline gelen performansı Carlson şöyle değerlendirmektedir: "hem heryerdeliği hem de yaygınlığı nedeniyle (performansın) tanımlanması son derece güçleşmiştir."

Ne var ki, *yaygın bir çeşitliliğe rağmen*, performansların ortak özellikleri olduğu kabul edilmektedir. Carlson cüretkârlık olarak özetlediği bu özellikleri şöyle sıralamaktadır:

> "(1)Yerleşik olanın karşısında, kışkırtıcı, konvansiyonel olmayan, genellikle saldırgan bir biçimde müdahaleci duruş ya da performans tarafında saf tutmak; (2) Kültürün sanatı metalaştırmasına muhalefet etmek; (3) canlı bedenlerinden değil, medya imgelerinden, televizyon monitörlerinden, projeksiyonla yansıtılan imajlardan, görsel imajlardan, film, şiir otobiyografik malzeme, anlatı, dans, mimari ve müzikten çekip almak; (4) kolaj, asamblaj ve eşzamanlılık ilkelerine duyulan ilgi; (5) "bulunmuş" malzeme kadar, "yapılmış" malzeme kullanma eğilimi; (6) uyumsuz, görünüşte ilişkisiz imgelerin alışılmadık biraraya gelişine yoğun biçimde yaslanma; (7) parodi, şaka, kural bozma, yüzeylerin mizahi ya da keskin biçimde bozulmasını da içeren ve daha önceden tartışılmış oyun teorilerine (Huizinga ve Caillois) duyulan ilgi ve (8) biçimin açık uçluluğu ya da karar verilemezliği." (Sy.123)

Beden Sanatı/Body-Art

Beden insanın ilk ifade aracı olarak, homoludens'den bu yana işlev görmektedir. 1960'larda yeni ifade biçimlerinden biri olarak bedenin kullanımı beden sanatı/body-art olarak ortaya çıkan bir sanatsal eğilim olarak hayata geçirilmiştir. Beden sanatı performans ve happeningler yakın ilişki içinde olmuştur. Çoğunlukla 80'lerden sonra performans içinde eriyip gittiği düşünülse de zaman zaman bağımsız bir alan olarak karşımıza çıkmakta, Femen gibi kimi muhalif gruplar tarafından ısrarla sürdürülmektedir. Kavramsal sanatın, sanatı bir fikri hayata geçirme, cisimleşmiş fikir olarak görmeyi tercih ettiğini ve burada sanatı duygusal olandan çok, düşünsel olana referans verdiğini yukarıda belirtmiştik. Body-Art ise bir bakıma duygusal anlama geri dönüşü ifade etmektedir. Çünkü insanın bir fikri, bedeniyle ifade etmek zorunda kalması, kültürel olarak yeryüzünde ürettiği hiç bir nesnenin ve yüzeyin kendisini ifade etmek için orada olmadığı anlamını taşımakta, bedenin kullanımı bir çeşit umutsuzluk göstergesi olmaktadır. Bu da elbette dışarıdaki için tedirgin edici, irkiltici bir sonuç doğurmaktadır. Body-Art'ın hedeflerinden biri budur: Dışarıdakini, izleyiciyi içinde bulunduğu duyarsızlık, ilgisizlik ortamından çıkarmak.

Canlı heykeller, bedeni tuval olarak kullanmak, bedeni nesneleştirmek, manken bedenleri kullanmak, bedene zarar vermek, acı çektirmek, makinalaştırmak, sözlü iletişimlere girmek gibi pek çok farklı biçimde ortaya çıkan body-art, izleyiciyi sarsmanın yöntemlerini aramakta, zaman zaman sözü de ekledikleri çalışmalarıyla performans sanatçıları ve happeninglerle birarada değerlendirilmektedir. Body-art kimi zaman bedeni izleyiciyle doğrudan buluşturmadan, uygulamanın fotoğraflarını sergileyerek de ortaya çıkmaktadır. Buradaki etki daha çok kavramsal sanatın yarattığı etkiyi yaratmaktadır, ilişki kurulmakta, ancak performans, happening ya da body-artta olduğu gibi, doğrudan bağ, irkiltme, tokatlama ya da katılma gibi etkiler oluşmamaktadır.

Hikâye Anlatıcılığı/Story Telling

Hikâye anlatımı, insan kültürünün en eski iletişim biçimlerinden biridir. İnsanın kurgulama yeteneğinin somut bir ürünü olan hikâye oluşturma, anlatma ve geliştirme, yüzyıllar boyunca, hem organizasyon oluşturabilmelerine hem de yeryüzüne dair ürettikleri öykülerle, hayatta kalmalarına büyük katkı sağlamıştır. Bilgi aktarımı, açıklama, hayatta kalmak için zihinsel dayanak gibi işlevler üstlenen mitler, ilk büyük hikâyeler olarak sözlü tarihte yerlerini almışlardır. Bilim ve teknolojinin gelişmesiyle, mitlerin açıklama işlevi ortadan kalkarken, matbaanın gelişmesi, kâğıdın yaygınlaşmasıyla, yazılı öyküler, romanlar hayatımıza girmiş, sözlü hikâye geleneği, hayatın kıyılarına itilmiştir. Bugün hikâye anlatıcılığının, pek çok alanda geri dönmüş olması, sözlü anlatının hangi ihtiyaçtan kaynaklandığı sorusunu gündeme getirmektedir. Sözlü anlatı, yazılı anlatıya oranla bazı üstünlüklere sahiptir. Anlatıcı ile dinleyici arasında başka bir eleman yoktur, kâğıt gibi, elektronik bir medya gibi. Dinleyici, öyküyü birinci elden almakta, böylelikle, araya girebilecek, modern zaman engellerini, sansür gibi, biçimin dayatmaları gibi, ortadan kaldırmış olmaktadır. Sözlü anlatı, doğrudan insan yaşamıyla ilişki kurulmasına izin veren bir yapıya sahiptir, soyut değildir, dinleyici, kitap okurken yaptığı gibi tanımlarla uğraşmaz, dolayısıyla zihnini daha az çalıştırarak anlatının özüne ulaşabilir. Yaşama yakınlığı, canlılık içeren yapısı, dinleyici ile anlatıcı arasında oluşan yoğun etkileşim, sözlü iletişimin avantajlarını oluşturmaktadır. Öte yandan, günümüzün hikâye anlatıcılığı, esas olarak bireysel bir anlatıyı tercih etmektedir. Yani anlatıcı, bir meddah ya da dengbej değildir, izleyiciye iyi zaman geçirmeyi, bilinmeyen dünyalarda dolaşıp mutlu olmayı vaadetmemektedir, kendisine ait bir öyküyü

anlatmakta, kendi deneyimi üzerinden, amaçlı bir ilişki kurmaktadır. Anlatıcı, Benjamin'in (2012) tanımlamasıyla bir zanaatçıdır. Tıpkı elleriyle iş gören zanaatçı gibi bir marifet göstermektedir.

Postmodern sanat yaklaşımlarında "Anlatı Kullanımı" başlığında değindiğimiz, sanatsal bir etkinlik olarak hikâye anlatma ya da hikâyenin sanatın içine yeniden dönmesi de yine 1960'ların bir fenomenidir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, modern sanat yaklaşımlarının taşıdığı, anlatımın estetik bir kayıp yaratacağı görüşünün tersine, postmodern sanatçılar, melezleşmiş ürünler ve eklektik çalışmalarla anlatıyı yeniden sanatsal forma kazandırmışlardır. Günümüzde hikâye anlatıcılığının başlıbaşına bir form olarak yeniden ortaya çıkışının önemli nedenlerinden biri, iletişimde araya giren, çok sayıda etmenin önemli bir kirlilik oluşturmuş olması, formel olana güvenin azalması ve informelin doğrudanlığının öneminin anlaşılmasıyla bağlantılıdır. Dünyanın yeni ekonomik düzeni yeni bir medya oluşturmuş, bu yeni aracılar, hem bilgi akışında, hem de gerçeğe ulaşmada, yalın gerçeği zedelemiş, Chomsky'nin deyimiyle, rıza üretimine girişmiştir. Yanlı, yönlendirici bu iletişim ve enformasyon kirliliği içinde, takipçi/izleyici, kendi öyküsünü, kendi ağzından anlatan birine rastladığında, galeriden kaçmış sanatçıların, izleyicide yarattığı merak ve açıklık beklentisi, hikâye anlatıcısı için de ortaya çıkmakta ve bir cazibe oluşturmaktadır. Bir yandan zanaâtlerin sanatsal bir form olarak ortaya çıkabilme özgürlüğü, öte yandan bilgi kalabalığı, sansür, medyanın güvenilirlik açısından itibar kaybetmesi, bir başka faktör olarak insanla doğrudan temas etmenin, öyküyü birinci elden dinlemenin, dokunabilmenin, doğrudan ilişki kurabilmenin, örneğin soru sorabilmenin cazibesi, hikâye anlatıcılığını yeni bir alan olarak ortaya çıkarmıştır. Özellikle feminist sanatçıların, "kişisel olan politiktir" cümlesinden aldıkları ilhamla, kendilerine ait olanı paylaşma konusunda gösterdikleri cesaret ve istek, söyleyecek sözü olana, bunu geçerli mecralardan söyleyemeyenler için, hikâye anlatıcılığını bir alan haline getirmiştir. Zaman zaman bir tiyatro oyunu biçiminde sahneye taşınarak, kimi zaman bir başkaldırı formu olarak, kimi zaman medyayı kullanarak da olsa aslında form, hayattan bütünüyle çıkmamış, yenilenerek varlığını sürdürmüş, yeni öykülerin hayata katılmasını sağlamıştır. Yeni formun eski formdan en önemli farkı, eski hikâye anlatıcıları, bir masalı, bir kahramanlığı, bir ders ya da nasihati dile getirirken, yeni hikâye anlatıcıları, doğrudan kendi öykülerini dile getirmekte, bunun için de hem geleneksel bağlantılarını hem de zamanın geliştirdiği ve değiştirdiği yeni araç ve formları kullanmaktadırlar.

Süreç Sanatı/Process Art

Sanatın zamanın akışıyla ilişkisini kurmak, çalışmanın oluşum sürecini, süreçle dönüşümünü izleyiciye göstermek, paylaşmak amacıyla ortaya koyulmuş ve farklı malzemeler kullanılarak gerçekleştirilmiş üretimler süreç sanatı olarak adlandırılmıştır. Yine 1960'lardan başlayarak ilk ürünlerin ortaya koyulduğu süreç sanatında sanatçılar, sanatın bitmiş bir iş olmadığını, sürecin de sanatın bir parçası olduğunu ortaya koymak üzere, ot, talaş, buz, yağ, kauçuk gibi organik malzemeleri işlerinde kullanmışlardır. Malzeme ve zaman bir süreç yaratırken, izleyici bu sürecin herhangi bir noktasından işi görebilir, öncesi ve sonrası için bir fikir edinebilir ve çalışma ile görselden çok zihinsel bir ilişki kurar. Organik malzemenin doğayla ilişkisi sonucu ortaya çıkacak gelişmeler, izleyiciye irdeleme fırsatı vermektedir. Rastlantısal malzemelerin doğayla ilişkiye bırakıldığı işler olabildiği gibi, bir kübün içindeki suyun, ısı ve ışığın değişimiyle buharlaşması gibi kontrollü ortamlar oluşturmak da süreç sanatının ürünleri olabilmektedir.

Fluksus/Fluxus

George Macuinas tarafından, "purge/tasfiye etmek" kelimesiyle özetlenerek ortaya koyulan fluksus kavramı, New York'ta biraraya gelmiş, Litvanyalı sanatçıların çıkarmak istedikleri bir derginin adı olarak duyulmuştur. Bu dergi hiç bir zaman çıkarılamamıştır, ancak Macuinas'ın ortaya koyduğu manifesto ve ortaya çıkan sanatsal yaklaşım, modern ile modern sonrası arasındaki geçişi içinde taşıyan bir sürecin tanımı olarak görülmüştür. Fluksus akımı, sanatsal iddiaları ve kutsallık yakıştırmalarını alaya alarak yaşayan sanatı yahut karşı sanatı hayata geçirmek ve yaymak, amacı taşımaktadır. *Purge/tasfiye etmek* kelimesi, bir karşı sanat kavramını ortaya koymak amacıyla, Macuinas tarafından üç temel başlıkla ilişkilendirilmiştir:[23]* Burjuvazinin profesyonel ve ticari, hasta entelektüel dünyasının tasfiyesi, taklit, soyut, yanılsamacı ölü sanatların dünyasının tasfiyesi ve Avrupalıcığın ya da Avrupa merkezliliğin tasfiyesi. Macuinas'ın manfestosuna göre, desteklenmesi gereken, sanatta gel-gitler yaratan, devrimci, sadece sanatla ilgilenenlerce değil, herkes

[23] Ek 12: Georg Macuinas-Manifesto 1963

tarafından kavranabilen, sanat dışı, sanat karşıtı olan ve yaşayan sanattır; bütün bunların sigortası olarak da kültürel, sosyal ve politik devrimcilerin birleşik cephesinin oluşturulmasıdır. Macuinas daha sonra, manifestosuna Amerikan merkezciliğinin tasfiyesini de eklemiştir.

Yoğun çalışmaları 1962-1978 yılları arasında ortaya koyulmuş bir sanatsal yaklaşım olan fluksus, uluslararası bir başlangıç yapmıştır. Amerikalı, Avusturyalı, Fransız, Çek, Koreli, Hollandalı pek çok sanatçının katılımıyla gerçekleşen etkinlikleriyle tanınmıştır. Almanya'nın Wiesbaden kentinde yapılan dört haftalık müzik şenliği ilk fluksus etkinliği olarak kaydedilmiştir. (Atakan, 2008:67) *Uluslararası En Yeni Müzik Şenliği* adı verilen şenliklerde, önemli müzisyenlerin çalışmalarına yer verilmiş, *Piyano Etkinlikleri* başlığı altındaki bir etkinlikte o sırada parçalanan bir piyano satışa çıkarılmış, Viyana'dan özel olarak davet edilmiş beş keman virtüözü, üç saat boyunca, daha önce hayatlarında hiç keman çalmadıkları halde, anti-keman bir müziği izleyicilere dinletmişlerdir. (Germaner, 1996: 58) Sanat karşıtlığı önermesi üzerine biraraya gelmiş, şaşırtıcı fikirlerini cesurca ortaya koyan sanatçıların, en önemlilerinden biri Joseph Beuys'dur. Beuys fluksus etkinliklerine katılarak, çeşitli eylemler gerçekleştirmiştir. Birbirinden farklı disiplinlerdeki sanatçılar, hem bu etkinliklerin niteliği nedeniyle, hem de kendi ilgi alanlarıyla bağlantılı olarak, sanat eseri denilebilecek bir nesne yerine, bir süreci içeren ve içinde danstan edebiyata, görsel sanatlardan müziğe farklı alanları barındıran, eklektik, eylem ve süreçlere yönelmişlerdir. Bu eylem ve oluşumlar gündelik yaşama benzeyen ve gerçek zamanlı etkinlikler olarak ortaya koyulmuşlardır. Germaner (1996) fluksusu, " günümüze kadar süregelmiş ve yeni bir kitle kültürü yaratmış olan, ... bir akımdan, yaşayan gerçek bir mite dönüşmüş bir anlayış" olarak tanımlamaktadır. (Sy.59)

2.1.2. Feminist Sanat

Feminist sanat üretimleri ve sanat eleştirisinin sanat tarihinin yönelimi açısından yarattığı değişimlere yukarıda postmodern sanat yaklaşımlarında değinmiştik. Bu bölümde feminist estetiğin yaklaşımları ve feminist üretim örneklerine yer verilecektir.

Feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyetin kurulumu açısından önemli başlıklar üzerinde üretimler yapmışlardır. Çalışmaları hem sanatsal ve kültürel alanda verili değerlerin sorgulanması, sanat tarihinin gözden geçirilmesi ve yeniden yazımı, hem

de zamanın ruhunu yansıtacak yeni ve sarsıcı eserlerin ortaya koyulması gibi sonuçlar doğurmuştur. Kadın öznesinin siyasal kurulumunu sağlayan bellek, kimlik, etnik köken gibi kavramları analiz eden çalışmalar, bedenin sınırlandırılması, kadın bedeni üzerinden kurulan estetik, erotizm ve pornografi gibi görsel kültür sorgulamalarıyla ortaya koyulmuştur. Kadın bedeninin mahremiyetini reddeden, çirkinlik ve güzellik kavramlarını yeniden yapılandıran çalışmalar, kadına yönelik şiddet, taciz, tecavüz konularının işlenmesi, el işi ve zanaat düzeyinde değerlendirilerek önemsiz bulunan çalışmaların sanat ortamının öznelerine dönüştürülmesi, 19. yüzyılda görünür hale gelen kadın mücadelesinin sonuçları olarak sanat alanında ortaya koyulmuşlardır.

Estetikçi Mary Deveraux, feminist estetikçilerin köklerini Platon ya da Aristoteles'den değil, Lacan ve Foucault'dan aldığını söylemektedir. Deveraux'a göre, "feministler sanatı ataerkil baskının diğer formları gibi görüp, Anglo-Amerikan estetiğin temelindeki sanat ve siyaset ayrımını reddeder." (Deveraux, Akt: Barret, 2015:259) Deveraux feminist estetik anlayışının beş önemli sonucu olduğuna işaret etmektedir:

- Sanat, sosyolojiden, kimlik politikalarından ve kültürel çalışmalardan bağımsız olarak düşünülemez. Sanat eseri kavramı, haz ve güzellik aracı olarak ve özerk bir nesne olarak değerlendirilmemelidir. Sanat, özerk alanından, sanat tarihinin dokunulmazlığından çıkarılmalı, bilgi alanına, toplumsal ve siyasal olanın gündelik alanına taşınmalıdır.
- Sanatın evrensel bir insanlık durumunda varolduğunu öne süren Aristocu görüş sorgulanmalıdır. Sanat, cinsiyetçi bir anlayışla üretilmiş, toplumun genel hiyerarşik anlayışının sonucudur, kimi deneyimlere yukarıdan bakar, kriterler ortaya koyarak rekabetçi bir ortam oluşturur.
- Monolitik biz yoktur; herkesin iyiliği tek tip bir aydınlanma ve özgürleşme fikrinin içinde sabitlenemez. Sanat tarihinin, büyük ve evrensel kabul edilen eserleri, insan düşüncesinin en iyi yaratımları değildir. Eseri değerlendirenin kim olduğu sorusu sınıf, ırk, cinsiyet gibi kavramların sanattan dışlanmamış olduğu bilgisine götürür. Kadınlar ve diğerleri konvansiyonel sanat anlayışından, sanatı kuran kurullardan ve endüstriden uzun zaman dışarıda tutulmuştur.
- Anlamı sadece metin kurmaz, izleyenlerin toplumsal ve tarihsel yeri, metinden çıkarılan anlamı etkiler. Öte yandan metnin üslûbu, anlatıda kullandığı unsurlar nasıl bir okur tasarladığını ortaya koyar.

- Sanata duyulan saygı, yerini şüpheye bırakmalıdır. Boşlukların görülmesi, gözden kaçanın ortaya konulması önemlidir. Bilgili izleyici metin tarafından kurban edilmez, gördüğünü, okuduğunu yorumlayarak, metne akılla ve şüpheyle yaklaşır. (Deveraux, Akt: Barret, 2015 : 258-260)

Dikkat çekilen bu sonuçlar, feminist sanatçıların üretimlerinde konu, üslûp, malzeme, tür seçimlerinde ve çalışmalarını ve kendilerine ortaya koyma biçimlerinde kendilerini göstermektedir. 1960'lardan başlayarak, özellikle ABD'de sayıları yükselen feminist sanatçılar, sanatsal üretimde kadın bakış açısının etkisinde anlamlı bir fark yaratmışlardır. Öne çıkan bazı isimler aşağıda örneklenmiştir.

Kara Walker, ABD'li bir sanatçıdır. Çalışmaları, conseptual art/kavramsal sanat, print-maker, installation artist, silhouettist başlıkları altında değerlendirilmektedir. Konuları toplumsal cinsiyet, kolonyalizm, kölelik, ırk, kimlik, bellek, şiddet, aidiyet üzerinde yoğunlaşmaktadır. Özellikle Amerikan İç Savaşı[24] öncesinde siyahların yaşamlarına dikkat çeken çalışmalarıyla bilinmektedir. Oldukça sevimli görünen siyah silüet çalışmaları, rahatsız edici gerçeklikleri çarpıcı biçimde ortaya koyar. Özellikle siyah kadınların gündelik yaşamlarından kesitleri, genellikle büyük beyaz bir duvarın üzerine, dağınık olarak bıraktığı siyah figürlerle ya da tam tersini yaparak, büyük siyah zemin üzerine aktardığı siyah insanın beyaz siluetiyle karşıtlığın altını çizmektedir. Walker çalışmalarında beyaz adamın siyah kadın üzerindeki hâkimiyetini, cinsel ve fiziksel şiddetini, dünyanın bugünkü durumundan duyduğu endişeyle birleştirerek ele almaktadır. Tarihsel bir gerçeklikten çok, devam eden bir kolonyalist zihniyete dikkat çekme çabası içindedir. Beyaz erkek iktidarını ve şiddetini anlattığı, beyaz zemin üzerinde koşturan siyah kadınlar, pamuk ya da şeker kamışı toplarken, temizlik yaparken, tecavüze uğrarken, pek çok çalışmasında çıplak olarak koşarken/kaçarken, çocuk bakarken ya da şiddet görürken resmedilmektedir. Tabloları alışıldık bir kompozisyon bütünlüğünde kurulmaz, birbirinden bağımsız tek, ikili, üçlü kendi içlerinde hikâyeleri olan figürler ayrı ayrı resmedilir. Ancak çalışma, bir anlam bütünlüğünde -bazen Walker'ın verdiği isim bu anlamı ortaya koyar, pek çok kere isim vermeyerek figürlerin kendisini anlatmasını tercih eder- biraraya gelir. 2017 tarihli *Sloughter of the Innocents/Masumların Katli* [25] çalışmasında, beyaz kadının da cezalandırıcılar arasında yer aldığı

[24] 1861-1865 yılları arasında yaşanmıştır. ABD'nin kuzey ve güney bölgelerinin ayrı taraflar olduğu savaş, kuzeyin kazanmasıyla sonuçlanmış; savaşın hemen ardından, ülkede kölelik yasal olarak kaldırılmıştır.

[25] Ek 12 Walker Slaughter of the İnnocents/Masumların Katli

görülmektedir. Kancanın ucuna geçirilmiş ölü çocuk, beyaz kadının cezalandırdığı bebek ve bütün çalışmalarında görülen beyaz adamın ya da batılı erkeğin bir simgesi olan şapka, panik içinde koşan çıplak siyah kadın, aralarda bir yerlerde çok küçük çizilmiş, bir yelkenli geminin etrafını doldurmaktadır. Gemi Afrika'dan getirilmelerini simgelerken, Walker, tabloya parantez içinde ikinci bir isim vererek, bir tartışmaya kapı açmaktadır: *They might be guilty of something/Belki bir kabahatleri vardır*.

En ünlü çalışmalarından biri, beyaz adamın bir jokey olarak siyah kadının üzerine binip koşturduğu siluettir. *Camptown Ladies*[26] adını verdiği yine, büyük bir çalışmanın içindeki ikili figürlerden birinde beyaz adam eline bir havuç almış, siyah kadının/atın önünde tutarak, onu kamçılamaktadır; siyah kadın belki havucu yakalamak, belki de dayaktan kurtulmak için büyük adımlarla koşmaktadır. Bu ikilinin dışında, tablonun gerisinde yer alan bir başka figür ise ata ateş etmektedir. Bu figür iki ayağının üzerine kalkmış, başında avcı şapkası olan bir tavşandır. Walker'ın tavşanı burada, kadınları aşağılamanın dozunu arttırmak üzere, kadın ve erotizmi yanyana getiren figür olması nedeniyle kullandığı yorumları yapılmış olsa da beyaz adamın kadının önünde salladığı havucu tavşandan çalmış olması da bir başka seçenek olarak düşünülebilir. Walker'ın sevimli siyah çizgileri –ince belli geniş kalçalı kadınlar, iri dudaklı, küçük burunlu profiller ve kıvırcık saçlarla-, hem çoğunluğun gözündeki siyah insan fikrine gönderme yaparak önyargı ve stereotip algılarının altını çizmekte hem de bu figürün zararsızlığını neredeyse romantize ederek ortaya koyduğu hikâyeyle, bizi bir tiksintiye sürüklemektedir. Walker, işleriyle ilişkisini şöyle ifade etmektedir: "Hissettiklerimi yapıyorum. Hissetiklerim korkunç şeyler ve ben onları, olabilecek en güzel şekliyle yapıyorum." (Cotter Holland, 2007)

Yoko Ono erken dönem feminist performans sanatçılarındandır. 1964'de yaptığı *In Cut Piece/Kesik* adıyla Museum Of Modern Art'ta (MOMA) sergilediği performansında şık bir elbiseyle sahneye oturmuş, izleyicilerden yanında bulunan makasları kullanarak üzerindeki giysileri kesmesini istemiştir. Önce çekingen davranan seyirciler, giderek cesaretlenmiş ve bluzundan başlayarak, sütyenine kadar üzerindeki her şeyi kesmişlerdir.[27] Ono, performans boyunca, kendi kararı uyarınca hiç tepki göstermemiş, izleyicilerin işlerini bitirmelerini beklemiştir. Abramovic'in

[26] Ek 13 Walker Camptown Ladies/Camptown Hanımları - detay

[27] Ek: 14 Yoko Ono, Cut Piece/Kesik

1974'de gerçekleştireceği, *Rythm 0* gösterisinin ilk hali izlenimini veren bu çalışmada Ono, şiddet gören kadının davranışını ve ruh halini ortaya koymayı amaçlamıştır. Sanatçı, performansını daha sonra Londra, Tokyo ve Paris'te gerçekleştirmiştir. Ono, performans sırasında korkmadığını, bir tür transa girerek, süreci atlattığını söylemiştir. Ancak bir nesne gibi davranabilmenin zorluğu, yine kendi sözlerinde görülmektedir: "And I said it's fantastic, beautiful music, you know? Ba-ba-ba-ba, cut! Ba-ba-ba-ba, cut! Beautiful poetry, actually./Aslında fantastik, çok güzel bir müzikti biliyor musunuz. La la la la, kes! La la la la kes! Güzel bir şiirdi aslında!" (Ono, 1964)

Gösteri o dönemde, çok ses getirmemiş olsa da sonraki yıllarda, feminist performansçıların yapacaklarının bir habercisi ya da yol açıcısı olarak değerlendirilmiştir. Marina Abramovic'in *Rythm 0* gösterisi, Napoli'de Studio Mora'da gerçekleştirilmiştir. Abromovic, Ono'dan biraz daha ileriye giderek, yanına 72 farklı nesne koymuş ve izleyicilerden bu objeleri kendisi üzerinde istedikleri gibi kullanabileceklerini söylemiştir. "Bu süre içinde ben bir nesneyim, tüm sorumluluk bana aittir" biçiminde izleyicilerini yönlendirmiştir. Altı saat sonunda tümüyle çıplak kalmış olan Abramovic, yaralı ve sarsılmıştır. Hem fiziksel şiddete maruz kalmış, hem de cinsel tacize uğramıştır. Altı saatin sonunda bazı izleyiciler Abromovic'e zarar vermek isteyenlerle kavga etmeye başlayınca performans sona erdirilmiştir. Yukarıda Ono'nun yaşadığı gerginliği, Abromovic'in sınırını yükselttiği performansıyla fazlasıyla hissettiği, insanların sadece yapabilme ihtimalini farkettikleri zaman ne kadar ileriye gidebileceğini canlı olarak deneyimlemenin kolay olmadığı görülmüştür. Abromovic burada performansını özel olarak kadınlığı üzerinden kurmamış olsa da çalışmanın ortaya koyduğu sonuçlar, sanatçının kadın olmasının süreci etkilediğini ortaya koymuştur.

Doğrudan kadınlık durumu üzerinden çalışmalar yapan, rahatsız edici objeler, konular ve yöntemlerle çalışan feminist sanatçıların sayısı yine özellikle ABD'de oldukça artmıştır. Feminist hareketin güç kazanması, kadın sanatçılara konu seçiminde daha radikal davranma fırsatı vermiştir. Bekâret, regl, estetik ameliyatlar, güzellik zorlamaları gibi konular feminist sanatçıların özellikle, Kristeva'nın yukarıda değindiğimiz, hazza karşı iğrendirme önermesini, iğrenç olanı sanatsal olana dahil ederken, (temiz) ruh- (kirli) beden, (temiz) erkek-(kirli) kadın düalizmlerinin altını çizen, kadınsız, steril sanatın iki yüzlülüğünün maskesini indiren yaklaşımını ortaya koydukları görülmektedir. İzleyiciler önünde kanlı operasyonlarla estetik ameliyatlar

geçiren Orlan, cinsiyetlere ve ırklara yüklenen tanımları, bedenini sürekli değiştirerek protesto etmektedir. Niki de St. Phalle, 1967'de yapmaya başladığı, boyutları giderek büyüyen "Nana/Fahişe" adını verdiği heykelleriyle, küçükken babasının tecavüzüne uğrayan bedenini korumanın bir yolunu aramaktadır. 1966'da Moderna Moseet – Stockholm'deki sergisi için hazırladığı *Hon/She/O* (kadın)[28] çalışması, konuya ilişkin ifadesinin en güçlülerinden birini oluşturur. Binanın girişine koyduğu dev heykelin iki bacağı açıktır, izleyiciler sergiyi bu iki bacağın arasından ve heykelin vajinasından girmektedir. Carolee Scheneeman *Up to And Including Her Limits/Sınırlarına Kadar*[29] adını verdiği işi, bacaklarından bağlanmış, havada asılı ve çıplak haldeyken resim yapma çabasını gösterir. Çalışma kadının, her türlü sınırlanma içinde varoluşuna, engellere ve savunmasızlığına rağmen çaba göstermesine ve üzerindeki kısıtlamalarının kaldırılması zorunluluğuna bir göndermedir. Scheneeman 1975 yılında yaptığı *Interior Scroll/İçerdeki Rulo* çalışmasında, vajinasından çıkardığı kâğıdı okuyarak ve okudukça kâğıdın gerisini kendi içinden çekerek, kadının cinsel organına ilişkin bir önerme ortaya koymuştur: Vajina sadece doğum çıkışı ya da erkeğin cinsel gücünü sınadığı ve zevk aldığı yer midir? Saklı bir bilgi kaynağı olabilir mi, bir mimari fonksiyon üstlenebilir mi? Neden mahrem olmalı?

Feminist sanatçılar, ensesti ve mükemmel aileyi masaya yatırmak, şiddet görmüş bedeni sergilemek, yaşlı bedenleri ısrarla eserlerine almak, şişman modeller kullanmak, kadın bedenlerinden kesilmiş organları ortaya sermek gibi cansıkıcı radikallikleriyle dikkat çekmişlerdir. Kadın bedeninin yahut bu bedene ait gizli kalması gereken sırların bu biçimde açığa dökülmesi, feminist sanatçıların kadın bedeninin mahremiyeti, kutsallığı ve estetiği konusundaki yargıları yıkma çabalarının bir ürünüdür. 1960'lardan başlayarak, çalışmalarını görünür hale getiren kadın sanatçıların farkındalık yaratan, hazzı iğrenme ya da acıya çevirerek sarsan çalışmaları, sanatın gerçekle, gündelik olanla ve sorunla buluşturulması açısından önemli bir katkı oluşturmuştur.

Judy Chicago, öncü feminist sanatçılardan biri olarak anılmaktadır. ABD'li ressam Georgia O'keefe'le benzer temalara değinmişlerdir. Ancak, Chicago kadın bedeninin gizleri konusuna bilinçli olarak dokunur, seramikten yaptığı vajinalarla akşam yemeği partisi masası hazırlamak gibi radikal[30] işlerle ortaya çıkarken,

---

28 Ek:16 Niki de St. Phalle, Hon/Elle/She/O

29 Ek:17 Carelee Scheenemann, Up to And Including Her Limits/Limitlerine Kadar

30 Ek: 18 Judy Chicago The Dinner Party/Akşam Yemeği Partisi

O'keefe, çalışmalarındaki imajların kaynağının kadın bedeni olduğunu her zaman reddetmiştir.[31] Bu bağlamda adı anılması gereken bir başka önemli sanatçı da Miriam Shapiro'dur. Kadınca görülen, sanat gibi yüksek konular arasına giremeyecek olan el işlerini büyük galerilerin görebileceği biçimde yeniden tasarladığı çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Çalışmaları "patern and decoration/desen ve dekorasyon" başlığı altında toplanmış, Shapiro bu alanda öncü olarak görülmüştür. Bunun nedeni çoğunlukla kadınsı desenleri, kadınsı formları, çiçekli desenleri, pembe renklerin ağırlıkta olduğu çalışmaları ve yelpazeler, dantel örtüler gibi kadına ait görülen nesneleri öne çıkarmasıdır.[32]

Guerilla Girls'in çalışmaları feminist sanatçıların muhalif tutumuna bir örnek olarak ele alınabilir. 1985'de New York'ta biraraya gelen grup, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet eşitsizliği konularında çalışmaktadır. Bireysel kimliklerini bir goril maskesinin arkasına gizlemektedirler. Bunun nedenini, bireysel kimliklerine değil, işledikleri konulara odaklanılmasını sağlamak olarak açıklamaktadırlar. New York Modern Sanatlar Müzesi/MOMA'nın tadilatından sonra yapılan açılış, 17 ülkenin en önemli sanatçılarından oluşturulmuştur. Serginin küratörü, "bir sanatçı burada değilse, kariyerini gözden geçirmelidir" açıklamasını yapmıştır. Ancak sergiye eserleri kabul edilen sanatçıların hepsi beyaz ve erkektir. Guerilla Girls'ün ilk protestoları bu sergiye ilişkin olarak yapılmıştır. Daha sonra müzelerde sayımlar yaparak, bu sayımların sonuçlarını yayınlamaya başlamışlardır. Guerilla Girls, Dominique Ingres'in "La Grande Odalisque/Odalık" adlı tablosuna yaptıkları bir müdahaleyle, en tanınmış eserlerinden birini oluşturmuşlardır. Tablodaki cariyenin başına, kendilerini simgeleyen goril maskesini geçirerek, "A woman have to be naked get into the Met. Museum?/Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girebilmeleri için çıplak olmaları şart mı?" sorusunu sormuşlar, altında da Metropolitan Müzesine ilişkin rakamları eklemişlerdir. Müzede eseri bulunan sanatçıların yüzde beşi kadındır, ancak resimlerdeki çıplak figürlerin yüzde seksen beşini kadınlar oluşturmaktadır.[33] Guerilla Girls, benzeri çalışmalarını sürdürmektedir. Sanat alanındaki cinsiyet eşitsizliğine dikkat çeken çalışmalarıyla, hem alan içinde, hem de dışında konuya ilişkin farkındalık yaratmışlardır. Guerilla Girls'in çalışmaları ve çalışmalarını ortaya koyma

---

31 Ek: 19 Georgia O'keefe, Red Canna/Kırmızı Gala

32 Ek: 20 Miriam Schapiro, Miriams Life with Dolls/Miriam'ın Bebekli Yaşamı

33 Ek 21: Guerilla Girl/Gerilla Kızlar

biçimleri, kadınların sanat alanında varoluşuna ilişkin olarak önemli birçok konunun altını çizmektedir.

Feminist sanatçılar bir yandan bu önyargılara rağmen sanatsal üretim yapmaya çalışırken, öte yandan ve esas olarak, ortaya çıkardıkları işlerle söz konusu eşitsizlikleri ve sorunları gündeme taşımayı amaçlamışlardır. Yukarıda Harris'in saptadığı gibi, (Sy.132) feminist sanatçılar, kadınların dünyasında, gizil olarak baskılanmış, haklarından mahrum edilmiş olanların dünyasıyla bir özdeşleşme ilişkisi kurmuş, üçüncü dünya insanlarının, yeni sömürgeciliğin ve yeni dünya düzeninin zorda bıraktığı herkesin, öznelliklerini ortaya koymasını sağlayacak empatik sanat ortamını oluşturmuşlardır. İçiçe geçmiş kapitalist ve ataerkil düzen, benzer sonuçlar ortaya koyarken, feminist sanatçılar ürettikleri dille, ortak, hatta güçlü bir itiraz biçiminin gelişmesine öncülük etmişlerdir.

2.1.3. İlişkisel Estetik

Biçimci sanat yaklaşımlarının, sanatın izleyiciden kopması, kendi yüceliği içinde yeni bir yolculuğa çıkması sonucunu doğurduğundan yukarıda bahsetmiştik. Biçimcilik sonrası ortaya çıkan ve modern sonrası eğilimlerle ilişkilendirilen sanat anlayışları, temel olarak, biçimci sanatsal yaklaşıma bir tepki niteliği taşımaktadır.

Kavramsal sanatın ortaya çıkışıyla birlikte başlayan, malzeme, form, süreç, estetik, izleyicinin ve sanatçının rolü gibi temel başlıkların sorgulanması, yeni ve farklı sanatsal üretim alanlarının doğmasına yol açmıştır. Ancak en önemlisi, sanatın ilişkide olduğu alımlayıcı ile ilişkisi yeniden tanımlanmıştır. 1975'den sonra kavramsal sanatın etkisini yitirmeye başlamasından sonra, 1990'lardan başlayarak, söz konusu sanatsal üretim yaklaşımlarını içinde barındıran yeni bir üst başlık olarak *İlişkisel Estetik* karşımıza çıkmaktadır. İlişkisel estetik, çalışmamız açısından yani yaratıcı toplumsal hareketlerde ortaya koyulan ürünlerin sanatsal bağlamda incelenmesinde, önemli bir geçişim alanı oluşturmaktadır.

İlişkisel Estetik, şu ana kadar incelediğimiz postmodern üretim yaklaşımları içinde en yeni kavramsallaştırmadır. Fransız sanat eleştirmeni Nicholas Bourriaud, bu yaklaşımı geliştirirken 1990-1995 yılları arasında yazdığı makalelerde, 1990'lardan sonra, sanatsal pratiğin, insanlar arasındaki ilişkiler alanında yoğunlaştığı fikrini ortaya koymaktadır. Bourriaud'ya göre (2018), seyircilerin dahil edildiği yeni bir sanat alanı oluşmaktadır: "...ötekiyle ilişkinin barındığı çeşitli olasılıkları irdeleyen, insanları biraraya getiren, şenlikli kolektif ya da katılımcı sanatsal projeler giderek

artıyor. Seyirciler, gitgide daha çok hesaba katılıyorlar. Sanki artık, 'bir uzak'ın biricik ortaya çıkışı olan sanatsal aura'yı seyirci yaratıyor." (Sy.92-93) Bourriaud, ilişkisel bir sanatın varolabilmesini, modern sanatın estetik ve siyasi amaçlarının kökünden sarsılmasının kanıtı olarak göstermektedir. Bu neredeyse evrimsel döngünün temelinde kentleşme ve kentlileşme kültürü yatmaktadır. Aslında sanatın geleneksel görünüşü, bir sahte aristokratlık taşımaktadır. Sanatsal deneyim giderek kentlileşmiş, sanat da kentlerin aristokrasinin yaşam koşullarından farklılaşması ölçüsünde değişim göstermiştir. (Sy.21-22)

Bourriaud (2018), ilişkisel estetik kuramını Marx'ın "toplumsal aralık" kuramından etkilenerek oluşturmuştur. Söz konusu aralık, sanatsal olanla toplumsal ilişkileri aynı alanda buluşturan, farklı seçenekleri içinde taşıyan bir insani ilişkiler uzamını içinde barındırma potansiyeli taşımaktadır:

> "Toplumsal aralık deyimi, Karl Marx tarafından, kâr yasasının dışında kaldıkları için –değiş tokuş, zararına satış, kendi kendine yetecek kadar üretme, vb.- kapitalist ekonomi çerçevesine dahil olmayan toplulukları nitelemek için kullanılmıştı. Toplumsal aralık, bir insani ilişkiler uzamıdır; bir taraftan az ya da çok uyumlu ve açık olarak global sistemin içinde yerini alırken, bir taraftan bu sistemin içinde egemen olanların dışında başka mübadele olanakları olduğu fikrini uyandırır." (Sy.24)

Bourriaud'ya göre, sanatı üretenler, giderek artan bir biçimde, işlerinin izleyiciler üzerinde oluşturacağı etkiden çok, izleyiciler arasında yaratacağı ilişkiyle ve toplumsallaşma süreciyle ilgilenmektedirler. Duchamp'ın "tabloları oluşturanlar onlara bakanlardır" tezini tekrarlamakla birlikte Bourriaud'nun kavramsallaştırması, farklılıklar ve yenilikler taşımaktadır. Bunlar, '90'lar sonrasında ortaya çıkan çalışmalarda, ortaklığın temel alınıyor olması, bu ortaklıkların üretimi geliştirmesi, ilişkinin potansiyel çıktıları üzerine kurulması olarak sıralanabilir. Bu bağlamıyla, "ilişkisel estetik" tanımına girebilecek ürünlerin, her birinin bir "performans" niteliği taşıdığı, "burada ve şimdi" ilkesini içinde tuttuğu söylenebilir.

"İlişkisel estetik" örneği üretimler yapan sanatçıların başında, Bourriaud'ya göre (2018), Felix Gonzales-Torres gelmektedir. Küba asıllı ABD'li sanatçı, bir kavramsal sanat ve enstalasyon üreticisi olarak tanınmaktadır. En önemli eserlerinden biri *Untitled: Portrait of Ross in L.A./İsimsiz: Ross'un L.A.'de Portresi* adını verdiği

şeker yığını yerleştirmesidir.[34] Yığın, 79 kilogram *fruit flasher* marka şekerden oluşmaktadır; 79 sanatçının aynı yıl (1991) kaybettiği sevgilisinin kilosudur ve şekerler de onun en sevdiği markaya aittir. Çalışmanın ilişkisel olan bölümü, izleyicilerin şekerlerden alabileceklerinin belirtilmesiyle ortaya çıkmaktadır. İzleyici şekerlerden istediği kadar alabilmektedir. Ancak bu takdirde, şekerin miktarı 79 kg'nin altına düşecektir, tıpkı Torres'in partnerinin hastalık süresince kilo kaybetmesi gibi. İzleyici bir ahlâki seçimle karşı karşıyadır, işin bir parçasını yanında götürebilir, ancak bu durumda, bir süre sonra işin ortadan kalkması sorununa yol açmış olacaktır. Öte yandan insanlar arasındaki ilişki bir "alma ve verme" sürecidir, Torres burada bir yandan sevgilisinin hastalığı olan AIDS'e ve hastalık sürecinde yaşadıklarına dikkat çekerken, diğer yandan, enstalasyonu ile seyirciyi bir soru ve seçimle karşı karşıya bırakmaktadır. Alma arzusunun yüksekliği, kimi izleyicilerde, ceplerine şekerler doldurarak çıkmak, kimi izleyicilerde bir başkasının almasını bekleyerek, bir kaç şekerle yetinmek gibi, farklı dereceler göstermiştir. İnsanlar eserle ilişkilenmiş ancak, "toplumsal tutumlarına, fetişizmlerine, dünyaya ilişkin biriktirmeci algılarına" (Sy.87) dönmüşlerdir. Zararsız görünen şeker yığını, toplumsal ve bireysel bir tutumu ortaya çıkarma aracına dönüşüvermiştir. Sonuçta, sanatçının enstalasyonu, izleyiciyle bir ilişkiye girmiş ve bir süreç oluşturmuştur. Eser bu ilişki ve sürecin bütünüdür.

Bir başka "ilişkisel estetik" örneği, 1994 yılında, Kopenhag'da Jens Haaning tarafından gerçekleştirilmiştir. "Irkçılık, ötekileşme, sınırlar ve egemen kültür" (Sy.26) üzerine çalışmalar yapan Haaning, kamuya açık bir meydana koyduğu hoparlörlerden Türkçe fıkralar yayınlamıştır. Meydanda bulunanlardan Türkçe anlayanlar fıkradaki komiğe gülerken, diğerleri şaşkınlıkla durumu kavramaya çalışmışlardır. Sanatçı burada merkez-çevre ilişkisini kırarak, ötekinin varlığına dikkati çekmiş, bir süreliğine merkezdekini çevreye çıkararak, rol değişimiyle yeni bir ilişki ortamı oluşturmuş ve mekânı yeniden kurmuştur.

Arnavut asıllı Anri Sala, galeriyle kamusal mekânı, ses, müzik, güncel nesneler, performans, hareket gibi unsurlarla birbirine bağlayan ve izleyiciyle ilişkiye geçiren çalışmalarıyla tanınır. 2003 yılında, Avrupa'nın en yoksul kentlerinden biri olan Tiran'da, bir mahalledeki evlerin cephesini canlı renklerle boyayarak, bir kolektif alanın estetik olarak sahiplenilmesi duygusunu yaratmaya çalışmıştır. Sanat eseri, steril beyaz bir küpte oluşturularak, yani müzede ya da galeride sergilenerek

[34] Ek 22: Felix Gonzales-Torres, Untitled: Portrait of Ross in L.A./İsimsiz: Ross'un L.A.'de Portresi

izleyiciyi yanına çağırmak yerine, bir mekânın dönüşümü haline gelmiş ve yeni bir sosyalleşme potansiyeli oluşturmuştur. Yaşam ve sanatı buluşturulmuş, bir ilişkisel estetik örneği ortaya koyulmuştur.

Bağımsız ve yeni mekânlarda sanat üretimi postmodern sanatın üretim çıktılarından biri olmuştur. Bourriaud'ya göre, mesele yalnızca mekânın bağımsızlığı ve özel mekânların onaylanması değildir, kamusal etkileşimleri ve bunların toplumsal bağlamlarını hedefleyen sanatsal çalışmalar, ilişkisel estetik yaklaşımın konusu olabilirler. (Bourriaud, 2018)

Bourriaud, ortak varoluşun ölçütlerini şu sorularla belirlemektedir: "Bu eser benim onunla diyaloğa girmeme izin veriyor mu" ve "eserin tanımladığı uzamda varolabilir miyim, nasıl varolabilirim." (Sy.88) Bishop'a göre bu sorular, her estetik ürün karşısında sormamız gereken sorulardır. Yani aslında her estetik ürün, kendisiyle ilişkiye geçmemize izin vermelidir. Barret'in "çoğulluk" olarak adlandırdığı 1960'larda ve 70'lerde başlayan "sanatta demokratikleşme", yukarıda belirttiğimiz Beuys'un, "her insan bir sanatçıdır" önermesi, Bourriad'un ortaya koyduğu, ilişkisel estetiğe giden yolun açılmasını sağlayan gelişmeler, olmuşlardır.

Bourriaud'ya göre, ilişkisel estetik, kesinlikle politik bir tutum olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü: Mekân yeniden kurgulanmaktadır, aslında bu bir çeşit ele geçirmedir, ancak bu ele geçirme, yalnızca "uzman"ın, "sanatçı"nın yaptığı bir eylem değildir, edilgin halden aktif hale izleyici de bu yaratımın/eylemin bir parçasıdır; ilişkisel estetikte sanat bir uzmanlık alanı değildir; bu tarz üretimler sanatı bir form alanı olmaktan çıkarır ve bir karşılaşma alanı haline dönüştürür; bir ortak ilişki alanı, bir kolektif oluşturur. "İzleyicilerin arasındaki etkileşimi teşvik eden sanat, toplumsal parçalanma yönündeki genel eğilime dolaysız bir tepkidir. Bu parçalanma çalışma hayatında giderek daha da artan uzmanlaşma ve insanların insanlarla değil medya ile yoldaşlık kurarak evlerine kapanmalarına kadar çeşitli şekillerde kendini gösterir." (Bourriaud, Akt. Stallabrass, 2010:159) Sanatın hayatın içine döndüğü, hatta hayatın gidişine müdahale etme niyetinde olduğu görülmektedir.

Sanatın kamusal varoluşu ve gündelik yaşamın içine yeniden dahil olması biçimiyle kabul gören ve olumlu yaklaşılan ilişkisel estetik, bir kaç açıdan eleştiriyle karşılaşmaktadır. Stallabraas, bu üretimlerin katılımcılarının da az sayıda elit olduğundan hareketle, kalıcı ve anlamlı bir sonuç üretemeyeceğini belirterek, sonuç itibariyle kültür endüstrisi için bir alternatif teşkil etmeyeceğini, uzlaşımcı bir karakteri olduğunu ileri sürmektedir. (2010:161) Claire Bishop, Bourriaud'nun ilişki

için diyaloğu yeterli gördüğünü, diyaloğa izin veren üretimleri, "otomatik olarak demokratik, yani iyi" olduğunu varsaydığını belirterek, şu soruyu sormaktadır: "Ama bu bağlamda demokrasi gerçekten ne anlama gelmektedir. İlişkisel sanat insan ilişkileri üretiyorsa, mantıklı baktığımızda, sıradaki soru ne tür ilişkilerin, kimin için ve nasıl üretildiğidir." (Bishop, 2004)

Bishop'ın eleştirileri yerinde olmakla birlikte, ilişkisel estetik başlığı altında değerlendirilen ürünlerin konularını, silahlanma, açlık, evsizlik, kentleşme, yerinden edilme ve göçler, cinsiyetler, yabancılaşma, özgürlük, yoksulluk, çevre sorunları gibi alanlardan alması; üretimleri için kamusal alanları tercih etmeleri, kamuyu izleyici değil bir aktör olarak üretime dahil etmeleri ve yeni sosyal ilişkiler yaratacak biçimde yeni mekânlarda oluşturmaları nedeniyle, bir alternatif potansiyeli gösterdikleri şeklinde değerlendirilmektedirler. Bourriaud'nun, sanatsal pratiğin gelişmesi ve sürmesine dair görüşleri, Bishop'a bir karşılık olarak görülebilir:

> "Sanatçı formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, bir takım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve böylece sonsuza dek devam eder." (Sy.32)

Bourriaud'ya göre, *sanat bir karşılaşma halidir*, çağdaş sanatın aurası bir *serbest ortaklıktır*, dolayısıyla, sanata, *toplumsallık anları* ve *toplumsallık üreten nesneler* olarak bakmaktadır. Ancak böyle bakmakla onu, işlevleri görevleri olan bir çağdaş yapıştırıcı olarak görmemektedir. Yukarıda, 60'lardan sonra gelişen kavramsal sanatın etkisini yitirdikten sonra 90'lardan başlayarak ortaya çıkan üretimlerin ilişkisel estetik olarak tanımlanma eğilimi olduğundan sözetmiştik. Bu noktada Bourriaud'nun, iki yaklaşımı birbirinden ayırırken, öncelikle estetik temellerini birbirinden farklı bulmakta, kavramsal sanatın akılsallığa, ilişkisel sanatın da daha çok ortaklığa, ortak hayata ve onu düzenleyen esnek süreçlere yaslandığı görüşünü ortaya koymaktadır. (Sy.71)

2.2. TOPLUMSAL HAREKETLER-SANAT İLİŞKİSİNDE KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

2.2.1. Kültürel Kuram

1950'lerden başlayarak, daha çok İngiliz biliminsanlarının çalışmalarıyla ortaya çıkan kültürel çalışmalar, disiplinlerarası bir alandır ve gündelik yaşamın inşasını gerçekleştiren toplumsal güçlerin incelenmesini konu edinmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan kuram, kuramcı ve kavramların önemli bir bölümü, kültürel kuram içinde ele alınmakta ve incelenmektedir. Kültürel kuram bilimsel dayanağını büyük ölçüde Marksist düşünürlerden almaktadır. Gramsci'nin "Hegemonya" kuramı, kültürel kuramcıları büyük ölçüde etkilemiş, buna 1970'lerde Althusser'in yapısalcı fikirleri eklenmiştir. Marks, Durkheim, Max Weber, daha geç dönemde, Althusser ve Habermas çalışmalarıyla kültürel kuramı etkilemişlerdir. Ancak bu başlık altında, yer alan ilgili çalışmalar kültürel kuramın alt başlığı olarak değil, bağımsız olarak ele alınacaktır. Kültürel kuram, bu görüşleri içinde barındıran bir disiplin olarak, bölümün başına koyulmuştur.

Kültür, siyasal yapı, coğrafya, cinsiyet, cinsel yönelim, etnisite, sınıfsal yapı, kuşaklar gibi bütün toplumsal olgularla ilişkilidir. Söz konusu kavramların hangi güç ilişkileri ve toplumsal dinamikler tarafından oluşturulduğunun, yönlendirildiğinin incelenmesi kültürel kuramın alanına girer. Kültürel kuramcılar, bireyi etkileyen kültürleri, sabit, sınırlı ve değişmez olarak değerlendirmez, sürekli birbirlerinden etkilenen unsurlar olduklarını; gündelik yaşam pratiklerini ve süreçleri belirleyen değişim ve dönüşümü içinde taşıdıklarını savunurlar. Kültürel kuram da toplumbilimleri çalışmalarındaki gelişmeleri içinde taşımaktadır; başlangıçta özellikle ABD'li biliminsanı Parsons'un modernist bazı görüşleriyle oluşmuş olsa da günümüzde, postyapısalcı ve postmodern inceleme yöntemleri ve yaklaşımlarıyla, daha yakından ilişkilendirilmektedir.

2001 yılında Kültürel çalışmalar ve kültürel kuram üzerine kapsamlı bir çalışması yayınlanan Philip Smith, kültürel kuramı şöyle tanımlamaktadır: "...Kültürel kuram, kültürün doğasını ve toplumsal yaşam üzerindeki anlamlarını açıklayan özgül bir ilgi alanı içinde, bu tür araçlar geliştirmeyi amaçlayan bir literatür olarak düşünülebilir" (Smith, 2008:18) Smith'e göre, oldukça geniş ve şaşırtıcı bir literatürü bulunan kültürel kuram, alanının üç temel meselesini tanımlar:

İçerik; kültür oluşumunu anlamak için araçlar sunar. Her toplum kültürü farklı kodlar, biçimler, değerler, anlatılar, patolojiler, söylemler olarak kavrar. Bu farklı kavrayışlar, kültürün nasıl inceleceğini, ne tür yansımaları olduğunu içinde taşır ve kültürün nasıl işlediğinin çözülebilmesi için araçları içinde bulundurur;

Toplumsal anlamlar: Kültürün toplumsal yaşam ve bu yaşamın üzerinde durduğu yapılara etkisini ve buradaki modelleri inceler. Kültürel kuramcılar, kültürün nasıl ve nerelerde dayanışma, denge ve fırsatlar oluşturduğuna ya da tersine nerelerde çatışma, güç ve eşitsizliğin sürmesine katkıda bulunduğuna ilişkin rolü saptarlar. Ayrıca bireysel düzeyden toplumsal düzeye, yani mikrodan makroya bu mekânizmaların etkisini incelerler.

Eylem, fail ve benlik: Kültür ve birey ilişkisi bu alanda incelenir. Kültür, bireyin eylemlerine ne kadar etki eder, hangi yollarla ona ulaşır, bireyi nasıl sınırlar ya da nasıl eyleme yönlendirir? Bu konudaki tartışmalar sürmekle birlikte, kültürel kuramcılar için benliğin, motivin ve kimliğin kültürel kurulumuna ilişkin bilgi buradan toplanmaktadır.

Kültürel kuramın önemli isimlerinden Parsons, insan eyleminin, her zaman rasyonel olmayan bir boyuta sahip olduğunu belirtir. Rasyonel olmayan eylemi, idealler ve ortak davranışlar yönlendirmektedir. İnsanları, ortak ve belirli bir amaç için çalışmaya yönelten, kendi içinde bir düzeni/paterni olan içsel bir güdüdür. (Akt. Smith, 2008) Parsons buna "Toplumsal Eylemin Yapısı/The Structure of Social Action adını verir ve aksiyonun merkezine, "birim edim/unit act" dediği yapıyı koyar. Parsons'a göre, birim edimin özellikleri şunlardır:

"Amaçlar: Eylemin amacı

Araçlar: Aktörün eylemi tamamlamasını mümkün kılan şeyler

Şartlar: Eylemin içinde yer aldığı koşullar ve sınırlamalar

Normlar: Uygun ve kabul edilebilir amaçlar ve araçlar ile ilgili kavrayışlar

Çaba: Eylemi tamamlamak için aktörün ortaya koyduğu çalışma" (Sy.43)

Bu tanımlamanın içerdiği önemli özelliği şöyle açıklayabiliriz: Birim edim, kültürel alanı oluşturan içsel ve dışsal koşulları birleştirir; maddi, ülküsel, öznel ve nesnel koşulların hepsini birlikte içine alır. Kültüre psikolojik ya da ekonomik bir süreç olarak bakmak yerine, oluşumunu bir bütün olarak değerlendirir. Araçlar ve Şartlar, aktörün dışsal koşullarıdır ve aslında toplumun içinde bulunduğu maddi sınırlamalardır; normlar ve çaba ise öznel süreçlerdir. Parsons, burada, kültürel kuramı etkileyen Marksizm'in sınıfsal analizini, Gramsci'nin hegemonik toplumsal yapısını da içeren ancak, bireyi tek boyutlu bir eleman yerine, çok boyutlu, katmanlı bir aktör olarak ele alan bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Kültürel incelemelere modernist açıdan baktığını yukarıda belirttiğimiz Parsons, bu aktör yaklaşımı ile, çalışmanın birinci bölümünde değindiğimiz, toplumsal hareketlerdeki "hareketi

oluşturan aktörler" tanımına yakın bir yaklaşım sergilemektedir. Parsons'un ele aldığı önemli bir diğer konu "kültürel sistem"dir. Parsons'a göre, kültürel sistem, "kısmen rol beklentilerini belirleyerek insanlara birbirleriyle iletişime geçme ve kendi eylemlerini eşgüdümleme olanağı sunar." (Sy.46) ve üç etkinlik alanını kapsar:

Bilişsel semboller dünyası: Bunlar, dünyaya ilişkin, araçsal etkinliklerle ilişkilendirilebilecek, gerçeklikle bağlantılı, normatif standartlar taşıyan, örneğin matematik denklemleri ya da finans raporlarıdır.

Anlatımla ilgili semboller: Duyguları ortaya koymaya yarayan, yaratıcı eylemler, zevk ve estetikle bağlantılı sembollerdir, müzik gibi, sanatın diğer dalları gibi.

Ahlâki standartlar ve normlar: Doğru ya da yanlış olanı belirleme alanıdır. Somut eylemler ve soyut idealler, değerler konusuyla ilişkili olarak ele alınır. Parsons, burada toplumun değer yargılarının kültürel sistemin bir parçası olduğunu, kaynakların dağıtımıyla ilgili toplumsal paternin, karşılıklı haklar-yükümlülükler, beklenti-yaptırım konularının, toplumda bütünleşmenin sağlanması konusunda önem taşıdığına dikkat çekmektedir.

Görüldüğü gibi, modernist kültürel kuram yaklaşımı, toplumsal değişimde kültürün rolüne, "ortak değerler ve normlar" açısından bakarak, kurumsallaşma, bireyin rolünün artması, merkezi otoritenin küçülmesi gibi konuları, toplumsal değişimin gelişime evrilmesi için yeterli görmektedir. Buna karşılık, postyapısalcı paradigma, modernistlerin ortak örüntülere inancını taşımazlar ve merkezi otorite dışında kurumsallaşma ve bireyin toplumsal rolü artsa da bunun, normların ve değerlerin ortak olarak belirlendiği bir toplumda, özgürleşme anlamına geldiği konusuna kuşkuyla yaklaşılmaktadır. Örneğin, bireyin içinde bulunduğu kurumların en yüksek düzeyde geliştiği, merkezileşmenin alabildiğine daraltıldığı Amerika Birleşik Devletler'inde ırkçılık hâlâ sürmektedir.

Postyapısalcı kuramın değerler ve normlar konusundaki yaklaşımı, modernitenin kabullerinin tersine, değer farklılıkları ve farklılıkların değeri üzerinde odaklanmaktadır. (Calhoun, Akt. Smith 2008) Postyapısalcılara göre, insanlar, aydınlanmacılığın yelpazesindeki değerler sistemine uygun düşünce ve duygular taşımayabilirler, bu değerler herhangi bir senteze uygun olmayabilir. Öte yandan kültürel farklılıklar bir avantaj olarak kavranmalıdır, çünkü farklılık, yeni bir dünya önerebilir, yeni dünya da daha iyi bir dünya olma potansiyeli taşımaktadır. (Sy.324)

Postyapısalcı kültürel kuram yaklaşımları şöyle özetlenebilir: Değer, politika ve ahlâk gibi başlıklar, kuramsal incelemenin öncelikli konusudur; azınlık görüşleri ve yaklaşımlarını anlamak önemlidir, bunun için samimi bir çaba gösterilir ve yerel olan genel kuramlarla değerlendirilmez, araştırma alanları ve meseleler özgün olarak ele alınarak incelenir; kültürün toplumsal yaşamı biçimlendirmedeki merkezi ve özerk rolünü söylem, kimlik, farkındalık ve metin konuları üzeriden okur; modernizm, bilimsel olmak, evrensel olmak gibi biçimlendirilmiş alanlara kuşkuyla yaklaşır. Postyapısalcıların kültürel okumalara bu çoğulcu yaklaşımı, daha duyarlı inceleme yöntemlerine kapı açmakta ve çok kültürlü dünyamızı farklı okumalarla anlayabilmek üzere, yeni kaynaklara ulaşımı kolaylaştırıcı bir etki oluşturmaktadır.

2.2.2. Karnaval ve Karnavalesk Olan

Karnaval, bütün toplumsal normların reddedildiği, aslında tam olarak norm dışını oluşturmak üzere kurulmuş bir alandır. Resmi ya da resmiyet dışı bütün hiyerarşilerin reddedildiği, kutsal olanın aleladeleştirildiği yerdir. Bu nedenle Bakhtin'e göre (2005a) karnaval "yıkıcı oyun"dur. Gündeliğin, olağanın yani karnaval olmayan yaşamın yapısını ve düzenini belirleyen yasaların, yasakların ve sınırlamaların, her türlü hiyerarşinin karnaval sırasında askıya alınması, Karnavalı yarı gerçek, yarı oyun, rol modunda kurulan, bireyler arasında yeni ve karşılıklı ilişki biçimi ile karnaval olmayan hayatın sosyo-hiyerarşik egemen ilişkilerinin karşısına yerleştirir.

"…Ciddi ve resmî, dînî, feodal ve politik kült biçim ve seremonilerden keskin bir biçimde ayrılıyordu. Dünyanın, insanın ve insan ilişkilerinin gayrıresmî, tamamen farklı, kilisenin ve siyasetin ötesindeki yönlerini sergiliyordu; bunlar, resmiyetin dışında, ikinci bir dünya, ikinci bir hayat kuruyorlardı. …Yılın belli bir zamanında içinde yaşadıkları bir dünya." (Sy.32)

Karnaval, geçici dünyadır ve sıradan, resmi dünyadan kaçıştır. Gülme, yani karnaval gülmesi, karnavalcının, resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurar. Tıpkı, iktidar elitinin kendi iktidarını kendi diliyle kurmasına karşılık, bu dili gören ve onu dönüştüren karşı-hegemonya dili gibi, karnaval da resmi olanın, merkezi olanın karşısına kendi varlığını, kendi bildiği usul ve dille koymaktadır. "Öyleyse karnaval, halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatıdır. Şenlikli bir hayattır." (Sy.34)

Karnavalın başkaldırısı, bir anlamda bedensel olanın kendisini yeniden kurması, bireyin kendi varoluşu içinde "uygarlık"la birlikte vazgeçtiği bedeni yeniden hayatına dahil etmesidir. Böylece yönetilen, aşağıda olan kendini, varoluşunu bir direnişe dönüştürmektedir. Karnavalda acı, eşitsizlik, baskı yoktur, çünkü bütün bunları yaratan, oluşturan ya da karnavalcının üzerinde uygulayan dünya başaşağı edilmiştir. Karnavalın taşıdığı başkaldırı, kendisine uygulanan her şeyi, tersyüz edilmiş olarak, ortadan kaldırılmasını sağlayabilmesi, bunu geçici de olsa kendi eliyle, karnavalcının eliyle ve ortaklaşa yapabilmesidir. Dolayısıyla karnaval, aynı zamanda karnavalcının başka karnavalcılarla buluşabilmesi, birleşebilmesidir. Bu birleşme, gündelik yaşamdan ayrı olan, hiyerarşik olmayan, sınıf, ideoloji, cinsiyet gibi her türlü sınırın kaldırıldığı bağımsız sosyal ilişkileri içerir. Bakhtin bu durumu, "karnaval zamanında hayat, sadece karnavalın kendi özgün yasalarına tabidir" (Sy.33) biçiminde açıklamaktadır.

Coşku, şenlik, kahkaha ve arzu karnavalın birleştirici yanı olurken, birleşmenin yarattığı anti-hiyerarşik ve olağan olmayan buluşma, atmosferin kurulumundaki coşku, şenlik ve kahkahayı da tetikleyen bir etki yaratmaktadır. Ehrenreich, bu ortak coşkuyu "kolektif eğlence" olarak tanımlamaktadır. Birleşme, yani yeni ve kolektif bir özgürleşme, kendi başına davranabilme potansiyeline işaret etmektedir. (2009:1) Otoriteden özgürleşme, her türlü otoriteden özgürleşme anlamı taşır; estetik kategoriler de özgürleşilen otoriteler arasındadır. Klâsik sanat kavrayışlarının normları içine giremeyen her türlü yaratım burada karşılık bulabilir. Disiplin dışı, disiplinlerarası her türlü uygulama "performans" yahut "sanatsal" bir üretim olarak karnavalda karşımıza çıkmaktadır. Bakhtin (2005a) bu yakınlığı şöyle açıklamaktadır:

> "Karnaval imgeleri, duygulara hitap eden yönünün açık ve oyun unsurunun çok güçlü olmasından dolayı, kimi sanatsal biçimlerdeki, özellikle gösteri sanatlarındaki imgelere çok benzer. ... Ancak, bu kültürün temel karnaval çekirdeği hiç bir şekilde yalnızca sanatsal bir form olarak gösteriden ibaret de değildir; genel anlamda sanat alanına ait değildir. Sanat ile hayat arasındaki sınıra aittir. Gerçekte hayatın ta kendisidir, ancak onun belirli bir oyuna kalıbına göre şekillenmiş halidir." (Sy.33)

Gerçekliğin, bir oyun kalıbına ya da herhangi bir başka sanatın formuna dökülerek karşımıza çıkması, yukarıda yaptığımız sanat tanımlarıyla örtüşmektedir.

Ne var ki, Bakhtin, burada oyunun yaratıcısına vurgu yaparak, karnaval oyununu sahnedeki oyundan ayırmaktadır:

> "... karnaval sahne ışığı nedir bilmez; başka bir deyişle, aktörler ile seyirciler arasında herhangi bir ayrım kabul etmez. Sahne ışıkları bir karnavalı yokederdi... Karnaval insanlar tarafından seyredilen bir gösteri değildir; insanlar onun içinde yaşarlar, herkes ona katılır, zira karnaval fikrinin kendisi bütün insanları kucaklar." (2005a:34)

Karnavalın, herkese katılma özgürlüğü tanıyan ve herkesi kucaklayan yapısına karşılık, resmi bayramlar, varolan hiyerarşiyi, değişmez ve durağan olanı, yasakları ve normları hatırlatıp, altını çizmektedir. Bayramlar, resmi alanlardır, mevcut gerçekliğin zaferi ve *egemen hakikat*in[35] sözüdür. Bu nedenle ciddidir ve gülmeye uzaktır.

Karnaval, biyo-iktidarı ortadan kaldırmaktadır. İktidarın toplumsal yolla ortaya koyduğu, ortak çalışma, sessizlik, saygı ve iyi alışkanlıklarla sürmesi gereken gündelik hayata, gürültü, saygısızlık ve kötü karşılanabilecek davranışlar ekleyerek, bedenin fiziksel ve ruhsal olarak ortaya koyulması üzerindeki form denetimini kırar, burada kırdığı biyo-iktidardır.

2.2.3. Biyo-politik ve İktidar-Beden İlişkisi

Bedenin sınırlanması konusundaki kapsamlı düzenlemeler, bütün tek tanrılı dinlerin, ardından birbirinden farklı iktidar modellerinin uyguladığı bir yöntem olmuştur. Russell iktidarı (1990), gücün bireyle ilişkisi üzerinden tanımlamakta ve iktidarın bireyi farklı yöntemlerle etki altına alabileceğini belirtmekte, bu yöntemleri üç başlığa indirerek şöyle açıklamaktadır: Bireyin bedeni üzerinde doğrudan güç uygulayarak, örneğin bedensel özgürlüğünü kısıtlayarak, hapsederek, yahut işkence ederek, öldürerek; kandırarak yahut belirli bir yöne sevketmek için ödül-ceza vererek, iş vermek ya da işten atmak gibi; son olarak da fikirlerini etkileyerek, propaganda ve benzeri yöntemler kullanmak. (Sy.35) Russell iktidarın etkileme biçimlerini de insan-hayvan ilişkisi üzerinden bir okuma yaparak açıklamaktadır. İktidarı bireyin bedeni üzerinde doğrudan güç uygulanması olarak tanımladığı ilk yöntemi, "belinden iple bağlanarak bağıra bağıra geminin ambarına indirilen domuzun bedenine doğrudan fiziksel güç uygulanıyor demektir" (Sy.36) biçiminde tanımlamaktadır.

---

[35] Tamlama Bakhtin'e aittir.

Russell'in iktidarın bireyin bedeni üzerindeki tasarrufu konusuna Foucault'nun iktidar-birey-beden konusundaki görüşlerini eklemek mümkündür. Foucault, gözleme, izleme, kapatarak denetim altına alma yöntemleri olarak tanımladığı, panoptikonları, hapishaneleri, tımarhaneleri iktidarın bireyin bedenine doğrudan müdahale biçimleri olarak tanımlamaktadır. Foucault (2014), söz konusu tasarrufunu biyo-iktidar olarak açıklamaktadır. Bireyin bedeni üzerinde iktidar kurulması yahut, iktidarın bireyin bedeni üzerinden tanımlanması yeni bir olgu değildir. Derrida'nın tesbiti ve batılı düşünme biçiminin başlangıç formlarından biri olan, "hiyerarşik düalizmler"in ilkinin kadın-erkek olduğuna, burada da kadının bedenle, erkeğin ruh ve akılla tanımlandığına yukarıda değinmiştik. Daha sonra Hristiyan düşüncesi içinde karşılığını bulacak olan ve Ortaçağ düşüncesinde yoğun bir biçimde izlerini gördüğümüz kadın-beden ilişkilendirmesinin sonuçları, 19. ve 20. yüzyılın düşünce hayatını şekillendiren olguların başında gelmektedir. Keskin (2014), Foucault'nun yeni iktidar anlayışını, negatif ve sınırlayıcı eski iktidarlardan farklı olarak yorumladığını belirtmektedir. 17. yüzyıldan başlayarak görülmeye başlayan bu iktidar biçimini *pozitif iktidar* olarak tanımlayan Foucault, söz konusu iktidar yönteminin insan bedenine disiplinci bir bakış açısıyla yaklaştığını belirtmektedir.(Sy.16) "Foucault'ya göre, biyo-iktidar burjuva toplumunun büyük buluşlarından biridir ve kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Çünkü kapitalizm bedenin üretim sürecine denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirir." (Sy.17) İktidar, birey/beden'i bir makine olarak görmektedir ve biyo-politiği, bireyin yeteneklerini geliştirmek, uysallaştırmak, verimliliğini arttırmak ve onu ekonomik sistemle bütünleştirmek üzerinden geliştirmektedir. Söz konusu biyo-politik, bireyin bedenini nüfusun artması ya da azalmasının bir aracı olarak konrol edip, onu kapitalizmin bir üretim gücü haline getirirken, bedensel şiddeti dışlayıp, siyasal katılımını geliştirerek, kendisini modern toplumun vazgeçilmez değeri olarak görmesini sağlamaktadır. Foucault (2005), iktidarın işleyişinde bireyi, iktidarın bir göstereni olarak görmektedir:

> "… bireyi temel bir çekirdek, ilkel bir atom, iktidarın uygulandığı ya da cezalandırdığı çoğul ve atıl bir şey olarak; iktidarı da bireyleri böylece bastıran ya da parçalayan bir şey olarak düşünmemek gerekir. Aslında bir bedenin, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması tam olarak iktidarın birincil etkilerinden biridir. Yani birey iktidarın dışında ve karşısındaki şey değil, bence iktidarın birincil etkilerinden biridir. Birey iktidarın bir etkisi ve aynı zamanda, bir etkisi olduğu ölçüde de

bir aracıdır: İktidar, kurduğu birey üzerinden işler." (Sy.107)

Böylelikle, beden özgürlük tanımlarıyla ilişkilendirilmiş ve bireyin kendisini ifade etme alanlarından biri olarak hem sanat tarihine, hem de başkaldırı eylemlerine konu olmuştur. 1960 sonrasında gelişen, özellikle cinsel devrim hareketleriyle birlikte, beden özgürlük tanımlarının önemli bir öznesi haline gelmiştir. Bu alandaki önemli çalışmalar, özellikle feminist sanatçılar tarafından geliştirilmiş ve feminist eleştirel yaklaşımlar yeni üretimler üzerinde büyük etki oluşturmuşlardır. Leonardo da Vinci'nin Vitruvius İnsanı, Farago tarafından Rönesans'ın temsilcisi olarak ele alınması, insanın özgürlüğünün bedensel bir ifadeyle ortaya koyulmasının bir rastlantı olmadığı görülmektedir. Farago, çalışmayı insanın kendine duyduğu güvenin açığa vurumu, ilk kez cesurca ortaya koyulan bir ifade olarak görmektedir. İnsan bedeni, taşıdığı bilgi, toplumsal normlar ve bütün bunlara ilişkin yansıtma özelliğiyle hem son derece güçlü ve etkili hem de çok önemli bir ifade aracı olmakta, bedenin özgürce ortaya koyulabilmesi, insanın aklıyla kazandığı özgürlüğün temsili hale gelmektedir.

2.2.4. Karşı Hegemonya

Hegemonya, Antonio Gramsci'nin, iktidar, ideoloji ve kültür ilişkisi üzerinden geliştirdiği bir kavramdır. Gramsci, iktidardaki sınıfın ya da toplumu yöneten elitin, iktidarını sürdürmek için, siyasi ya da fiziki baskı uygulamak yerine, kültürel ve ideolojik hâkimiyet kurma çalışmasına "hegemonya" demiştir. Gramsci'ye göre, iktidardaki sınıfın iktidarını sürdürmek için iki yöntemi vardır. Birincisi fiziksel bir güce sahip olmak, asker, polis, yargı, hapishaneler gibi; diğeri de toplumun itiraz etmemesini sağlamak. Bu saptama, Chomsky'nin "rıza üretimi" diye tanımladığı kavramın referansı olarak nitelendirilebilir. İktidar, rıza üreterek sürekliliğini sağlar. Gramsci'ye göre, toplumun kültürel kurumları, hegemonya kurulumunun araçlarıdırlar. Okullar, kiliseler, basın organları, sendikalar insanların fikir, ideoloji, model üretip dolaşıma soktuğu alanlardır. Bu alanlarda üretilecek fikirler dolaşıma sokularak, toplumun önemli konularda rızasının üretilmesi sağlanabilir. Dolayısıyla, öğretmen, din görevlisi, gazeteci, yazar ya da sendikacılar, bu fikirlerin üretilmesi dolaşıma sokulması için önemli bir görev üstlenirler. Gramsci bu gruba "organik aydın" adını verir. Organik aydınlar, egemen sınıfın ya da iktidar elitinin fikirlerini gündelik dil aracılığıyla yayarlar.

Terry Eagleton (1996), "hegemonya doğası gereği, pratik ve dinamik olduğu kadar, ilişkisel bir nosyondur" (Sy.168) saptamasını yapmaktadır. Bu nedenle de Eagleton'a göre, "Her egemen güç, kısmen kendi hâkimiyetini kuracak biçimlerde olmak üzere, karşı hegemonik güçlerle hesaplaşmak zorunda kalır." (Sy.168) Çünkü hegemonya bir kerede ulaşılabilen bir şey değildir, savunulması, sürekli yeniden yaratılması, değişikliğe uğratılması gerekir. (Sy.168) Eagleton, bu nedenle de hiç bir hegemonya mutlak olamaz görüşünü ortaya koymaktadır.

Hegemonya, bir egemen iktidarın, yönetimindekilerin onayını kazanmak için oluşturduğu stratejilerin bütünü olarak tanımlandığında, burada, yönetimdekilere bir güç, stratejiyi oluşturan yönetime de bir tür liderlik görevi yüklendiği görülmektedir. Bu da Gramsci'nin işaret ettiği gibi yalnızca kapitalist yönetimlerin değil, Eagleton ya da Williams'ın belirttiği gibi, her siyasi iktidarın üstlendiği bir sorumluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Gramsci'ye göre, hegemonya oluşturmak, iktidar elitinin, kendi yaşam tercihlerini ya da dünya görüşünü bütün toplumun görüşü haline getirerek, kendi sınıfsal çıkarları lehine bir düzen kurmak anlamına gelmektedir. Öte yandan bu yayma ve benimsetme bir tür konsensüs zorunluluğu da taşımaktadır. Bu takdirde, "her siyasi iktidar biçimi kendi astlarının rızasını en azından bir ölçüde almak zorundadır." Aristokrasinin yönetim sahnesinden çekilip, burjuvazinin iktidara geldiği ilk yıllarına oranla, "rıza" ya da "konsensüs" kavramlarının daha itibarlı olduğu, Avrupa ve Avrupa kaynaklı 21. yy demokrasilerinde, siyasi bir denetimin her şeyi belirlediği bir toplumsal yaşam kurmak daha güçleşmiştir. Toplum, özgür ve özerk bireylerden oluşur. En azından yasal ve sosyal kabuller bunu içermektedir. Bu koşullarda, iktidar sınıfının ya da elitinin gücü sürer, gerek gördükçe şiddete başvurur. Bu da bir karşı-hegemonya kavramını ortaya çıkarmaktadır. Peki iktidar eliti, elindeki bütün kaynakları kullanarak, hegemonyasını kurmaya çalışırken, yönetilenin ampirik yolla oluşmuş bilincinde negatif birikimler olmadığına güvenebilir miyiz? Karşı-hegemonyanın pozitif bilgi ya da akıl taşıma ihtimali var mı? Eagleton soruyu şöyle sorulmaktadır (1996): " Bir hâkim blok üzerinde yüzyıllardır kendi hegemonyasını mükemmelleştirmek için çalışmışken, başka türlü olmasını nasıl bekleyebiliriz?" (Sy.174) Eagleton'a göre, Gramsci'nin buna cevabı, halkın bazı geleneksel, "folk" anlayışlarının kendiliğinden, toplumsal yaşamın önemli yönlerini yansıttığı biçimindedir. Gramsci, halkın bilincinin bütünüyle olumsuz ya da gerici sayılamayacağını, bu bilincin hâkim elitlerin ahlâk anlayışından farklı, hem ona karşı

işleyen, hem de çoğu kez yaratıcı ve ilerici değişiklikler içeren bir alan olduğunu öne sürmektedir. (Sy.175) Gramsci (2014) burada "organik aydın"ların rolüne değinir. "Geleneksel aydınlar"ın aksine, organik aydınlar halkın ortak bilincinin oluşmasında önemli rol oynarlar. Geleneksel aydınlar ise toplumsal aktivite içinde, kilisenin ya da diğer hegemonik araçların aracısı olarak rol üstlenirler. Çünkü Gramsci'ye göre iktidar elitinin kurduğu devlet, tarafsız ve tüketici bir bürokrasi değildir, sınıf egemenliğinin bir aracıdır. (Sy.61-62) Devlet, fikirlerin denetiminin de fiziksel güç kullanımı kadar önemli olduğuna karar verdiği zaman, "kültür" siyasi bir araca dönüşür. Peki kültürel olan nasıl işler? Burada geleneksel aydınlar ve hâkim sınıfın diğer hegemonik araçları sistemin içselleştirilmesini sağlamak için çalışırlar. İyi bir yurttaş, sistemi benimsemiş, ona karşı çıkmayan, koşulları ve kuralları bir sorun çıkarmaksızın uygulayan, modern, gelişmiş, özgür ve özerk bir bireydir. Peki, toplumun yahut gelişmiş toplumun, birey olmuş bu yurttaşının içindeki sistemi sarsacak bir karşı hegemonya yürütülebilir mi? Bu takdirde birey, kendisine karşı olduğu duygusundan ya da baskısından nasıl kurtulur? Çünkü, kültürel olanın yardımıyla, artık iktidar baskıcı, yabancı, dışarıdan yurttaşını zorlayan bir olgu değildir, toplumsal düzenin sağduyusuna, bizzat bireye emanet edilmiş bir ortak değerdir. Bu takdirde, yönetime geleneksel rollerle karşı çıkmak yeterli olmayacaktır, egemen iktidar, gündelik yaşam pratiklerinin bütününe hâkim olan, herkesin yaşamının organik bir parçası haline gelen, etrafını bütünüyle saran, yaşamın bütün dokusuna yayılmış bir kültürel yapıya sahiptir. Herhangi bir karşı-hegemonya bu kültürel yapıyı gözardı ederek varlık gösteremez. Karşı-hegemonya varlığını, yürüttüğü kültürel karşıtlığı, kültürel alana taşıyarak, dilin kalıplarını yıkarak, gündelik yaşam pratiklerine itiraz ederek, değerler ve alışkanlıklar düzenini sarsacak yeni formülasyonlar oluşturarak ve bunları dolaşıma sokarak ortaya koyabilir. Bunun için, kültürel alanda, hegemonik güçlere, hâkim olana karşı, dayanışmacı bir blok ortaya çıkabilir. Bu dayanışmacı blok, Gramsci tarafından karşı hegemonya olarak kavramsallaştırılmıştır.

2.2.5. İletişimsel Eylem

Jurgen Habermas'ın 1980'de yayınladığı İletişimsel Eylem Kuramı/The Theory of Communicative Action, Frankfurt Okulu geleneğini sürdürerek, toplumsal barış ve gelişme için sivil alanın düşünme, fikir ve aksiyon üretme potansiyelini öne çıkarmaktadır. Habermas'a göre (2001), kamusal alan herkese açık olandır; eski

Yunan'da tartışma, yarışma ya da yargılamaların yapıldığı ortak alanlar kamusal alanlardır. 18. yy'ın düşünme, fikir paylaşma ve eylem üretme alanları olan mekânlar olan kafeler, ilk gazete ve broşürlerin eklenmesiyle birlikte, kamusal alanı oluşturmaktaydılar. Ancak, sanayileşmenin yükselmesiyle birlikte büyüyen burjuvazi bu mekânları ele geçirmiş, siyasetin giderek kurumsallaşması ve bu kurumsallaşmanın bir parçası olan kitle iletişim araçlarıyla etkisini genişleterek kitleleri kamusal alandan dışarı çıkarmıştır.

İletişimsel Eylem Kuramı'nda (2001) Habermas, sistemi iki başlık altında inceler, Sistem Dünyası-Dizge Evreni/System World ve Yaşam Dünyası-Yaşama Evreni/Lifeworld.[36] (Sy.544) Sistem dünyası, sistemi elinde bulunduran devlet, kapitalist yapılar ve bürokratik örgütlenmelerden oluşmaktadır. Yaşam dünyası ise, yüzyüze iletişim, aile, dayanışma, temel değerlerle birarada bulunan topluluğu kapsamaktadır. Modernitenin gelişmesiyle, sistem dünyası, yaşam dünyasını istila eder ve sömürgeleştirir. Sistem dünyasının değişim araçları olan para ve iktidar, hâkim hale geçer ve gerçek iletişimi ve bu iletişimin içerdiği rasyonaliteyi ortadan kaldırır. Gelişen haberleşme ve iletişim teknolojileri, kamusal alanın daralması sonucunu doğurmuştur. Habermas'a göre, sistem dünyası, izinsiz olarak girdikleri yaşam alanında duygusal, ahlâki ve değerlere dayalı olan temel yapıyı, elinde bulundurduğu kitle iletişim araçları, bu araçlarla yaydığı saptırılmış iletişim ve hayal kurgular yoluyla ve diğer enstrümanlarla yok ederek, demokrasinin büyük kapitalist kurumlarca yıkılmasını, eşitsizliğin sürdürülmesini, hatta büyümesini sağlamakta, aktif iletişimle birbirleriyle ilişki kuran tartışmacıları da metalaşmış dünyanın, pasif tükecileri, işçileri, vergi yükümlülerine dönüştürmektedir. Bireyler, rasyonel bir iletişim kurarak, akıl yoluyla birbirleriyle açık dürüst ve doğrudan iletişime geçerek, iktidarın ideolojisinden baskılarından bağımsız bir tartışma ortamı kurabilirler. Akılcı düzen, bütün katılanların söylemi başlatma ve sürdürme konusunda eşit şansa sahip olduğu, tehdit ve engelleme gibi sınırlamaların olmadığı, katılanların, açıklama, eleştirme, bir temele oturtma veya yalanlamada fırsat eşitliğinin olduğu koşulların sağlandığı düzendir. Habermas, iletişimsel eylemin fonksiyonları şöyle tanımlamaktadır:

> "İletişimsel eylem, anlaşma görünümünden, geleneğe ve kültürel bilginin

[36] Farklı çevirilerde farklı kavramlar kullanılmıştır. Kaynak olarak kullanılan çeviride "evren" kavramı kullanılmasına karşılık, daha kolay anlaşılması bakımından "dünya" kavramsallaştırmasıyla devam edilmiştir.

> yenilenmesine yarar; eylem koordinasyonu görünümünden, toplumsal bütünleşmeye ve dayanışmanın kurulmasına yarar; iletişimsel eylem son olarak, toplumsallaştırma görünü- münden de kişisel kimliklerin oluşturulmasına yarar. Yaşama evreninin simgesel yapıları kendilerini, geçerli bilginin süreklileştirilmesi, grup dayanışmasının kararlılaştırılması ve güvenilir aktörlerin oluşturulması yoluyla yeniden üretirler. Bu yeniden üretim süreci yeni durumları yaşama evreninin var olan durumlarına bağlar ve bunu hem imlemlerin ve içeriklerin anlamsal boyutunda (kültürel gelenek) hem de toplumsal uzam (toplumsal olarak bütünleşmiş gruplar) ve tarihsel zaman (birbirini izleyen kuşaklar) boyutlarında gerçekleştirir. Bu kültürel yeniden üretim, toplumsal bütünleştirme ve toplumsallaştırma süreçlerine yaşama evreninin yapısal bileşenleri olan kültür, toplum ve kişiye karşılık düşer." (Sy.571)

Habermas, bu bağlamda, sanata da kamusal alanın oluşumunda avangard bir rol tanımlamaktadır; sanat, "angaje sanat" olmaktan çıkması halinde, avangardın özgür bıraktığı biçimlerin zenginliği düzeyinde, devreye girebilir. "…modern sanat, merkezden bağımsız, bilgi ve eylemin zorlamalarından kurtulmuş bir ben'in kendisiyle sınırsız ilişkisinin öznelliğiyle belirlenmiştir." (Sy.521)

İletişimsel Eylem Kuramı, farklı düşünürlerden eleştiri almıştır. Feminist kuramcılar, Habermas'ın, 19. yüzyılın "kamusal alan"ını idealize ederken, bu alana giremeyen işçi sınıfı, azınlıklar ve kadınlardan sözetmediğine dikkat çekmektedirler. Habermas'ın ırk, cinsiyet, din gibi farklılıkları görmeyen, tek ve birleşmiş bir kamusal alan tanımı yapması önemli bir eleştiri noktası olmuştur. Öte yandan yine feminist kuramcılar, toplumsal gelişmelerin etkisinde merkezi otorite, "sistem", eşit haklar yasaları, ev içi şiddeti önleyen, çocukları koruyan uygulamalarıyla özel yaşama olumlu müdahalelerde bulunmuştur. Foucault ise kuramın aydınlanma projesinin kurtarılmasını hedeflediğini belirterek, bunun mümkün ya da gerekli olup olmadığını sorgulamaktadır. Bourdieu, Habermas'ın rasyonel ve demokratik olduğunu varsaydığı kamusal alanın, aksine belli düşünceleri sessizleştirmek ya da önemsizleştirmek işlevi gördüğünü belirtmektedir. (Erdoğan, 2018:6) İrfan Erdoğan (2018) ise Habermas'ın otonom toplum olarak Birleşik Devletler'i örnek olarak almasının sorunlu olduğunu belirterek, günümüz iletişim ilişkilerinin analizi yapıldığında yüzyüze iletişimin de yönlendirildiği; dolayısıyla doğrudan iletişimin bağımsız ve bağlantısız olamayacağı; bu açıdan rasyonal ve bağımsız toplum olarak tanımlanan olgunun, muğlak, soyut ve gerekli ayrıntıdan yoksun olduğu eleştirisini getirir.

İletişimsel Eylem Kuramı, yapılan eleştirilere karşın, sanatı kültürün aktarılması ve paylaşılması için bir aracı olarak değerlendirmesi; iletişimsel eylem

içinde öncü ve benliği gerçekleştirici bir rol vermesiyle, YTH pratikleri içinde bir parametre olma özelliği taşımaktadır.

2.2.6. Eşiksellik ve Toplumsal Drama

Eşiksellik ve toplumsal drama konusu Victor Turner'ın 1960'lardaki çalışmalarıyla gündeme gelmiştir. Turner, toplumsal yapının daha gevşek olduğu durumlarla, rutin ve esas olanın ilişkisini kurarken, "eşiksellik/liminality" kavramını kullanmaktadır. (Smith, 2008:116) Eşik, sınır durumundadır, iki tarafta da değildir, ancak iki tarafın birbirine geçebileceği, ulaşabileceği alandır; hem bir alandır, hem sınırlı değildir, iki tarafa da açıktır. Sınırlanmış toplumsal hayat, zaman zaman bu sınırları geçer, sınırı geçme Turner'a göre kültürel kodları yıkmadır. Yukarıda toplumsal hareketlerde değindiğimiz, kalabalıkların eğlencesini ya da tepkisini beklenen biçimin dışında göstermesi gibi durum/zaman kesitleri bu eşiksellik alanlarıdır. Eşikte insanlar arasındaki farklar ortadan kalkar, Turner bunu yapının kırılması ya da anti-yapı olarak kavramsallaştırmıştır; yapı kırıldığında ortaya çıkan topluluğu da "communitas" dayanışma duygusu ile birarada bulunan eşitler topluluğu olarak tanımlar. Turner'a göre, toplumlar yapı ile anti-yapı ya da düzenli dönemler ve düzensizlik dönemleri arasında salınırlar. Bu düzensiz dönemlerde ortaya çıkan, karnavallar, törenler, ritüelistik toplanmalar, ayrımcılıkları içinde taşımayan, tersine alçakgönüllülük, yaratıcılık, bencil olmama, cinsiyetleri tersine çevirme gibi eşiksel özelliklerin ortaya çıktığı durum/zamanlardır.

Toplumlar, yukarıda değinilen karnaval durumlarında eşikte ve kuralların dışındadır, Turner'a göre, saray soytarısı müessesesi oluşturulması, karnavalların desteklenmesi ya da 60'lardaki "hippy" hareketi, eşiksel olanın kurumsallaştırılması çabalarıdır. Eşiksellik her yerde ortaya çıkabilir, bir toplumsal hareket, bir gençlik buluşması ya da bir altkültür grubunun ritüeline katılarak yayılabilir. Bu da elbette, kontrol dışı bazı sonuçlara yol açabilir. Eşikte olanın kurumsallaştırılması çabası bu nedenle ortaya çıkmaktadır. Eşiksel olan, sınırlı olanın sürmesi için bir tür panzehir görevi görür. Bir süre için sınır dışına çıkılması, sınırın sürekliliğini sağlayabilir. Eşik tanımı bir yanıyla tarafsızlık ima ederken, diğer yanıyla sınırsızlık ve çizgiden çıkma potansiyeli taşıması nedeniyle, sempatiyle karşılanmaktadır. Öte yandan her yerde karşımıza çıkabilmesi özelliğiyle olumlu görülmekle birlikte, aynı nedenle odağı sulandırma, kavramı inceltme ve önemini azaltma riski de taşır.

Turner'ın çalışmasına, Mary Douglas, saflık ve kirlilik/purity and danger kavramlarıyla katkıda bulunur. (Smith 2008:116) Yukarıda, Derrida'nın saptamasıyla ortaya koyduğumuz, hiyararşik düalizm burada da karşımıza çıkmaktadır. Kirli olan uygunsuz olandır, örneğin beden sıvıları bu kirleri barındırırlar, bu nedenle de denetimleri gerekir. Kan, meni, balgam gibi sıvılar, prezervatif, tampon gibi önlemlerle görünürlükten korunmak istenir. Kirlilik toplumun sınırlarını bozar, dolayısıyla da saflık bundan zarar görür, oysa toplum saf, temiz kalması gerekendir. Turner'ın eşikselliği, kirli olanı tarafsızlaştırarak, ona yeni bir varolma alanı sağlamaktadır.

Toplumsal Drama Turner'ın toplumsal yaşama yaklaşım biçimlerinden biridir. Turner'a göre, toplumsal yaşam bir performanstır, içinde, oyun, yaratıcılık ve hayalgücü bulundurmaktadır. Tarih ya da toplumsal anlatılar yalnızca o duruma özgü sonuçlar oluşturmazlar, yeni sahneleri kışkırtabilir, yeni üretim ve söylemlere, hatta hareketlere dönüşebilirler; Turner, toplumsal yaşamın bu hikâyeleşme halini "toplumsal drama" olarak adlandırır. (Akt.Smith, 2008:262) Toplumsal drama, kriz durumlarında ortaya çıkabilir; farklı toplumlarda ortaya çıksa da ortak bir patern oluşturmaktadır. Turner bu paternleri dört aşamada tanımlamıştır: Yarılma, bir kuralın ya da topluluk standardının bozulmasına ilişkindir; Kriz, toplumsal hizipleşme dönemi, siyasal süreçlerde ortaya çıkabilir; Düzelme, uzlaşma çabaları ve çatışma çözümlerini kapsar, çözüm bir sembolik suçlu, günah keçisi de olabilir; Yeniden bütünleşme, sorun çıkaranın merkezde olana katılması, sınırın içine dönmesi ya da meşruiyetinin tanınması olarak farklı biçimlerde gelişebilir. (Sy. 262, 263)

Turner, toplumsal dramanın eşiksellikle buluştuğu noktayı incelerken eşiğin "geçiş" özelliğinin, yalnızca çocukluktan ergenliği geçiş ritüelleri gibi mikro toplumsal ölçekte değil, savaştan barışa ya da büyük salgınlardan sağlıklı dönemlere geçişte de bir değişimi kapsayacak nitelik taşıdığını belirtir. (Carlson 2013:40) Turner, eşiğin "arada" olma özelliğini üç aşamada kurulduğunu ortaya koymaktadır, ayrılma, geçiş ve yeniden bütünleşme; bu üç durum aynı zamanda şu biçimde de tanımlanabilmektedir, eşik öncesi, eşik ve eşik sonrası. Görüldüğü gibi burada eksen *eşik* üzerinden kurulmaktadır. Dolayısıyla, eşik her iki süreç üzerinde de etkili olmakta, bu açıdan da etki ve çekicilik barındırmaktadır. Eşik bir sosyal durumu diğerine bağlayan, dolayısıyla toplumsal dramaların bağını da kuran bir alan olarak varolmaktadır. Turner, sosyal drama ile anlatılan hikâyeyi, toplumsal aktörlerin ortak

malzemesi olarak görmekte ve geleceğin krizlerinde yeniden ortaya çıkabileceğini belirtmektedir. (Carlson 2013: 39)

2.2.7. Gündelik Yaşam Pratikleri

Gündelik yaşam pratikleri, çoğunluğun gündelik yaşamdaki davranışlarını tanımlamak üzere seçilmiş bir kavramlaştırmadır. "Gündelik Hayatın Keşfi" adlı çalışması 1990'larda yayınlanan, Michalel De Certeau'ya göre (2009), gündelik yaşam, stratejiler ve taktikler üzerinden tanımlanmaktadır. De Certeau, çoğunluğun, halkın ya da sıradan insanın, iktidarın, patronun ya da hayatın koyduğu kuralları, kendi yaşam pratiklerine dönüştürerek yeniden ürettiği düşüncesini ortaya koymaktadır. Aslında "tüketim" olması gereken ve bunun için düzenlenen bir alanda gerçekleşen bu eylem, yeniden üretilen bir pratiği içerdiği için "üretim" durumuna geçmektedir. (Sy.45) De Certeau'ya göre, bu bağlamda gündelik hayat iki düzlemde yaşanır, stratejiler ve taktikler. (Sy.53) Kuralları koyanlar, bunlar devlet, fabrikanın sahibi, örgütün yöneticisi, belediye gibi kurumlar ve kişiler olabilir, yaşamı stratejilerle düzenlerler. Bu düzenleme hakkı, "belirli bir aidiyet olarak çerçevesi çizilen bir alanın varlığını" (Sy.54) gerektirmektedir. Yönetimin, iktidarın, patronun zeminini bu alan oluşturur ve ona bir meşruiyet sağlar. Meşru olarak tanınmış bir iktidar sahipliğinden gelen bu strateji oluşturma hakkı, sahibine, ilgili alandaki güç ilişkilerinin düzenlenmesi hakkını verir. Alanın adını koyar, basitleştirir ve sınırlar.

Taktikler ise, ne görünür bir bütünlüğü ne de bir aidiyet alanı üzerinden tanımlanamayan, sınırsız bir alanda yapılan, yönetilenlerin kurduğu eylemdir. Amacı stratejilerin uygulandığı alanı ele geçirmektir, ancak, "...uygulama alanı olarak sadece ötekinin alanına sahiptir." (Sy.54) Taktik, kendisine ait olmayan alanda varolabilmek, kendisine uygun yaşayabilmek için, alanı ele geçirmek için çoğunluğun gösterdiği çabalarının tümüdür. Açıkça kendisine ait bir alanı yoktur, böyle bir vaad de yoktur, bu nedenle taktikler, kendilerine ait olmayan alanı yavaş yavaş ve parça parça ele geçirirler. Bir uysallık içinde açılan imkânları yakalamaya, iktidarın denetiminde olduğu halde, orada ortaya çıkan çatlaklardan yararlanmaya çalışırlar. Kendisini tarif edebileceği bir mekândan, daha fazla yayılabilmek için uygun koşullardan yoksundur, ancak bu yoksunluk onu aynı zamanda bağımsız kılmaktadır. Bağımlı olduğu şey "zaman"dır, sürekli olarak olayları gözlemek, her türlü çatlağı kollamak ve bunu fırsata çevirmek zorundadır. Böylelikle zayıf olan, beklenmedik durumlardan, farklı kombinasyonlar yaratarak fırsatlar oluşturabilir, DeCerteau bunu, ev kadınının pratik

buluşlarına benzetmektedir; marketteki ucuz ürünü, evdeki malzemelerle kombine ederek, anlamlı bir sonuç elde etme yaratıcılığı gibi. "Zayıf olan, birbirinden ayrışık olan ögeleri bir araya getirerek, elverişli anlar yaratır ve bu güçlerden gerekli çıkarı sağlamaya çalışır." (Sy.55)

Kentel (2011), özellikle de modernitenin kendisine uygun yurttaş yaratma girişimlerinin, halk tarafından kuşkuyla karşılandığını ve gündelik yaşam pratiklerinin bir direniş formuna dönüşmesinin kristalize olmuş örneklerini ürettiklerini söylemektedir. Şöyle ki: "İnsanların modern bireylere ilerleme ve kapitalizm için makbul vatandaşlara dönüştürülmesi hem zaman bakımından sürekli bir çabayı, hem de toplumsal hayatın her alanına dönük bir fetih çabasını içermek zorundaydı." Ancak, fetih çabası, gündelik yaşamda hâlen süren irili ufaklı direnişlerle, gündelik yaşam pratiği üretimleriyle karşılaşmakta, tam olarak gerçekleşememektedir.

DeCerteau'ya göre (2009), adı sanı bilinmeyen bu üreticilerin, günlük jestleri, üreticiler birbirinden farklı olsa da benzer izler bırakmaktadır. Örneğin bir kentin kullanımında, farklı toplumlar benzer eğilimler göstermektedir. Öncelikle insanlar, kısa ve pratik olanı bulmakta, bir benzerlik göstermektedirler. Bir park içinden bir otobüs durağına geçilebiliyorsa, yayalar durağa gitmek için yapılmış, ama daha uzun olan yolu kullanmak yerine, parkın içinden geçmeyi tercih etmektedirler. Taktik sahipleri, kenti plânlayan uzmanların hiç düşünmediği ara sokakları, geçiş alanlarını ya da buluşma noktalarını üretirler. Stratejiler tarafından üretilenler taktikler tarafından yeniden üretilir, hatta bozulur. De Certeau'ya göre taktik sahipleri, arzularını gerçekleştirmek için, farklı çıkarlar sağlamak için, "kurnazlıklara girişirler ve oyunlar kurarlar...güçlü olana karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı, özel hileler, tuzaklar, el çabukluğu ...mücadeleci olduğu kadar şairane, sevinçli, neşeli bulgular" üretirler. (Sy.46-55)

Steven Spielberg'in 2004 yılında yönettiği "The Terminal" adlı film bu açıdan ilginç bir örnek olarak görülebilir: Navorski (Tom Hanks), New York'ta JFK havaalanında kapalı kalmıştır, ülkeye giriş izni olmadığı için şehre gidememektedir, öte yandan ülkesindeki olaylar nedeniyle geri dönmesi de mümkün değildir, üstelik, kalmak için kendisine ait bir motivasyonu da vardır ve New York'a gelme nedenini gerçekleştirmeden gitmemeye kararlıdır. Ancak havaalanı yönetimi, onu geri göndermek ister. Bir havaalanında yaşamını sürdüremeyeceği için kısa sürede geri döneceklerinden emindirler. Navorski, yönetimi çok şaşırtarak, havaalanında kalmanın yollarını bulur. Taşıyıcılara atılan paraları çıkarıp karnını doyurmak, restore

edilen bölümde boyacı olarak çalışıp kalacak yer bulmak, uzun süre orada kaldığı için defalarca okuduğu yönergelerin detaylarından yararlanarak çaresiz bir yolcuyu kurtarmak, onun gündelik yaşamdan yakaladığı açıklardır. Bir toplum modülü olarak düşünülen havaalanı, gündelik yaşamın taşıdığı zorlukları, ama fırsatları da içermektedir. Sıradan insanın çabası, hayatta kalmak için, bu açıkları bulmasına bağlıysa, o da başarıyla bunun üstesinden gelebilecektir. (https://www.imdb.com/title/tt0362227)

Diğer yandan sınırlanmış ve iktidar ilişkileri düzenlenmiş bütün toplumlarda verili kodlar, sınırları çizenin öngördüğü yararı öncelemekte ve ortalamayı gözönünde bulundurmaktadır. Azınlıklar, bölgesel-cinsel-bedensel farklılık taşıyanlar, iktidara uzaklıklarına göre, bu ortak kabuller içinde varolmakta ve zorluk çekmektedirler. Bu durumda, üretilecek pratik, ortak kodları kırmak biçiminde ortaya çıkabilmektedir. Gündelik yaşam pratikleriyle üretilen direnişler de gündeliktir ve iktidarı değil, yaşam alanını ele geçirmeyi hedeflerler, çünkü zamanla ve fırsatla sınırlıdırlar. Bu nedenle bir "patchwork" disiplininde oluşturulan pratikler, biraraya gelerek, kalıcı sonuçlarını uzun sürede alabilirler. Feminist kuramın, mevcut dilin (dünyadaki bütün diller için geçerli kavramları bularak) kodlarını çözmesi ve dildeki cinsiyetçilik konusundaki başarısı örnek olarak görülebilir.

Kentel (2011), gündelik yaşamın ele geçirilmesi ya tam bir fethin gerçekleşmemesi önündeki engel olan gündelik yaşamın, yüzyıllardan gelen bir birikim ve karmaşıklığının taşıdığına, modernist toplumların çok öncesinde varolduğuna işaret ederken, DeCerteau (2009), tarihi biraz daha geriye götürerek, söz konusu pratiklerin, insanın okyanus diplerinde başlayan yaşamından, megakentlerin sokaklarına taşıdığı bir ortak bilgi olduğunu, bu güçte bir süreklilik ve kalıcılık taşıdığını belirtmektedir. Yerelliğin hızla kaybolmakta olduğu dünyamızda, özellikle neo-liberal politikalar karşısında, gündelik yaşam pratikleri de hızla çözülmekte, DeCerteau'nun saptamasıyla, "yörüngelerinden çıkmakta ve dolaşıma açılmaktadırlar." (Sy.55) Gündelik yaşam pratikleri, YTH, YTH içinde üretilen pratikler ve ortaya koyulan ürünler için bir kaynak ve önemli bir okuma aracı olarak öne çıkmaktadır.

2.2.8. TAZ (Geçici Otonom Bölgeler) Yaklaşımı

Geçici Otonom Bölgeler/Temporary Autonomous Zone, Peter Lamborn Wilson'un yazar olarak Hakim Bey adını kullandığı bir çalışmasıdır. İlk kez 1991'de

yayınlanmış ve geniş bir ilgi görmüştür. Geçici otonom bölgeler (TAZ) bir önermedir; bir alanı, mekânsal, zamansal ya da düşlemsel olarak özgürleştirme eyleminin adıdır. Hakim Bey'e göre (2009), "yalnızca özerk olan özerkliği tasarlayabilir, onun için örgütlenebilir ve onu yaratabilir" (Sy.149) TAZ, özgürleşme yolunda kullanılabilecek bir taktikdir. TAZ bir mekân olmak zorunda değildir, belli bir zamanı kaplamak ya da belli bir süre sürdürülmek zorunda da değildir, webde bir veri, bir ağ ya da bir buluşma da TAZ'ı oluşturmaya yetmektedir. TAZ gücünü geçici olmasından, bir yerde ortadan kaybolduktan sonra başka bir yerde belirmek için özel koşullar gerektirmemesinden, farkedilmeden yaşamayı başarabilmesinden ve en önemlisi belirli bir tanımı olmadığından, görünmez olabilmesinden alır. Zaten Hakim Bey'e göre, tanımlanmış, adı konmuş bir TAZ kendisini hemen ortadan kaldırmalıdır. (Sy.149) TAZ'ın bu geçici ve görünmezlik özellikleri onun devlet ya da "gösteri" ya da "simülasyon toplumu" tarafından ele geçirilmesini engeller. Bey, değişimi yaratmak için, dolaysız, yüzyüze, açık buluşmanın önemine değinir. Ona göre, "cümbüşün özü, yüzyüze, bir grup insan ister iyi bir yemek ve nevale olsun ister dans, sohbet yaşam sanatları olsun... ya da müşterek sanat eseri yaratmak için, ... karşılıklı yardımlaşmaya dönük, basit bir biyolojik güdü"dür. (Sy.154) Bu açıdan TAZ, Habermas'ın "iletişimsel eylem"i mümkün kılan "kamusal alan"ıyla benzerlik göstermektedir. Bey'e göre, "harita soyut bir ızgaradır", buna rağmen dünyanın bütün toprakları ülkeler tarafından paylaşılmış ve sınırlandırılmıştır. Bey, bu sınırlanmanın dışında özgür alan olarak sahiplenilebilecek, sınırlı ve kapalı devlet yerine, sınırsız ve açık olan TAZ'ın bir *psikotopoloji* yaratabileceğini ortaya koyar. Bu topolojinin toplumda oluşmuş kaynakları vardır.

Bey, öncelikle, antpolojik bir kaynaktan sözetmektedir. İçinde yaşadığımız toplumsal düzen, tüketim ve odaklı ve çekirdek aileye dayalıdır. Çekirdek aile tarım toplumuyla başlayan gelişmenin bir sonucudur, tarım toplumundan evrilen kapitalist sanayi toplumunun kıtlık temelinden hareketle örgütlenmiştir. Ailede kadın ve çocuk, erkeğin mülküdür; aile, hiyerarşik ve kapalı bir düzendir; istikrar ve kan bağı ile sürer. Buna karşılık "çete" avcılık ve toplayıcılık döneminden kalma bir toplumsallaşma formudur, onun alışkanlıklarını taşır, hiyerarşi değil, uyum ve gönüllük esastır, yatak bir gelenekle örgütlenir ve açıktır. Günümüzde çeteler, klâsik aile düzeni içinde var olmayan farklı akrabalıklarla oluşmaktadır: Boşanmış eşler, eski ve yeni sevgililer, kan bağı olmayan çocuklar ve yetişkinlerle yakın ilişkiler, özel ilgi ağlarında oluşturulan buluşmalar, mail grupları gibi buluşmalar. Bey'e göre, aileler kapitalist

kurumlaşmaların oluşturduğu, borçlanmalar, işsizlikler ve benzeri zorluklarla önemli parametlerinden biri olan istikrarı kaybederek dağılma tehdidiyle karşı karşıya iken, sanayi toplumu sonrası ortaya çıkan yahut yeniden keşfedilen çeteler, oluşumundaki ve işleyişindeki, tasarımlanmamış esnek yapısıyla, TAZ'ın bir doğal kaynağı olarak görünmektedir.

TAZ'ın bir diğer kaynağı "Festival"dir. Yukarıda "Karnaval" bölümünde de değindiğimiz gibi, toplumun gündelik yaşama ara vermesi, onu durdurması niyeti taşıyan festivaller, otoritenin şenlik ve kutlama içinde çözüldüğü alanları oluşturmaktadır; bu nitelikleriyle de Bey tarafından doğal TAZ'lar olarak tanımlanmaktır. Hakim Bey burada Satürn Bayramları örneğini vermektedir, bu bayramlar "kafir zamanlar"dır ve "devlet ve tarihin ölçü çubuğunun kapsamının dışında kaldığı sezgisinden" (Sy.153) türerler. Ortaçağ'da karnavalı, özellikle de bir dönem yılın üçte birinin bayramlara ayrılmış olmasını "festivalin ölümü" olarak nitelemektedir. Çünkü, aslında antik çağlardaki geleneği halkın zamana ara vermesi, onu bir süre için askıya alması iken, burada bu ihtiyaç imparatorluklarca tespit edilmiş, organik olan kainat, bir takvim düzeniyle evrene dönüştürülmüştür. Hakim Bey'in burada, kaostan cosmos'a geçişe referans verdiği, aslında kaos olması gereken karnaval zamanı ve düzeninin, yönetimlerce, takvim altına alınarak, özgürlüklerin ve zamanın gaspedildiğine işaret ettiği görülmektedir. Bey'e göre, bu nedenle aslında bir ihtiyaç ve mevcut bir bilgi olan *zamanın ele geçirilmesi* yani TAZ, zaman ve mekândan âzâde olarak her yerde ortaya çıkıverme özelliği taşımaktadır. Medya ve tüketim bir gösterinin parçası olarak ele geçirmeye, TAZ'ı düzenlemeye, tanımlanmış kutlamalara dönüştürmeye çalışsa da Bey'e göre, "ziyafet ... halihazırda eski kabuğun içinde vücut bulan yeni bir toplumun tohumudur." (Sy.154)

Bey'e göre, TAZ'ın bir diğer kaynağı manevi göçebeliktir; buradaki "göçebelik" kavramını bir aidiyet duygusunun zihinsel olarak kaybolması, ideolojisizlik ya da entelektüel merkezsizlik olarak ele almaktadır. Avrupa'nın ağır Ortaçağ koşullarına katlanarak kazandığı zihinsel özgürlük, tanrının öldüğü, Avrupa Projesi'ne duyulan güvenin kaybedildiği koşulları, bir zihinsel gezginler grubunu yaratmıştır. Bu gezginlerin çingenelerden, bir farkı yoktur. Evden çıkmadan internette gezen genç de, X kuşağı sanatçıları da, göçmen işçilerle mülteciler de, karavanla dünyayı gezen çevreciler de, ülkesiyle sorunlar yaşayarak farklı ülkelerde çalışmalar yapan entelektüeller de bu *köksüz kozmopolitlik*in unsurlarıdır.

Yeni iletişim teknolojileri, birbirinden bağımsız ve farklı olan bu grupların "saklı vahalar", "çapulculuk" yapma alanları oluşturmasında, bu dağınıklığın bir şebekeye dönüşmesinde önemli rol oynamaktadır. Bey, "şebeke ve ağ/net – web" adını verdiği yeni teknolojileri, TAZ'ın kaynaklarından biri olarak görülür. Genel bir bilgi alışverişine izin veren şebeke, TAZ'ın açık ve hiyerarşik olmayan yapısına uygundur. Şebeke ne kadar merkezi ve güçlü olursa olsun, içinde ağlar oluşturmaya, karşı şebekelerle parazitlenmeye her zaman açık olacaktır. Karşı şebekeler, korsan yazılımlar, fanzin ağlarla, her ne kadar yeterince güçlü olmasalar da veri ile kullanıcı arasında sürekli değişen ve dönüşen bir ilişki oluşturması nedeniyle şebekenin kendisi bu ilişkiye açık olmak zorunda kalmaktadır. Şebeke içinde oluşturulacak ağlar, TAZ'ın geçiciliğine, mekân ve zaman bağlantısızlığına uygun bir haberleşme alanıdır, lojistik sağlayabilir ve bilgi alışverişi için önemli bir alan olarak görev yapabilir. Aslında dolaylı bir ilişki olması nedeniyle ve TAZ katılımcılarının "makine kırıcı"lar olduğu varsayımından yola çıkarak Bey, şebekeyle ilişkiyi sorunlu bulmaktadır. Ancak, makineleri buradaki elçiler olarak görmekte ve bilgisayar korsanlarıyla mutabık kalmaktadır; hackerlar ise şebekenin her türlü yan etkisinin üstesinden gelebilecek, müttefiklerdir. Bey, bilgisayarlar olsa da olmasa da TAZ'ın oluştuğunu ve oluşabileceğini savunmaktadır, ancak hiyerarşik olmayan bir enformasyon ağının "tam potansiyeli"nin, bilgisayarlara olağanüstü bir araç olma şansı verdiğini de kabul etmektedir.

Sonuç olarak, karnaval ve karnavalesk olan, iletişimsel eylem kuramı ve eşiksellikle yakınlığıyla TAZ, YTH pratiklerini ve toplumsal hareket – sanat ilişkisini analiz etmede önemli bir açılım sunmaktadır.

2.3. YENİ TOPLUMSAL HAREKETLER – SANAT İLİŞKİSİNDE YENİ BİR ZAMAN VE MEKÂN TANIMI: HETEROTOPYA

Yeni toplumsal hareketler ve sanat ilişkisi, 1990'lara gerçek anlamda biraraya getirilmemiş kavramların yanyana getirilmesine neden olmuştur. Yeni dönemin insanı, geleneksel toplumsal hareketlerin şiddet içeren potansiyeli, örgütlü başkaldırısı, içinde taşıdığı farklı hedeflere sahip kitlelerin gerilimi, yapısıyla uyum gösterememiştir. Zaman ve mekân, böylelikle de uzam değişmektedir ve insan içinde yaşadığı bu değişimi taşımaktadır.

Foucault'ya göre, 19. yy tarih felsefesinin zamanıydı, yani zamanın felsefesiydi, 20. yy ise mekânın felsefesi olmuştur. (Keskin, 2018) İnsan içinde yaşadığı mekânla, o mekâna ekledikleriyle ve o mekândan eksilttikleriyle, kendisini yeniden tanımlamaktadır. Dolayısıyla, değişimi içinde taşıyan insan yeni özgürleşme alanlarına, alanlar yenilenmiyorsa, yeni tanımlara ihtiyaç duymaktadır. Sanatın ve toplumsal hareketlerin ortak bir mekânda buluşması, buluşma mekânının yeniden tanımlanması ihtiyacını doğurmuştur. Bu bağlamda ortaya ortaya çıkan kavramlardan biri heterotopya olmuştur.

2.3.1. Foucault ve Heterotopya Kavramı

Heterotopya, mekânsal bir kavram olarak ortaya atılmıştır. Kavram, sosyal bilimler alanında ilk kez Foucault tarafından kullanılmış olsa da tıp alanında kullanılan ve bilinen bir kavramdır. "Bir organın olması gerekenden farklı bir yerde bulunması" olarak tanımlanmaktadır.

Michael Foucault (2014), içinde yaşadığımız mekânın homojen değil, heterojen bir nitelik gösterdiğine işaret etmektedir. "Işıl ışıl farklı renklerle boyalı bir boşluğun içinde yaşamıyoruz, birbirine asla indirgenemez olan ve asla üst üste konamayan mevkiler tanımlayan bir ilişkiler bütünü içinde yaşıyoruz." (294) Kafeler gibi geçici ara mekânlar da sinemalar, plajlar gibi genel alanlar da ev gibi yarı açık dinlenme alanları da ilişkiler ağı üzerinden tanımlanabilirler; ancak bütün bunlar arasında Foucault açısından ilginç olanlar, bu ilişkiler bütününü etkileyerek, tersine çevirebilen mekânlardır; bu mekânlar, hem diğer mekânlarla bir anlamda ilişkidedir, hem de onları yadsımaktadır.

Foucault'ya göre, başka mekânlarla ilişki içinde bulunmakla birlikte, bu mekânları dışlayan iki kavramdan biri "ütopya", diğeri ise "heterotopya"dır. Heterotopyalar, ütopyaların aksine gerçektirler ve gerçek mekânlarda, alanlarda yer alırlar. Ütopyalar, sistemle bütünleşmezler, sistemin içinde olmamak, sistem dışı bir dünyanın varlığına işaret edebilmek, ütopyanın temel karakteristiğini oluşturmaktadır. Çünkü ütopyalar, gerçek değildir, gerçek bir mekâna ya da uzama bakılarak oluşturulmuş, mükemmel ya da tersi, "varsayımsal" alanlardır, "toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analoji ilişkisi sürdüren mevkilerdir" (Sy.295), heterotopyalar ise ütopyanın tersine gerçektir ve tek bir mekânın içinde, farklı mekânların, uzam ve zamanların birlikte yer alması anlamıyla, zenginleşmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Müze, kütüphane, sinema,

tiyatro gibi, tek ve gerçek bir mekânın içinde birden çok uzam ve zamanı içinde bulunduran alanlar, Foucault tarafından "heterotopya" olarak tanımlanmaktadır. Foucault'nun tanımı şöyledir: "Toplum yapısının kendisine nakşedilmiş bir tür karşı yerleşme ve –içinde bir kültürde bulunabilecek gerçek yerleşmelerin, diğer tüm gerçek yerleşmelerin eşzamanlı olarak temsil edildiği (representès), çekişme, konusu yapıldığı (contestès) ve tersine çevrildiği (inversès)- bir tür fiiliyata geçirilmiş ütopyalar niteliğindeki gerçek (reel), fiili (effectifs) mekânlar." (Akt. Stavridis, 2016:150) Bu tanımı açtığımız zaman şöyle bir yapıyla karşı karşıya kalmaktayız: Toplum yapısının içine gerçek yerleşmeler olarak yerleşmiş, karşı yerleşmelerdir; ütopya niteliği taşırlar; bir kültürde bulunabilecek her türlü yerleşimi içine alabilir, bu yerleşimler Heterotopya içinde bir yandan temsil edilirken, bir yandan da çekişir ya da tersine çevrilebilirler; hem eyleme geçirilmiş ütopya niteliği taşırlar, hem de etkilidirler. Foucault bu karmaşık yapıyı şöyle açıklamaktadır: "Heterotopyalar, tek bir gerçek alanda birkaç mekânı, kendi içlerinden birbiriyle uyumsuz bir kaç yerleşimi yan yana koyma gücüne sahiptir." (Akt. Stavridis, 2016:152)

Foucault (2014), bu farklı mekânların incelenmesini, bir tür sistematik tanımının yapılmasını, "yaşadığımız uzamın hem mitik hem de gerçek" bir tartışmasının oluşturulmasını "heterotopoloji" olarak adlandırmaktadır. (Sy.296) Heterotopolojinin ilk kuralı, bütün toplumların heterotopyaları barındırmasıdır. Heterotopyalar farklı biçimler almakta ancak, Foucault'ya göre, "mutlak anlamda evrensel" heteretopyalar olmasa da iki büyük tür halinde, sınıflandırılarak, bütün toplumlarda bulunmaktadır. Bunların ilki, kriz heterotopyalarıdır. Toplumların "kriz" durumlarına ilişkin tutumları benzerlik göstermektedir, örneğin bekâretin kaybı, balayı denilen özel bir zamanda ve toplumun gündelik yaşamının dışında bir uzamda, "hiçbir yerde" gerçekleşmektedir. Benzer bir biçimde, ergen bir erkek çocuğun delikanlılığa geçişi de ailenin dışında başka bir mekânda gerçekleşmektedir. Foucault'ya göre, kaybolma potansiyeli göstermekle birlikte kalıntıları bütün toplumlarda izlerini göstermektedir. Bütün toplumlarda yer alan diğer heterotopyaları Foucault, "sapma heterotopyaları" olarak tanımlamaktadır. Normal dışı olanı içinde barındıran bu alanlar, psikiyatri klinikleri, hapishaneler, huzur evleridir. Burada normaldışı olan, üretim içinde olması gereken modern insanın fonksiyonunu yerine getiremeyen bireye dönüşmüş olmasıdır.

Heterotopolojinin ikinci kuralı, toplumların varolan heterotopyalarını farklı biçimlerde işletebilmesidir. Her heterotopyanın bir işlevi vardır, ancak bu sabit

değildir. Foucault bu ilke için mezarlıkları örnek olarak seçmiştir. Mezarlıklar ruhun ölümsüzlüğüyle bedene önem verilmediği dönemlerdeki isimsiz görünümleriyle, kilisenin içinden yer almış soyluların, artık bireye ait hiç bir özelliği kalmamış kemiklerinin saklandığı yerlerden, günümüzdeki kent dışındaki yeni kentlere dönüşmüştür. Üçüncü olarak, heterotopyalar, biraraya gelmeyecek pek çok mekânı içinde barındırmaktadır. Heterotopik alanlar, iki boyutlu bir ekranla, üç boyutlu projeksiyonun üst üste bindiği sinemalar olabileceği gibi, farklı coğrafya ve iklimlerin birarada oluşturularak hayvanların yaşamasına ve izleyicilerin onları yapay da olsa kendi habitatlarında görmesine olanak veren hayvanat bahçeleri olabilirler. Aynı oyun içinde birbirinden farklı zamanların ve mekânların ard arda dizildiği tiyatro da bir heterotopya olarak değerlendirilebilmektedir.

Heterotokroni, heterotopolojinin dördüncü ilkesidir. Foucault'ya göre, heterotopyalar, yalnızca mekânı değil zamanı da yerinden etmektedir. Mezarlıklar, zamanın olmadığı bir mekân olarak, yaşayan biri için aynı zamanda yaşamın kaybı anlamına gelmektedir. Öte yandan, müze gibi, kütüphane gibi, biriktirmeye yönelik alanlar, zamanı biriktirme, bütün zamanları bir mekân içinde toplama, hatta onu sabitleme arzusu barındırmaktadır. Bu arzu, hem zamanı biraraya toplamak, hem de zamanın ona zarar vermesini engellemek gibi bir heterokroniyi oluşturmaktadır. Öte yandan panayırlar da heterokroniyi içlerinde barındırmaktadır. Zamanın dışındadır, çünkü geçicidir, sakallı kadın, içinde bir şeylerin kaybolabildiği tuhaf nesneler, halka atmak gibi artık yaşam pratiklerinde bir karşılığı olmadığı halde varlığını sürdüren ilkel ve basit oyunlar, illüzyonistler, falcılar gibi gündelik yaşamın dışında ögelerle doludur; böylelikle zamanı belirsizleştirmektedir. Foucault, tatil köylerini de bu heterokronik mekânlara eklemektedir. Çünkü tatil köyleri de sundukları temalarla, katılımcıyı bir süreliğine başka bir uzamın kültürüne, habitatına taşıyarak, zamanı askıya almaktadır.

Heterotopolojinin beşinci ilkesi açılma – kapanma gerekliliğidir. Heterotopik mekânlar, hem giriş hem de çıkış için koşullar gerektirmektedir. Örneğin kışla gibi, hapishane gibi mekânlara çoğunlukla isteyerek girilmez, arınma ya da kurallar yerine getirildikten sonra ancak girilebilir ve kişi oradan kendi arzusuyla çıkamaz. Foucault bu açılma kapanma heterotopyalarına günümüzün kaçamak yapılan otellerine de eklemektedir. Cinselliğin yaşanması ihtiyacı ya da arzusu üzerinden oluşturulmuş, bu mekânlar Foucault'ya göre, her şeyin bilindiği, ancak gizli kapaklı olmasının da bir

kural olarak yaşandığı, böylelikle zamanın dışında kalma özelliği taşıyan heterotopik alanlardır.

Heterotopolojinin altıncı ve son ilkesi, heterotopik alanın dışarıda bıraktığı mekân ya da kavramlar açısından anlam ifade etmesidir. Örneğin genelevler, uzun süre gündelik yaşamın, sağlıklı sürebilmesi için zorunlu görülmekteydi. Genelevin varlığı, gündelik yaşamın temiz ahlâklı sürebilmesinin gerekliliğine referans vermekteydi. Aynı biçimde, Cizvit rahiplerinin oluşturduğu kolonilerdeki yaşam alanları Foucault'ya göre, heterotopik nitelik taşımaktadır. Koloni mekânının, binalar ve yollarla birlikte bir haç çizen görüntüsü, her şeyin mükemmel işlediği örnek bir toplum düzenini göstermek amacıyla oluşturulmuştur. Böylelikle, temsil ettikleri şey, kendi yaşamlarından çok, dışarıdakiler için bir "model" görüntüsü taşımaktadır.

Foucault'ya göre, heterotopyaların gerçek görünürlüğü, hapishane, tımarhane gibi, disiplin alanlarında ortaya çıkmaktadır. Toplumdan uzaklaşmasına gerek görülenlerin, bir mekâna "hapsedilmesi", bir anlamda "öteki" olarak tanımlanmış olanın, mekânsal açıdan sınırlandırılmasını yahut sürgün edilmesini sağlamaktadır. "Özel koşullar" gerektiren alanlar olması nedeniyle, söz konusu heterotopyalar kendi içlerinde düzeni olan, bir "düzen dışı alan" haline gelmektedirler. Ancak sınırları dışarıdakiler tarafından çizilmiş, ötekilik alanları olması hasebiyle, düzenin dışında değil, içinde yer almaktadırlar. Burada Foucault için mekân ve iktidar içiçe geçmiştir. Bu izleme ve rehabilitasyon alanlarında heteretopyalar, düzen dışı olmalarına karşın, düzeni bozmaz, onu yeniden üretirler. Burada normal-anormal ya da toplum içi-toplum dışı olan birarada bulunmaktadır. Alanı oluşturmanın nedeni bu kavramların yerinde kalmasını sağlamaktır. Böylelikle bu alanlar zorunlu olarak ve her zaman bu ikilikleri ya da daha fazla olasılığı içlerinde barındırmak suretiyle, hem sistemin isteğini yerine getirip, sistemin içeriden bir parçası olurlar, hem de sistemin istemediği kişileri, hastaları, suçluları içinde tutan, sistemdışı olma potansiyeli taşıyarak, çoklu bir nitelik gösterirler. Bu çoklu nitelikleri nedeniyle, heterotopyalar uyuşmazlık ve gerilim içermektedir. Birden çok mekânın aynı alanda bir arada varolabilmesi, heterotopyanın hem zenginliği hem de uygunsuzluğu olarak tanımlanabilir. Stavridis (2016) buradaki potansiyeli şöyle açıklamaktadır: "Olanaksız bir bilginin yani potansiyel düzenle dolu bir düzensizliğin sınırlarında, heterotopya patlayıcı derecede heterojen bir yer, belki de yalnızca safi huzursuzlukla, düzenlerin birbirine paralel gerçekleşen doğumu ve karşılıklı olarak birbirini reddiyle tanımlanabilecek bir yer haline gelir." (Sy.154)

Stavridis'in işaret ettiği "düzenlerin birbirine paralel gerçekleşen doğumu ve karşılıklı olarak birbirini reddi", modernitenin bir fenomeni olarak diyalektik çatışmayı ve dolayısıyla gerilimi de içeride tutmaktadır; hem heterotopyanın içinde, hem de Heterotopya sayesinde düzenin içinde tutmaktadır. Heterotopilerin taşıdığı bu düzensizliği Lefebvre'in (2017) kentsel mekânın analizinde görmek mümkündür. Foucault'nun heterotopya-ütopya karşılaştırmasına benzer bir analojiyi, Lefebvre, heterotopiler ve izotopiler karşılaştırması olarak kurmaktadır. Lefebvre'e göre, izotopiler aynılığın mekânlarıdır, yakın düzenlerdir, hetorotopiler ise hem dışlanmış hem de içiçe girmiş olan öteki yerler, ötekinin mekânıdır. (Sy.122) Bu ötekilik ve arada kalmışlık hali, heterotopyalara yukarıda anlatılan, Turner'ın "eşiksellik" kavramının bir uygulama alanı niteliği kazandırmaktadır. Stavridis'e göre, "...eşiklerin yaratılması ve toplumsal kullanımı sırasında potansiyel bir özgürleşme mekânsallığı" ortaya çıkmaktadır. (Sy.12)

Heterotopyaların taşıdıkları bu gerilim, düzen içindeyken, düzenin dışında olma hali, dışlanmışlığın ve ötekiliğin habitatı olma potansiyeli ve bir özgürleşme mekânı vaadi, kavramı çalışmamızın konusu olan yeni toplumsal hareketlerle ilişkilendirme fırsatı vermektedir.

2.3.2. Toplumsal Hareketler-Sanat İlişkisinde Heterotopya

Foucault'nun heterotopyaları, *verili toplumdaki farklı yerler*, *başka mekânlar* olarak tanımladığını görmüştük. (2014, 296) "Farklı yer" ihtiyacının, modernitenin katı sınırlandırma, düzen içinde tutma eğilimlerine karşı gelişen olgulardan biri olduğu görülmektedir. "Mekân"ı sınırları katı çizilmiş bir alandan çıkarma yahut yalnızca bir "yer" olarak görmeme ihtiyacı bir özgürlük arayışının sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, heterotopyanın sanatta, mimaride ve felsefede postmodernist yaklaşımların, ilişki kurduğu bir kavram olduğu görülmektedir.

Heterotopyalar, hem mekânsal hem de zamansal olarak kırılmalar, anakronizmalar içermektedir. Bunlar, tecrit mekânları, hapsetme mekânları, düzen içinden dışlama, sürgün mekânları ya da koşullara bağlı olarak bırakma-içerde tutma mekânları olarak ele alındığında, çoklu niteliklerinin taşıdığı gerilim, aynı zamanda toplumsal düzenin taşıdığı gerilimin bir yansımasını oluşturmakta; bu özellik de heterotopyaları, düzenin yarattığı sorunların görünür alanları haline getirmektedir. Lefebvre'in "ötekiliğin mekânları" tanımlaması da burada karşılığını bulmaktadır.

Heterotopyalar, bu yansıtıcı yapıları nedeniyle, mevcut olanın sorgulanmasına olanak veren bir potansiyel taşımaktadırlar. Stavridis'e göre (2016), bu olanağın nedeni *eşiksellik*'tir; heterotopyalar eşikler yaratmakta ve bu eşikselliği nedeniyle toplumsal kullanımında "özgürleşme mekânsallığı"nı ortaya çıkarmaktadır. (Sy.12) Stavridis, Foucault'nun tanımlamasının, heterotopyaları bir örgütlenme alanı olarak iktidarın gözünden ya da dışarıdan değil, kendi olanakları ve örgütlenme düzenlerine sahip dünyalar olarak içeriden yapılmış olduğunu belirtmekte, bu açıdan bakıldığında, heterotopyaların sistem içinde bir sistem dışı alan niteliği taşımadıklarını, kendi düzenine sahip *anti-düzenler* olarak görüldüklerini ortaya koymaktadır.

Foucault'nun tanımından yola çıkarak, heterotopyayı zıtlıkları içinde barındıran bir bütün olarak ele aldığımızda, homojen olmayan ve temel bir özellik olarak heterojenlik taşıyan toplumsal hareket mekânlarının da bu kavram bünyesinde değerlendirilebileceği görülmektedir. Heterotopyaların toplumsal hareketlerle ilişkisi incelenirken, Foucault'nun sıraladığı, heterotopografik ilkelerin ikincisi, yani heterotopyaların değişkenliği, bir toplumun varolan heterotopyaları farklı biçimde işletebileceği görüşü esas alınacaktır.

Toplumsal hareketler de heterotopyalar gibi, bütün toplumlarda varolma özelliği göstermektedir. Foucault'nun, bekâretin bozulması ya da ergenliğe geçişle örneklendirdiği gerilim yaratıcı kriz durumlarını, toplumsal hareketlerin taşıdığı itirazla ortaya çıkan gerilimler ve çatışmalar olarak ele aldığımızda, krizin ortaya koyulduğu mekân, bir heterotopya haline gelmektedir. Toplumsal hareketler, heterotopyaların sapma ilkesine de uyum göstermektedir. Foucault'ya göre *aylaklık bir tür sapmadır*, dolayısıyla, gündelik yaşamın dışına çıkarak, itiraz için bile olsa, yaşam içinden çekilmiş, boş geçirilmiş zamanı oluşturan toplumsal hareketler, heterotopik alanı oluşturmaktadır. Bir diğer *sapma* hali, toplumsal hareketlerin mekânlarıdır. Bütün büyük kent yerleşimlerinde toplumsal hareketler için ayrılmış mekânlar bulunmaktadır. Gündelik yaşamın etkilenmemesi için yapıldığı gerekçesini taşıyan bu düzenlemeler, böylelikle bir *sapma* hali yaratmakta ve, toplumsal hareketi --tıpkı hapishaneler ve tımarhanelerin yaptığı gibi- kenarda tutma işlevi görmektedir. Yeni toplumsal hareketlerin seçtiği farklı ve beklenmedik mekânlarda ve farklı ifade biçimleriyle ortaya çıkma stratejisi, bu sınırlamayı ortadan kaldırmaya yönelik bir tutum olarak, kentin içinde heterotopik alanlar oluşturmaktadır.

Herhangi bir sokağın, meydanın ya da parkın, birincil anlamı dışına çıkarak, örneğin bir performans alanına dönüşmesi, öte yandan iktidar/güç-yurttaş/hak

karşılaşmalarının mekânı haline gelebilmesi, içinde birbirinden farklı amaçları barındıran toplumsal hareketler mekânlarına, heterotopya niteliği kazandırmaktadır. Toplumsal hareketin mekânı, böylelikle biraraya gelmeyecek mekânları içinde barındırarak, heterotopik analize uyumlanmaktadır.

Heterotopya-toplumsal hareketler ilişkisi zaman kavramı açısından ele alındığında, YTH'nin değerleri ve konuları öne çıkmaktadır. Heterotopyaların zamanla ilişkisi, üç farklı düzeyde okunmaktadır (Toprak, 2018:38): Zamansal birikme, geçici olma, zamanın tümüyle dışında olma ve dönüşme. Söz konusu üç zaman düzeyini toplumsal hareketlerde okumak mümkündür. Heterotopyalar "gündelik zaman"ın içinde gerçekleşen, ancak gündelik zamanı kesintiye uğratan ve onun dışında işleyen yapılardır. Geçicidirler. Bu özellikleri, yukarıda değinilen Hakim Bey'in TAZ kavramında "temporary" tanımında ve Melucci'nin (1985:102) yeni toplumsal hareketler incelemesindeki *gönüllü, gevşek ve geçicidirler* tanımlamasında görülmektedir. Özellikle yeni toplumsal hareketlerin önemli bir alanı olan çevre hareketleri incelendiğinde, arzu edileni içinde barındırma, onu koruma, hem zamanın içinde tutma, hem de zamanın ona zarar vermesini engelleme biçimindeki eylemlerin heterokroni barındırdığı görülmektedir. Validebağ Korusu'nun korunması için biraraya gelen semt sakinleri, koruyu ve korudaki ağaçları, zamanın onlara bir armağanı olarak görmüş, geçmiş zamanın, içinde bulundukları zaman içinde sürmesini, ayrıca geçmiş olan ve bugün süren zamanı sabitlemeyi arzu etmiş, bu fikri eyleme dönüştürürken de gündelik zamanın ona zarar vermesini engelleme amacı gütmüşlerdir. YTH'ler karnaval geleneğinin sürdürülmesi, gülerek, gülümseterek, eğlenerek, hatta alay ederek ve ironik göndermeler kullanarak, gerçekliği gündelik olanın dışına çıkarma, eleştirme özellikleri açısından da heterokronik bir yapı taşımaktadır.

Heterotopyaların, dışarıda bulunan için anlam ifade ettiği koşulların varlığı Foucault'nun altıncı ilkesidir. YTH açısından baktığımızda, heterotopik olan toplumsal hareketin, protestonun, itirazın nedeni, genellikle toplumun büyük bir grubunu ilgilendirmektedir. Böylelikle, oluşturulan heterotopya, içeride olan için ifade ettiği anlam kadar, dışarıda olan, dışarıda kalan ya da kalmak zorunda olan için de bir anlam oluşturmaktadır. Burada dışarıda olan, itiraza konu olan yerleşim alanının sakinleri olabildiği gibi, itirazın muhatabı da olabilmektedir. Stavridis'in heterotopyaların eşikselliği saptamasına da bu noktada yer vermek ve YTH'ye uygulayabilmek mümkündür. Yeni toplumsal hareketler, yukarıda da açıklandığı gibi,

eşiksellik özelliğiyle heterotopya niteliği taşımaktadır; sınır özelliği göstermekte, iki tarafta da olma ve/veya olmama hali içermekte ve iki tarafın birbirine geçişini sağlayabilmektedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, heterotopik olanın içerdiği ikinci ilke, bütün toplumda varolan heterotopyaların farklı biçimlerde işlenebilmesi ilkesidir, her heterotopyanın bir işlevi vardır, ancak Foucault'ya göre, bunlar sabit değildir. Bu ilke YTH ile heterotopyalar arasında ilişki kurulmasını sağladığı gibi, YTH'yı incelerken de bir parametre olarak yararlanılabilecek bir yapı taşımaktadır. Toplumsal hareketler, tarihçe bölümünde değinildiği üzere, 19. yy'dan bu yana değişim göstererek varlıklarını sürdürmektedir. Değişimin koşullarını, tarih ve zaman ilişkisi oluşturmaktadır. Yukarıda değinildiği gibi gibi, Foucault'ya göre, 19. yy tarih felsefesinin zamanıydı, yani zamanın felsefesiydi, 20. yy ise mekânın felsefesi olmuştur. (Keskin, 2018:14.08) İktidarın mimariyle olan söz konusu ilişkisinin nedeni, disiplin mekânları oluşturma, gözetleme, ıslah etme arzusunun bir sonucuydu. 20. yy'da ortaya çıkan özgürlük hareketlerini denetim altına alma zorunluluğu iktidarın mekânları yeniden düzenleme konusunda tutum oluşturmasına neden olmuştur. Böylelikle hem disiplin sağlayacak mimari alanlar ortaya çıkmıştır, hem de kentler bu özgürlüğü denetleme olanağı verecek biçimde düzenlemeler içermiştir. YTH bu gelişmeyi, hareketliliğini ayrımsız olarak her yere taşıyarak, kimi zaman, mekânın da dışına ve üzerine çıkarak aşmaktadır. Üçüncü bölümde yapılacak incelemelerde konuya değinilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DÜNYADAN VE TÜRKİYE'DEN YARATICI TOPLUMSAL HAREKET ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Dünyada ve Türkiye'de ortaya koyulan yaratıcı toplumsal hareketler, Birinci ve İkinci Bölümlerde ele aldığımız, sanatsal gelişme, sanatsal akımlar, bu akımlarda ortaya koyulan kavramlar ve kriterler açısından incelenecekleridir. Terry Barret'ın (2015), Koons'un 1988'de sergilediği "İstif/Stack" çalışmasına ilişkin olarak yaptığı değerlendirme, çalışmamıza başlangıç oluşturmuştur. Araştırmanın yöntemi olarak, Barret'in bu incelemesinden yola çıkılmış, her bir yaratıcı pratik için bir değerlendirme tablosu oluşturulmuştur. Çalışmanın başlangıcından bu yana üretilen sanatsal dönemler, akımlar, formlar ve yaklaşımlar ele alınarak, bir kriterler seti oluşturulmuş ve bir tabloya dökülmüştür.

Her bir örnek bu set bağlamında ele alınmıştır. Örnekleri sanatsal dönemler bağlamında incelemek üzere her sanatsal dönemden dört kriter seçilmiştir. Örnek bu kriterleri içermesi açısından Yok (x), Var (+) ve Olabilir (≈) olarak değerlendirilmiştir. Var saptamasının ağırlığına göre, çalışmanın hangi sanatsal döneme yakın olduğu saptanmıştır. Yaratıcı pratiğin amacı ortaya koyulmuş, toplumal hareket bağlamında hangi grup içinde, örneğin bildiri dağıtımı, yaratıcı dağınıklık ya da performans gibi, yeralabileceği saptanmıştır. Amacı belirtilmiş, amacına ulaşıp ulaşmadığı "başarılı" ya da "başarısız" kelimeleriyle değerlendirilmiştir. Yeni toplumsal hareketlerin incelenmesi ve tanımlanmasına yolaçan kuramsal yaklaşımlardan hangileriyle, örneğin karşı hegemonya, eşiksellik ya da iletişimsel eylem gibi, ilişkilendirildiği belirlenmiştir. Yaratıcı pratiğin uygulamasında kullanılan imgeler, renkler ve eylemler saptanarak tabloda belirtilmiştir. Sanatsal olarak ilişkilendirildiği form, yaklaşım ve üsluplar ortaya konulmuştur. Son olarak da çalışma heterotopya açısından incelenmiş, pratiğin gerçek mekânı, oluşturduğu mekân ve heterotopik mekân ile heterokroni saptanarak tabloda belirtilmiştir. Örneklerin incelenmesi tamamlandığında, bütün çalışmalar bu tablolardan çıkan sonuçlar ve

aşağıda ele alınan, yaklaşımlar açısından ortak bir tablo üzerinde toplanarak değerlendirme sonuçlandırılmıştır.

YARATICI TOPLUMSAL HAREKET Yok: x Var: + Olabilir: ≈		
Gerçekçi Sanatsal Yaklaşımları	Uyum	
	Estetik	
	Denge	
	Benzetme	
Dışavurumcu Sanatsal Yaklaşımları	Sanatçı	
	Bireysellik	
	Bilinç	
	Anti-naturalizm	
Biçimci Sanatsal Yaklaşımları	Biçim	
	Sanatçı Özne	
	Yüksek Sanat	
	Yapısalcılık	
Postmodern Sanatsal Yaklaşımlar	Sanatçı kutsal değildir	
	Postyapısalcılık	
	Öteki üzerinden kurulum	
	Feminist-Postkolonyal-Queer Atölye dışı-ortak üretimler/ Melezleşme,/Bağlamdan koparma/Özgünlüğün reddi	
Amaç		
Tür-Sınıflama		
YTH – Kuram Yaklaşımları		
Kullanılan imge/nesne/eylem		
İlişkilendiği sanatsal form-lar		
Heterotopya (Eylemle dönüştürülen mekân)	Gerçek Mekân (YTH Pratiğinin gerçekleştiği mekân)	
	İmgenin-Nesnenin mekânı (Pinpon topunun mekânı)	
	Heterotopik Mekân	
Heterokroni	Gündelik zaman	

Tablo 5: Yaratıcı Toplumsal Hareketler Analiz Tablosu Örneği

Tristan Tzara'nın 1918'de yayınladığı Dada Manifestosu'nda "Bir sanat eseri nesnel olarak, (yasa gereği/tanrının emriymiş gibi)[37] herkes için güzel olamaz. ...O halde, eleştiri gereksizdir, onun varlığından öznel olarak söz edilebilir, ancak herkes için en küçük bir genel nitelik göstermez. Bütün insanlıkta ortak olan ruhsal temeli bulduğumuza mı inanıyoruz?" (Scop Bülten, 2016) görüşlerine yer verilmiştir.

Dada akımının sanatın, geleneksel bağlarından kopmasında radikal bir etkisi olduğu görülmektedir. Danto'nun bir sanat eserini tanımlayan ögeleri arasında, "Eser ve yorum bir sanat tarihi bağlamına gerek duyuyorsa" biçiminde bir ifade yer almaktadır; bu ifade bir üst tanıklığa referans verirken, Dada Manifestosu bu referans ihtiyacını ortadan kaldırmaktadır. Nasıl güzellik, ortak bir buluşmayı gerektirmiyorsa, insanlığın bir ortak ruhsal temeli olmadığından, sanat eserlerini tarihsel bağlamda değerlendirmeye tâbi tutacak bir özel bilgi de gerekmeyebilir. Ola ki buradaki tarihsel bağlam farklı bir anlam taşıyordur. Danto (2013), tarihsel bağlamı bir kategori değil, sanatın gelişmesinin anlamlandırılabilmesi için bir dizge olarak ele almaktadır: "Bu resimler[38] 1761'de Pop-art olamazdı. 1961'de taşıdıkları anlamı 1761'de taşımaları mümkün değildi. Sanat esas olarak sanat tarihiyle alakalıdır." (Sy.132)

Danto'nun kriterleri bize günümüz sanatını değerlendirmek için bir anahtara sahip olma fırsatı vermektedir. Yukarıda belirtildiği gibi çalışmanın son bölümündeki değerlendirme için, Barret'in (2015), Koons'un 1988'de sergilediği "İstif/Stack" çalışmasını sanatsal olarak incelemesinden yola çıkılmıştır. "Neden Bu Sanat" kitabındaki "İstif Neden Sanat" adlı makalesinde Barret, İstif'i hem Birinci Bölümde ele aldığımız, Stecker'in kriterleri (Sy. 25-26) bakımından, hem de yine aynı bölümde ele alınan, Danto'nun kriterleri bakımından değerlendirmiştir.

Stecker'in kriterleri şöyledir:

Sanatçı/Ressam sanat eseri üretme anlayışında olan kişidir; sanat eseri, sanat dünyasındaki bir kitleye sunulmak üzere yaratılmış bir yapıttır; kitle, kendilerine sunulan bir nesneyi anlayacak düzeyde hazırlanmış üyelerden oluşan bir gruptur; sanat dünyası sanat sisteminin bir bütünüdür; sanat sistemi, sanatçının yaptığı eserin sanat dünyasına sunulması için çizilmiş bir çerçevedir. İstif bu kriterlere göre, "sanat sistemi" içinde üretilmiş bir eserdir. Bir sanatçı, Josef Koons tarafından üretilmiştir ve sanat dünyasındaki bir kitleye sunulmuştur.

---

[37] Farklı çevirilerdeki kavramsallaştırmalar da alınmıştır.

[38] Sözü edilen resimler Warholl'un Campbell'ın Çorba Konserveleri çalışmasına aittir.



Resim: 3.1: Joseph Koons, Stack/İstif, 1988

Barret, İstif'i Danto'nun kriterlerine göre de incelemiştir. Danto'nun kriterleri ise şöyledir: "X bir sanat eseridir, ancak sadece, X'in bir öznesi varsa, X bir tavır ya da bakış açısı ortaya koyuyorsa, Retorik (genellikle metaforik) eksiltmeler varsa, eksiltmeler ve boşlukların doldurulması (yorumlama) konusunda seyirci katılımına gereksinim duyuyorsa, eser ve yorum bir sanat tarihi bağlamına gerek duyuyorsa." (Barret, 2015:26)

İstif'in bir öznesi vardır. Özne, ahşaptan oyulmuş, birbirinin üzerine yığılmış bir hayvan grubudur. Bu hayvanların üstüste dizilmesi, sanatçının seçimi olan bir duruştur, sevimlidirler, böylelikle bir tavır sergilediği söylenebilir, Barret'e göre, "öznesi değil de konusunu stilistik bir şekilde temsil etmesi bakımından metaforiktir." (Sy.325) Hakkında izleyici yorumları yapılabilecek bir yapı ortaya koymaktadır, bu yapı ve yorumlar, sanat tarihi bakımından incelenebilir. İstif Danto'nun kriterleri bakımından da ortaya koyduğu tavırla bir sanat eseridir.

Barret, İstif'i, gerçekçi, dışavurumcu ve biçimci yaklaşımlar açısından da incelemektedir. Gerçekçi bir eser olmadığı görülmekterdir, eserin formu bazı hayvanları işaret etse de hiç biri tam olarak benzerlik taşımazlar, hatta kasıtlı

bozulmalar yapılmıştır. Dışavurumcu olma potansiyeli daha yüksektir, çünkü sterildir, hayvanlar, hem gerçek hayvanları andırır, hem de göze hoş gelen bir sevimlilikleri vardır, hatta mutludur, burada sanatçının yorumunu ortaya koyduğu düşünülebilir; biçimcilik açısından bakıldığında ise hem fazlasıyla sevimli halleriyle kitsch özelliği gösterdiği için, hem de hayvan formları ve onların biraraya getirilişi açık bir konu içerdiğinden, bu yaklaşımın da dışında kalmaktadır. Postmodern sanat yaklaşımları açısından baktığımızda ise her ne kadar *yüksek sanat – alçak sanat* tanımlamalarına karşı çıksalar da popüler olanın güzel sanatlarla birleştirilmesini ticari bir anlayış olarak gören, sanatı galerilerden, satılık nesne anlayışından dışarıya taşımayı tercih eden sanatçılar için İstif eleştirilecek bir çalışmadır. Ancak bu eleştiri, *sanat değildir* noktasına uzanmayacaktır. Çünkü postmodernist yaklaşım bu türden kesin sınırlar çizmeye ve kasıtlı dışarıda bırakmalara bilinçli olarak mesafeli durmaktadır.

Postmodernist ve postyapısalcıların sanatsal olana nasıl bir yaklaşım gösterdiklerine birinci bölümde değinilmişti. Bu bölümde incelenecek çalışmalarla ilişki kurabilmek bakımından onları yeniden gözden geçirirsek; kültürel varlıklar, üretilmiş sanat eserleri ve bunları üretenler, yapıdan çok öykülere sahiptir; farklı ve tasarlanmış öyküleri onları bireyselleştirir ve bu bakımdan yeniden tanımlansalar da kesin olarak sınıflandırılmazlar; üretenin, izleyicinin, katılımcının yorumuna bağlı özellikler yüklenir, dolayısıyla yorumlama sürecinin etkisinde kalabilirler ve kendileri gibi yorumlanabilen diğer şeylerin doğasını sürecini etkileyebilirler; bir yorum becerisi ortaya çıkarırlar, önyargıyla yaklaşılabilirler, ilgi çekerler, bütün olası yorumlayıcı perspektifleri kapsayamazlar ve haklarında doğrudan, tarafsız ya da nesnel bir yoruma ulaşılamaz; Fen bilimleri de dahil olmak üzere bütün insani araştırmalar bir ölçüde benzer sınırlamalardan etkilenir.

İstif'in incelenme yöntemi gözönüne alındığında, YTH içinde üretilen işlerin, Stecker'in tanımıyla incelenemeyeceği, Danto'nun yaklaşımı, daha yakın bir analiz fırsatı içerdiği görülmektedir. YTH içinde üretilen işler, *özne, yaklaşım, metaforik eksiltmeler, izleyici katılımı ve sanat tarihi bağlamı* bakımından değerlendirilebilir görülmektedir. Belki sanat tarihi bağlamı bir tartışma yaratabilir, ancak bilindiği gibi tarihsel süreç, burada kendi seçimini yaparak ilerleyecek, bir gönüllülük ya da başvuru zorunluluğu aramayacaktır.

Dolayısıyla, yeni toplumsal hareketlerin yaratıcı pratikleri sanatsal bağlamda incelenirken, hem Danto'nun hem de postmodernist ve postyapısalcı kuramcıların saptamaları, gözönüne alınacaktır. Kavramsal sanatın, görsel bir eserden çok, zihinsel

bir imge yaratmayı hedefleyen sanat anlayışı; LeWitt'in, düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, somutlaşmak zorunda değildirler görüşü; Duchamp'ın, sanatçıyı, "geleneksel sanatsal hammaddelerden bir şey biçimlendirmek yerine, estetik değerlendirme için materyal ya da deneyim seçen kişi" tanımı; Postmodernist üretimlerin feminist, postkolonyal ve queer okumaları, metafor, ironi, metonim, pastiş kullanımı, özgünlüğün reddi, melezlik, kodları kırma, haz ve tiksindirme, galeri dışı olma, ortak ürünler-kolektif üretim, bağlamdan koparma-yeni bir bağlama oturtma, uyarlama, kimliklerin inşası yaklaşımları; Joseph Beuys'un her insan bir sanatçıdır fikri ve Bourriaud'nun ilişkisel estetik için oluşturduğu şu iki soru:

- Bu eser benim onunla diyaloğa girmeme izin veriyor mu?
- Eserin tanımladığı uzamda varolabilir miyim, nasıl varolabilirim?

YTH pratiklerini değerlendirirken gözönünde bulundurulan diğer görüşlerdir.

Bu aşamada, son bir ölçüt olarak, yukarıda değinmediğimiz farklı bir yaklaşımı ele almak önemli görünmektedir. Berger, *Sanat ve Devrim* (2007) çalışmasında sanatsal olanın ayırdedici yanını ortaya koyarken, bir heykeli, ağaçlarla, bina ve köprülerle karşılaştırmaktadır.

> "...ağacın çevresindeki uzamla ilişkisi, ona uyma niteliğini taşır, bir sınır vardır ama bu kesinlikle saptanmış, değişmez bir sınır değildir. ... bir bina ya da köprü ... kesin, sınırlarla ayrıldıkları uzamla asli bir çatışma içinde görünmez(ler), bütün önemli ilişkileri, yapılarının sınırları içinde karşılıklı dayanışma ilişkileridir. ...Bir heykel, kendisini çevreleyen uzama karşı duruyor gibidir. Uzamla arasındaki sınırlar kesindir. Tek fonksiyonu, uzama anlam katacak bir tarzda onu kullanmaktır. Ne hareket eder, ne de bağıntılı duruma girer, her çareye başvurarak (uzamın) sonluluğunu gösterir. Böylece sonsuzluk fikrini uyandırır ve ona meydan okur." (Sy.63-64)

Buradan yola çıkarak sanat eseri için şu çıkarımlar yapılabilir: Çevresiyle ne bir uyumlanma, ne bir dayanışma ilişkisi içindedir; uzamı bir fonksiyonel araç olarak da kullanmaz. Sanat eserinin uzamda duran ya da hareket eden diğer nesnelerden farkı, içinde bulunduğu uzama uyum sağlamak zorunda olmamasıdır, tersine uzamla arasına kesin sınırlar koyarak varlığını belirtir. Onun ayırdedici özelliği, hiç bir şey beklemeksizin, hiç bir şeyle ilişki kurmak zorunda olmaksızın orada oluşu, uzamdan bir anlam beklentisi içinde olmayıp, uzamda doldurduğu yer itibariyle, ona bir anlam katmasıdır.

YTH pratikleri değerlendirilirken, Berger'in sanat-uzam-anlam ilişkisi konusundaki görüşleri de önemli bir parametre oluşturacaktır.

Çalışmanın yaratıcı toplumsal hareketlerin incelendiği üçüncü bölümü iki başlığa ayrılmıştır. İlk başlıkta, yaygın olarak kullanılan beş kategori seçilmiş ve her bir kategoriden üç toplumsal hareket ele alınarak anlatılmıştır. Bu bölümün oluşturulmasının temel nedeni, incelenen ürünlerin ne tür bir bütünün içinden seçildiklerinin anlaşılabilmesi ve yaratıcı toplumsal hareketlerin oluşturdukları iklimin tanımlanabilmesidir. Her toplumsal hareketin ilişkilendirildiği sanatsal yaklaşım da belirtilmiştir. İkinci başlık altında ise, her kategoriden bir hareket seçilmiş, *bu üretim bir sanat eseri olabilir mi,* sorusuna tâbi tutulmuştur. Her bir örnek, ayrı ayrı incelenmiş, sonuç olarak da çalışmanın başlangıcından bu yana aktarılan sanatsal dönemler, akımlar, formlar ve yaklaşımları ele alan bir tabloyla değerlendirilmiştir. Örneklerin incelenmesinin sonucunda, bütün çalışmalar ortak bir tablo üzerinde toplanarak değerlendirme sonuçlandırılmıştır.

3.2. YARATICI TOPLUMSAL HAREKET ÖRNEKLERİ

Yaratıcı toplumsal hareketlerin yayılması, konuya ilişkin çeşitli kitapların yayınlanması, yaratıcılığın toplumsal hareket sırasında nasıl geliştirileceğini anlatan atölyelerin kurulması ve özellikle de bütün dünyada bu konudaki bilgi paylaşımının artması sonucunu doğurmuştur. Elektronik ortamda çok sayıda site, dünyadan çeşitli örnekleri toplamakta ve "Creative Resistance", "Beautiful Rising", "Beautiful Trouble" gibi çeşitli başlıklar altında, taktikler, prensipler, öyküler, metadolojiler biçiminde sınıflandırarak yayınlamaktadır. Çalışmaya seçtiğimiz onbeş örnek bu türden bir sınıflandırmaya tabii tutulmaya çalışılmıştır. Bu başlıklar, *gizli bildiri dağıtımı, karnavalesk protestolar, hikâye anlatımı, beden sanatı ve performans*tır.

Aşağı yukarı her çalışma, birden fazla sanatsal yaklaşımla ilişkilendirilme fırsatı vermiştir. Bunun temel nedeni, toplumsal hareketlerde ortaya çıkan ürünlerin, esas olarak post-modern sanat yaklaşımlarıyla açıklanabiliyor oluşudur. Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde değinildiği gibi, melezleşme ve kodları kırma postmodern yaklaşımların önemli bir ilkesidir. Hem sanatsal üretimleri belli bir formla tanımlamamak, hem de bunları birbiriyle karıştırarak, yeni sanatsal ve düşünsel ilişkiler yaratmak, post-modernin yol açıcı bir yönelimidir. Öte yandan yine ikinci bölümde değinilen ilişkisel estetik, birden fazla sanatsal yöntemi ve yaklaşımı içinde

barındırabilmekte, böylelikle hem sanatsal formların statik olmasının önüne geçmekte, hem de izleyici ile kurduğu ilişkide, bir çoğulluk ortaya koyarak, ilişkiselliği genişletecek yeni imkânlar yaratmaktadır.

Seçilen başlıklar yalnızca çalışmaları biraraya toplayabilmek için oluşturulmuşlardır, başka türlü de sınıflandırılabilirlerdi. Bu alanda netleştirilmiş kurallar, kesinleşmiş çizgiler yoktur, oluşması da istenmemektedir. Konuya ilişkin siteler ve kitaplar da bu sınıflandırmadaki bağlantısızlığı bir çeşit bakış açısı, tercih olarak ısrarla içermektedir. Söz konusu birleştirme-toparlama çalışmalarında, *story/öykü* başlığı altında gelen yaratıcı pratik, taktiklerde *making invisible visible/görünmeyeni gösterme* başlığı altında da yahut metotlarda *creative distruption/yaratıcı bozulma* olarak da gelebilmektedir. Hareketlerin sanatsal olarak incelendiği tablolarda hangi başlık altında sınıflandırıldıkları da gösterilmiştir. Her bir ürün içinde birden fazla unsuru, yöntemi, eğilimi, aracı taşıyabilmektedir. Bu açıdan, sanatsal olarak birden fazla formla ilişkilenmesi pratik eğilimleriyle uyumluluk göstermekte, yukarıda değindiğimiz modernizmin *ya – ya da sınırlaması* yerine *hem-hem de* çokluğuna uygun bir karakter ortaya koymaktadır. Diğer yandan çalışmalar bir sanatçının elinden çıkabildiği gibi, bir kişinin fikrinin kolektif uygulaması, bir ya da kaç kişinin spontane olarak geliştirmesi yahut bütünüyle kolektifin bir fikri ve uygulaması sonucu ortaya çıkabilmektedir. Bu özellik seçilen örneklerde de gözlenebilir. Oluşturulan beş başlık, yaratıcı toplumsal hareketlerin farklı ülkelerden, farklı konulara, farklı sanatsal üslupları içlerinden barındıranların arasından seçilerek oluşturulmuştur. Beş ayrı başlık oluşturulduğundan, inceleme için seçilen örnek sayısı da her bir başlıktan bir YTH alınarak, beş olarak saptanmıştır. Benzer çalışmalarda genellikle üç örnek üzerinden inceleme yapıldığı gözlenmiş, ancak daha önce bir örneğine rastlanılmayan bu çalışma için, metodun daha fazla sayıda uygulanması, güvenilirliğini arttırma yöntemi olarak görülmüştür.

Zaman ve mekânın önemli bir parametreyi oluşturduğu YTH'ler incelenirken ele alınan bütün üretimlerin, birer heterotopya oluşturduğu gözlenmektedir. Her biri, bir gündelik yaşam alanını, bir sokağı, bir meydanı yahut bir meyve kamyonunu sanatsal bir ürünün sergi alanı haline getirmekte, bu sergi alanını, izleyicinin ilişkilenebileceği bir yeni mecraya dönüştürerek, heterotopyalar ortaya koymaktadır. Hem sanatsal olanın, k*endine ait olmayan* ortamda bulunmasının yarattığı tekinsizlik, hem de söz konusu ortamın kendisi olmaktan çıkmadan, başka ihtimallere açılması,

bir eşiksellik/liminality yaratmakta, gündelik olanı sarsarak farklı özgürlük deneyimlerine imkân oluşturmaktadır.

Takip eden bölümlerde ele alınan örnekler, inceleme başlığı altında ele alındığında, anlaşılma kolaylığı bakımından hareketin künyesi ve nasıl gerçekleştiği yeniden aktarılmıştır.

3.2.1. Bildiri Dağıtımı/Leafleting/Enstalasyon

3.2.1.1. Şam Sokaklarında Pinpon Topları/Ping Pong Balls for Assad

Tarih: 2011

Yer: Şam, Suriye

Nasıl Gerçekleşti: Devlet başkanı Beşar Esad'a karşı yapılan ayaklanmaların ilk günlerinde, eylemciler turuncu pinpon toplarına "Özgürlük!", "Biz Kardeşiz" gibi sloganlar yazıp, sokaklara bırakmışlardır. Silahlı askerler pinpon toplarını kovalarken, içlerinde herkese açık bildiri barındıran ufak ''bombalar'' sokaklarda patlamaya başlamış ve yüzlercesi sokaklara dağılmıştır. Pinpon toplarının tamamı yakalanamadığı ve çok hafif oldukları için, gün boyunca kentin çeşitli sokaklarında zıplayarak dağılmaya devam etmişlerdir.

Eylemin fikrini oluşturan Ahmet Zaino, 27 yaşında bir mimardır; Suriye dışına çıktıktan sonra kendisiyle Fransa'da yapılan röportajlarla kimliği öğrenilmiştir. Eylemin temel felsefesini, "Eğer silahlarla konuşmak istemiyorsanız, başka bir dille konuşmak zorundasınız" olarak açıklamaktadır. (Ball, 2014) Zaino, daha önce, rejimin şiddetini vurgulamak amacıyla, Şam'ın en önemli çeşmelerinden birinden suların kırmızı akmasını sağlamış, balonların ucuna bağladığı sloganları uçurarak, farklı gizli-bildiri yöntemlerini denemiştir. Pinpon topları eylemi, bir grup protestocu tarafından, birlikte gerçekleştirilmiştir. Bir konteyner dolusu (toplam sayısı bilinmiyor) pinpon topuna günlerce sloganları yazmışlar, daha sonra şehrin farklı yerlerine dağılarak özellikle Esad'ın sarayının yakınından geçmelerini sağlayacak biçimde, yüksek noktalardan sokaklara bırakmışlardır. Şam sokakları bu beklenmedik ziyaretçilerle şenlenmiş, ancak onları bulmakla görevli olan askerler için aynı derecede eğlenceli olmamıştır. Öte yandan topların üzerinde bulunan ve askerleri hedef alan "biz kardeşiz" cümlesi hedefine ulaşmıştır, doğrudan askerlerin ellerine.

Gramsci'nin karşı hegemonya tanımları içinde ele alınabilir, aynı zamanda De

Certeau'nun gündelik yaşam pratikleri içinde üretilen taktiklerden olarak değerlendirilebilir.

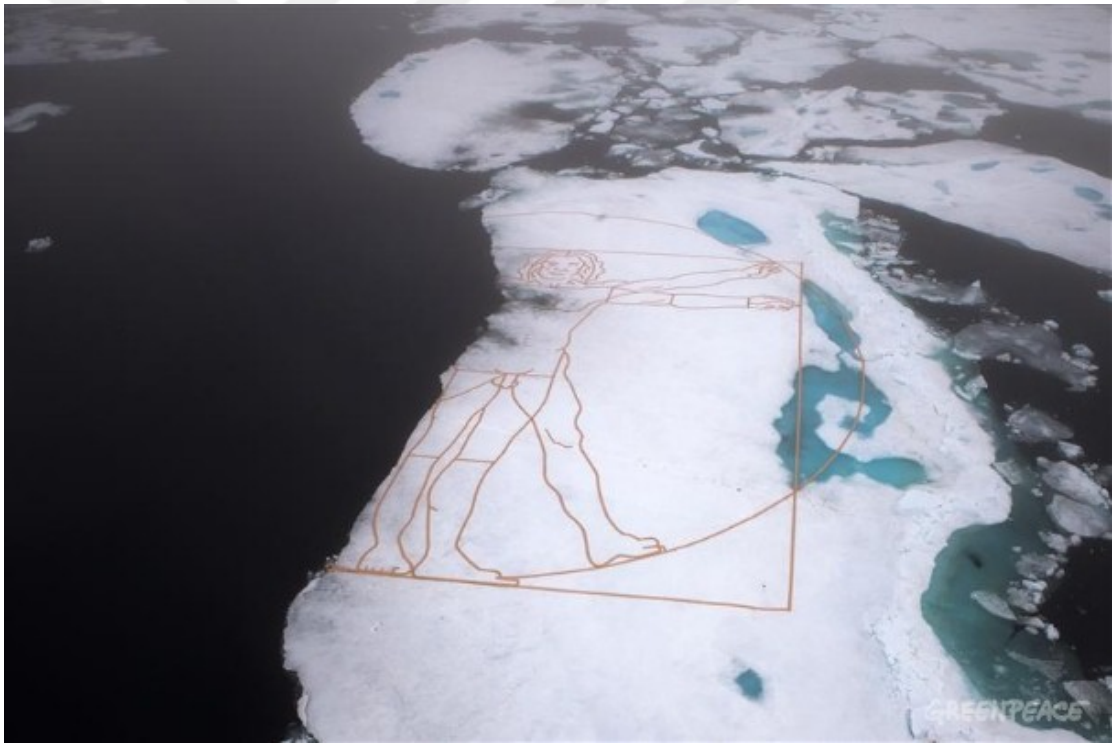
Sonuç: Eylem plânlanan hedefini gerçekleştirmiş, Şam'ın sokaklarına bildiri ulaştırılabilmiştir. Nihai hedef ise gerçekleşmemiştir. 2011 yılında, başkaldırılar artmış, Suriye'de iç savaş başlamıştır. Savaş küresel güçlerin de karıştığı bir sürece evrilerek, günümüzde hâlen devam etmektedir.

Bu örnek aşağıda sanatsal bağlamda incelemeye alınmıştır.

3.2.1.2. Eriyen Vitruvius İnsanı/Melting Vitruvian Man

Yer: Fram Boğazı, Arktik Okyanusu-Kuzey Kutbu

Tarih: 2011

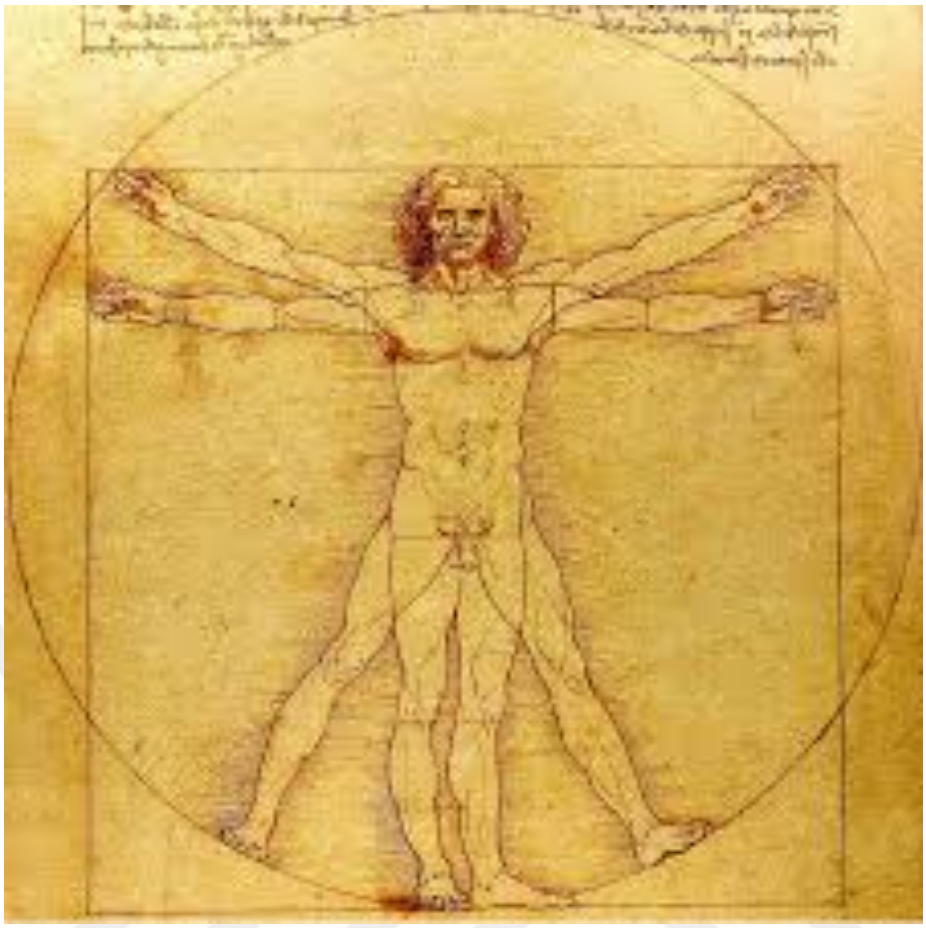


Resim 3.2: Eriyen Vitruvius İnsanı / John Quigley - 2011

Nasıl Gerçekleşti: Küresel ısınma, 20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkmaya başlayan bir sorundur. Greenpeace, gönüllüleri arasında bulunan sanatçı John Quigley'le birlikte, küresel ısınmaya dikkat çekmek için, Arktik Okyanusu'ndaki buzullar üzerinde, dört olimpik havuz büyüklüğünde "Eriyen Vitruvius İnsanı" çalışması düzenlemiştir. Dondurucu soğukta çalışan Quigley'e

Greenpeace'in "Arctic Sunrise" gemisinin ekibindeki gönüllüler eşlik etmiştir. Da Vinci'nin 500 yıllık bu eserini oluşturabilmek için, güneş paneli yapımında kullanılan bakırlar kesilerek önceden hazırlanmış, sanatçının çizimleri doğrultusunda buzun üzerine uygulanmıştır. Buzul üzerinde yapılan yerleştirme çalışması, zemine zarar vermemek ve ısı oluşturmamak konusunda gösterilen hassasiyetle hızlıca gerçekleştirilmiş, yerden ve havadan video ve fotoğraf olarak görüntülenmiş, işin tamamlanmasının ardından malzeme buzun üzerinden hızlıca toplanmıştır.

Vitruvius İnsanı çalışmasının, insanın kendisine duyduğu güvenin bir sembolü olarak kabul edildiğine, kendisine inanan, aklına güvenen insanın, yeryüzünde yapacaklarının bir habercisi olarak Rönesans'ın bir simgesi haline gelişine önceki bölümlerde değinilmişti. Quigley, projenin öznesi olarak Da Vinci'nin çalışmasını seçmesinin nedenini, aydınlanma ve rönesansın simgesi olmasıyla açıklamaktadır; Quigley'e göre, Vitruvius İnsanı, insanın gelişiminin, bugün de içinde bulunduğumuz yeniliklerin başlangıcıdır. Ne var ki, insan geldiği ilerleme noktasında, kendi aydınlanmasını tehdit etmektedir ve kendi eylemleri sonucunda, yaşamını sonlandırma riskiyle karşı karşıyadır. (Melting Vitruvian Man, 2015)



Resim 3.3: Vitruvian Man, Leonardo da Vinci, 1490

Sonuç: Küresel ısınma, biliminsanlarının uzun süredir uyarılarda bulunduğu küresel bir sorun olmaya devam etmektedir. Ancak bu çalışma, Cambridge üniversitesinden bilim insanlarını, o bölgedeki buzullar konusunda araştırma yapması konusunda harekete geçirmiş, yapılan araştırmalar sonucunda ise o bölgedeki buzulların büyüklüğünün, üçüncü katmana kadar gerilediği ortaya çıkmıştır.

İlişkilendiği Sanatsal Yaklaşım: Land Art, enstalasyon

3.2.1.3. Mianmar Fenerleri / b Lanterns of Mynmar

Yer: Myanmar (Burma/Birmanya)

Tarih: 2010



Resim 3.4: Mianmar Fenerleri hareketi. 2010, Myanmar. Bu fotoğraf, eylemin orjinaline ait olmayıp, esinlenilen eylemlerden biri olma ihtimali taşımaktadır.

Nasıl Gerçekleşti: 1948'de İngiltere'nin sömürge yönetiminin bitişinden sonra siyasi istikrarsızlık yaşayan Myanmar'da (1989'a kadar Burma yahut Birmanya) 1962'de gerçekleşen darbe ile bir askeri diktatörlük dönemi başlamıştır. Mianmar'ın anti-demokratik yönetimini protesto etmek üzere biraraya gelen protestocular, önceden bastırdıkları bildirileri, uzakdoğunun geleneksel fenerleriyle dağıtmışlardır. Myanmar'da bildiri dağıtmak, yönetim aleyhine yazılı ya da sözlü eleştiri yapmak yasaktır. Dilek fenerleri Uzakdoğu kültüründe yüzlerce yıldır yeralan bir gelenektir. Özel günlerde dilek tutularak, dileklerin yerine geleceği inancı ve umuduyla havaya uçurulurlar. Bildiriler, eylemciler tarafından fenerlerin içine koyulmuş, fener yukarıya yükselip uçarken artan rüzgârın etkisiyle, şehrin üstüne savrulmaya başlamışlardır; Şam'daki pinpon toplarında olduğu gibi, rüzgârın ve havanın katkısıyla, uçarak bütün kente ulaşmışlardır. Yerel olan, geleneksel haliyle bırakılmamış, dilek fenerlerinin uçması, demokrasi dileği için yeterli görülmeyerek, içine koyulan bildirilerle umudun gerçekleşmesi için adım atılmıştır.

Sonuç: Eylemin hedefi, öncelikle bildiri dağıtabilmek, bir yasağı etkisiz hale getirebilmektir. Bu hedefe ulaşılmıştır. 2012 yılında da ülkede demokratik seçimler yapılmış, her ne kadar seçimler çeşitli partiler tarafından adil bir ortam oluşmadığı için protesto edilmiş olsa da Myanmar'da insan hakları ve demokrasi açısından kısmi iyileşmeler sağlanmıştır.

İlişkilendirildiği sanatsal yaklaşım: Süreç sanatı, enstalasyon

3.2.2. Sokak Çeteleri/Flash Mobs – Karnavalesk Protestolar/ Carnivalesque Protests

3.2.2.1. Sokakları Geri İste/Reclaim the Streets

Tarih: 1996

Yer: Birleşik Krallık ve devamında dünyanın farklı kentleri

Nasıl Gerçekleşti: Reclaim the Streets, kamusal alanların, toplumsal mülkiyete ait olduğunu savunan bir hareket olarak 1991'de İngiltere'de başlamıştır. Daha sonra, dünyaya yayılarak, bir itiraz biçiminin adı haline gelmiştir. Günümüzde etkinlikleri sürmektedir. İlk hareketler, sokakların arabalar tarafından işgal edildiği fikri üzerinden sokakların geri alınması eylemleridir; isimleri de bu bağlamda "reclaim the Streets", "Sokakları Geri İste" olarak benimsenmiştir. Organizasyonları genellikle içlerinde bedava yemek ve müzik, çocuklar için oyun alanları barındıran renkli ve görkemli partiler olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak, zaman zaman şiddete başvurulduğu görülmüştür. RTS hareketinin yaratıcı toplumsal hareketler bağlamındaki önemi, Claire Bishop gibi pek çok incelemeci tarafından (Bishop, 2012) ilk hareket olarak değerlendirilmiş olmasıdır.

1995 yılında, Londra şehir merkezindeki Camden caddesinde iki otomobil çarpışır. Sürücüler büyük bir öfkeyle araçlarından iner ve arabaları parçalamaya başlarlar. Kısa sure içinde yol trafiğe kapanmış ve büyük bir kalabalık birikmiştir. Sürücüler RTS'nin mensubudur, araçlar ikinci el olarak bu iş için alınmışlardır. RTS'nin ilk büyük eylemlerinden biri olan bu kapama, derhal bir konsere dönüştürülür, kolonlar yerleştirilir, RTS mensuplarının bisikletleri alanın etrafına yayılır pedal çevirmeye başlarlar. Bu sayede üretilen elektrikle, cadde müzikle doldurulur ve büyük bir parti yapılır. Yüzlerce insan şehrin merkezinde, trafiği kapatarak, yüksek sesle müzik eşliğinde eğlenmiştir. Tiyatro salonları, galeriler vb. Ile yoğun kültürel aktivitelere sahne olan Camden High Street, göstericiler için "kültürün

ticarileşmesi için oluşturulmuş alanlardan biri"dir, ancak bu partiyle bedava yiyecek bulunan, oyuncaklar dağıtılan bir alana dönüştürülmüştür. Etraftaki pankartlarda şu yazılar bulunmaktadır: Arabasız Yollar, Sokakları Geri İste, Nefes. Otoritenin olmadığı herşeyin bedava olduğu, hiç bir şey için izne gerek olmayan bir alan kurulmuştur. Hakim Bey'in TAZ tanımına uygun olarak geçici bir özerk alan oluşturulmuştur ve bir karnaval yaşanmaktadır. Ekonomik sistemi, cömertlik ve bereket üzerine kurulan partilere katılanların sayısı, kısa sürede on binleri bulmuştur. (Blanco, 2013)



Resim 3.5: Sokakları Geri İste, 1995 Londra, Camdon Street eylemi

Bir başka önemli etkinlik, 1996 yılında, RTS'nin M41 yolu üzerindeki büyük eylemleri sırasında gerçekleşmiştir. Eylem için 40 ton kum getirilmiş, yola dökülmüştür. Yol trafiğe kapatılmış, on bin kişi, yüksek müzikle, dokuz saat boyunca caddede dansetmiştir. Bu sırada 18. yy kostümleriyle iki cambaz alana gelirler. Gayda çalmakta ve yüksek cambaz ayaklarıyla yürümektedirler. Üzerlerindeki dev kostümün altında RTS katılımcıları vardır. Cambazlar yavaş yavaş ilerlerken içeridekiler asfalta delikler açarak, ağaç dikmektedirler. Müziğin gürültüs.ünden delicilerin sesi duyulmamaktadır. Sembolik olarak, otoyolu ormana çevirmektedirler. Aslında partinin bu fikri ortaya koyduğunu, kamu arazilerinin özel alana dönüştürülmesini protesto eden bir bildiriyi katılanlara dağıtarak, gün boyunca anlatmışlardır. Parti sona

erdiğinde, asfaltın üstü bir plaja ve bir ormana dönüştürülmüştür. Bildiri, otomobillerin kullandığı kamusal alanı, yeniden ortak kullanıma açmaktan ve bunun kapitalist sistemin bir kusuru olduğundan sözetmektedir. Bakhtin'in karnaval tanımlamasına uygun bir toplumsal harekettir. Partiler sırasında bütün yasaklar ve kurallar askıya alınır, geçici olan bir sure için kalıcı olan haline gelir ve kalıcı olan için yıkıcı bir karşıtlık oluşturur. Partide eğlenen bedenler, gündelik olanın yahut uygarlığın ondan beklediğini vermeyen, eğlenmeye adanmış bir varlığı ortaya koymaktadır. İktidarın bedene ilişkin kurallarını tehdit etmektedir. Kamusal alanda, dokuz saat süren bir dans partisi, hem alanı, hem de bedeni iktidarın denetiminden çıkarmıştır. Bu açıdan bir karşı hegemonya niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda, bir geçici otonom bölge (TAZ) oluşturmaktadır.

Sonuç: RTS hareketi, ürettikleri yaratıcı toplumsal hareket formlarıyla ele aldıkları konuları duyurmayı başarmışlar ve yeni toplumsal hareketlere bir başlangıç oluşturmuşlardır. Ancak grup, giderek değişmiş, itirazlarını oluşturan sorunların, nihai olarak kapitalist sistemin bir çıktısı olduğundan hareketle kapitalizm karşıtı bir harekete dönüşmüş, küreselleşme karşıtı hareketle birleşerek, dünya çapında eylemler gerçekleştirmiştir. RTS adı, İngiltere'de bir grup insanın değil, dünyada genel olarak, bazı aktivist grupların adı haline gelmiştir.

Bu örnek aşağıda sanatsal bağlamda incelemeye alınmıştır.

3.2.2.2. Yaya Ölüm Kuklalar /Pedestrian Death Puppets

Yer: Lübnan, Beyrut

Tarih: 2011



Resim 3.6: Yaya ölüm kuklaları. 2011, Beyrut Eyleme ilişkin bulunabilen tek fotoğraftır. Kuklaların yeraldığı fotoğraflara ulaşılamamıştır.

Nasıl Gerçekleşti: 2011 yılında Lübnan Üniversitesi Halk Sağlığı fakültesine (Lebanese University, Faculty of Public Health) giden ana yolda, yaya geçidi olmaması sebebiyle bir kişi hayatını kaybetmiş, dört kişi ise yaralanmıştır. Bunun üzerine okulun öğrencileri bir eylem yapmaya karar vermiştir. Başlangıçta konvansiyonel eylem biçimlerine yönelen eylemciler, bunun etkili olmadığını fark ettikten sonra daha yaratıcı çözümler aramaya başlamışlardır.

"Öyle bir eylem çeşidi bulmamız gerekiyordu ki, hem bizi fiziksel olarak tehlikeye sokmamalı, hem de bizim karşıdan karşıya geçerken her gün hissettiğimiz o tehlikeyi karşı tarafa hissettirmeli.''

Buldukları çözüm şöyledir: Köpükleri kullanarak insan bedenleri oluşturacaklar, bu bedenleri ana yolda yaptıkları bir mekanizma ile sallandıracaklar ve bu bedenlerin üzerine aktarmak istedikleri mesajları yazacaklar. Böylece hem politik olmayacaklar, hem kendilerini tehlikeye atmayacaklar, hem de sürücüde duygusal açıdan bir etki bırakmış olacaklardır. Sallandırılan kuklaların bir kısmına, araçlar tarafından tıpkı yayalara olduğu gibi zarar verilmiş, kimi zaman da sürücüler son anda fark edip kuklayı ezmemek için çaba göstererek, yanından geçmeyi başarmışlardır. Çarpanların da yanından geçip gidenlerin de gördükleri mesajlar şu şekildedir;

"Buna çarptığın an, bir öğrenciye çarpmış olacaksın.'

“Saatte 120 km ile giderken birisine çarparsan, o kişiyi iki saniye içinde öldürürsün.’’

“Bu yolda her ay bir araç, bir öğrenciye çarpıyor.’’

Sonuç: Eylemin hem sosyal medyada hem de ana akım medyada yankı bulması sonucu, eylemlerin başlamasından üç hafta sonra yaya geçidinin çalışmalarına başlanmış, üç ay sonra ise yaya geçidi tamamlanmıştır. (Pedestrian Death Puppets, 2011)

İlişkilendirildiği sanatsal yaklaşım: Happening, performans, body-art

3.2.2.3. %99 Bat(man) Sinyali / 99% Bat Signal

Yer: New York-ABD

Tarih: 2011



Resim 3.7: %99 Sinyali 2011 New York

Nasıl Gerçekleşti: %99'un Bat(man) sinyali, Occupy Wall Street olarak bilinen protestoların ikinci ayını doldurması nedeniyle, kutlama için özel bir etkinlik olarak oluşturulmuştur. ABD hükümetinin kemer sıkma politikalarına karşı Wall Street'te başlayan protestolar iki aydır sürmektedir; işçi sendikalarının oluşturduğu koalisyon tarafından Brooklyn Köprüsü yaya bölgesinden başlayacak bir yürüyüş organize edilmiştir. Etkinlik 10.000 led ışığın kalabalığa dağıtılmasıyla başlamıştır. Kalabalık, Brooklyn Köprüsü'nün yaya bölgesinde yürüyüşe geçtiğinde, "ışıktan bir



Resim 3.8: %99 Sinyali, Brooklyn Köprüsü yürüyüşü, 2011 New York

nehir" oluşturulması amaçlanmıştır. Ayrıca, yaya geçidinden kolaylıkla görülen, büyük düz bir duvara sahip olan, Verizon binasına bakan bir daire ve büyük bir projektör kiralanmış ve bu binaya üzerinde %99 yazan daire şeklinde bir "bat(man) sinyali" yansıtılmıştır. Gotham şehrinde suç ve kötülükle mücadele etmesi için Batman'i çağıran yansıtmayı akla getirmektedir; ancak burada, katılımcıların kahraman olarak kendilerini, yani yüzde 99'u görmeleri ve yardıma kendilerini çağırmalarıyla bir fark oluşturulmaktadır. YTH pratiği olarak *Creative disruption/yaratıcı bozulma* örneği olarak ele alınabilir. Occupy Wall Street hareketi, başlangıcından bu yana, öncelikle ABD'de bu krizden yüzde 1'in sorumlu olduğunun altını çizmiştir. Yüzde 99'un bu yüzde 1'in eylemlerinin ve seçimleri nedeniyle artan sorunlarla karşılaştıklarını öne sürmüşler, protestolarında ve açıklamalarında vurguyu yüzde 1 ve yüzde 99 üzerinden yapmışlardır. Burada da dışarıdan bir süper kahraman, bir kurtarıcı beklenmediğine, kahramanın halk olduğuna işaret edilmektedir. Occupy

Wall Street katılımcıları, eylemin hedefini "Yardım çağrımızın cevabı bizdik" biçiminde açıklamışlardır.* (99% Bat Signal, 2011) Bu eylemde bir şık seli oluşturulmasının ne kadar başarılı olduğunu gösterecek bir görsele ulaşılamamıştır.



Resim 3.9: %99 Sinyali, devam eden sloganlar, 2011 New York

∗ Projeksiyonla %99 dışında, büyük harfler kullanılarak şu cümleler yansıtılmıştır:
"99% / MIC CHECK! / MIC CHECK! / MIC CHECK! / LOOK AROUND / YOU ARE A PART / OF A GLOBAL UPRISING / WE ARE A CRY / FROM THE HEART / OF THE WORLD / WE ARE UNSTOPPABLE / ANOTHER WORLD IS POSSIBLE / HAPPY BIRTHDAY / #OCCUPY MOVEMENT / OCCUPY WALL STREET / [list of cities, states and countries]/ OCCUPY EARTH / WE ARE WINNING / IT IS THE BEGINNING OF THE BEGINNING / DO NOT BE AFRAID / LOVE."

%99 / SES KONTROL /SES KONTROL / SES KONTROL / ETRAFINIZA BAKIN / KÜRESEL BİR AYAKLANMANIN PARÇASISINIZ / ÇIĞLIĞIMIZ DÜNYANIN YÜREĞİNDEN GELİYOR / DURDURULAMAYIZ / BAŞKA BİR DÜNYA MÜMKÜN / DOĞUM GÜNÜN KUTLU OLSUN İŞGAL HAREKETİ / WALL STREET İŞGALİ / (Ardından Abd'den ve Dünyadan Kentlerin Adları Akar) / DÜNYA İŞGALİ / KAZANACAĞIZ/BU BAŞLANGICIN BAŞLANGICIDIR/KORKMA/SEV/

Sonuç: Wall Street protestolarının ikinci ayını kutlama amacıyla organize edilen bu etkinliğin hedefi, protestoların boyutlarını gösterebilmek olmuştur. Her ne kadar dağıtılan on bin ışık, büyük ihtimalle katılımcıların sayısının çok altında kalmış ve istenilen görüntü tam olarak oluşturulamamışsa da hem katılımcıların sayısı, hem de teknolojinin yardımıyla sonuçta, büyük ölçekli bir muhalefet gösterisi ortaya koyularak, bu hedefe ulaşılmıştır.

İlişkilendiği sanatsal yaklaşım: Video-art, fluksus, enstalasyon.

3.2.3. Hikâye Anlatımı /Storytelling

3.2.3.1. Me Too Hareketi/Me too

Tarih: 2017

Yer: ABD



Resim 3.10: Me too hareketi sosyal medya kullanımı görsellerinden. 2017 ABD-Dünya

Nasıl Gerçekleşti: 15 Ekim 2017 günü oyuncu Alicia Milano, "tacize uğradıysanız, bu tweeti ben de (me too) yazarak yanıtlayın" yazan bir tweet paylaştı. Ertesi gün yarım milyon tweet atılmıştı.

Me too eylemleri, çok önemli bir Hollywood yapımcısı olan Harvey Weinstein'la ilgili taciz ve tecavüz iddialarının ortaya çıkmasından sonra başlamıştır. Çok sayıda kadın oyuncu, Weinstein'in tacizine maruz kaldıklarını açıklarken, kamuoyu konuya şüpheyle yaklaşmıştır. Ancak tweeterdaki kampanya, pek çok

hikâyeyi beraberinde gündeme taşıdığında durdurulamayan bir akış oluşmuştur. Me too etiketi yüz gün boyunca tweeterda üst sıralarda kalımıştır. Basın gelişmelere geniş yer vermesiyle, cesaretlenen insanlar beklenmedik öyküleri gündeme taşımışlardır. Konuya ilişkin haberlerden biri şöyle başlamaktadır: "*Hashtag'le başlayan bu kısacık hikâyeler dehşet vericiydi. Örneğin kimi kullanıcılar ilk kez taciz uğradıklarında henüz 9 yaşında olduklarını yazarken, kimileri de tacizci ve tecavüzcülerinin büyükbabaları, üvey babaları, komşuları ve patronları gibi en yakınındakiler olduğunu tüm dünyayla paylaştılar.*" (Wünsche, 2018)

Sonuç: Hashtag büyük başarı kazanmıştır. Eylem bütün dünyaya yayılmış ve bunun sonuçları hemen görülmeye başlamıştır. Alman parlamenter Terry Reintke parlamentoda tacize uğradığını açıklamış ve parlamento başkanlığından soruşturma istemiş, ardından üç kadın parlamenter daha, parlamento içinde tacize uğradıklarını açıklamışlardır. Hollywood'da bazı erkek oyuncular "biz de tacize uğruyoruz" açıklaması yaparak, sorunun cinsiyetle ilgili değil, güçle ilgili olduğuna dikkat çekmişlerdir. Olayın başlangıcındaki isim olan Weinstein, üyesi olduğu Oscar ödüllerini de dağıtan Academy of Motion Picture Arts and Sciences/Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi atılmış, yapımcılığını yaptığı işlerden adını çekmek zorunda kalmış ve şikâyetler nedeniyle hakkında yasal süreçler başlatılmıştır. Devam eden etkileriyle, oyuncu Kevin Spacey, başrolünü oynadığı, dünya çapında beğeniyle izlenen diziden atılmış, pek çok oyuncu ve yapımcı hakkında daha önce duyulmuş ancak ciddiye alınmamış iddialar yeniden gündeme gelmiş ve yeniden değerlendirilmeye başlanmıştır. Bollywood dahil olmak üzere dünyanın her yerinden sinema sektörü çalışanları tartışmalara katılarak kendi tacizcilerini açıklamaya başlamışlardır. Konunun ne kadar büyüdüğünün ve ciddiye alındığının bir göstergesi olarak, Time Dergisi, Me too hareketinin öncülüğünü yapanları "Silence Breaker/Sessizliği Kıranlar" başlığıyla 2017'de "The Person of the Year/Yılın İnsanı" seçerek kapağına taşımıştır.



Resim 3.11: Dünyadan me too eylemleri. 2017

Me too ile başlayan tartışmalar hâlâ sürmektedir. Ancak en önemli değişim, dünya çapında bir farkındalık yaratmış olmasıdır. Üç kuşaktır Hollywood'da bulunan bir ailenin üyesi olan oyuncu ve yapımcı Laura Dern, konuya ilişkin olarak yaptığı konuşmada, "Me too hareketi Hollywood'un yeni nesile davranış şekillerini değiştirtti. Bence hepimiz, hikâye anlatıcıları olma pozisyonundayız ve güvenli bir ortam yarattığımızdan emin olmak istiyoruz. Bu hareket sayesinde bunun hakkında bir şeyler yapacağız ve kendimizi değiştirmeyi başaracağız" demiştir. (Şahinöz, 2018)

Me too kampanyası Türkiye'de de benimsenmiş ve güçlü bir taraftar bulmuştur. Etkileri bir süre sonra görülmüş, özellikle dizi sektöründe bazı taciz olayları gündeme gelmiş, ancak mahkemelerden henüz konuya ilişkin olumlu bir karar çıkmamıştır. Oyuncular Sendikası, "işyerinde taciz, mobing" gibi uygulamalar için özel bir komisyon kurduğunu, disiplin cezalarına konuya ilişkin madde koyduğunu açıklamıştır.

İlişkilendirildiği Sanatsal Yaklaşım: Hikâye anlatıcılığı

3.2.3.2. Ayakkabı Piramidi/Pyramid of Shoes

Tarih: 1992 - 1997

Yer: Paris, Fransa

Nasıl Gerçekleşti: Soğuk savaş dönemi sonrası, çatışma olabilecek alanlara yerleştirilmiş olan anti-personel mayınları, sivillerin ölümüne ya da sakatlanmasına yol açmıştır. Bu mayınlar belli bölgelerde soğuk savaş döneminden sonra uzun bir süre daha kalmıştır. Bunun sonucunda çoğunluğu çocuk olmak üzere, pek çok sivil

hayatını kaybetmiştir. 1992 yılında kurulan "International Committee to Ban Landmines (ICBL)", mayınsız bir dünyanın oluşmasını sağlamak için çalışmalarına başlamıştır. Çocuk hakları, kadın hakları savunucuları, anti militaristler, doğa savunucuları ve benzeri birçok aktivist grubu da içinde barındıran bu komite, Prenses Diana'nın da destekleriyle yüzlerce ülkede sesini duyurmuş, yankı uyandırmıştır.



Resim 3.12: Ayakkabı piramidi. 1997, Paris-Fransa

Tepkilerini olabildiğince sade ve etkili bir şekilde göstermek isteyen topluluk, Paris'te ayakkabılardan bir piramit yapmayı plânlamıştır. Bu piramitteki her bir çift

ayakkabı, ölen sivilleri temsil edecektir. Herkesin getirip ayakkabı bırakabildiği bir ortak oluşum organize edilir. Ortaya çıkan yüksek katılım sonunda, ilk piramitteki ayakkabı sayısı 18.000'e kadar çıkmıştır. Oluşturduğu güçlü uluslararası bağlantıları kullanan komite, bu olayın tüm gazetelerde manşetlere çıkmasını sağlamıştır.

Etkinlik alanları, insanların etrafında toplanabileceği, hatta bazı deneyimler yaşayabileceği biçimde düzenlenmiştir. Kanada'da 2008'de yapılan etkinlikte izleyicilerin protez kol ve bacakları kullanabilmesi için setler kurulmuş, mayınların sonuçları hakkında daha yakından bilgilenmeleri sağlanmıştır. Organizasyonları düzenleyen, dünya çapında kara mayınlarına karşı mücadele eden Handicap International, bu konudaki çalışmalarıyla Nobel Barış Ödülü kazanmış bir sivil toplum kuruluşudur. Eylemlere herkes ayakkabı getirerek katılmakta, piramit bağımsız katılımcılar tarafından yükseltilmektedir. Ayakkabı piramitlerinin oluşturulması, bir iletişimsel eylem olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda bir TAZ'dır. Bir sure için kentin ortasında bulunan bu ayakkabı piramidi herkesi farklı bir gerçekliğin içine alır ve onunla ilişki kurmasını sağlar. Aslında Hakim Bey'in tanımıyla, *soyut bir ızgara* olan haritada hangi noktaya düşüleceği bir rastlantıdır, mayınlar Paris'in ortasında da olabilirdi yahut yakın ya da uzak bir tarihte olabilir. Öte yandan bir eşiksellik durumu yaratmaktadır. Katılımcı uygarlığı tartışılmaz bir şehrin ortasındadır ama aynı zamanda, mayınların bilinmeyen alanındadır, önündeki şeritte "tehlike" yazmaktadır. Bu eşiksellik hali, hem katılımcıları eşitlemekte, hem de yarattığı yarılma haliyle, toplumsal dramanın oluşmasıyla ortaya çıkan hikâyenin alanını oluşturmakta, kabulünü arttırmaktadır.

Sonuç: 1997 yılının Eylül ayında anti-personel mayınların dağıtımı, kullanımı, stoklanması ve üretilmesi yasaklanmıştır. Ayakkabı Piramidi, sivilleri etkileyen farklı bombalar için bir çeşit gelenekselleşmiş eyleme dönüşmüştür, bugün de sürdürülmektedir.

Bu örnek aşağıda sanatsal bağlamda incelemeye alınmıştır.

3.2.3.3. Modern Kölelik Müzesi/Modern-Day Slavery Museum

Tarih: 2008 - 2011

Yer: Amerika Birleşik Devletleri



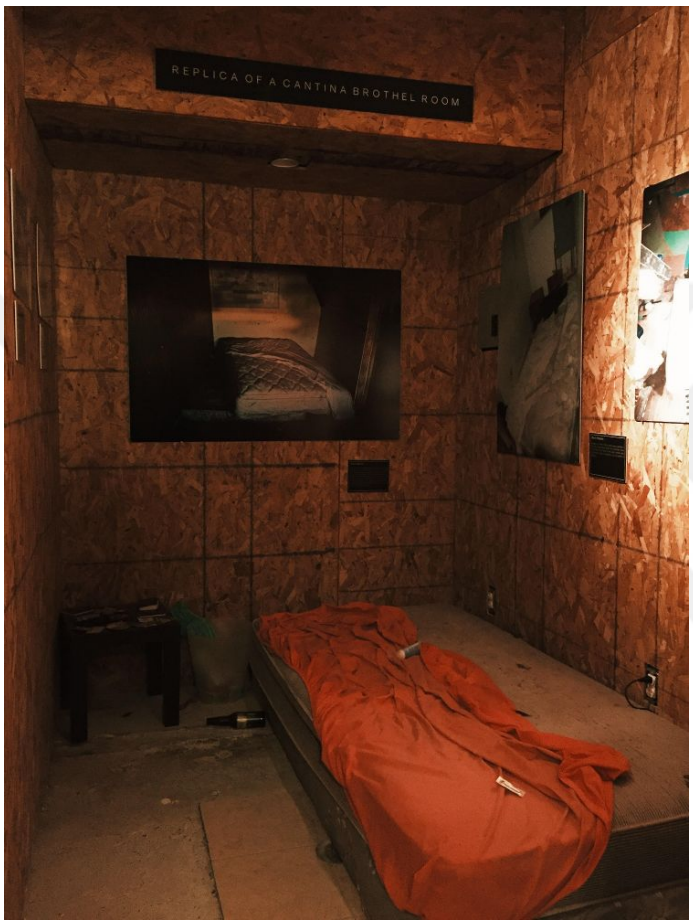
Resim 3.13: Modern Kölelik Müzesi 2008-2011 Florida – ABD

Nasıl Gerçekleşti: 2008 yılının Kasım ayında, Cesar ve Geovanni Navarrete, işçilerine köle gibi davrandıkları suçundan on iki yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Florida'da meydana gelen bu gelişmeden sonra, "Immokalee İşçileri" adlı topluluk, çiftçilerin ne kadar zorlu koşullar altında çalıştığını göstermek, bu koşulları tanımak ve bunlara çözüm bulmak adına, Florida Modern Zaman Köleliği Müzesini kurmaya karar verir.

Bu mobil müze Navarrete şirketinin kamyonlarına benzetilmiştir. Kamyonun içinde, Florida'da son 400 yıldır yaşanan köleliğin tarihini ve evrimini gösteren görseller bulunmaktadır. Müzenin içindeki düzenlemeler, bu kötü koşullardan kaçmayı başaran işçilerle ve Florida'daki kölelik üzerine akademik çalışmalar yapan biliminsanlarıyla birlikte yapılmıştır.

Müze, altı hafta boyunca Florida içinde bulunan hemen hemen tüm okullara, kiliselere, üniversitelere ve Immokalee İşçilerinin grup merkezlerine gitmiş,

gösterilen yoğun ilgi nedeniyle, Florida dışına çıkarılarak Amerika'nın Güney ve Kuzeybatısında bulunan şehirleri de gezmiş, başkent Washington'a kadar ulaşmıştır. 2011 yılında, Atlanta'dayken, olay gerçekleştiği sırada Devlet Başkanı olan Jimmy Carter tarafından ziyaret edilmiştir. Bu ziyaret müzenin önemsenmesi konusuna anlamlı bir katkı sağlamıştır.



Resim 3.14: Modern Kölelik Müzesi - Genelev Odası - Huston / Kadın ticareti bölümünden 2018

Sonuç: Modern Zaman Köleliği Müzesi, yaklaşık 110.000 insana doğrudan ulaşmış ve oluşturduğu etkiyle ülkede işçilere karşı olan farkındalığı arttırmıştır. Bugün ABD'de farklı bölgelerde modern kölelik müzeleri, kadın ticareti, çocuk köleliği, küçük yaşta zorla evlilikler, kötü koşullarda çalıştırma, ev işlerinde boğaz tokluğuna çalıştırılan azınlıklar gibi farklı konulara dikkat çekmek için çalışmalarını sürdürmektedir.

İlişkilendirildiği Sanatsal Yaklaşım: İlişkisel Estetik, enstalasyon, hikâye anlatıcılığı

3.2.4. Beden/Çıplaklık/Nakedness/Happening

3.2.4.1. Çıplaklık Laneti/Curse of Nakedness

Tarih: 2015

Yer: Akaa-Uganda

Nasıl Gerçekleşti: Nisan 2015'de Uganda'nın Akaa köyü yerlilerinin askeri işgale karşı direnişleri sırasında, köyün yaşlı kadınları bir "stripping" gerçekleştirmişlerdir. Köylüler işgale karşı direnirken, bölgeye iki bakan gönderilmiştir. İçişleri Bakanı –aynı zamanda generaldir- ve Arazi Bakanı, köyün satılmış olan arazisinin sınırlarını yeniden, yani satışa göre çizmeye ve köylüleri, evlerini terketmeye ikna etmek için bölgeye gelmişlerdir. Ancak, Akaalılar bir bariyerle köye girişi engellemişler, köyün yaşlı kadınları bu iki parlamento üyesinin önünde, soyunmuşlar, göğüsleri parlamento üyelerine dönük olarak bağırmışlar ve onları lanetlemişlerdir. İçişleri Bakanı derhal oradan uzaklaşırken, Arazi Bakanı ağlamaya başlamıştır. Onlarla birlikte gelen memurlar, utanç içinde, yaşlı kadınlara bakmamak için gözlerini kapatarak uzaklaşmaya çalışmışlardır. Sonuçta bakanlar ve yanlarındaki heyet bölgeyi hemen terketmişler; araziyi yeniden çizmek için getirdikleri taşları köye indirmeyi bile başaramamışlardır.

Çıplaklık laneti, yerel ve güçsüz olanın, zamanını ve fırsatını bularak, yaşamı fethetmesi bağlamında gündelik yaşam pratikleri olarak değerlendirilebilir. Soyunan kadınlar kodları kırmış, iktidarı değil, içinde bulunduğu sorunu geçmeyi hedeflemişlerdir. Diğer yandan eylem, sistemin biyo-politiğini kırıcı bir hareket olarak okunabilir, insanların toplum içinde bedenlerinin hangi parçalarını göstereceği belirlenmiştir ve iktidarlar bu sınırlandırmaları titizlikle uygulamaktadır.

Sonuç: Yapılan görüşmelerin sonunda askeri işgal kaldırılmıştır. (Stripping Power, 2015)

Bu örnek aşağıda sanatsal bağlamda incelemeye alınmıştır.

3.2.4.2. Bergama Köylüleri Siyanürlü Maden Eylemleri

Tarih: 1996

Yer: Bergama – Ankara



Resim 3.15: Bergama köylüleri 1996, İzmir

Nasıl Gerçekleşti: 1989 yılında Bergama'da toplamda yedi köyün ortasına kurulan altın madeninin, 1990'lardan başlayarak protesto edilmesi sürecinde ortaya çıkmıştır. Köylüler, bölgedeki yüksek sayıda ağaç kesimi yaparak ve zehirli altın arama yöntemleriyle, yaşam alanlarını tahrip ettiğini söyledikleri madene karşı çıkmışlardır. Öncelikle mahkemeye başvuran Bergama köylüleri, yürüyüş ve açıklamalarla itirazlarını dile getirmişlerdir. 1994'de Çevre Bakanlığı'nın madenin çalışmalarına olur vermesinin ardından köylülerin eylemleri boyut değiştirmiş, bütün Türkiye'nin hatta dünyanın ilgisini çekecek, sempatisini toplayacak yaratıcı yöntemlere evrilmiştir. Maden şirketi başkanının katran ve tüye bulanarak (sembolik olarak) köyden kovulması, yüzlerini boyayıp ellerinde baltalarla madenin önünde nöbet tutmak (bu eyleme Apaçi Nöbeti adını vermişlerdir) gibi... Bergama köylüleri, 23 Kasım 1996'da Bergama-Çanakkale yolunu 7 saat boyunca trafiğe kapattılar. Bildiri dağıtarak, yoldan geçenleri bilgilendirmek için yaptıkları bu eylem sırasında, erkeklerin belden yukarıları çıplaktır. Yaşlarının ve yaşamın yüklerini taşıyan yorgun, yıllardır güneş görmediğinden solgun bedenlerini, soğuğa aldırmadan "medya"ya sunmuşlardır. Şimdi yürüyüş kolunun önünde, yanlarında gülümseyen nenelerle,

çıplak dedeler vardır. Köylüler bu görüntüyü muhafaza ettikleri Ankara yürüyüşüyle, artık seslerini bütün ülkeye duyurmayı başarmışlardır.



Resim 3.16: Bergama köylüleri 1996, Karayolu eylemi

Sonuç: Bergama köylüleri bu eylemleriyle seslerini duyurmak, sorunu kamuya mâletmek ve siyanürle topraklarını kirleten maden şirketlerinden kurtulmayı amaçlamışlardır. Amaçlarının birinci bölümüne ulaşmışlar, seslerini duyarmayı başarmışlardır. Söz konusu sekiz köyün halkı, bu protestoları yaparken, aynı zamanda hukuk mücadelesini de sürdürmüşlerdir. Açtıkları aşağı yukarı bütün davaları kazanmış, bütün iddialarını kanıtlamışlardır. Ancak, lehlerine sonuçlanmış mahkeme kararının uygulanmaması zaman içinde umutlarını kırmış, sonuç alamadıkları için eylemler parçalanarak son bulmuştur. (İnce, 2014)

İlişkilendirildiği Sanatsal Yaklaşım: Performans, body-art

3.2.4.3. Boğaların Koşusu/Running of the Bulls

Tarih: 2017

Yer: Pamplona – İspanya



Resim 3.17: Boğaların koşusu 2017, Pomplana-İspanya

Nasıl Gerçekleşti: Hayvan haklarının savunucuları, İspanya'nın Pamplona kentinde her Temmuzda gerçekleştirilen, "Boğaların Koşusu" adıyla bilinen ünlü San Fermín festivalini protesto etmişlerdir. Festivalde, gündüz sokaklara salınan boğalar, insanlarla birlikte koşmakta, bu sırada hem insanlar hem de boğalar zarar görmektedir. Boğalar daha sonra arenada güreşe çıkmakta ve festival başında ilan edilen sayıda boğa, bütün festivale yayılarak, öldürülmektedir. Eylemciler, festivalin boğalara zarar verdiği, onları öldürdüğü, bunun bir eğlence olarak kabul edilemeyeceği gerekçesiyle, bu etkinliklere son verilmesi çağrısını yapmışlardır. Bunun için, festival boyunca yapılan katliamı göstermek üzere, kendilerini kırmızıya boyayıp, yerlere uzanarak, koşunun yapıldığı Pamplona sokaklarını işgal etmişlerdir.

Sonuç: Pamplona'da boğa güreşleri ve güreşler öncesindeki boğa koşuları devam etmektedir. 2018'deki festivalde de protestolar yapılmıştır. Yetkililer, festival boyunca 66 boğanın öldürüleceğini açıklamışlardır. Ancak hayvan hakları savunucularının itirazları dikkate alınarak artık daha fazla boğa tedavi edilmekte ve arenadaki gösteriden sonra hayatta kalmaktadır. Öte yandan Pamplona belediye

başkanı boğasız bir festival hayal edemediklerini, ancak konuyu tartışmaya açabileceklerini açıklamıştır. (Running of the Bulls, 2017)

İlişkilendirildiği sanatsal yaklaşım: Body-art

3.2.5. Performans/Performance

3.2.5.1. THY Grevi "Uçuş Emniyeti" Performansı

Tarih: 2013

Yer: İstanbul – Türkiye

Nasıl Gerçekleşti: 2013 yılında, THY çalışanı olan Hava-İş Sendikası üyesi çalışanlar greve gitmişlerdir. 5 Haziran 2013 günü, grevlerini kamuoyunun gündemine getirebilmek için, yaratıcı bir performans gerçekleştirmişlerdir. Uçaklarda, kabin memuru olarak uçuş güvenliği için yolculara aktardıkları bilgileri, bir koreografi eşliğinde ve yeniden yorumlayarak birlikte performe etmişlerdir. Yüzlerinde Vendetta maskesi olan grevciler, THY Genel Müdürlüğü önündeki otopark alanını doldurarak, kendi oluşturdukları "güvenlik talimatları"nı uygulamışlardır. Eylem basının büyük ilgisini çekmiş, gazetelerde ve televizyonlarda yer almıştır.

Uçuş Emniyeti eylemi bir karnavalesk performans olarak değerlendirilebilir. Bir resmi kurumun genel müdürlük bahçesi TAZ olarak ele geçirilmiş ve orada, resmi, ciddi olan her şey askıya alınarak, ikinci bir dünya kurulmuştur. Karnavalın birleştirici yanlarını eğlenme ve şenlik unsurlarını kullanmaktadır. Performansçıların yüzlerindeki Vendetta maskesi 2011'de başlayan Occupy Wall Street hareketinden bu yana küresel olarak neo-liberal politikalar karşıtı eylemlerde kullanılmaktadır. Burada maske hem katılımcıların yüzlerini gizlemekte, hem de performansı küresel bir karnavalın parçası olarak gördüklerinin ve göstermek istediklerinin göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Sonuç: Aralık 2013'de sendika ve işveren anlaşması gerçekleşerek grev bitirilmiştir. Grev sırasında işten atılan 350 kişinin iadesi yapılmış ve sosyal haklarda iyileşmeler sağlanmıştır.

Bu örnek aşağıda sanatsal bağlamda incelemeye alınmıştır.

3.2.5.2. Göçmenleri Temsilen Ceset Torbaları/Body Bags to Represent Refugees

Tarih: 2015

Yer: Birleşik Krallık – Brighton Sahilleri



Resim 3.18: Göçmenler için ceset torbaları, 2015 Brighton-Birleşik Krallık

Nasıl Gerçekleşti: Avrupa'nın güneyine Akdeniz üzerinden ulaşma çabası Afrika'nın sömürgeleştirilmesi sürecinin bir sonucu olarak 400 yıldır sürmektedir. Ancak Suriye'deki iç savaşla birlikte Akdeniz'deki hareketlilik artmıştır. 2014 yılında Yunanistan'a denizden gelen göçmen sayısı 850.000 olarak açıklanmıştır. 2015 yılının Nisan ayında bir teknenin batması sonucu, 800'ün üzerinde göçmen Akdeniz'de hayatını kaybetmiştir. Avrupa Birliği ülkeleri, göçmen sorunu konusunda iki ayrı görüşle çatışmaktadır. Güneyde bulunan Yunanistan ve İtalya göçmen sorunu konusunda yalnız bırakıldıklarını söylerken, kuzeyde bulunan ülkeler, bu ülkeleri AB sınırlarını koruyamamakla, göçmenlerin Avrupa'ya geçişini engelleyememekle suçlamaktadırlar. 22 Nisan 2015 günü Brighton sahilinde 200 siyah ceset torbası görülmüştür. Uluslararası Af Örgütü'nün düzenlediği bu protestoda, torbaların içinde gönüllüler bulunmaktadır. Protestonun amacı, Birleşik Krallık'ın Akdeniz'de hızla büyüyen göçmen krizine verdiği tepkiyi ve konudaki politik tutum eksikliğini vurgulamaktır. Ceset torbaları, denizlerde ölen göçmenleri temsil etmektedir.

Sonuç: Birleşik Krallık'ta benzer konuda pek çok aktivite gerçekleştirilmiştir; aktiviteler hâlen sürmektedir. Uluslararası Af Örgütü'nün bu protestosu da büyük ilgi

görmüş, uluslararası basında yer almıştır. İngiltere'de mevcut hükümet göçmen sorunu, Avrupa ile ilişkiler ve uluslararası sorunlar karşısında aldığı tutumlar nedeniyle seçimi kaybetmiştir, ancak bir azınlık hükümeti olarak, iktidarını sürdürmüş ve politikalarında bir değişiklik yapmamıştır. Kamuoyunun genel eğilimi ve yönetimin tepkileri birbirleriyle uyumsuzdur, ancak Birleşik Krallık ve diğer Avrupa ülkeleri henüz konuya ilişkin olumlu bir tutum almamıştır. Büyüyen göçmen krizinin AB'nin sonunu getirmesi ihtimali üzerinde yorumlar yapılmaktadır. (Adler, 2018)

İlişkilendirildiği sanatsal yaklaşım: Performans, enstalasyon

3.2.5.3. Çalınan Güzellik /Stolen Beauty

Tarih: 2009 – Halen devam etmektedir

Yer: İsrail. Sonrasında ABD'den başlayarak dünyanın başka ülkelerine de yayılmıştır.



Resim 3.19: Çalınan güzellik 2009, Tel Aviv-İsrail

Nasıl Gerçekleşti: 2009 yılının Haziran ayında bir grup kadın, Tel Aviv Hilton'un içinde bulunan Ahava mağazasına girerler; vücutlarında çamur ile "Ahava'da sevgi yok." ve "Çalınan güzellik." yazmaktadır. Bir kaç hafta sonra New York'da yapılan ve "Tel Aviv Beach Party" adı verilen gösteride yine bedenleri çamurla kaplı bir grup bikinili kadının üzerinde aynı yazılar görülür.

Protestonun nedeni, Ahava'nın işgal altında olan Filistin'in Ölü Deniz bölgesinde, herhangi bir yasal izni olmadan açtığı fabrikadır. Mesajı çamur taşımaktadır, "İşgalin içinde güzel olan hiçbir şey yok!" İsrail – Filistin sorunu I. Dünya Savaşı'ndan sonra yahudilerin bölgeye yerleşimlerinin artması, II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan yoğun göç ve 1947'de İngiltere'nin bölgeden çekilmesinin

hemen ardından kurulan İsrail Devleti ile birlikte oluşan bir sürecin sonucudur. Birleşmiş Milletler başta olmak üzere, soruna uzun yıllardır barışçı çözüm aranmasına rağmen, İsrail'in bölgeye yayılma politikası sürmektedir. 1967'de savaşarak sınırlarını genişletmiş, Filistin'i Batı Şeria bölgesine daraltmıştır. BM'nin savaşla alınan toprakları onaylamaması ve çıkardığı iade kararı İsrail tarafından kabul edilmemiştir. Sonraki yıllarda çeşitli anlaşmalarla yapılan bölüşümlerin ve çizilen sınırların ihlaliyle sorun, sürekli savaş haline dönüşmüştür. Ahava fabrikası, Batı Şeria'da, Ölüdeniz'in Filistin bölgesinde, bu bölgenin çamurlarını kullanarak "cosmetic" üretmekte, "Ölüdeniz'in doğal çamurlarının kadınlara katacağı güzellik" üzerinden reklam yapmaktadır. "Çalınan Güzellik'' adı verilen performans, Ahava müşterilerini ve Ahava ile çalışan şirketlerin, mağaza yöneticilerini, CEO'larını ve kamuoyunu bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda Ahava'nın yaptığı yasa dışı üretim ve Ölü Deniz'deki fabrikanın fiili işgali üzerinden dünyayı ve ABD'yi, Filistin'de gerçekte neler olduğuna dair bilinçlendirmeyi, Filistin'in özgürleşme sürecine katkıda bulunmayı ve nihai olarak da Filistin halkı için adaleti sağlamayı, hedeflemektedir. Sosyal medyada, "Ahava çok fazla etnik temizlikten sonra, ellerim için bir nemlendirici öneriyor mu" gibi paylaşımlarla geliştirilen eylemler, ünlüler ve sosyal kuruluşlar üzerinden yapılan çalışmalar sonuç vermeye başlayınca şirket, çeşitli PR çalışmalarıyla itibarını düzeltmeye çalışmışsa da bu çabalar süreci durduramamış, eylemleri tetiklemiştir. Öyle ki, "Pink Code" adı verilen eylemlerle, Ahava mağazaları önünde ya da içinde beliriveren pembe bornozlu kadınların, Filistin'in işgal hakkında şarkılar söylemeye başlaması, mağaza çalışanlarının günlük işlerinden olmaya başlamıştır. Öte yandan Ahava'nın reklam yüzü olan Hollywood'un ünlü oyuncularından Kristin Davis, Oxfam'ın[39] da iyi niyet elçisidir. Oxfam, Davis'e, Ahava anlaşması süresince birlikte çalışmalarını askıya aldığını bildirir. Kamuoyunun baskı ve protestolarıyla da karşı karşıya kalan Davis, sonunda Ahava ile sözleşmesini iptal ettiğini kamuoyuna duyurur.

[39] Dünya çapında yardım organizasyonları yapan, İngiltere merkezli, saygın bir yardım kuruluşudur.



Resim 3.20: Çalınan güzellik, mankenlerin protestosundan. 2009 New York – ABD

Sonuç: 2010 yılında mahkemeye çıkarılan Ahava şirketi, Davis'in anlaşmasını iptal etmesi sonucu yaşadığı itibar kaybı, Oxfam'ın desteğiyle oluşan baskılar, yıllarca süren boykot ve benzer protesto eylemleri sonucunda 2016 yılında, Filistin topraklarında bulunan fabrikasını 1967 öncesi İsrail sınırları içine taşıyacağını açıklamıştır. (Stolen Beauty, 2009)

İlişkilendirildiği sanatsal yaklaşım: Body-art, performans, happening

3.3. YARATICI TOPLUMSAL HAREKETLERİN İNCELENMESİ

Bu bölümde yukarıdaki beş kategoriden seçilen birer örnek incelenecektir. Burada yapılan incelemelerin her biri bir tabloda toplanmıştır. Ayrıca, bütün YTH'ler sanatsal bakımdan analizi, bir tablo üzerine aktarılmış ve açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde ele alınan postmodernist sanat yaklaşımlarının en önemlilerinden birinin mekân sorunu olduğuna değinmiştik. Postmodernist sanatçılar, galeriler gibi özel olarak tasarlanmış ortamları, sanatı toplumdan ayırarak, gücünü ortadan kaldıran mekânlar olarak tanımlamakta ve tercih dışı bırakmaktadırlar. Günümüzde özellikle bağımsız sanatçıların, çalışmalarını, insanların çaba göstermeden ulaşabileceği yerlere taşıyarak, beklenmedik yer ve durumlarda izleyicinin karşısına çıkararak sergilediklerini hatırlamak yerinde olacaktır. Aşağıdaki örnekler, öncelikle bu mekân sorunu kendi işleri doğrultusunda yeniden kurgulamış işlerdir.

3.3.1. Gizli Bildiri Dağıtımı: Şam Sokaklarında Pinpon Topları/Ping Pong Balls for Assad

Tarih: 2011

Yer: Şam- Suriye



Resim 3.21: Şam sokaklarında pinpon topları. 2001, Şam-Suriye

Nasıl Gerçekleşti: Devlet başkanı Beşar Esad'a karşı yapılan ayaklanmaların ilk günlerinde, eylemciler turuncu pinpon toplarına "Özgürlük!", "Biz Kardeşiz" gibi sloganlar yazıp, sokaklara bırakmışlardır. Silahlı askerler pinpon toplarını kovalarken, içlerinde herkese açık bildiri barındıran ufak ''bombalar'' sokaklarda patlamaya başlamış ve yüzlercesi sokaklara dağılmıştır. Pinpon toplarının tamamı yakalanamadığı ve çok hafif oldukları için, gün boyunca kentin çeşitli sokaklarında zıplayarak dağılmaya devam etmişlerdir.

Eylemin fikrini oluşturan Ahmet Zaino, 27 yaşında bir mimardır; Suriye dışına çıktıktan sonra kendisiyle Fransa'da yapılan röportajlarla kimliği öğrenilmiştir. Eylemin temel felsefesini, "Eğer silahlarla konuşmak istemiyorsanız, başka bir dille konuşmak zorundasınız" olarak açıklamaktadır. (Ball, 2014) Zaino, daha önce, rejimin şiddetini vurgulamak amacıyla, Şam'ın en önemli çeşmelerinden birinden suların kırmızı akmasını sağlamış, balonların ucuna bağladığı sloganları uçurarak, farklı gizli-bildiri yöntemlerini denemiştir. Pinpon topları eylemi, bir grup protestocu tarafından, birlikte gerçekleştirilmiştir. Bir konteyner dolusu (toplam sayısı bilinmiyor) pinpon topuna günlerce sloganları yazmışlar, daha sonra şehrin farklı

yerlerine dağılarak özellikle Esad'ın sarayının yakınından geçmelerini sağlayacak biçimde, yüksek noktalardan sokaklara bırakmışlardır. Şam sokakları bu beklenmedik ziyaretçilerle şenlenmiş, ancak onları bulmakla görevli olan askerler için aynı derecede eğlenceli olmamıştır. Öte yandan topların üzerinde bulunan ve askerleri hedef alan "biz kardeşiz" cümlesi hedefine ulaşmıştır, doğrudan askerlerin ellerine.

Bu yöntem, Gramsci'nin karşı hegemonya tanımları içinde ele alınabilir, aynı zamanda De Certeau'nun gündelik yaşam pratikleri içinde üretilen taktiklerden olarak değerlendirilebilir.

Sonuç: Eylem plânlanan hedefini gerçekleştirmiş, Şam'ın sokaklarına bildiri ulaştırılabilmiştir. Nihai hedef ise gerçekleşmemiştir. 2011 yılında, başkaldırılar artmış, Suriye'de iç savaş başlamıştır. Savaş küresel güçlerin de karıştığı bir sürece evrilerek, günümüzde hâlen devam etmektedir.

İlişkilendiği sanatsal yaklaşımlar: Kavramsal sanat başlığı altında değerlendirilebilecek bir çalışmadır. Kent düşünülerek, doğrudan kentin yapısı, dokusu ve mimarisi gözetilerek yapılan bir çalışma olduğu için, özel bir mekân için özel olarak tasarlandığı ve sonuçlarını bu mekânın imkânlarıyla oluşturduğu için enstalasyon olarak tanımlanabilir. Öte yandan Mianmar'da fenerlerin içine konularak dağıtılan bildirilerde olduğu gibi, süreç de burada bir etkendir; kentin gündelik pratiğine bırakılan toplar, beklenmedik yerlere ulaşabilirler. Bir aracın çarpması, insanların onları alarak farklı mekânlara götürmesi, rüzgârın, suyun etkisi, topları kentte bir yolculuğa çıkarabilirler. Süreç, çalışmanın sonucunu etkileyecek, tasarlanmamış ve beklenmedik sonuçlar oluşturabilir. Bu sürecin en sürprizli görüntüsü, ellerinde büyük makinalı tüfekleriyle, minik topların peşinde koşan askerler tarafından oluşturulmuştur. Postmodern sanatsal yaklaşımlarından, kodları kırma, özelliğini taşıyan bu fotoğrafın izleyicide yarattığı etki, umulan ama beklenmeyen sonuçlardan biridir. Daha once Şam'da yapılan benzer etkinliklerde, askerlerin görevlendirilmesi ve çalışmanın ortadan kaldırılma görevinin askerlere verilmesi bu konudaki düşüncenin temel kaynağıdır. Ne yazık ki bu ânın bir görseli bulunmamaktadır.

Gizli bildiri taktiğinin uygulandığı pinpon topları çalışması, enstalasyonun, özellikle 1960'larda ortaya çıkan ve "çevre sanatı" olarak tanımlanabilecek

dönemlerine daha yakın bir iştir. Kapalı ya da özel olarak sanatsal bir etkinlik için ayrılmış mekâna kurgulanmamıştır. Başlangıcında, kültür endüstrisinin dışında işler yapmayı tasarlamış olan bağımsız sanatçıların tercihlerini andıracak biçimde, alanın doğal imkânları düşünülmüş, bu atmosferin içine tasarlanmıştır. Ancak sonuç olarak izleyiciye bir enstalasyon içinde bulunma fırsatı vermektedir. İnsanların gündelik yaşamını sürdürdükleri alanı, ortak bir sanatsal deneyimin parçası haline getirmiş, böylelikle sokağı ya da meydanı farklı bir anlamda deneyimleme fırsatı yaratmıştır. Özetlersek, bir anlam/fikir ortaya koymuş, bu anlam/fikirle bütünleşmiş bir tasarım oluşturmuş ve izleyiciye bu ikisinin dönüştürdüğü mekânı deneyimleme fırsatı sunmuştur. Enstalasyonlar bilindiği gibi sadece mekân ve nesne ile değil, ses ve müzik gibi farklı etmenlerle de beslenmektedir. Burada çalışma için seçilen malzeme, pinpon topu, ince ve kendine özgü bir sese sahiptir ve hareketine bağlı olarak kendi sesini de üretebilmektedir. Topların mekânda ilerlerken çıkardıkları ses, hareketin bir habercisi olmuş, hareketi ve sesi takip eden izleyici, gündelik olanla birlikte, mekânın –kısa süreli de olsa- dönüşümünü deneyimlemiştir. Bu sese, topun peşinden koşan askerin postallarının, üzerindeki aksesuarların sesi de eklendiğinde, etkinin çoğaldığı da görülecektir.

Süreç sanatı olarak düşünüldüğünde, öncelikle hatırlamamız gereken, çalışmanın bitmiş bir iş olarak ortaya koyulmamış olduğudur. Topların sokaklara bırakılması, işin sadece başlangıcıdır; gelişmesi ve tamamlanması süreçle birlikte oluşacak, sonuçları da yine süreçten ortaya çıkacaktır. İzleyici, bu sürecin herhangi bir noktasından çalışmayı yakalayabilir, tanık olabilir, hatta süreci farklı bir noktaya taşıyabilir. Merdivenli bir sokaktan zıplayarak inen topları izleyen biri için iş farklı bir görüntü sunmaktadır, önce topları, sonra arkasından yakalamak için koşanları gören için zenginleşmiş bir görüntü sunar, düştüğü bir çeşme havuzu içinde birarada yüzen toplar da farklı bir deneyim oluşturmaktadır. Topun hareketini keserek cebine koyup götüren çocuk ise çalışmayı farklı bir mekâna, belki de kendi odasına taşımış olacaktır. Ancak süreç onun cebinde devam etmiş olacaktır.

İki ayrı sanatsal formla ilişkilendirilmesini, yukarıda da belirttiğimiz gibi, postmodernin özgürlüğüyle ve postmodern sanat yaklaşımlarının melezleşme ilkesiyle okumak mümkündür. Bir sanatsal düşünce, tek bir form ya da biçimde işlenmek zorunda değildir. Bu açılardan değerlendirildiğinde, hem bir enstalasyon hem de süreç sanatı olarak tanımlanabilir.

ŞAM SOKAKLARINDA PİNPON TOPLARI Yok: x Var: + Olabilir: ≈		
Gerçekçi Sanatsal Yaklaşımları	Uyum	x
	Estetik	≈
	Denge	x
	Benzetme	x
Dışavurumcu Sanatsal Yaklaşımları	Sanatçı	x
	Bireysellik	x
	Bilinç	+
	Anti-naturalizm	+
Biçimci Sanatsal Yaklaşımları	Biçim	x
	Sanatçı Özne	x
	Yüksek Sanat	x
	Yapısalcılık	x
Postmodern Sanatsal Yaklaşımlar	Sanatçı kutsal değildir	+
	Postyapısalcılık	+
	Öteki üzerinden kurulum	+
	Feminist-Postkolonyal-Queer Atölye dışı-ortak üretimler/ Melezleşme,/Bağlamdan koparma/Özgünlüğün reddi	+
Amaç	Bildiri dağıtmak/Bir yasağı geçersiz kılmak	Başarılı
Tür-Sınıflama	Gizli bildiri dağıtımı (clandestine leafleting), yaratıcı karışıklık (creative distruption)	
YTH – Kuram Yaklaşımları	Karşı hegemonya, gündelik yaşam pratikleri	
Kullanılan imge/nesne/eylem	Pinpon topları, sloganlar, sarı renk	
İlişkilendiği sanatsal form-lar	Kavramsal Sanat Yaklaşımları-Yerleştirme (Enstalasyon), Süreç Sanatı	
Heterotopya (Eylemle dönüştürülen mekân)	Gerçek Mekân (YTH Pratiğinin gerçekleştiği mekân)	Gündelik yaşam alanı
	İmgenin-Nesnenin mekânı (Pinpon topunun mekânı)	Pinpon masası, oyun alanı
	Heterotopik Mekân	Sanatsal mekân, oyun mekânı
Heterokroni	Gündelik zaman	Oyun zamanı/Gündelik zamanın durdurulduğu zaman

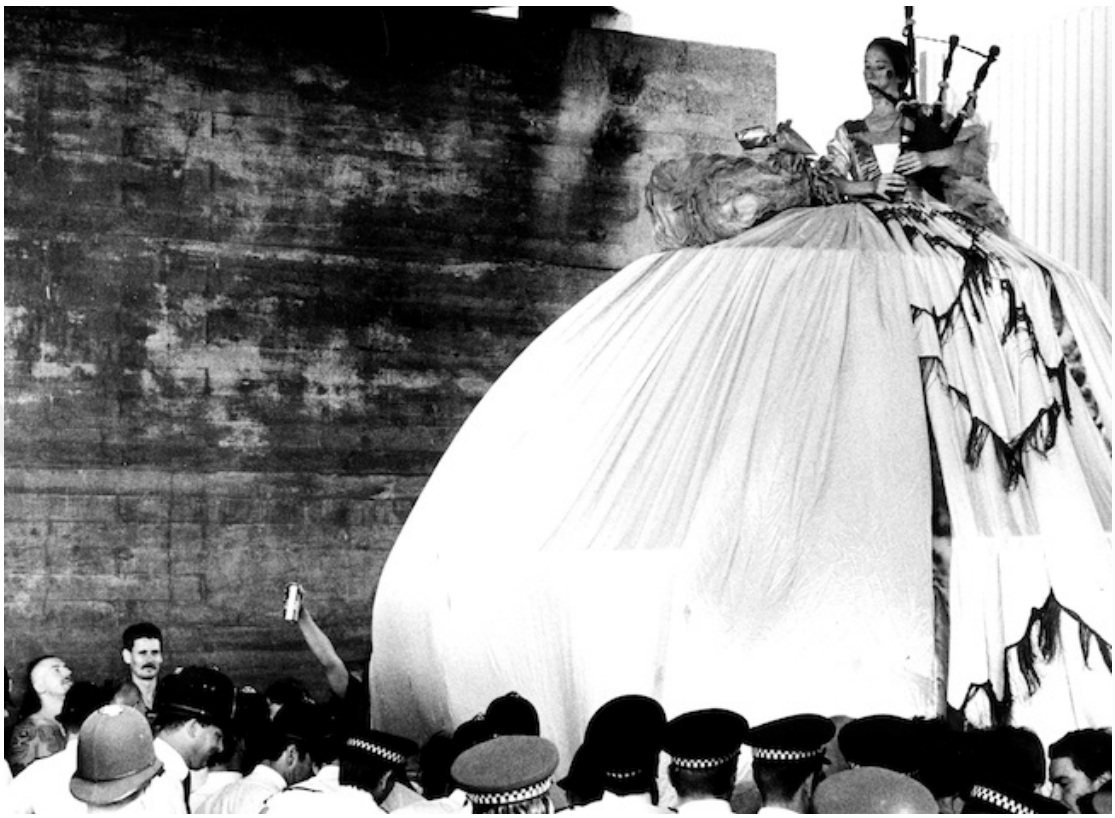
Tablo 5: Şam Sokaklarında Pinpon Topları hareketinin Analizi

Yukarıdaki tabloya bakıldığında, gerçekçi sanat yaklaşımları içinde uyum, denge ve benzetme ögelerinin varolmadığı, yoruma açık olarak, estetik ögesiyle ilişkisi olabileceği öngörülmüştür. Dışavurumsal sanatsal yaklaşımlar içinde sanatçı ve bireysellik unsurunu barındırmamaktadır, ancak bilinç unsurunu taşıdığı ve ortamın naturalist doğasına müdahale ettiği ve herhangi bir naturel özneye benzerlik çabası taşımadığından anti-naturalist bir yapı barındırdığı düşünülebilir. Biçimci sanatsal yaklaşımlar açısından bakıldığında, biçim, sanatçı özne, yüksek sanat ve yapısalcılık ögeleriyle ilişkilenmediği görülmektedir. Postmodernist yaklaşımlar açısından, sanatçı özne barındırmadığı, bu nedenle de sanata ve sanatçıya bir kutsallık atfedilmediği görülmektedir. Postyapısalcı açıdan bakıldığında, alımlayıcının çalışmayla karşılaştığı kesit, onunla ilişki kurması için yeterli görülmüştür; çalışma bu kesit içinde sunduğundan ibarettir, amaçlanan sonuç, bundan fazla bir anlam taşımamaktadır. Postmodernist sanat yaklaşımları açısından, atölye dışı üretimler, ortak üretimler, sanatsal türlerin bir arada kullanımı anlamında melezleşme olduğu görülmektedir. Yaratıcı toplumsal hareketler bakımından, gizli bildiri dağımı ve yaratıcı bozma başlıkları altında tanımlanabilir, yukarıda da belirtildiği gibi, bir yasağın etkisiz kılınması, mesajın ulaştırılması açısından başarılıdır. Gündelik yaşam pratikleri içinden çıkarılmış bir taktikdir ve gündelik yaşamın alışkanlıklarını sarsması ve düzenini bozması açısından karşı hegemonya özellikleri taşımaktadır. Hareketin öznesi olarak pinpon topları kullanılmıştır. Gündelik yaşam içinde sıklıkla karşımıza çıkmayan pin pon topları sarı olanlardan seçilerek, rengin dikkat çekme olanağı kullanılmış, çalışmanın görünürlüğü arttırılmıştır. İlişkilendiği sanatsal yaklaşımlara yukarıda değinilmiştir, kavramsal sanatın içinden, yerleştirme/enstalasyon ve süreç sanatı olarak yorumlanmıştır. Heterotopya açısından bakıldığında, gündelik yaşam alanını sanatsal bir mekâna çevirerek, pinpon toplarını bir spor aktivitesi içinde, bir pinpon masası çevresinde ve spor mekânında değil sokakta kullanarak heterotopya, gündelik zamanı kesintiye uğratarak, sanatsal bir zamana, oyun zamanına dönüştürerek heterokroni oluşturmuştur.

3.3.2. Karnavalesk Protestolar: Sokaklar Geri İste/Reclaim the Streets

Tarih: 1991 – Günümüz

Yer: Londra – Birleşik Krallık ve devamında dünyanın farklı kentleri



Resim 3.22: Sokakları Geri İste, 1996 Londra, M41 eylemi.

Nasıl Gerçekleşti: Reclaim the Streets, kamusal alanların, toplumsal mülkiyete ait olduğunu savunan bir hareket olarak 1991'de İngiltere'de başlamıştır. Daha sonra, dünyaya yayılarak, bir itiraz biçiminin adı haline gelmiştir. Günümüzde etkinlikleri sürmektedir. İlk hareketler, sokakların arabalar tarafından işgal edildiği fikri üzerinden sokakların geri alınması eylemleridir; isimleri de bu bağlamda "reclaim the Streets", "Sokakları Geri İste" olarak benimsenmiştir. Organizasyonları genellikle içlerinde bedava yemek ve müzik, çocuklar için oyun alanları barındıran renkli ve görkemli partiler olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak, zaman zaman şiddete başvurulduğu görülmüştür. RTS hareketinin yaratıcı toplumsal hareketler bağlamındaki önemi, Claire Bishop gibi pek çok incelemeci tarafından (Bishop, 2012) ilk hareket olarak değerlendirilmiş olmasıdır.

1995 yılında, Londra şehir merkezindeki Camden caddesinde iki otomobil çarpışır. Sürücüler büyük bir öfkeyle araçlarından iner ve arabaları parçalamaya başlarlar. Kısa sure içinde yol trafiğe kapanmış ve büyük bir kalabalık birikmiştir. Sürücüler RTS'nin mensubudur, araçlar ikinci el olarak bu iş için alınmışlardır. RTS'nin ilk büyük eylemlerinden biri olan bu kapama, derhal bir konsere dönüştürülür, kolonlar yerleştirilir, RTS mensuplarının bisikletleri alanın etrafına yayılır pedal çevirmeye başlarlar. Bu sayede üretilen elektrikle, cadde müzikle doldurulur ve büyük bir parti yapılır. Yüzlerce insan şehrin merkezinde, trafiği kapatarak, yüksek sesle müzik eşliğinde eğlenmiştir. Tiyatro salonları, galeriler vb. ile yoğun kültürel aktivitelere sahne olan Camden High Street, göstericiler açısından "kültürün ticarileşmesi için oluşturulmuş alanlardan biri"dir, ancak bu partiyle bedava yiyecek bulunan, oyuncaklar dağıtılan bir alana dönüştürülmüştür. Etraftaki pankartlarda şu yazılar bulunmaktadır: Arabasız Yollar, Sokakları Geri İste, Nefes. Otoritenin olmadığı herşeyin bedava olduğu, hiç bir şey için izne gerek olmayan bir alan kurulmuştur. Hakim Bey'in TAZ tanımına uygun olarak geçici bir özerk alan oluşturulmuştur ve bir karnaval yaşanmaktadır. Ekonomik sistemi, cömertlik ve bereket üzerine kurulan partilere katılanların sayısı, kısa sürede on binleri bulmuştur. (Blanco, 2013)

Bir başka önemli etkinlik, 1996 yılında, RTS'nin M41 yolu üzerindeki büyük eylemleri sırasında gerçekleşmiştir. Eylem için 40 ton kum getirilmiş, yola dökülmüştür. Yol trafiğe kapatılmış, on bin kişi, yüksek müzikle, dokuz saat boyunca caddede dansetmiştir. Bu sırada 18. yy kostümleriyle iki cambaz alana gelirler. Gayda çalmakta ve yüksek cambaz ayaklarıyla yürümektedirler. Üzerlerindeki dev kostümün altında RTS katılımcıları vardır. Cambazlar yavaş yavaş ilerlerken içeridekiler asfalta delikler açarak, ağaç dikmektedirler. Müziğin gürültüsünden delicilerin sesi duyulmamaktadır. Sembolik olarak, otoyolu ormana çevirmektedirler. Aslında partinin bu fikri ortaya koyduğunu, kamu arazilerinin özel alana dönüştürülmesini protesto eden bir bildiriyi katılanlara dağıtarak, gün boyunca anlatmışlardır. Parti sona erdiğinde, asfaltın üstü bir plaja ve bir ormana dönüştürülmüştür. Bildiri, otomobillerin kullandığı kamusal alanı, yeniden ortak kullanıma açmaktan ve bunun kapitalist sistemin bir kusuru olduğundan sözetmektedir. Bakhtin'in karnaval tanımlamasına uygun bir toplumsal harekettir. Partiler sırasında bütün yasaklar ve kurallar askıya alınır, geçici olan bir sure için kalıcı olan haline gelir ve kalıcı olan için yıkıcı bir karşıtlık oluşturur. Partide eğlenen bedenler, gündelik olanın yahut

uygarlığın ondan beklediğini vermeyen, eğlenmeye adanmış bir varlığı ortaya koymaktadır. İktidarın bedene ilişkin kurallarını tehdit etmektedir. Kamusal alanda, dokuz saat süren bir dans partisi, hem alanı, hem de bedeni iktidarın denetiminden çıkarmıştır. Bu açıdan bir karşı hegemonya niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda, bir geçici otonom bölge (TAZ) oluşturmaktadır.

Sonuç: RTS hareketi, ürettikleri yaratıcı toplumsal hareket formlarıyla ele aldıkları konuları duyurmayı başarmışlar ve yeni toplumsal hareketlere bir başlangıç oluşturmuşlardır. Ancak grup, giderek değişmiş, itirazlarını oluşturan sorunların, nihai olarak kapitalist sistemin bir çıktısı olduğundan hareketle kapitalizm karşıtı bir harekete dönüşmüş, küreselleşme karşıtı hareketle birleşerek, dünya çapında eylemler gerçekleştirmiştir. RTS adı, İngiltere'de bir grup insanın değil, dünyada genel olarak, bazı aktivist grupların adı haline gelmiştir.

İlişkilendiği Sanatsal Yaklaşımlar: Her iki parti de fluksus partilerini çağrıştırmaktadır. Birbiriyle bağlantılı olmak zorunda olmayan etkinlikler, birlikte aynı ortamda bulunmakta, aynı başlık altında farklı şeyler yapmaktadır. Parti sadece eğlence değildir, gösterileri ve olayları da içinde barındırmaktadır. Sanata alternatif bir yaklaşım getirmeyi hedefleyen partileriyle fluksus akımı takipçileri bir çeşit karnavalisttir. RTS'nin de bir karnaval oluşturarak içine, olaylar ve gösterileri aldığı görülmektedir. Gerçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemler, Fluksus sanatçılarının bir tercihi olmuştur. Cadde üzerine dökülen 40 ton kum ve o kumun bir plaj oluşturması, arkasından caddede açılan çukurlara dikilen ağaçlarla, RTS'nin Temmuz 1996 partisi, fluksusun sürpriz olanı, geçici olanı ortaya koyma ve bunu günlük olarak yaşayarak tüketme eylemlerini yinelemektedir. Ağaç dikme ve kumları asvaltın üstüne dökerek yeni bir alan oluşturma, varolan alanı değiştirme etkinlikleri açısından happeningle ilişkilendirilebilir. Hem düşünülmüş ve oluşturulmuş, hem de o anda ve spontandır. İzleyici yoktur, plajın yahut ormanın nasıl değerlendirileceği, asvaltın üzerindeki kumların ve ağaçların nasıl bir sonuç yaratacağını düşünceyi oluşturanlarla karşı karşıya kalanlar birlikte üreteceklerdir.

SOKAKLARI GERİ İSTİYORUZ		Yok:x Var:+ Olabilir:≈
Gerçekçi Sanatsal Yak.	Uyum	x
	Estetik	≈
	Denge	x
	Benzetme	x
Dışavurumcu Sanatsal Yak.	Sanatçı	x
	Bireysellik	x
	Bilinç	+
	Anti-naturalizm	≈
Biçimci Sanatsal Yak.	Biçim	+
	Sanatçı Özne	x
	Yüksek Sanat	x
	Yapısalcılık	x
Postmodern Sanatsal Yak.	Sanatçı kutsal değildir	+
	Postyapısalcılık	+
	Öteki üzerinden kurulum	+
	Feminist/Postkolonyal/Queer/Melezleşme/ Bağlam değiştirme/	+
Amaç	Gündelik yaşamı kesintiye uğratmak/kentleşmedeki sorunlara dikkat çekmek	Başarılı
Tür-Sınıflama	Kuşatma (blocked), Karnavalesk protesto (carnival protest), flash mob (sokak çeteleri) yaratıcı karışıklık (creative distruption)	
YTH – Kuram Yaklaşımları	Karşı hegemonya, karnavalesk, biyo-politiğin kırılması, TAZ (Geçici Otonom Bölge) kurulumu	
Kullanılan imge/nesne/eylem	Parti, müzik, kum, ağaç, Ortaçağ kostümleri ve enstümanları, cambaz aksesuarları, oyuncular, cambazlar	
İlişkilendiği sanatsal form-lar	Kavramsal Sanat Yaklaşımları-Fluksus Partileri, happening	
Heterotopya (Eylemle dönüştürülen mekân)	Gerçek Mekân (YTH Pratiğinin gerçekleştiği mekân)	Trafiğe açık yollar
	İmgenin-Nesnenin-Eylemin mekânı	Barlar, parti alanları, piknik alanları, eğlence için ayrılmış özel alanlar.
	Heterotopik Mekân	Eğlence alanı, orman, plaj
Heterokroni	Gündelik zaman	Parti zamanı, ormanda ve plajda eğlenme zamanı, eylem-protesto zamanı

Tablo 6: Sokakları Geri İste hareketinin analizi

Yukarıdaki tablo incelendiğinde, gerçekçi sanatsal yaklaşımların uyum, denge ve benzetme ögelerinin olmadığı, estetik ögesiyle ise yoruma bağlı olarak ilişki kurulabileceği görülmüştür. Yine Pinpon topları çalışmasında olduğu gibi, dışavurumcu sanatsal yaklaşımın kavramları içinde, bilinç ögesi dışındaki sanatçı, bireysellik ve anti-naturalizm ögelerinin varolmadığı düşünülmektedir. Biçimci yaklaşımın özelliklerinden olan, yüksek sanat, sanatçı özne, biçim ve yapısalcılık ögelerine de rastlanmamıştır. Postmodernist sanatsal yaklaşımlarının, sanatçı öznenin ortadan kaldırılması, görünmeyeni görünür kılmak üzere, çalışmayı varolmayan ötekinin (bu çalışmada araçların kullanması gereken otoyolda yayaların yolu kaplamasını sağlayarak) üzerine kurarak görünmesini sağlama, bağlamı değiştirme ve bağlamdan koparma ögeleri ortaya koyulmuştur. Gündelik yaşamı kesintiye uğratma ve bu yolla kentleşmenin sorunlarına dikkat çekme amacı başarıya ulaşmıştır. Yaratıcı toplumsal hareketler açısından, kuşatma (bloked), karnavalesk protesto (carnival protest), flash mob (sokak çeteleri) yaratıcı karışıklık (creative distruption) olarak sınıflandırılabilir. Yeni toplumsal hareketlerin kaynakları açısından bakıldığında, karşı hegemonya, karnavalesk, bir otoyolda saatlerce dansetme fırsatı açısından biyo-politiğin kırılması, alanın parti için başka her türlü aktiviteye, özellikle de kendi aktivitesi olan trafiğe kapatılması açısından TAZ (Geçici otonom bölge) prensiplerinin varolduğu görülmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi, kavramsal sanat yaklaşımlarından fluksus ve happeninglerle ilişkilendirilebilir. Öte yandan RTS'nin bu eylemi, heterotopik ve heterokronik bir alan oluşturmuştur. Bir yandan yol plaja, ormana ve parti alanına dönüştürülerek heterotopya oluşturulurken, yol üzerinde, belki yüzlerce yıl önce orada varolan orman yahut kumsal görüntüsü yeniden oluşturulmuş, cambazların kostümleri ve enstrümanlarıyla kurduğu atmosfer ve kostümler de Ortaçağ eğlencelerini 1996'ya getirmiştir.

3.3.3. Story Telling/Hikâye Anlatıcılığı: Ayakkabı Piramidi/Pyramid of Shoes

Tarih: 1992 -1997

Yer: Paris – Fransa devamında Avrupa'nın farklı kentleri ve Kanada

Nasıl Gerçekleşti: Soğuk savaş dönemi sonrası, çatışma olabilecek alanlara yerleştirilmiş olan anti-personel mayınları, sivillerin ölümüne ya da sakatlanmasına yol açmıştır. Bu mayınlar belli bölgelerde soğuk savaş döneminden sonra uzun bir süre daha kalmıştır. Bunun sonucunda çoğunluğu çocuk olmak üzere, pek çok sivil

hayatını kaybetmiştir. 1992 yılında kurulan "International Committee to Ban Landmines (ICBL)", mayınsız bir dünyanın oluşmasını sağlamak için çalışmalarına başlamıştır. Çocuk hakları, kadın hakları savunucuları, anti militaristler, doğa savunucuları ve benzeri birçok aktivist grubu da içinde barındıran bu komite, Prenses Diana'nın da destekleriyle yüzlerce ülkede sesini duyurmuş, yankı uyandırmıştır. Tepkilerini olabildiğince sade ve etkili bir şekilde göstermek isteyen topluluk, Paris'te ayakkabılardan bir piramit yapmayı plânlamıştır. Bu piramitteki her bir çift ayakkabı, ölen sivilleri temsil edecektir. Herkesin getirip ayakkabı bırakabildiği bir ortak oluşum organize edilir. Ortaya çıkan yüksek katılım sonunda, ilk piramitteki ayakkabı sayısı 18.000'e kadar çıkmıştır. Oluşturduğu güçlü uluslararası bağlantıları kullanan komite, bu olayın tüm gazetelerde manşetlere çıkmasını sağlamıştır.

Etkinlik alanları, insanların etrafında toplanabileceği, hatta bazı deneyimler yaşayabileceği biçimde düzenlenmiştir. Kanada'da 2008'de yapılan etkinlikte izleyicilerin protez kol ve bacakları kullanabilmesi için setler kurulmuş, mayınların sonuçları hakkında daha yakından bilgilenmeleri sağlanmıştır. Organizasyonları düzenleyen, dünya çapında kara mayınlarına karşı mücadele eden Handicap International, bu konudaki çalışmalarıyla Nobel Barış Ödülü kazanmış bir sivil toplum kuruluşudur. Eylemlere herkes ayakkabı getirerek katılmakta, piramit bağımsız katılımcılar tarafından yükseltilmektedir. Ayakkabı piramitlerinin oluşturulması, bir iletişimsel eylem olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda bir TAZ'dır. Bir sure için kentin ortasında bulunan bu ayakkabı piramidi herkesi farklı bir gerçekliğin içine alır ve onunla ilişki kurmasını sağlar. Aslında Hakim Bey'in tanımıyla, *soyut bir ızgara* olan haritada hangi noktaya düşüleceği bir rastlantıdır, mayınlar Paris'in ortasında da olabilirdi yahut yakın ya da uzak bir tarihte olabilir. Öte yandan bir eşiksellik durumu yaratmaktadır. Katılımcı uygarlığı tartışılmaz bir şehrin ortasındadır ama aynı zamanda, mayınların bilinmeyen alanındadır, önündeki şeritte "tehlike" yazmaktadır. Bu eşiksellik hali, hem katılımcıları eşitlemekte, hem de yarattığı yarılma haliyle, toplumsal dramanın oluşmasıyla ortaya çıkan hikâyenin alanını oluşturmakta, kabulünü arttırmaktadır.

Sonuç: 1997 yılının Eylül ayında anti-personel mayınların dağıtımı, kullanımı, stoklanması ve üretilmesi yasaklanmıştır. Ayakkabı Piramidi, sivilleri etkileyen farklı bombalar için bir çeşit gelenekselleşmiş eyleme dönüşmüştür, bugün de sürdürülmektedir.

İlişkilendirildiği sanatsal yaklaşımlar: İlişkisel estetik, Hikâye anlatıcılığı. Ayakkabı piramidi için bir enstalasyon tanımı yapılabilse de kavramsal sanatın değil, ilişkisel estetiğin içinde değerlendirilebilecek bir çalışmadır. İlişkisel estetik yaklaşımında izleyicinin katılımından çok, kolektif bir katılımla, sanat eserinin aurasını yaratan, izleyicinin bizzat kendisidir.



Resim 3.23: Ayakkabı piramidi. 2018, Paris-Fransa

Ayakkabı piramidi çalışması için fikir ortaya koyulmuştur, ancak fikrin inşa edilmesi ve ortaya bir ürünün çıkması katılım gerektirmektedir. Yani ürünün ortaya çıkabilmesi için ilişkisel bir sürece ihtiyaç vardır. Organizasyonu yapan kuruluş duyuruyu yapmakta, alanı belirlemekte ve ayakkabıların getirilmesini beklemektedir. "Yaşam için bir çift ayakkabı: Handicap International'in küme bombalarını durdurmasına yardımcı olun!" sloganıyla yapılan çağrılar, isteyenlerin ayakkabılarını getirerek, piramidin oluşmasına yardım etmesiyle etkinliğin oluşmasını sağlamaktadır. İzleyiciler, sürecin oluşturucusu ve katılımcısı olarak ayakkabı getirmekte, getirdikleri ayakkabıları, "danger/dikkat tehlike" yazan bantlarla çevrili alana atmaktadır. Önce ayakkabı getirmek bir görev, bir iyilik yapma fırsatı iken, ayakkabıları getirip attıktan sonra, küçük yığının giderek yükselen bir piramide

dönüşmesi, süreç içinde piramidin yükselmesini istememe, duygusuna dönüşmektedir. Çünkü her bir çift ayakkabı mayınlarla ölen ya da yaralanan bir kişiyi temsil etmektedir. Böylelikle piramidi oluşturanlar bir yandan oluşumun bir parçası iken, bir dilemma olarak, aslında onun oluşmaması, yükselmemesi, büyümemesi gerektiğini farketmektedirler. Eserin ortaya çıkarması gereken duygu ve fikir budur: Aslında bir piramidin olmaması ve buradaki ayakkabıların temsil ettiği insanların ölmemesi, bugüne kadar da ölmemiş olmaları gerekliliği. İzleyici bu noktaya birlikte gelmiştir. Bu tam da Bourriaud'nun ilişkisel estetiği tarif ederken ortaya koyduğu, "…bir uzak'ın biricik ortaya çıkışı olan sanatsal aurayı seyirci yaratıyor" düşüncesine karşılık gelmektedir. Eserin aurasını izleyicilerin eylemi, kolektif aktiviteleri oluşturmuştur. Bu nedenle de ortaya çıkan sonuç, sonucun ürettiği anlam farklı bir düzlemde paylaşılmaktadır. Ortaya çıkan sonuç, eseri oluşturmadan evvel düşünülmüş ve paylaşılmış değildir. Sonucu, süreç ve birliktelik oluşturmuştur.

Şimdi Bourriaud'nun sorusunu sorabiliriz: Bu eser benim onunla diyaloğa girmeme izin veriyor mu?

Evet, eserin istediği tam olarak budur. Piramit kendisiyle ilişkiye girilmesi isteğini ve bunun sonucunda, bir daha oluşmaması isteğinin farkındalığını temsil etmektedir. Bu noktada, diğer seçimimize geçebiliriz, hikâye anlatımı:

Hikâye anlatımı, bu piramidin oluşumuyla başlayan süreçte yaptığı şeydir. Hikâyeyi anlatmak üzere orada kimse yoktur. Hikâye sahipleri gitmişlerdir, geriye ayakkabıları kalmıştır. Ayakkabılar bir metafor olarak onları temsil etmekte, yukarıda gördüğümüz göçmenlerin ceset torbalarında olduğu gibi, onlara hikâyelerini anlatmaktadır. Çocuk ayakkabıları, yetişkin ayakkabıları, pahalı ayakkabılar, ucuz ayakkabılar, eski ayakkabılar, yeni ayakkabılar, küçük numaralı ayakkabılar, büyük numaralı ayakkabılar, renkli ayakkabılar, çok çalışan insanların ayakkabıları, yüksek topuklu süslü ayakkabılar, resmi, kapalı ayakkabılar, ince bağcıklı sandaletler ya da uzun konçlu botlar… Ayakkabılar dünyadan yokolup giden birçok insanın temsili olarak orada durmakta ve gidenlere dair bilinmeyen öyküleri anlatmaktadır. Sayıları giderek artan ve artık sesi olmadığı için kendisi için hiç bir şey söyleyemeyen insanlar, bir çift ayakkabı olarak piramitte kıpırtısız, anılmayı, anlaşılmayı, hikâyesinin duyulmasını beklemektedir. Süreç, hikâyenin kendisidir: Önce ayakkabı sayıları azdır, bunlar ilk basanlardır, sonra sayı giderek artar. Başkaları gelip o mayınlara basmaya devam etmektedir. İlk basanlar, gelenlere hiç bir şey söyleyemezler, çünkü sesleri yoktur. Orada öylece diğerlerinin gelmesini beklerler.

Diğerleri gelir, piramit yükselir. Bu dinamik süreç, Torres'in şeker yığını çalışmasındaki dilemmayı hatırlatmaktadır. Katılımcı, piramide ayakkabı ekleyerek orada ölenlerin sayısını arttırmakta, ancak ayakkabı getirmediği takdirde de yığının oluşmasına katkıda bulunmayarak, aslında farkındalığını göstermemiş, farkındalık oluşmasına katkıda bulunmamış olmaktadır.

Hikâye anlatıcılığında, bir insanın yüzyüze doğrudan kendi öyküsünü anlatmasının çekiciliği, burada insanı temsil eden ayakkabının doğrudanlığında yatmaktadır. İnsandan başka ayakkabı giyen canlı yoktur. İnsan ayakkabıyı ayaklarını koruyabilmek için bulmuş ve imal etmiştir. Ayakkabı insani yaşama dair bir olgudur, ayakkabının çeşitliliği yaşama dair bir bilgidir. Hikâye, insanı temsilen ayakkabılar tarafından kurulmaktadır.

AYAKKABI PİRAMİDİ		Yok: x Var: + Olabilir: ≈
Gerçekçi Sanatsal Yak.	Uyum	x
	Estetik	≈
	Denge	x
	Benzetme	x
Dışavurumcu Sanatsal Yak.	Sanatçı	x
	Bireysellik	x
	Bilinç	+
	Anti-naturalizm	x
Biçimci Sanatsal Yak.	Biçim	+
	Sanatçı Özne	x
	Yüksek Sanat	x
	Yapısalcılık	x
Postmodern Sanatsal Yak.	Sanatçı kutsal değildir	+
	Postyapısalcılık	+
	Öteki üzerinden kurulum	+
	Feminist/Postkolonyal/Queer/Melezleşme/ Bağlam değiştirme/	+
Amaç	Kara mayınları sorununa dikkat çekmek, yasal bir zemine ulaşmasını sağlamak	Başarılı
Tür-Sınıflama	Hikâye anlatıcılığı (Story telling), Sanatsal nöbet (Artistic vigil), Kamusal sanata müdahale, (Public Art Intervention) TAZ (Geçici Otonom Bölge) kurulumu, Görünmeyeni görünür kılmak (Make invisible visible)	
YTH – Kuram Yaklaşımları	İletişimsel eylem, TAZ, eşiksellik	
Kullanılan imge/nesne/eylem	Ayakkabılar, piramid formu	
İlişkilendiği sanatsal form-lar	İlişkisel estetik, hikâye anlatıcılığı	
Heterotopya (Eylemle dönüştürülen mekân)	Gerçek Mekân (YTH Pratiğinin gerçekleştiği mekân)	Kent meydanları
	İmgenin-Nesnenin-Eylemin mekânı	İnsanların ayağı
	Heterotopik Mekân	Mayın tarlaları
Heterokroni	Gündelik zaman	Ölmüş insanların zamanı, geçmiş, bugün-şu an ya da gelecekte bir zaman

Tablo 7: Ayakkabı Piramidi hareketinin analizi

Yukarıdaki tablo incelendiğinde, gerçekçi sanat yaklaşımlarının estetik ögesinin, yoruma bağlı olarak açık bırakılması dışında, diğer ögelere rastlanmadığı görülmektedir. Dışavurumcu sanatsal yaklaşımlar açısından, sanatçı ve bireysellik ögesine rastlanmamaktadır. Ancak, eserin üretilmesi bir hedef, bir bilgi ve oluşturmadaki farkındalık açısından bilinç gerektirdiğinden bilinç ögesi ve piramit formunu barındırdığı halde, farklı materyal ve amaçla ortaya koyulmuş olduğundan anti-naturalist ögeleri içinde barındırmaktadır. Biçimci sanatsal yaklaşımların hiç bir ögesine rastlanmazken, postmodernist yaklaşımlar açısından ilişkili olduğu görülmektedir. Sanatçı öznesi yoktur, çalışma orada olmayan, hatta hiç olmayacak ve sesini duyuramayacak olan kurbanlar açısından kurulduğu için öteki üzerinden kurulmdan sözedilebilir. Daha çok gelişmiş ülkelerde gerçekleştirilmesi ve çoklukla yoksul ülkelerde rastlanan bir soruna dikkat çekmesi açısından postkolonyal bir yaklaşımı olduğu söylenebilir ve birden fazla sanatsal formla, hikaye anlatıcılığı ve ilişkisel estetikle ilişkilendirilebilmesi açısından melezleşme, atölye dışı üretim ve bağlam değiştirme ögelerinin varlığından söz edilebilir. Çalışma, kara mayınları sorununa dikkat çekmek için oluşturulmuş ve bu konuda daha once de belirtildiği gibi, başarılı olmuştur. Yaratıcı toplumsal hareketler bakımından geniş bir yelpazede yeralmaktadır; hikâye anlatıcılığı (story telling), sanatsal nöbet (artistic vigil), kamusal sanata müdahale, (Public Art Intervention) TAZ (Geçici Otonom Bölge) kurulumu, görünmeyeni görünür kılmak (make invisible visible) başlıkları altında sınıflandırılabilir. Yeni toplumsal hareketlerin kaynakları açısından bakıldığında iletişimsel eylem, geçici otonom bölgeler (TAZ) ve eşiksellik (liminality) olarak değerlendirilebilir. Ayakkabılar imgenin oluşturulması ve hikayenin kurulması için kullanılan nesneler olarak seçilmişlerdir. Çok tanıdık bir imge olan piramit ise insan uygarlığının bir simgesi olarak da, insanın rastgele biriktirmelerinde sıklıkla görülen bir form olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Heterotopya açısından bakıldığında, kentin meydanının dönüştürülmesi bir heterotopik alan oluşturulmasıdır, kentin sevilen meydanı artık bir mayın tarlasıdır, hatta mezarlık olarak da görülebilir. Ayakkabı olması gereken yerde, bir insanın ayağında ya da giyilmek için hazır olarak bir dolapta, korunaklı olarak evi içinde değildir. Ayakkabıların oluşturduğu yığın, bir mayın tarlasını temsil ederken ölmüş insanların da temsilidir. Hem mekân hem de zaman bir değişim içindedir. Çünkü ayakkabı piramidi aynı zamanda bir heterokroni yaratmıştır. Gündelik zaman, örneğin Paris'te bir öğleden sonra iken piramidin zamanı Bosna-Hersek ya da Kamboçya'daki

patlamanın sonrasıdır. İzleyenin içinde bulunduğu an, geçmişte, bugün ya da gelecekte mayın yüzünden hayatını kaybeden-kaybedecek insanların zamanıyla birleşmiştir.

3.3.4. Beden Sanatı: Çıplaklık Laneti/Curse of Nakedness

Tarih: 2015

Yer: Akaa – Uganda



Resim 3.24: Çıplaklık Laneti 2015, Akaa-Uganda

Nasıl Gerçekleşti: Nisan 2015'de Uganda'nın Akaa köyü yerlilerinin askeri işgale karşı direnişleri sırasında, köyün yaşlı kadınları bir "stripping" gerçekleştirmişlerdir. Köy, yetkililer tarafından "seçkin spor avcılığı" yapmak isteyen Güney Afrikalı bir yatırımcıya satılmıştır. Köylülerin araziyi boşaltması için evlerin ve bahçelerin ateşe verilmesi gibi olaylar sırasında yaşamını kaybedenler olmuştur. Şiddetsiz bir direniş için, dayanışma isteyen köylüler, şiddet içermeyen doğrudan eylem eğitimleri alarak, yürüyüş gibi basit eylemlerle işgale karşı direnirken, giderek artan sayıda askerin bölgeye yerleştirilmiştir. Sonuçta bölgenin askeri işgal altına alınması gerilimi arttırmıştır, köylüler evlerini terketmeme kararını sürdürmektedir. Bu süreçte hükümet bölgeye iki bakan göndermiştir. Aynı zamanda bir general olan İçişleri Bakanı ve Arazi Bakanı, köyün satılmış olan arazisinin sınırlarını yeniden,

yani satışa göre çizmeye ve köylüleri, evlerini terketmeye ikna etmek için bölgeye gelmişlerdir. Ancak, Akaalılar bir bariyerle köye girişi engellemişler, köyün yaşlı kadınları bu iki bakanın ve gelen hükümet görevlilerinin önünde, soyunmuşlar, göğüsleri parlamento üyelerine dönük olarak bağırmışlar ve onları lanetlemişlerdir. İçişleri Bakanı derhal oradan uzaklaşırken, Arazi Bakanı ağlamaya başlamıştır. Onlarla birlikte gelen görevliler, utanç içinde, yaşlı kadınlara bakmamak için gözlerini kapatarak uzaklaşmaya çalışmışlardır. Sonuçta bakanlar ve yanlarındaki heyet bölgeyi hemen terketmişler; araziyi yeniden çizmek için getirdikleri taşları köye indirmeyi bile başaramamışlardır.

Çıplaklık laneti, yerel ve güçsüz olanın, zamanını ve fırsatını bularak, yaşamı fethetmesi bağlamında gündelik yaşam pratikleri olarak değerlendirilebilir. Soyunan kadınlar kodları kırmış, iktidarı değil, içinde bulunduğu sorunu geçmeyi hedeflemişlerdir. Diğer yandan sistemin biyo-politiğini kırıcı bir eylem olarak okunabilir, insanların toplum içinde bedenlerinin hangi parçalarını göstereceği belirlenmiştir ve iktidarlar bu sınırlandırmaları titizlikle uygulamaktadır.

Sonuç: Yapılan görüşmelerin sonunda askeri işgal kaldırılmıştır. (Stripping Power, 2015)

İlişkilendiği Sanatsal Yaklaşımlar: Yaşlı kadınların soyunmaları eylemi, Postmodern sanat içinde değerlendirilebilir. Postmodern üretim yaklaşımlarından, hem postkolonyal bir okuma ile yerel – kültürel olandan kaynak almıştır hem de yeniden yerleştirme, farklı bir bağlama yerleştirme özelliği taşır. Çıplaklık, özellikle de yaşlı kadınların çıplaklığı Uganda halklarından Alcolilerin kültüründe, çok önemli bir lanettir. Göğüslerin baktığı kişi, adaletsizlik yapmıştır ve bu çıplaklık, onu en büyük kötülükle karşılaşması için lanetlemektedir. Lanetleme eylemi, bireysel alandan alınmış, kamusal alana taşınmıştır. Köylülerin yaşadıkları duygunun gücünü gösteren bir ifade biçimidir.

Feminist bir okuma ile toplumsal cinsiyet ve geleneksel baskıların beden üzerindeki tahakkümünü ortadan kaldırmaya yönelik bir çalışmadır. Malzemesi yaşlı kadınların bedenidir. Yine feminist okuma açısından bakıldığında, feminizmin eleştirdiği geleneksel sanatsal yaklaşım, kadın bedeninin bir sanat eserine konu olması halinde, "güzel" tanımları içinde kalması gerektiği, en azından zamanın "estetik" algısını barındırması zorunluluğudur, aynı cümleden hareketle, yaşlılık, estetik ve

güzeli barındırmaz. İlgili başlıkta, feminist sanatçıların özellikle üzerine giderek, ortaya koyduğu çalışmalarında yaşlı bedenlerin konu olduğundan sözedilmiştir. Çalışma bu açıdan feminist bir perspektifle, bir sanat eserine ilişkin "kadın bedeni" normlarına da itiraz niteliği taşımaktadır.



Resim 3.25: Çıplaklık Laneti 2015, Basın fotoğraflarından

Eylem, Beden Sanatı/Body-Art olarak değerlendirilebilir. Body-Art'ın canlı heykel tanımına uymaktadır. Kadınlar bedenlerinin üstlerini soymuşlar ve göğüslerini politikacılara çevirerek, eylemin tamamlanmasını böyle gerçekleştirmişlerdir. Germener Body-Art'ın duyguları yeniden öne çıkaran bir nitelik taşıdığını belirtmekte, bedenle ortaya koyulan ifadelerin bir son çare, bir umutsuzluk taşıdığının altını çizmektedir. Alcoli kadınları, yönetimdeki yolsuzluk ve usulsüzlükler sonucu ortaya çıkan duyarsızlık nedeniyle içine düştükleri işgalden ve sürgünden kurtulma çabaları sonuç vermediğinde, bu yöntemi seçmişlerdir. Hatta seçilmiş bir yöntemden çok, doğaçlama gelişen bir oluşum olduğu düşünülürse, böylelikle bedenin kullanıldığı bir happening olarak değerlendirilebilir.

Happeningle ilişkilendirildiği gibi performansla ilişkilendirmek de mümkündür. Schener'in tanımladığı gibi, "olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını anlatmak" unsurlarının tümünü barındıran, "bilgi, mal ve gelenek değiş

tokuşunu içeren iletişimsel bir davranış"tır. Önceden kurgulanmamıştır, ancak restore edilmiş bir davranıştır, çünkü lanet herkes tarafından bilinmekte, nasıl uygulandığı, ortak hafızada bulunmaktadır. Yaşlı kadınlar soyunurken kaçmaya çalışmanın, gözleri kapatmanın nedeni budur, restore edilmiş davranışın tamamlanmasını engellemek, belki lanetin oluşmasını da engelleyebilecektir. Turner'in "dramatizasyon" tanımından bakarsak, "estetik bir yön" içermektedir ve oyuncu-seyirci ilişkisini yeniden kurmaktadır. Teatraldir, dramatiktir ve izleyicisi vardır. Performansçı, "yapma" halinden, "olma" haline geçmiştir, icrasıyla seyirciye çok boyutlu bir deneyim fırsatı vermektedir.

Eylem, ilişkisel estetik içinde değerlendirilebilir. Bourriaud'nun teorisinden baktığımızda, şu iki soruya da cevap vermektedir: "Bu eser benim onunla diyaloğa girmeme izin veriyor mu" ve "Eserin tanımladığı uzamda varolabilir miyim, nasıl varolabilirim." Performans doğrudan diyalog içermektedir, lanet eden ve lanetlenen arasında bedensel dil ve geleneksel kültür üzerinden bir diyalog kurulmuştur. Eserin amacı, burada muhatabın bir varlık göstermesi ve köye zarar veren askeri işgalin kaldırılmasıdır. Varolabilmek için bir aksiyon almak gerekmektedir.

Bu eylem bir başka açıdan önemli bir görüntü barındırmaktadır: Berger'in sanat eserinin varlığı ve kendisini gündelik olandan ayırması analizinden bakıldığında, toplu bir heykel olarak yorumlanabilir, soyunmuş yaşlı kadınların oluşturduğu bir canlı heykel. Çevresiyle uyumlanma çabası içinde değildir, tersine kendisini çevresinden ayırmak, sınırlarını belirmekek, onun heykel olarak varlığını ortaya koyan unsurdur. Uzamla ilişkisi, ortamdaki sıradan bir nesneden farklıdır, onun bir parçası değildir, ondan beslenip, yararlanmak üzere orada değildir, tersine varlığı ve formuyla uzamı anlamlandıran kendisidir. Eriyen Vitruvius İnsanı ya da Çıplaklık Laneti fotoğraflarında Berger'in sözünü ettiği, uyumlanmama ve kendisini çevreden ayırma ilkesi kolaylıkla görülebilmektedir.

Sonuç olarak, Çıplaklık Laneti, postkolonyal ve feminist bir okumayla yapılmış, bir ilişkisel estetik çalışmasıdır. Bu üst başlık içinde, happening ve performans olarak değerlendirilebilir.

ÇIPLAKLIK LANETİ		Yok: x Var: + Olabilir: ≈
Gerçekçi Sanatsal Yak.	Uyum	x
	Estetik	≈
	Denge	x
	Benzetme	x
Dışavurumcu Sanatsal Yak.	Sanatçı	x
	Bireysellik	+
	Bilinç	+
	Anti-naturalizm	x
Biçimci Sanatsal Yak.	Biçim	+
	Sanatçı Özne	x
	Yüksek Sanat	x
	Yapısalcılık	x
Postmodern Sanatsal Yak.	Sanatçı kutsal değildir	+
	Postyapısalcılık	+
	Öteki üzerinden kurulum	≈
	Feminist/Postkolonyal/Queer/Melezleşme/ Bağlam değiştirme/	+
Amaç	Köyde kalabilmek, sürgün edilmekten kurtulmak	Başarılı
Tür-Sınıflama	Çıplaklık (nudity), engelleme (blockade), sivil itaatsizlik (civil disobedience), kültürel değer (culturel assets)	
YTH – Kuram Yaklaşımları	Gündelik yaşam pratikleri, biyo-politiğin kırılması, postkolonyalizm, feminizm, karşı hegemonya	
Kullanılan imge/nesne/eylem	Kadın bedeni, çıplaklık, yerel kültür,	
İlişkilendiği sanatsal form-formlar	Beden sanatı, feminist sanat, happening, performans ve ilişkisel estetik	
Heterotopya (Eylemle dönüştürülen mekân)	Gerçek Mekân (YTH Pratiğinin gerçekleştiği mekân)	Köyün girişi, yol
	İmgenin-Nesnenin-Eylemin mekânı	Lanetin uygulanacağı alan
	Heterotopik Mekân	Karşı hegemonya alanı
Heterokroni	Gündelik zaman	Lanetleyenlerin ve lanetlenenlerin zamanı

Tablo 8: Çıplaklık Laneti hareketinin analizi

Yukarıdaki şema incelendiğinde, gerçekçi sanatsal yaklaşımların yine yoruma bağlı olarak estetik dışındaki ögelerine rastlanmamaktadır. Dışavurumcu yaklaşımlardan bilinç ve bireysellik ögeleri çalışmada yeralmaktadır. Çalışmayı

ortaya koyan kadınlar bireysel bir tutum içinde ve hem toplumsal hem de geleneksel bilinci içinde taşıyan bir eylem ortaya koymuşlardır. Anti-naturalist değil, tersine natüralist bir yaklaşım içindedirler. Biçimci yaklaşımlar açısından bakıldığında ise mesajı biçimin taşıdığı, ancak diğer ögelerin olmadığı görülmektedir. Postmodernist üretimler açısından bakıldığında feminist ve postkolonyalist yaklaşımlar hemen sayılabilir. Yok sayılan köylülük ve kadınlık üzerinden yapılan hareket, öteki üzerinden kurulumu ve görünmeyeni görünür kılmayı ortaya koymaktadır. İlişkisel estetik, happening, performans ve beden sanatı yaklaşımlarının birarada olması açısından melezleşmeden, atölye dışı olmaktan, ortak üretimden ve bir geleneği toplumsal alanda değiştirici olarak kullanması bakımından da bağlam değiştirme, bağlamdan koparmadan sözedilebilir. Eylem amacına ulaşmış, sürülme kararı kaldırılmış, köylüler yerlerinden, köklerinden kopmaktan kurtulmuşlardır. Yaratıcı toplumsal hareket türü olarak sınıflandırıldığında çıplaklık (nudity), engelleme (blockade), sivil itaatsizlik (civil disobedience), kültürel değer (culturel assets) başlıkları altına alınabilmektedir. Yeni toplumsal hareketlerin kaynağı açısından, gündelik yaşam pratikleri, biyo-politiğin kırılması, postkolonyalizm, feminizm ve karşı hegemonya olarak değerlendirilebilir. Kadın bedeni, çıplaklık ve yerel kültürü çalışmanın araçları olarak kullanmışlardır. Eylemin mekânı bir karşı hegemonik alan olarak, heterotopya oluşturmaktadır. Köye giden yol, lanetin uygulandığı gerçek mekânın dışında, bağlamsız ve zamansız bir uzama dönüşmüştür. Lanet, o andan başlayarak geleceği içine almış, böylelikle heterokronik olanı ortaya koymuştur.

3.3.5. Performans: THY Grevi "Uçuş Emniyeti" Performansı

Tarih: 2013

Yer: İstanbul – Türkiye



Resim 3.26: "Uçuş Emniyeti" performansı. 2013, İstanbul-Türkiye

Nasıl Gerçekleşti: THY'nin Hava-İş Sendikası üyesi 1.179 çalışanı, 2013 yılının Mayıs ayında greve gitmişlerdir. Grevin nedeni 305 arkadaşlarının işten atılması, çalışma saatlerinin işin zorluğuyla uyumlu olmaması ve maaşlarda ve sosyal haklarda vaadedilen iyileştirmelerin gerçekleştirilmemiş olmasıydı. THY çalışanları, 5 Haziran 2013 günü, grevlerini kamuoyunun gündemine getirebilmek için, yaratıcı bir performans gerçekleştirmişlerdir. Uçaklarda, kabin memuru olarak uçuş güvenliği için yolculara aktardıkları talimatları, bir koreografi eşliğinde ve yeniden yorumlayarak birlikte performe etmişlerdir. Yüzlerinde "Vendetta maskesi" olan grevciler, THY Genel Müdürlüğü önündeki otopark alanını doldurarak, kendi oluşturdukları "güvenlik talimatları"nı uygulamışlardır. Eylem basının büyük ilgisini çekmiş, gazetelerde ve televizyonlarda yer almıştır.

Uçuş emniyeti eylemi, bir karnavalesk performans olarak değerlendirilebilir. Bir resmi kurumun genel müdürlük bahçesi TAZ olarak ele geçirilmiş ve orada, resmi, ciddi olan her şey askıya alınarak, ikinci bir dünya kurulmuştur. Karnavalın birleştirici yanlarını eğlenme ve şenlik unsurlarını kullanmaktadır. Performansçıların yüzlerindeki Vendetta maskesi 2011'de başlayan Occupy Wall Street hareketinden bu

yana küresel olarak neo-liberal politikalar karşıtı eylemlerde kullanılmaktadır. Burada maske hem katılımcıların yüzlerini gizlemekte, hem de performansı küresel bir karnavalın parçası olarak gördüklerinin ve göstermek istediklerinin göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Sonuç: Aralık 2013'de sendika ve işveren anlaşması gerçekleşerek grev bitirilmiştir. Grev sırasında işten atılan 305 kişinin iadesi yapılmış, ücretler, çalışma saatleri ve sosyal haklarda iyileşmeler sağlanmıştır.

İlişkilendiği Sanatsal Yaklaşım: Eylem bir performans olarak değerlendirilebilir. Öncelikle güvenlik talimatlarını değiştirip yeniden yorumlayarak, performans metninin oluşturulmasında postmodernist, bağlam değiştirme, yeni bir bağlama yerleştirme yöntemlerini benimsemişlerdir. Yeni bir bağlama yerleştirdikleri metnin koreografisinde de aynı seçimi sürdürmüş, hareketleri oluşturan temel formu tutmuş, ancak onu da yeni bağlamla ilişkilendirmişlerdir. Performansın metni ve ona bağlı olarak aksiyonu şöyle oluşturulmuştur:

- Sayın grevcilerimiz ve destekçilerimiz,
- Kalkış öncesi grevimizdeki bazı teknik konulara dikkatinizi çekmek istiyoruz.
- Uçuş emniyeti ve grevimizle ilgili bilgileri içeren haberleri gazetelerde bulamazsınız. (Ellerindeki pankartları havaya kaldırarak grev nedenlerine ilişkin bilgi ve sloganları gösteriyorlar)
-Sivil havacılığı da aramayın, orada da kimse yok. (Üzerinde çarpı olan boş kâğıtlar gösteriyorlar)
- Grevimizde tek çıkış kapısı bulunmakta olup, Genel Müdürlükten Bakırköy sahile veya E-5'e bağlanmaktadır. (Genel Müdürlüğü ve Bakırköy sahili işaret ediyorlar.)
- Bu süreçte havalimanına giden yol bizden değildir. (Kollarıyla çarpı işareti yapıyorlar)
- Tehlike anında çıkış yolunu gösteren ikaz ışıkları grev alanının etrafında bulunmaktadır ve her daim faaldir. (Bulundukları alanın çevresini sarmış olan diğer grevcileri işaret ediyorlar)

- Kemerleriniz gösterilen şekilde bağlanır, kendinize göre ayarlanır ve sıkılır. Zira kemer sıkmak deyimi girebilir bundan sonra hayatınıza. (Kemerleri boyunlarına bağlayıp, sıkıyorlar)
- Hava durumunda bir değişiklik olursa, çadır kurmak yasaklandığı için güneşin alnında veya yağmur altında beklemek gerekebilir. Böyle bir durumda derhal en yakın ağacı veya şemsiyeyi hedef seçin, kendinize göre ayarlayın ve yerleşin. (Önce başlarının üzerine çadır işareti yapıyor, sonra rengârenk şemsiyeler açıyorlar.)
- Can yeleğiniz yanınızdaki yoldaşınızdır. İhtiyaç halinde kolunuzu uzatmanız yeterlidir. Acil durumlarda moral ve motivasyon can yeleğiniz tarafından verilecektir.

(Yanlarında bulunan arkadaşlarıyla, kollarını uzatarak elele tutuşuyorlar.)

- Can yeleğinizi tutun, kendinize doğru çekin ve sıkıca sarılın. Sonra birlikte ister ağlayıp ister gülün. (İkili olarak birbirlerine sarılıyorlar. Bu hareket seyirciden alkış ve ıslıklarla destek alıyor.)
- Şimdi lütfen Airport haberi takip etmeyin, her duyduğunuza inanmayın ve direnmeye devam edin. (Yine boş bir kâğıt ve üzerinde bir çarpı işareti.)
- İlginize ve emeğinize teşekkür ederiz. (Başlangıçtaki sloganlarını ve pankartlarını gösteriyorlar.)

Uçaktaki hostesin, nötr sesi taklit edilerek hoparlörlerden gelen güvenlik talimatlarıyla birlikte, toplu halde, daha önce çalışılmış, ama katı bir disiplinle netleştirilmemiş görüntüsü veren hareketlerle eylemlerini tamamlamışlardır.

Carlson'un belirttiği gibi, bedenin kullanımını öne çıkarmış, çatışmayı bu kullanım üzerinden oluşturmuşlardır. Hostesin bedeni yolcular için, uçuş güvenliğini aktaran bir araç, bir nesnedir. Burada aynı araç, bireysel bir itiraz için kullanılmakta, söz konusu beden güneşten yanan, yağmurdan ıslanan ve geçim sıkıntısı çeken bir insana dönüştürülerek, kurgu bilinçli olarak sarsılmakta ve ortak bilgiyle mevcut durum arasında bir gerilim yaratılmaktadır. Öte yandan yüze takılan maskelerle beden kimliksizleştirilmiş, aslında, uçakta yolcunun bilinçsiz olarak yaptığı, hostesi bir insan değil, bir beden, bir araç olarak görmesi halinin altı çizilerek, beden ilk haline, yani insan kimliğine döndürülmektedir.

6'lı sıralar halinde dizilmiş, kadın ve erkeklerden oluşan uzun bir katılımcı grubunun yaptığı performans için seçilen mekân, THY Genel Müdürlük binasının önüdür. Çevreleri grev gözcüleri tarafından kordona alınmış ve çok sayıda da izleyici

performansı izlemek üzere toplanmıştır. İzleyicilerin performansçıların destekçisi oldukları, eylemcilerin "acil durumlarda can yeleğinizi kendinize çekin, sarılın, ondan sonra ister ağlayın, ister gülün" talimatını uygulamaları sırasında gelen, alkış ve ıslıklardan anlaşılmaktadır.

Goffman, performansı, gündelik olandan ve tiyatrodan ayıranın performansçının tutumuyla ortaya çıktığını söylemektedir; bilinçdışı, üzerinde düşünmeden oluşturduğumuz davranışlar performans değildir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, THY çalışanlarının hareketi kendiliğinden oluşmamıştır, o sırada ortaya çıkmamıştır, düşünerek, belirli bilinç taşıyarak, kasıtlı olarak düzenlenmiş, bir bütünlük taşıyan, bir fikri anlatma niyetiyle restore edilmiş davranıştır ve gündelik yaşamın dışında formlar içermektedir. Öte yandan, çiftleme bilinci açısından da performansın tanımını taşımaktadır, izleyicileri, gözlemcileri vardır ve performansı değerlendirmektedirler. Belirli bir noktada alkışlayarak orada olduklarını, farkında olduklarını ve performansın amacını anladıklarını ortaya koymaktadırlar.

Metin, Carlson'un, performansın ortak özellikleri arasına koyduğu, kural bozma, yüzeylerin mizahi biçimde bozulması unsurlarını içermekte, metni takip eden hareketler de benzer biçimde, ironi, metafor, metonimi ve benzeri yaklaşımlar göstermektedir. "Kemer sıkmak", uçakta bir güvenlik aracı iken, grev alanında çalışanların içinde bulunduğu ekonomik koşulları temsil etmektedir; "havalimanına giden yol" bir metonimi olarak kullanılmıştır, havaalanının kendisini temsil etmekte ve grev kırıcılığı anlamına gelmektedir; Genel Müdürlük, Bakırköy sahil ve E-5 tanımları, grev alanında kalmayı ya da eve gitmeyi temsil etmektedir. Öte yandan basının grevlerine yeterince ilgi göstermemesi ironi kullanılarak eleştirilmekte, destek ve dayanışma için diğer grevciler adres gösterilirken de yine uçak talimatları içinde çok önemli bir yeri olan "can yeleği" benzetmesi kullanılmaktadır.

Goffman'ın performans tanımı, "belli bir durumda, belli bir katılımcının, diğer katılımcıları etkilemeye yönelik etkinlikleri" biçimindedir. Bu anlamda, THY çalışanlarının etkinliği performans olarak tanımlanabilir.

UÇUŞ EMNİYETİ PERFORMANSI		Yok: x Var: + Olabilir: ≈
Gerçekçi Sanatsal Yak.	Uyum	x
	Estetik	≈
	Denge	x
	Benzetme	x
Dışavurumcu Sanatsal Yak.	Sanatçı	x
	Bireysellik	x
	Bilinç	+
	Anti-Naturalizm	x
Biçimci Sanatsal Yak.	Biçim	+
	Sanatçı Özne	x
	Yüksek Sanat	x
	Yapısalcılık	x
Postmodern Sanatsal Yak.	Sanatçı kutsal değildir	+
	Postyapısalcılık	+
	Öteki üzerinden kurulum	+
	Feminist/Postkolonyal/Queer/Melezleşme/ Bağlam değiştirme/	+
Amaç	Grevi oluşturan taleplerin duyulmasını ve görülmesini sağlama	Başarılı
Tür-Sınıflama	Performans	
YTH – Kuram Yaklaşımları	Karnavalesk, TAZ, performans,	
Kullanılan imge/nesne/eylem	Uçaklarda, uçuş görevlisinin yolculara aktardığı "uçuş emniyeti" talimatlarının metni, hareketleri ve sesi	
İlişkilendiği sanatsal form-lar	Performans	
Heterotopya (Eylemle dönüştürülen mekân)	Gerçek Mekân (YTH Pratiğinin gerçekleştiği mekân)	THY Genel Müdürlüğü Bahçesi
	İmgenin-Nesnenin-Eylemin mekânı	Uçak
	Heterotopik Mekân	THY görevlilerinin yaşam koşulları
Heterokroni	Gündelik zaman	Uçaktaki zaman.

Tablo 9: Uçuş Emniyeti hareketinin analizi

Yukarıdaki tablo incelendiğinde gerçekçi sanatsal yaklaşımların estetik dışında ögesine rastlanmadığı görülmektedir. Estetik öge yine yoruma bağlı olarak değerlendirilmiştir. Dışavurumcu ögeler, bilinç dışında çalışmada yeralmamışlardır. Biçimci yaklaşımlar içinden bakıldığında ise, biçim ögesinin önemli olduğu görülmektedir. Biçim, çalışmayı görünür kılan, değişime uğratılan, önemli bir ögedir.

Postmodernist sanatsal yaklaşımların sanatçıyı ortadan kaldıran, fikri, ortak üretim anlayışlarına uygun düşmektedir. Uçuş emniyeti için kullanılan talimatlar değiştirilerek grevcilerin koşullarına uygulanmış, bağlam değiştirme-başka bir bağlama yerleştirme ögesi kullanılmıştır. Performansın ana malzemesi, uçak içinde kullanılan uçuş emniyeti talimatlarının standart metni, uçuş görevlisinin bu metni yolculara aktarmak için yaptığı hareketler, görevlinin bedeni ve duygu taşımayan, neredeyse metalik bir tonda duyulan dış sestir. Performans tıpkı uçakta olduğu gibi, bir dış sesin talimatlarını yerine getiren bir beden tarafından ortaya koyulmuştur. Grevin görünür kılınması amacına ulaşılmıştır. Bir performans olarak değerlendirilmiştir. Performans bir heterotopya oluşturmuştur. THY Genel Müdürlüğünün bahçesi uçağın içi haline gelmiş, eylemin zamanı, uçak içindeki zamanla yer değiştirerek de bir heterokroni oluşturmuştur.

3.4. ÖRNEKLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Aşağıda tablo, tezin başlangıcından bu yana ele aldığımız sanatsal yaklaşımların, seçtiğimiz YTH örnekleriyle ilişkilendirilmesi sonucunda bir tablo oluşturulmuştur. *Sanatsal olan nedir* sorusu üzerinden yapılmış tanımlamalar bir araya toplanarak, formüllere, cümlelere, tanımlara indirgenmiş ve YTH pratiklerine uygulanmıştır. Kriterlere bağlanmış bir sanatsal analiz yaklaşımı, sanat eserlerinin incelemesinde kullanılmamaktadır. Modernizmin sanat için ortaya koyduğu kriter, onu böyle bir set içinde değerlendirme yöntemine izin vermemektedir, çünkü bu tablo sanatı kalın çizgilerle ayırmakta, neredeyse teknik bir görüntü oluşturmakta, daha önemlisi ne olduğunu tanımlayarak, bilinmezlik ve yükseklikle örülmüş aurasını ortadan kaldırmaktadır. Ne var ki, sanatın ne olduğu ya da olmadığı konusunda ayrım yapılması gerekliliği, esas olarak modernist sanatsal yaklaşımların bir eğilimidir. Bu paradoksal eğilim, belirsizliklerle dolu bir alanda, neyin içeriye alınacağının sınırlarını çizenlere, bir iktidar bir otorite sağlamaktadır. Böylece sadece sanat değil, sanatı bilenler de onunla birlikte yüce ve büyük bir mevkiye erişmiş olmaktadır.

Sanatsal Kriterler		Yaratıcı Toplumsal Hareket				
		Pinpon Topları	Sokakları Geri İste	Ayakkabı Piramidi	Çıplaklık Laneti	Uçuş Emniyeti Performansı
Gerçekçi – Benzetmeci Yaklaşım		Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Dışavurumcu Yaklaşım		Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Biçimci Yaklaşım		Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Postmodern Yaklaşım		Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
Stecker'in sanat kriterleri açısından,	Sanatçı eser üretme anlayışında mıdır	Belki	Hayır	Belki	Hayır	Belki
	Eser, sanat dünyasındaki sanat eserinden anlayan bir kitle için mi üretilmiştir?	Belki, ancak sanat dünyası içinde olup olmadıkları konusunda bir bilgiye rastlanmamıştır.				
	Eser, sanat sistemine mi üretilmiştir?	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Danto'nun sanat kriterleri açısından,	Eserin bir öznesi var mı?	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
	Eser bir tavır, bir bakış açısı ortaya koyuyor mu?	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
	Metaforik eksiltmeler taşıyor mu?	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
	Bu eksiltmelerin tamamlanması için izleyici katılımına ihtiyaç duyuyor mu?	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
	Eser ve yorum bir sanat tarihi bağlamına gerek duyuyor mu?	Eserlerin ve sanatçıların bu konuyu gündemine aldığını gösterir bir bilgiye rastlanmamıştır.				
Kavramsal sanat yaklaşımlarından herhangi biriyle yakınlık gösteriyor mu?		Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
İlişkisel estetik bağlamında değerlendirilebilir mi?		Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
Öyleyse; Bourrioud'nun değerlendirmesi bağlamında, izleyiciye şu soruları sorduruyor mu:	Bu eser benim onunla diyaloğa girmeme izin veriyor mu?	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
	Eserin tanımladığı uzamda varolabilir miyim, nasıl varolabilirim?	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
LeWitt'in, "düşünceler sanat yapıtı olabilir" değerlendirmesi ışığında: Bir düşünce içeriyor mu?		Evet	Evet	Evet	Evet	Evet

Beuys'un "her insan bir sanatçıdır" kriteri ışığında çalışma, yaşamı yeniden şekillendirmek üzere, özgür bir dönüştürme ve yeniden düzenleme çabası mıdır?		Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
Berger'in saptamaları bağlamında,	Uzamla işlevsel ya da dayanışma gerektiren bir ilişki kuruyor mu?	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
	Uzamla uyum içinde mi?	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır

Tablo 10: Yaratıcı Toplumsal Hareketlerin sanatsal bağlamda incelenmesi

Burada, Dadaizmin, Tzara'nın dilinden yaptığı itirazı, yerini bulabilir: Herkes için ortak bir güzel yoktur ve bütün insanlıkta ortak bir ruhsal temel bulunamaz. Bu itirazdan devam edecek olursak, bütün insanlığı tek bir ortak estetik algı ve beğeniye indirgeyen anlayış, yüzyılın başından bu yana yine sanattan eleştiri almıştır ve alternatif varoluş halleri sanat yoluyla aranmıştır. Sanatı bir kriterler seti içine almayan, hatta böyle bir kriterler seti içinde değerlendirilmeyi önemli, gerekli ve anlamlı bulmayan modern sonrası sanatçılar için, neyin sanat olduğundan daha önemli olan sorular vardır. Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde incelemeye aldığımız bu sorular, konular, yaklaşımlar, malzemeler yahut temsiller, YTH pratiklerinde karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar her iki sanatsal yaklaşım da bu türden bir kriter şeması içinde değerlendirilmeyi ontolojik olarak anlamlı bulmasa da bu şemada ortaya koyulan, YTH pratikleri incelemesi, toplumsal hareketlerle sanatsal olanın aynı uzamda buluşabildiğini, birer heterotopik özne olarak, birbirinin yerine geçebildiğini, birbirinin özelliklerini taşıyabildiğini ortaya koymaktadır.

Tabloda görüldüğü gibi, gerçekçi, dışavurumcu ve biçimci sanatsal ögelere YTH pratikleri içinde rastlanmamıştır; örneklerin tamamı postmodernist sanatsal yaklaşımlarla ilişkilenmektedir. Stecker'in ortaya koyduğu kriterler açısından bakıldığında, bazı soruların cevaplanması mümkün görülmemektedir. *Sanatçı eser üretme anlayışında mıdır* sorusuna bazı çalışmalar için *belki* yanıtı verilmiştir. Çünkü tasarım aşamasında nasıl bir süreçten geçildiği ulaşabildiğimiz bilgilerin içinde bulunmamaktadır. *Eser sanat dünyasındaki, sanat eserinden anlayan bir kitle için mi üretilmiştir* sorusu da aynı biçimde, *belki* olarak yanıtlanmıştır. Halka açık bir üretim

ve sunum sürecinde izleyicilerin kimler olduğunu bilmek, haklarında bir tahminde bulunmak mümkün değildir. Stecker'in *bir sanat sistemi içinde mi üretildi* sorusu, aslında diğer iki soru açısından da belirleyici olmaktadır; sistem, sanatçıyı ve izleyiciyi içine alan bir bütündür. Ancak 1960'lardan sonra sanatçıların özellikle de sistemin dışında üretimler yapmak üzere çalıştıkları bilinmektedir. Dolayısıyla, bu sorular, gerçekte, üretimin sanat olup olmadığını değil, sistem içinde olup olmadığını kontrol etmektedir. Danto'nun kriterlerini uygulayarak incelediğimizde, *eserin öznesi, bakış açısı, metaforik eksiltmeler ve bunları yorumlayacak seyirci ihtiyacı'*nın YTH pratiklerinde bulunduğu gözlemlenmiştir. Danto'nun son kriteri, *eser ve yorum bir sanat tarihi bağlamına gerek duyuyor mu* sorusudur ki eseri üretenlerin bu konuyu dikkate aldıklarını ya da böyle bir beklenti içinde olduklarını gösteren bir bilgiye rastlanmadığı gibi, bunu önemsedikleri ya da üretimleri için kriter olarak gördüklerini belirtir bilgi de elimizde bulunmamaktadır.

İncelediğimiz YTH pratiklerinin tamamında, kavramsal sanat ürünlerinin özelliklerinin bulunduğu görülmüştür. İnceleme bölümünde belirtildiği gibi, bazı çalışmalar, bir kaç özelliği birlikte de barındırabilmektedir. İlişkisel estetik bağlamında incelendiğinde, yine her iki kriter, e*serin izleyiciyle diyaloğa izin vermesi ve izleyicinin eserin tanımladığı uzamda varolabilmesi* perspektifinden, bütün örnekler olumlu sonuç vermiştir. LeWitt'in dü*şünceler sanat yapıtı olabilir* değerlendirmesi ışığında, bütün pratiklerin bir fikir taşıdıkları, bir düşüncenin sonucu oldukları görülmüştür. Beuys'ün, kavramsal sanattan ilişkisel estetiğe uzanan çalışmalarıyla ortaya koyduğu, *her insan bir sanatçıdır*, varsayımıyla incelendiğinde, her beş örneğin de *özgür bir dönüştürme* ve *yeniden düzenleme* içerdikleri görülmüştür. Son olarak Berger'in, en eski sanat tanımlarında rastladığımız, *sanat dolaysız yarar üretmez* fikrine yaslanan

- *eser, uzamla işlevsel, dayanışmacı bir ilişki içinde mi* ve

- *uzamla uyumlanmaya çalışıyor mu* sorularından bakıldığında da YTH'de ortaya koyulan pratiklerin bir uyumlanma çabası içinde olmadıklarını tersine, Çıplaklık Laneti örneğinde olduğu gibi, uzamı değiştiren, bozan, uzamdan hiç bir beklenti içine girmeyen, bağımsız ve ayrıksı bir ilişki içinde olduğu gözlemlenmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

1990'lardan sonra ortaya çıkan sanatsal hareketler, aynı yılların sokak hareketleriyle buluşma eğilimine girmiştir. Bu buluşmanın ürünleri, farklı mecralarda, farklı bağlam ve biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, söz konusu buluşmanın ne tür açılımlar yaratabileceği üzerine bir ihtimal araştırması olarak ortaya çıkmıştır. Toplumsal hareketler, konvansiyonel yapılarından kopmuş, yeni toplumsal hareketler adıyla daha önce örneği görülmeyen ürünler ortaya çıkarmışlardır. Bu çalışmada, söz konusu çıktıların bir sanatsal ürün olarak tanımlanabileceği ihtimali sorgulanmıştır.

Birinci bölüm sanatın ve toplumsal hareketlerin tarihsel gelişimine ayrılmıştır. Sanatın tarihsel süreç içinde geçirdiği evrimler, toplumsal ve kültürel gelişmelerin ortaya çıkardığı değişimler, dört döneme ayrılarak incelenmiştir. Bunlar, gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik ve postmodern yaklaşımlardır. Sanatta postmodernite, üretim yaklaşımları açısından değerlendirilmiş ve sanatsal olan üzerinde yarattığı radikal değişim aktarılmaya çalışılmıştır. Postmodernist sanat yaklaşımlarının ortaya koyduğu ve o güne kadar kullanılan konvansiyonları yıkan, özgünlüğün reddi, melezleşme, kimlik yönelimli sanatsal yaklaşımlar gibi kod kırıcı gelişmeler aktarılmıştır. 21. yüzyıldaki gelişmelerin sanat üzerindeki etkileri, sanatın bir başkaldırı yüzeyi olarak kullanılması ve bugün gelinen noktada en önemli farkı oluşturan genişletilmiş sanat kavramı aktarılmıştır. Toplumsal hareketler, 19. yüzyıldan başlayarak gösterdiği tarihsel gelişim içinde ele alınmış, başlangıçta bir kaynakların paylaşımı mücadelesi olan hareketlerin, değişen dinamiklerle farklılaşması, neo-liberal politikaların gelişmesiyle birlikte yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıkışı, aktörleri, konuları ve kimlik yönelimli yeni yaklaşımlar incelenmiştir.

İkinci bölüm, sanat ve YTH ilişkisine izin veren sanatsal ve kuramsal yaklaşımlara ayrılmıştır. Feminist sanatın ortaya çıkışı ve disiplinlerarası çalışmalarla, sanat ve gündelik olanın ilişkisinin yeniden kurulması, kavramsal sanat, ilişkisel estetik konuları, ortaya çıkardıkları ürünler ve örneklerle ele alınmış, incelenmiştir. Yeni toplumsal hareketlerin alt yapısını oluşturan, karnaval, karşı hegemonya, yeni otonom bölgeler, iletişimsel eylem, gündelik yaşam pratikleri, beden politikaları gibi düşünsel ve pratik süreçler, yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıkmasına etkileri

üzerinden ele alınmıştır. Mekânsal ve zamansal olarak yeni olanaklar ortaya koyma potansiyeli açısından yeni toplumsal hareketlerin ilişkilendiği yaklaşımlardan heterotopya bu bölümün son incelemesi olmuştur. YTH ve heterotopya ilişkisi, sanatın ve toplumsal hareketlerin birbirlerinin alanına geçerek, özgürlükleri arttıran yeni bir potansiyel oluşturabilmeleri açısından incelenmiştir.

Üçüncü bölüm yeni toplumsal hareketler sürecinde ortaya çıkan pratikler bölümüdür. Birinci bölümde ortamın tanınabilmesi için ortaya koyulan ürünlerin bir sergilenmesi yapılmıştır. Birbirinden farklı zamanlarda, konularda ve dünyanın farklı coğrafyalarında ortaya koyulmuş onbeş toplumsal hareket anlatılmıştır. İkinci bölümde bu onbeş hareket içinden alınmış beş pratik sanatsal bir incelemeye tabi tutulmuştur. Bölümün sonunda ortaya koyulan tabloyla, ilişkilendirme toplu bir biçimde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak sanat, kendi özel alanını kurma, konfor alanını genişletme, toplumdan yukarıda olma, alelade olandan ayrılma, kopma çabalarına karşın, ortaya çıkışından bu yana gündelik yaşamın bir parçası, insanın gelişiminin ve çabasının ortağı olarak, insanın tarihine paralel bir gelişme göstermiştir. Bu paralellik uyumlanmak anlamında değil ancak, yaşamdaki her türlü değişimi, doğasının izin verdiği biçimde içinde taşıyarak oluşmuştur. Çünkü sanat, insanın kendisini tanıma, anlama, çözme, dolayısıyla kendisine dair yanıt bulma alanlarından biridir. Aydınlanma süreci ile birlikte, insan kendisini akla sahip bir canlı olarak, tanrıdan ve efendiden koparmaya başladığında, sanatın bağımsız yolculuğu da başlamıştır. Bu süreçte, önce gördüğünü aynen taklit etmiş, bunu başardığına ikna olduktan sonra, ikinci adımda özneden kopup duygularını ve düşüncelerini eserlerine eklemeye başlamış, yaşamla öznenin arasına kendisini koymuştur; özgürlüğünü bütünüyle ilan ettiği biçimcilik döneminde, kendisini insandan da koparmayı, bağımsızlığı deneyimlemeyi başarmıştır. Ne var ki, bu gelişme sanatı, hayatın bütünüyle dışında kalma riskiyle karşı karşıya bıraktığında –ki bu aynı zamanda onun/sanatçının varlığını da tehdit eden bir gelişmedir-, 1960'larla birlikte, postmodern ve postyapısalcı yaklaşımların ürünü olarak, sanat hayatla yeniden buluşma yöntemleri üretmiştir. Happeningler, performans çalışmaları, fluksus partileri, enstalasyonların ilk formları, süreç sanatı, yeryüzü sanatı, arazi sanatı bu arayışların sonuçları olarak ortaya çıkmışlardır. Sanatın yaşadığı bu süreç, gündelik yaşamdan kopma, onu galerilerin ve kültür endüstrisinin bir parçası haline getirmiş, bu da sanatı olmazsa

olmazından, özgür seçimlerinden uzaklaşma tehlikesiyle buluşturmuştur. 1960'lardaki gelişmelerin ana nedeni, sanatçıların galerilerden çıkma, yaşamla yeniden buluşma, sınırlandırıldıkları mekânları, malzemeleri, konuları ve en çok da pazarı aşabilme isteklerinde yatmaktadır. 1990'lara gelindiğinde sanat, hayatın dışında kalma sürecinin etkisini henüz üzerinden atamamıştır, yaşamla buluşamamış, bir yandan anlaşılma zorluğu taşıyan, diğer yandan sanat olduğu tartışılan işlerle tekinsiz bir görüntü ortaya koymaktadır. Bütün alanlarda etkisi görülmeye başlayan eden neo-liberal politikalar ise sanatçıyı sistemin bir parçası olmaya, büyük yatırımlar, galeriler ve müzeler ortamına zorlamaktadır. Sanatçılar için bağımsız kalmak, sistemin dışında üretim yapmak imkânsız hâle gelmektedir.

Diğer yanda toplumsal hareketler, 18. ve 19. yüzyıldaki sorunlardan farklı bir gelişmenin içinde, yokolma ile şiddete başvurma arasında bir keskinlikte savrulmaktadır. Yeni ekonomik düzenin oluşturduğu politikalar, ülkelerle sınırlanamayan, daha geniş, yatay ve küresel sorunlar, bilinen sınıf ve ulus karşıtlarının dışında çatışmalar üretmiş, yeni sorunlar ve yeni kimlikler ortaya çıkarmış, sonuç olarak, birbirine aşinalığı olmayan grupları meydanlarda karşılaştırmıştır. Hem biraraya gelmiş bu yeni grupların yeni ve ortak olan sorunları anlatabilmek, hem sorunları ortak kodlarda buluşturmak, hem de değişen topluma kendilerini –ki bu profillerine bakıldığında çok kolay görünmemektedir- anlatabilmek için yeni bir dil üretilmesinin zorunlu olduğu görülmüştür. İşte yeni toplumsal hareketlerdeki yaratıcılık boyutu, bu noktada ortaya çıkmıştır. YTH'nin dili yeni bir varoluşa açılmıştır, toplumsal hareket sanatla buluşmuştur. Bu buluşma, her ikisi için de olumlu sonuç üretmiştir. Toplumsal hareketler, içinden çıkmaya çalıştığı eskilikten, sürekli karşı karşıya kaldığı iki kutuplu seçeneksizliklerden ve şiddetin sınırlarından kurtulmuş, sanat da toplumla yeniden buluşmak için çok verimli bir mecraya kavuşmuştur. 1990'lardan bu yana ortaya çıkan işler, kitaplara, internet sitelerine, tartışmalara ve incelemelere konu olmuşlardır ve olmaya devam edeceklerdir. Bu çalışma söz konusu üretimleri sanat eseri olarak değerlendirmeyi denemiştir.

Neyin sanat olduğu sorusu, sanatın icadından bu yana tartışılmakta iken, hiç de konvansiyonel olmayan ürünleri bu kapsamda değerlendirmek imkânsız görünse de bu çalışmayı yapmak, sanatın yukarıda anlatılan macerasından bakıldığında, zorunlu görünmektedir.

Sanat nedir konusunda pek çok görüş üretilmiş olmakla birlikte, Heidegger'in şu saptaması, bir başlangıç teşkil edebilmektedir: Heidegger'e göre, eser hakikati ortaya çıkarır ve hakikati ortaya çıkarmak, bir eser yaratmak amacıyla bile olsa –hatta özellikle eser yaratmada- bir karşı koyuştur. Bu karşı koyuşu tanımlarken, Berger'in ağaç ve heykel benzetmesini yeniden hatırlayabiliriz:

> *"...Heykel, uzamı dolduran ya da içine alan üç boyutlu duruk bir yapıdır. Fakat heykelin uzamla ilişkisi başka bir kütleninkinden farklı görünür. Yaprakları dökülmüş bir ağaçla karşılaştırın heykeli. Ağaç büyüdüğü için biçimleri değişkendir; bu, biçimlerin aldığı çeşitli görünüşlerden anlaşılır; dolayısıyla, ağacın çevresindeki uzamla ilişkisi, ona uyma niteliğini taşır bir sınır vardır ama bu kesinlikle saptanmış, değişmez bir sınır değildir. ...Bir heykel, kendisini çevreleyen uzama karşı duruyor gibidir. Uzamla arasındaki sınırlar kesindir. Tek fonksiyonu, uzama anlam katacak bir tarzda onu kullanmaktır. Ne hareket eder, ne de bağıntılı duruma girer, her çareye başvurarak (uzama) sonluluğunu gösterir. Böylece sonsuzluk fikrini uyandırır ve ona meydan okur..*

Sanat eseri için Berger'in bu tarifinden yukarıda şu sonuçları çıkarmıştık: Çevresiyle ne bir uyumlanma, ne bir dayanışma ilişkisi içindedir. Uzamı bir fonksiyonel araç olarak da kullanmaz. Sanat eserinin uzamda duran ya da hareket eden diğer nesnelerden farkı, içinde bulunduğu uzama uyum sağlamak zorunda olmamasıdır, tersine, uzamla arasına kesin sınırlar koyarak varlığını oluşturur. Onun ayırdedici özelliği, Şam sokaklarında kendi melodisinin peşinde koşan pinpon topları gibi, hiç beklemeksizin, hiç bir şeyle ilişki kurmak zorunda olmaksızın orada oluşu, uzamdan bir anlam beklentisi içinde olmayıp, uzamda doldurduğu yer itibariyle, ona bir anlam katmasıdır. Saptamalarımızı sürdürürsek, sanat eseri, varlığını kendisini uzamdan ayırmaya ve uyumlanmamaya tanımlamıştır. Bir sanat eserini alelade bir nesneden ayıran bu farklılığıdır, benzemek, zamanla değişime uğramak, yarar ya da dayanışma üretmek zorunda olmayışıdır. (Üretebilir, ancak bu ontolojik bir zorunluluk değildir.) Tersine bir kararlı tutumla bütün bu fonksiyonları reddetmesidir. Uzamla ve mekânla ilişkisi, yeryüzünün rasyonel işleyişinden bağımsızdır. Paris'in orta yerinde duran ve gittikçe yükselen bir ayakkabı piramidinde olduğu gibi... Bu uyumsuzluk ilkesi, sanatın varlıksal nedeni olarak, içinde taşıdığı değişimin ya da muhalif olma özünün nedenidir. Ve aslında muhalefeti vazeden şey, buradaki sonsuzluk imasıdır. Bu sembolik bir tehdittir. "Her şeye rağmen var olabilirim", işte sanat eserinin içinde taşıdığı bu gizli cümle, yaşamın bütün ihtimallere açık

olabileceğini göstermektedir. İktidarın ya da totaliterin bilgiyle değil, ancak "geçici ve kalıcı" olanın ontolojik karşıtlığı nedeniyle hissettiği bu "şey" sanatı karşısında görmesine neden olan şeydir: İktidar açısından, iktidarın geçiciliğine vurgu yapmaktadır. Bu aynı zamanda eserin konusuyla bağını koparan şeydir. Eser, resim ya da heykel ya da bir müzik parçası, onu yaratan asıl şeyin ne olduğuyla, yani figürle ilgili değildir ya da figürün çevresiyle, zamanıyla kurduğu ilişkiyle ilgili değildir, kavranıp duyulabilen, zamanın geçişine meydan okuyan, süreklilik vaadiyle ilgilidir. Figür kaybolabilir, figürü yaratan gerçeklik kalıyorsa, eserin özü de orada olacaktır. Yeni toplumsal hareketler içinde üretilen sanatsal işler, uzamla bir uzlaşma, yarar ilişkisi içine girmeksizin, ancak varlıklarıyla uzama anlam ve ihtiyaç varsa yarar katarak varolabilmektedirler.

Kuspit, bütün bu gelişmelerden rahatsızlığını ortaya koyduğu *Sanatın Sonu* çalışmasında, sanatın akıl ve duyu arasındaki ilişkisinde, modern sanatın bir gelgite kapıldığını belirtmektedir. Başlangıçta bu gelgitden özgür ve özgün ürünler çıksa da yaşanan sürecin bir dağılmaya yol açtığından bunun da sanatı ortadan kaldırdığından yakınır ve sanat için bir zorunluluk olarak gördüğü *estetik ozmos*u tanımlar:

> "Estetik ozmos, sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır, çünkü 'eylemsiz durumdaki madde'yi, izleyicinin sanat eseri olarak adlandırmak isteyeceği, yani ciddiye alacağı bir olguya –izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya'- dönüştürür."

Burada tanımlanan estetik ozmosu yaratıcı toplumsal hareket pratikleri içinde aradığımızda, bütün unsurlarının örtüştüğü görülmektedir. "Bir şeyler anımsatmak ve ilgi çekmek", "eylemsiz durumdaki maddeyi", örneğin tek bir ayakkabıyı, kendi bedenini, bir pinpon topunu, "izleyicinin ciddiye alacağı bir olguya" dönüştürmek ve izleyiciyi "eleştirel açıdan tepki vermeye" zorlamak, yaratıcı toplumsal hareket pratiklerinin içeriğini, hatta hedefini oluşturmaktadır. Yukarıdaki incelemelerde de görüldüğü gibi, estetik ozmos, YTH pratikleri içinde ortaya çıkmıştır. Kuspit'in sanatı özgün sınırlarına çekme, gündelik olandan koparma, yüksek mertebesine yeniden oturtma çabası sonuç vermemiş gibi görünmektedir. Sanat kendisinden bekleneni, beklenmeyen alanlarda üretmeye devam etmektedir.

Negri, *Sanat ve Çokluk* çalışmasında bu olguyu şöyle açıklamaktadır: "Soyutun yaşamı kapsadığı yerde, yaşam soyutu kapsadı. Kapitalizm bizden somutluğu alıp götürmüştü, bugün somut ve tekil, soyutlamayı, metayı, değeri yeniden kendine mal ediyorlar."

Foucault da heterotopyalar bahsinde, günümüz sosyal yapılarını üstüste konmuş ilişkiler ağı olarak tanımlar ve birbirlerinin yerine geçerek, bu mekânlarda hem ayrı ayrı, hem de yanyana yeni organizmalar oluşturduklarını ortaya koymaktadır. Heidegger'in saptamasıyla gibi, eserin gerçeği ortaya çıkarması, bu özelliğinin bir karşı koyuşu içinde taşıması ve Berger'in işaret ettiği gibi yalnızca varlığıyla oluşturduğu muhalif olma hali, toplumsal hareketler açısından sanatı, vazgeçilmez bir partner olarak ortaya koymaktadır. Burada mesele, bu güne kadar bu ilişkinin bir doğrudan üretim olarak ortaya çıkmamış olmasıdır. Sanat açısından ise 1960'larda üretilen alternatif sanatın galerilerdeki macerası, Hirst'in ve Kippenberger'in çalışmalarının başına gelenler üzerinden okunduğunda, ilişkisel estetik sanatçılarının galeri dışına çıkma, sokakla buluşma arzusunun nedeni anlaşılabilmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde bu arzunun bir ihtiyaca karşılık geldiği görülmektedir. Tezin amacını aşan bir saptamada bulunma ihtimalini göze alarak, şunu söyleyebiliriz: Yeryüzündeki yetmiş bin yıllık macerasında insan, kültürel üretimlerini buluşturmaya, buradan anlamlı sonuçlar üretmeye yeni başlamıştır. Sanat ve toplumsal hareketlerin buluşması, bu başlangıçlardan biridir.

Sonuç olarak;

Dünyanın farklı coğrafyalarında, çok farklı sorunlar, yeni toplumsal hareketlerin yaratıcı dilini kullanarak ortaya koyulmaktadır. Bireyler, kurumlar yahut gruplar birlikte yaratıcı pratiklerle alanlarda, afişlerde, sloganlarda, yollarda görülmektedir. Yaratıcı pratikler, daha önce görülmemiş bir kolektif çalışmayı ve entelektüel paylaşımı beraberinde getirerek, sokaklarda, meydanlarda yeni bir kültür ortaya çıkarmaktadır. Üretilen pratikler paylaşılarak, dünyada dolaşmakta, ihtiyacı olan tarafından kullanılıp, değerlendirilmektedir. Mülkiyet, imza, telif gerektirmeyen yaratıcılıklar, ortak bir mirasın öznesi olarak, yeni bir birikim oluşturmaktadır.

YTH pratiklerinin incelenmesi sırasında ortaya çıkan sonuçlar şöyle özetlenebilir:

1. Yaratıcı toplumsal hareketler sanat eseri olarak değerlendirilip incelenebilmektedirler.
2. YTH pratikleri, günümüz sanat eserlerinin taşıdığı temel özellikleri taşımaktadır. (Her insan bir sanatçıdır; görsel bir eser değil, zihinsel bir imge yaratın; sanatçı estetik değerlendirme için, materyal ve deneyim seçen kişidir; düşünceler sanat yapıtı olabilir, bunlar birbirine eklenebilir ve somutlaşırlar vb.)
3. Farklı kuramcılar ve estetikçiler tarafından üretilmiş "sanat eseri" tanımları, uygulanırken görülmüştür ki, yakın döneme ait yaklaşımlar YTH içinde üretilmiş pratikleri, sanatsal çalışma olarak tanımlama konusunda daha uyumludur.
4. Sanatçıların işlerini, galerilerden çıkarmış olması, YTH pratikleri açısından olumlu sonuç vermiştir. İzleyici, beklenmedik ve olağandışı biçimde karşısına çıkan ürünlere olumlu yanıt vermekte, kolaylıkla ilişkilenmektedir.
5. Ancak burada yeni bir zorluk ortaya çıkmaktadır. Sanatın geleneksel mekânlarını, üretim biçimlerini ve endüstriyel süreci terketmesi, onun değersizleştiği, hatta sonuna geldiği, artık sanat olmadığı eleştiri ve sonucunu doğurmuştur.

6. Sanat, yukarıda sözü edilen sonsuzluk iması ve muhalif özüyle, YTH alanlarında benimsenmiştir. Ortak çalışmalar ve ürünlerin sayısı artmaktadır.
7. YTH içinde yaratıcı pratiklerin ortaya çıkması, herkesin yaratıcı ürün ortaya koyabileceği sonucunu oluşturmuştur. Bunun iki temel sonucu ortaya çıkmaktadır: İlki, sanatın ve sanatçının üzerindeki bilgi ve sermaye tekelinin kırılması ihtimalidir, ikincisi de yaratıcı pratiklerin, sonuca ulaşmasına olumlu etki etmesidir, bir yandan yeni toplumsal hareketin amacına hizmet ederken, diğer yandan hareketi içinde bulunanlar için çekim alanı haline getirmektedir.
8. Bir ötekilik mekânı olan heterotopyalar, alternatif bir varoluş gerçekleştirip birarada olma potansiyelini arttırarak, merkez çevre ilişkisini tersine çevirerek, YTH alanlarının özgürlük kapasitesine olumlu katkıda bulunmakta, yaratıcı pratiklerin üretimine zemin

hazırlamakta ve toplumsal hareketlerin geleceği açısından potansiyel motivasyonu arttırmaktadır.

9. Sanat, değişim ve dönüşüm içindedir, içinde bulunduğumuz dönemde tercihini, konfor alanından değil, gündelik olandan ve gerçekliğin görünürlüğüne katkıda bulunmaktan yana kullanmaya başlamıştır.

Öyle görünmektedir ki önümüzdeki on yıllar, sanatta, sokakta ve zamanda yeni birikimlere bu birikimlerden doğacak yeni üretimlere sahne olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

1. Acar, Barış (2016) Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar İstanbul Sel
2. Akay, Ali (2016) Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları İstanbul, Doğubatı
3. Aliez, Eric (2010) Capitalizm and Schizophrenia and Consensus of Relational Aesthetics İstanbul, Bağlam
4. Amin, Samir (2018) Avrupa Merkezcilik İstanbul, Yordam
5. Antmen, Ahu (Ed) (2008) Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri İstanbul: Ayrıntı
6. Aristoteles (1987) Poetika İstanbul, Remzi
7. Aristoteles (2013) Poetika İstanbul, Can
8. Arendt, H (2009) Emperyalizm İstanbul, İletişim
9. Arendt, H (2009) Şiddet Üzerine İstanbul, İletişim
10. Arendt, H-Dworkin, R- Habermas, J-Galtung, J-King, M.l-Rawls,J-Saner, H-Thoreau, H.D (2013) Sivil İtaatsizlik İstanbul, Ayrıntı
11. Arman, Ayşe (2013) Gezi'nin Güzel İnsanları İstanbul, Doğan
12. Artun, Ali (Ed.) (2009) Sanat Siyaset İstanbul, İletişim
13. Artun, Ali-Örge Nursu (Ed) (2013) Çağdaş Sanat Nedir-Modernlik Sonrasında Sanat İstanbul, İletişim
14. Artun, Ali (Ed) (2013-1) Sanat Manifestoları İstanbul, İletişim
15. Artun, Ali (Ed) (2014) Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite İstanbul, İletişim
16. Atakan, Nancy (2008) Sanatta Alternatif Arayışlar İzmir, Karakalem
17. Atılgan-G, A-Aytekin (2013) Siyaset Bilimi İstanbul, Yordam
18. Ayata, G-Çağlı, P-Elveriş, İ-Eryılmaz, S-Gül, İ.I-Karan, U-Muratoğlu,C (2013) Gezi Parkı Olayları İstanbul, Bilgi Üniversitesi
19. Aydın, Eylem (2013) Çapulcunun Gezi Rehberi İstanbul, Hemen Kitap
20. Aysan, Yılmaz (2013) Afişe Çıkmak İstanbul, İletişim
21. Aysan, Yılmaz (2008) 68 Afişleri İstanbul, Metis
22. Aziz, Aysel (2010) Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri Ankara, Nobel
23. Bakhtin, Michail (2005a) Rabelais ve Dünyası, Ayrıntı
24. Bakhtin, Michail (2005b) Sanat ve Sorumluluk İstanbul, Ayrıntı
25. Barret, Terry (2015) Neden Bu Sanat – Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri İstanbul, Hayalperest
26. Riger. N - Batuş, G - Yücedoğan G – Çoban, B (2005) Kadife Karanlık İstanbul, Su
27. Batuş, G - Alver, F – Arık, B – Çoban, B – Çığ, Ü (2006) Kadife Karanlık 2 İstanbul, Su
28. Baynes, Ken (2002) Toplumda Sanat İstanbul YKY
29. Baudrillard, J (2012) Sanat Komplosu İstanbul, İletişim
30. Brandist, Craig (2011) Bakhtin ve Çevresi İstanbul, DoğuBatı
31. Benjamin Walter (2002) Pasajlar İstanbul YKY
32. Berger, John (2007) Sanat ve Devrim İstanbul, Agora
33. Bergson, Henry (2006) Gülme İstanbul, Ayrıntı
34. Bey, Hakim (2009) TAZ Geçici Otonom Bölge İstanbul, altıkırkbeş
35. Birkiye, Selen Korad (2007) Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim Ankara, De Ki

36. Bishop, Claire (2012) Artificial Hell London, Verso
37. Bodiou, A-Çelebi, V-Çıtak, G-Ergüden, I, Nancy, J-Stiegler, Zizek, S Direnişi Düşünmek, 2013 Taksim Gezi Olayları İstanbul, Monokl
38. Bourdieu, Pierre (2006) Sanatın Kuralları İstanbul YKY
39. Bourriaud, Niholas (2018) İlişkisel Estetik İstanbul, Bağlam
40. Carlson, Marvin (2013) Performans Ankara, Dost
41. Chomsky, Noam (2013) Occupy-İşgal Et İstanbul, Agorakitaplığı
42. Clark, Toby (2004) Sanat ve Propaganda İstanbul, Ayrıntı
43. Cohen, Jean L. (1985) Teorik Açılımlar, Kaynak Mobilizasyonu Paradigması, Kimlik Yönelikli Paradigma Ed: Çayır, K. Yeni Sosyal Hareketler İstanbul, Kaknüs Sy: 111-120
44. Copleston, Frederick (1985) Hegel İstanbul, İdea
45. Çakır Aydın, Mukadder (2009) Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim İstanbul, E
46. Çayır, Kenan (Derl.) (1999) Yeni Sosyal Hareketler İstanbul, Kaknüs
47. Çernişevkiy, N.G (2012) Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri İstanbul, Evrensel
48. Çoban, Barış (Derl.) (2009) Küreselleşme, Direniş, Ütopya-Yeni Toplumsal Hareketler İstanbul, Kalkedon
49. Dellaloğlu, Besim (2007) Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum İstanbul, Say
50. De Certeau, Michel (2009) Gündelik Hayatın Keşfi I-II Ankara, Dost
51. Domenach, Jean-Marie (2003) Politika ve Propaganda İstanbul, Varlık
52. Danto, Arthur (2013) Sanat Nedir İstanbul, Sel
53. Danto, Arthur (2014) Sanatın Sonundan Sonra İstanbul, Ayrıntı
54. Eagleton, Terry (1996) İdeoloji İstanbul, Ayrıntı
55. Eagleton, Terry (2010) Estetiğin İdeolojisi İstanbul, Doruk
56. Eco, U (2014) Ortaçağ İstanbul, Alfa
57. Ehrenreich, B (2009) Sokaklarda Dans İstanbul, Versus
58. Erdoğan, İrfan – Alemdar, Korkmaz (2005) Öteki Kuram Ankara, Erk
59. Ergül, Hakan (Derl.) (2013) Sahanın Sesleri İstanbul, Bilgi Üniversitesi
60. Farago, France (2003) Sanat Ankara, DoğuBatı
61. Foucault Michel (1993) Ders Özetleri- 1973-1982 İstanbul, YKY
62. Foucault Michel (2005) Seçme Yazılar- Entelektüelin Siyasi İşlevi, İstanbul, Ayrıntı
63. Foucault, Michel (2012) Seçme Yazılar-İktidarın Gözü, İstanbul, Ayrıntı
64. Foucault, Michel (2014) Seçme Yazılar-Özne ve İktidar, İstanbul, Ayrıntı
65. Foulkner, Neil (2014) Marksist Dünya Tarihi İstanbul, Yordam
66. Freud, Sigmund (1994) Psikanaliz Üzerine İstanbul, Say
67. Germaner, Semra (1997) 1960 Sonrasında Sanat-Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar İstanbul, Kabalcı
68. Gidens, Anthony (2004) Modernliğin Sonuçları İstanbul, Ayrıntı
69. Gilbert, Jeremy (2012) Antikapitalizm ve Kültür İstanbul, Ayrıntı
70. Goffman, Erving (2016) Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu İstanbul, Metis
71. Goldman, Emma (2006) Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir İstanbul, Agora
72. Goldman, Emma (2013) Modern Tiyatronun Toplumsal Önemi İstanbul, Agora
73. Gombrich, E.H (1986) Sanatın Öyküsü İstanbul, Remzi
74. Gramsci, Antonio (1984) Modern Prens, İstanbul Birey ve Toplum
75. Gramsci, Antonio (2014) Hapishane Defterleri İstanbul, Belge
76. Gramsci, Antonio (2012) Seçme Yazılar İstanbul, Dipnot

77. Güneş, Şinasi (Derl.) (2008) Sokak Sanatı İstanbul, Artes
78. Habermas, J (2001) İletişimsel Eylem Kuramı İstanbul, Kabalcı
79. Habermas, J (2003) Kamusallığın Yapısal Dönüşümü İstanbul, İletişim
80. Hall, John.A-Ikenberry, G.J (2005) Devlet İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi
81. Harris, Jonathan (2013) Yeni Sanat Tarihi-Eleştirel Bir Giriş İstanbul, Sel
82. Harvey, D, (2013) Şenlikli Şehirler İstanbul, Metis
83. Heat, Joseph – Potter, Andrew (2012) İsyan Pazarlanıyor İstanbul, Ayrıntı
84. Heywood, Andrew (2013) Siyaset İstanbul, Adres
85. Heidegger, Martin (2012) Sanat eserinin Kökeni Ankara, DeKi
86. İnal, Kemal (Der) (2013) Gezi, İsyan, Özgürlük İstanbul, Ayrıntı
87. Illich, I (2011) Şenlikli Toplum İstanbul, Ayrıntı
88. Işık, Gülcan (Derl.) (2011) Toplumsal Hareketler İstanbul, Nobel
89. Jasper, James (2002) Ahlâki Protesto Sanatı İstanbul, Ayrıntı
90. Kahraman, Hasan Bülent (2002) Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri İstanbul, Everest
91. Kant, Immanuel (2016) Yargı Yetisinin Eleştirisi, İstanbul İdea
92. Kershaw, Baz (2015) Radikal Performans Ankara, Dost
93. Keskin, Ferda (2014) Sunuş:Özne ve İktidar, Seçme Yazılar-Özne ve İktidar, İstanbul, Ayrıntı Sy:11-24
94. Keyder, Çağlar (2009) Küresel ile Yerel Arasında İstanbul İstanbul, Metis
95. Kierkegaard, Soren (2009) İroni Kavramı Ankara, İmge
96. Klein, Neomi (2015) This Changes Everything e-book (Kobo)
97. Kuçuradi, İoanna (2016) Sanata Felsefeyle Bakmak Ankara TSK-Türkiye Felsefe Kurumu
98. Kusbit, Donald (2010) Sanatın Sonu İstanbul, Metis
99. Kümbetoğlu, Belkıs (2008) Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma İstanbul, Bağlam
100. Lefebvre, Henri (2017) Kentsel Devrim İstanbul, Sel
101. Lyotard, Jean-Francois, (2013) Postmodern Durum Ankara BilgeSu
102. Marks, K-Engels, F (2010) Collected Works Volum- 6 1845-48 Lawrence&Wishart E-Book
103. Melucci, A. (1985) Sistemik Alanlar ve Aktörler, Barış Hareketlilikleri Politik mi Sembolik mi, Dünyayı Adlandırmak Ed: Çayır, K. Yeni Sosyal Hareketler İstanbul, Kaknüs Sy: 88-104
104. Merdaner, E. (2016) Joseph Beuys İstanbul, Tekhne
105. Merleau-Ponty, Maurice (2006) Algının Önceliği İstanbul, Kabalcı
106. Mithchell, W.J.T-Harcourt, B.E-Taussig, M (2013) İşgal Et İstanbul, Kolektif Kitap
107. Moran, Berna (2018) Edebiyat Kuramları ve Eleştiri İstanbul, İletişim
108. Murray, Chris (2012) Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar İstanbul, Sel
109. Negri, Antonio (2013) Sanat ve Çokluk İstanbul, Monokl
110. Nietzsche, F (2001) Tragedyanın Doğuşu İstanbul, Say
111. Nietzsche, F (2008) Böyle Söyledi Zerdüşt İstanbul, İthaki
112. Offe, C (1985) Eski Paradigma, Yeni Paradigma, Değişen Toplumsal Yapılar ve Gündemler, Yeni Sosyal Hareketlerin Çatışmalarının Temaları, Çağdaş Hareketlerin Sembolik Meydan Okuması Ed: Çayır, K. (1999) Yeni Sosyal Hareketler İstanbul, Kaknüs Sy: 56-81
113. Oktay, Ahmet (2004) Sanat ve Siyaset İstanbul, Everest
114. Özbek, M (2004) Kamusal Alan, İstanbul, Hill
115. Platon (2009) Devlet İstanbul, T. İş Bankası Kültür Yayınları

116. Plehanov, (1987) Sanat ve Toplumsal Hayat, İstanbul, Sosyal
117. Rajchman, J (2011) Çağdaş Yeni Bir Fikir mi, Çağdaş Sanatta Çağdaş Olan Nedir Ed. Artun, Ali-Örge Nursu (2013) Çağdaş Sanat Nedir-Modernlik Sonrasında Sanat İstanbul, İletişim Sy:9-40
118.
119. Reinart, Üstün Bilgen (2003) Biz Toprağı Bilirik, İstanbul, Metis
120. Renciere, Jacques (2012) Estetiğin Huzursuzluğu İstanbul, İletişim
121. Renciere, Jacques (2010) Özgürleşen Seyirci İstanbul, Metis
122. Renciere, Jacques (2007) Siyasalın Kıyısında İstanbul, Metis
123. Rigel, N – Batuş, G – Yücedoğan, G – Çoban, B (2005) Kadife Karanlık 1 İstanbul, Su
124. Russel, Bertrand (1990) İktidar, İstanbul, Cem
125. Said, Edward (2009) Kültür ve Direniş İstanbul, Agora
126. Sanders, Barry (2001) Kahkahanın Zaferi İstanbul, Ayrıntı
127. Sennet, Richard (2005) Saygı İstanbul, Ayrıntı
128. Sennet, Richard(2010) Kamusal İnsanın Çöküşü İstanbul, Ayrıntı
129. Sennet, Richard (2011a) Otorite İstanbul, Ayrıntı
130. Sennet, Richard(2011b) Ten ve Taş İstanbul, Ayrıntı
131. Shiner, Larry (2013) Sanatın İcadı İstanbul, Ayrıntı
132. Smith, Adam (2016) Milletlerin Zenginliği T. İş Bankası Kültür
133. Smith, Philip (2008) Kültürel Kuram, İstanbul, Babil
134. Sparkles, Sarah (2013) Parades Parties and Protests USA 218 Press
135. Stallabrass, Julian (2010). Sanat a.ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, İstanbul, İletişim
136. Standing, Guy (2014) The Precariat The New Dangerous Class London, Bloomsbury
137. Stavridis, Stavros (2016) Kentsel Heterotopya İstanbul, Sel
138. Sözen, Metin – Uğur Tanyeli (2017) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü İstanbul, Remzi
139. Şengül, H.T (2012 İktidar Ed: Atılgan, G-Aytekin, A Siyaset Bilimi İstanbul, Yordam
140. Şentürk, Rıdvan 2010 Gülme Teorileri İstanbul, Rasyo
141. Şener, Sevda 2006 Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi Ankara, Dost
142. Şimşek, Aydın (2007) Sanat ve İktidar Ankara, Kanguru
143. Timuçin, Afşar (2000) Düşünce Tarihi I İstanbul, Bulut
144. Timuçin, Afşar (2005) Düşünce Tarihi II İstanbul, Bulut
145. Timuçin Afşar (2005) Düşünce Tarihi III İstanbul, Bulut
146. Timuçin, Afşar (2013) Estetik İstanbul, Bulut
147. Thoreau, H-Gahnhi (2012) M Sivil İtaatsizlik ve Pasif Direniş İstanbul, Vadi
148. Tolstoy, L.N (2007) Sanat Nedir İstanbul, T. İş Bankası Kültür
149. Touraine, A. (1988) Klasik Sosyolojinin Çöküşü, Antisosyoloji, Toplumsal Hayatın Yeni Bir Temsili, Sosyal Hareketler Ed: Çayır, K. Yeni Sosyal Hareketler İstanbul, Kaknüs Sy: 38-47
150. Toprak, A - Yıldırım, A – Binark, Mutlu – Börekci, S – Çomu, T (2009) Toplumsal Paylaşım Ağı Facebook İstanbul, Kalkedon
151. Turhanlı, Halil (2002) Şenlik Sanat ve Sabotaj İstanbul, Çiviyazıları
152. Türk, Aycan (2012) Y Kuşağı İstanbul, Kafekültür
153. Ulusoy, Demet (2005) Sanatın Sosyal Sınırları Ankara, Ütopya
154. Uysal, Ahmet (2016) Toplumsal Hareketler Sosyolojisi İstanbul, Tezkire

155. Wu, Chin-tao (2005) Kültürün Özelleştirilmesi 1980'lerin Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi İstanbul, İletişim
156. Zabcı, F (2012) Kamusal Alan Ed: Atılgan, G-Aytekin, A Siyaset Bilimi İstanbul, Yordam

Sözlük

Redhouse - Art Terms and Consepts- Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü İngilizce Türkçe/Türkçe İngilizce 2011 İstanbul, Sev
1.

Makaleler ve Tebliğler

1. Grindon, Michael Kapitale Karşı Karnaval 05.08.2009
https://traductionact.wordpress.com/2009/08/05/kapitale-karsi-karnaval-bir-bakhtin-vaneigem-ve-bey-karsilastirmasi-gavin-grindon/
2. Inwood, M (1999) Hegel'in Sanat Güzellik ve Estetik Kavramları Çev. Metin Bal
https://www.academia.edu/7002023/Hegelin_Sanat_Güzellik_ve_Estetik_
19.08.2018
3. Bishop, C. (2004) Antagonizma ve İlişkisel Estetik
https://www.academia.edu/8016390/Olasılıklar_Duruşlar_Müzakere_-_güncel_sanatta_kamusal_alan_tartışmaları.2007_Edt.Pelin_Tan_and_Sezgin_Boynik_İstanbul_Bilgi_Üniverstesi_Yayınları_İstanbul
25.08.2018
4. Kıvılcım, Zeynep. İnsan Hakları ve Karşı Hegemonya Gazi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi C. XIII, Y. 2009,
5. LeWitt, Sol (1967) Paragraph of Conceptional Art
http://sfaq.us/2011/11/sol-lewitt-on-conceptual-art-1967
Erişim Tarihi: 02.12.2018 S: 17.43
6. Blanco, Julia Ramirez (2013) Reclaim The Streets-From Local to Global Party Protest – Third Text July 2013
7. Çoban, Savaş Gramsci, Hegemonya ve Kapitalizm, Uludağ Üniversitesi 1. International Interdisciplinary Social Inquiry Conference, 17-21 Haziran 2012 Bursa
8. Tamer, Mine Gözübüyük, Tarihsel Süreçte Sivil Toplum Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters Cilt/Volume 27 Sayı/Number 1 (Haziran/June 2010)
9. Pösteki, Nigar (2018) Sinema Yoluyla Oluşturulan Dünyalar: Yok-Yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması 1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu 23-25 Kasım 2018, İstanbul

Dergiler

1. Birikim Temmuz – Ağustos 2013 Sayı: 291 – 292
2. Lang, Berel (2008) İroninin Sınırları
Cogito Kış 2008 Sayı:57 İstanbul, YKY Sy:231-249
3. Cogito Kış 2008, Sayı: 57 İroni İstanbul YKY
4. Cogito Yaz 2011 Sayı: 67 Sivil İtaatsizlik
5. İdeal Kent Eylül 2013 Sayı: 10 Kentin Sanatı Sanatın Kenti
6. Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi, Ocak 2009 Sayı: 123 İroni
7. Tempo Temmuz 2013 Özel Sayı/Gezi
8. Varlık Eylül 2013 Sayı: 1272

9. Kentel, Ferhat (2011) Modernite, Gündelik Hayat ve Yeni Toplumsal Hareketler
10. Marksist Bakış Modernleşme Kasım 2011 Sayı: 3
http://www.altust.org/2011/11/modernite-gundelik-hayat-ve-yeni-sosyal-hareketler1/

Tezler

1. Demiral, Akın 2017 Biyoİktidar Bağlamında; Toplumsal Cinsiyet Queer Teori ve Sanata Yansımaları Yayınlanmamış Doktora Tezi Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
2. Haşar, Ekim 2011 The Problem Of Self-Knowledge In Kant‘s Critique Of Pure Reason / Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi'nde Ben Bilgisi Problemi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara
3. Korkmaz, Fatma Deniz 2006 Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansıması: Feminist Sanat Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum
4. Taştan, Tuğba Renkçi (2018) Türkiye'de Çağdaş Sanatta Yerleştirme Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
5. Toprak, İlgi (2018) Zamansallık Ve Mekânsallık Bağlamında Heterotopyaların Sentaktik ve Semantik İrdelenmesi Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Elektronik Kaynaklar

1. Göle, Nilüfer, (2013) Pasif Duruşun Dayanılmaz Estetiği, T24 http://t24.com.tr/yazi/pasif-durusun-karsi-konulamaz-estetigi/6944 Erişim Tarihi 24.06.2013 Saat: 00.00
2. Haber, Metalurji Mühendisleri Odası İnternet Sitesi http://www.metalurji.org.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=285:23-temmuzda-bergamada-buluuyoruzher-yer-bergama-her-yer-dren&catid=35:duyurular&Itemid=59 Haberin Tarihi: 08.07.2010 Erişim Tarihi: 29.06.2013 Saat: 11.30
3. Haber, Elektrik Mühendisleri Odası İnternet Sitesi
4. http://www.emo.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=77240#.UdGTaRY3vyk Haberin Tarihi: 08.07.2010 Erişim Tarihi: 30.06.2013 Saat: 13.00
5. Göle, Nilüfer Gezi, Bir Kamusal Meydan Hareketinin Anatomisi, T24 http://t24.com.tr/yazi/gezi-bir-kamusal-meydan-hareketinin-anatomisi/6824 Haberin Tarihi: 06.06.2013 Erişim Tarihi: 01.07.2013 Saat: 19.20
6. http://hukuk.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2017/10/SİYASAL-İKTİDAR-TİPLERİ-VE-BİR-SİYASAL-TİPİ-OLARAK-MODERN-DEVLET.pdf Erişim Tarihi 16.11.2017 S: 18.05
7. 17 Powerful Ways People Protested in 2015 (2015) https://mashable.com/2015/12/23/powerful-protests-2015/#56cEO84.zGq7 Erişim Tarihi: 18.07.2016 S:12.57
8. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0dd822d5fac9.82609473 Erişim Tarihi: 16.11.2017 S: 18.29
9. https://modernwish.wordpress.com/2009/11/14/karsilastirma-mihail-Bakhtin-–-victor-turner/ Erişim Tarihi: 15.11.2017 S: 18.33
10. https://www.turkcebilgi.com/arayüz Erişim Tarihi: 30.06.2018 Saat: 14.58

11. 2007 Genel Seçim Sonuçları:
http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvMjAwN19UJUMzJUJDcmtpeWVfZ2VuZWxfc2UlQzMlQTdpbWxlcmk
12. http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=82
Erişim Tarihi: 30.06.2018 Saat: 17.20
13. https://dusunbil.com/kantin-estetik-felsefesi-yuce-hakkinda-gorusleri/
Erişim Tarihi: 01.08.2018

14. https://www.academia.edu/7002023/Hegelin_Sanat_Güzellik_ve_Estetik_Kavramları Erişim Tarihi: 02.08.2018
15. https://www.futurelearn.com/courses/politics-art-resistance
Erişim Tarihi: 05.08.2018

16. https://www.imdb.com/title/tt0116282/?ref_=fn_al_tt_2
Erişim Tarihi: 17.08.2018

17. https://tr.wiktionary.org/wiki/pastiş
Erişim Tarihi: 17.08.2018

18. Dünya Nüfusu: 7.6 Milyar (2017): https://www.dunya.com/dunya/dunya-nufusu-76-milyar-haberi-371872 Erişim Tarihi: 20.08.2018

19. Scop Bülten (2016) Tristan Tzasa ve Dada Manifestosu 16.04.2016
http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-tristan-tzara-ve-dada-manifestosu/2915
Erişim Tarihi: 26.08.2018 S: 22.20
20. Scop Bülten (2016) Asvaltın Altında Orman Var, Sokakları Geri İste, Julia Ramirez Blanco Çev. Derya Yılmaz
http://www.e-skop.com/skopdergi/asfaltin-altinda-orman-var-sokaklari-geri-al/2900
Erişim Tarihi: 26.08.2018 S: 23.00
21. http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/weggeschrubbte-kippenberger-installation-die-putzteufelin-a-795709.html
26.08.2018
22. İlişkisel Estetik ve Kamusal Alan Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar. http://dergipark.gov.tr/download/article-file/228104
27.08.2018
23. Bergama Köylüleri'nin altın madeni karşıtı eylemleri
http://bianet.org/bianet/siyaset/160766-bergama-altin-madeni-direnisi-topragin-bekcileri
Erişim Tarihi 23.01.2017
24. Melting Vitruvian Men (2011)
http://creativeresistance.org/melting-vitruvian-man/
Erişim Tarihi: 12.05.2017 S:23.52
25. Stripping Power in Uganda (2015) https://beautifulrising.org/tool/stripping-power-in-uganda
26. Elif İnce (2014) Bergama Altın Madeni Direnişi
https://bianet.org/bianet/siyaset/160766-bergama-altin-madeni-direnisi-topragin-bekcileri Erişim Tarihi: 12.08.2017 Saat: 15.03
27. Josehp Beuys – Everyone was an artists...

http://www.wikizero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSm9zZXBoX0JldXlz
Erişim Tarihi:01.08.2017
28. Stolen Beauty (2009) https://beautifulrising.org/tool/stolen-beauty
Erişim Tarihi: 22.06.2017 S:11.19

29. Erdoğan İrfan, (2018) Habermas ve İletişimsel Etkinlik
http://www.irfanerdogan.com/makaleler4/Habermas.pdf
Erişim Tarihi: 03.09.2018

30. Artemisia Gentileschi: http://www.dailyartmagazine.com/artemisia-gentileschi-rape-survivor-revenge/
Erisim Tarihi: 20.09.2018 S: 01.09

31. Ayakkabı Piramidi (1992): Pyramid of Shoes (1992)
https://beautifulrising.org/tool/pyramid-of-shoes
Erişim Tarihi: 25.07.2018 Saat: 16.00

32. Ayakkabı Piramidi çağrısı haberi: Pyramid of Shoes (2006) Pyramid of Shoes-Handicap International
http://www.franceinlondon.com/en-Events-in-London-1332-Pyramid-of-shoes---Handicap-International-Pick-of-the-week--Handicap-International.html
Erişim Tarihi: 25.07.2018 Saat: 16.10

33. Boğaların koşusu: (2017) Running of the Bullss (2017)
https://www.dailymail.co.uk/news/article-4668298/Topless-campaigners-protest-against-bull-running-festival.html
Erişim Tarihi: 16.08.2018 S:11.00
34. Activists protest bullfights ahead of Spain's San Fermin festival (2018)
https://www.reuters.com/article/us-spain-bulls-animal-rights-protest/activists-protest-bullfights-ahead-of-spains-san-fermin-festival-idUSKBN1JV23Q
Erişim Tarihi: 16.08.2018 S:15.21

35. Mianmar Fenerleri (2010)
https://www.boell.de/en/2017/07/05/eclipse-myanmars-civil-society
Erişim Tarihi: 02.02.2018 S: 00.44

36. Lantern of Mianmar (2010)
http://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2015/10/27/200363104
Erişim Tarihi: 23.10.2018 S:12.44

37. Modern Kölelik Müzesi (2015) Modern Day Slavery Museum (2015)
https://beautifulrising.org/tool/modern-day-slavery-museum
Erişim Tarihi: 03.11.2018 S: 14.15

38. Ball, Elleke (2014) A Man With Balls Eveday The Optimist.com January-February 2014 https://www.everydayrebellion.net/wp-content/uploads/2014/01/Ahmed-US.pdf Erişim Tarihi: 16.10.2018 S:17.58

39. Keskin, Ferda (2018) Foucault ve Öznellik
https://www.youtube.com/watch?v=3ZTh8pKcVOY Erişim Tarihi: 05.11.2018. S:14.08

40. Ono, Yoko (1964) In Cut Piece
https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964
Erişim Tarihi: 21.11.2018 S: 02.00

41. Cotter, Holand (2007) Kara Walker: Black and White But Never Simple
https://www.nytimes.com/2007/10/12/arts/design/12walk.html
Erişim Tarihi 18.11.2018 S:13.46

42. Seçim- 2007
(http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvMjAwN19UJUMzJUJDcmtpeWVfZ2VuZWxfc2UlQzMlQTdpbWxlcmk)

43. Şahinöz, Sıla (2018) Me too Hareketi Hollywood'un Yeni Nesile Davranış Şeklini Değiştirdi
https://www.filmloverss.com/laura-dern-metoo-hareketi-hollywoodun-yeni-nesile-davranis-seklini-degistirdi/
Erişim Tarihi: 13.08.2018 S:16.20

44. Adler, Katya (28.07.2018) Göç Krizi Avrupa'nın Sonunu mu Getirecek
https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-44638764
Erişim Tarihi: 25.11.2018 S: 02.40

Filmler
1. Cohen, E-Cohen, J (1996) Fargo
https://www.imdb.com/title/tt0116282/?ref_=fn_al_tt_2

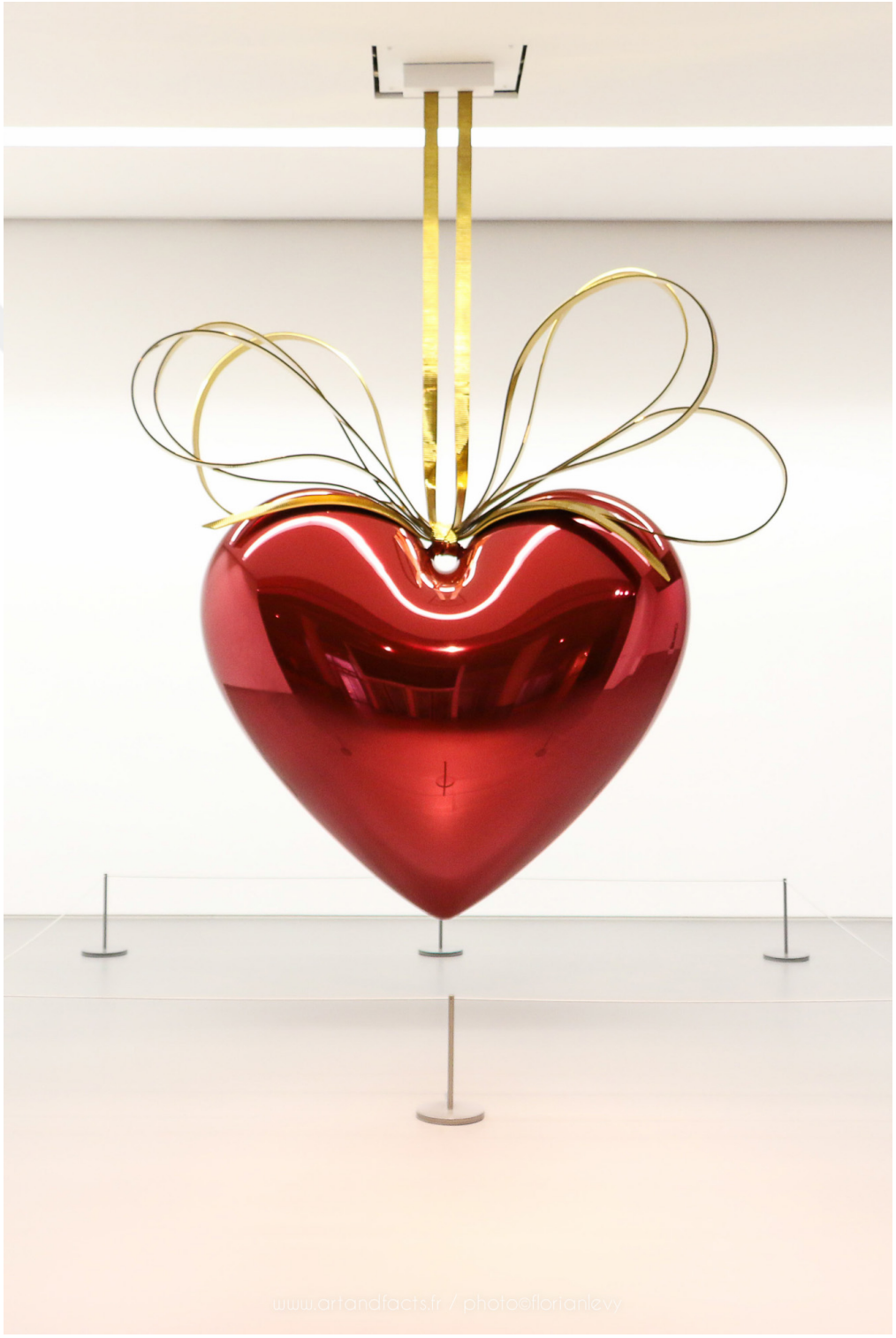
2. Spielberg, S- Niccol, A (2004) Terminal
https://www.imdb.com/title/tt0362227/?ref_=nm_flmg_act_43

EK RESİMLER

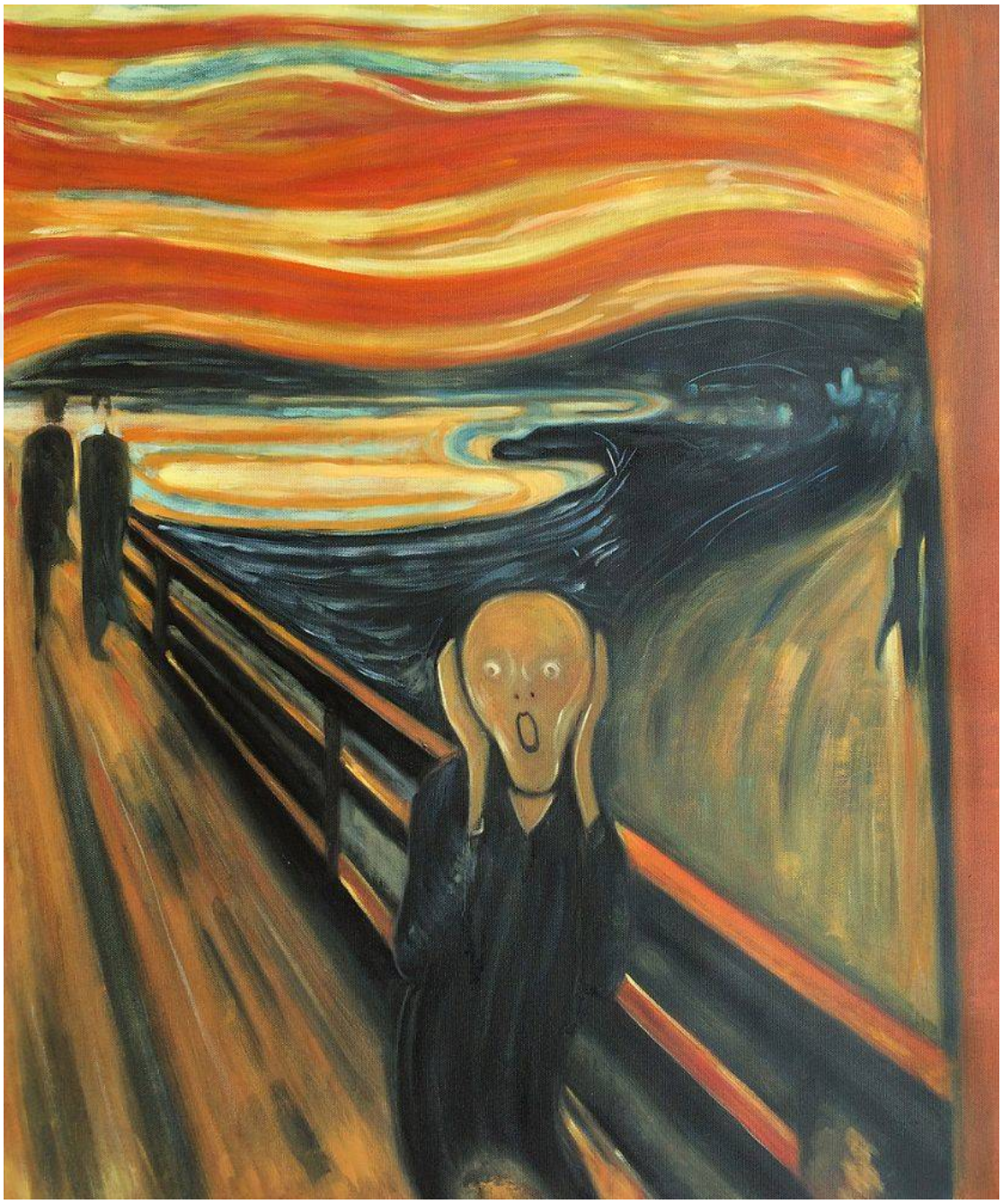
Ek 1: Leonardo da Vinci The Virgin of the Rocks /Virgine delle Rocce 1483 – 1485



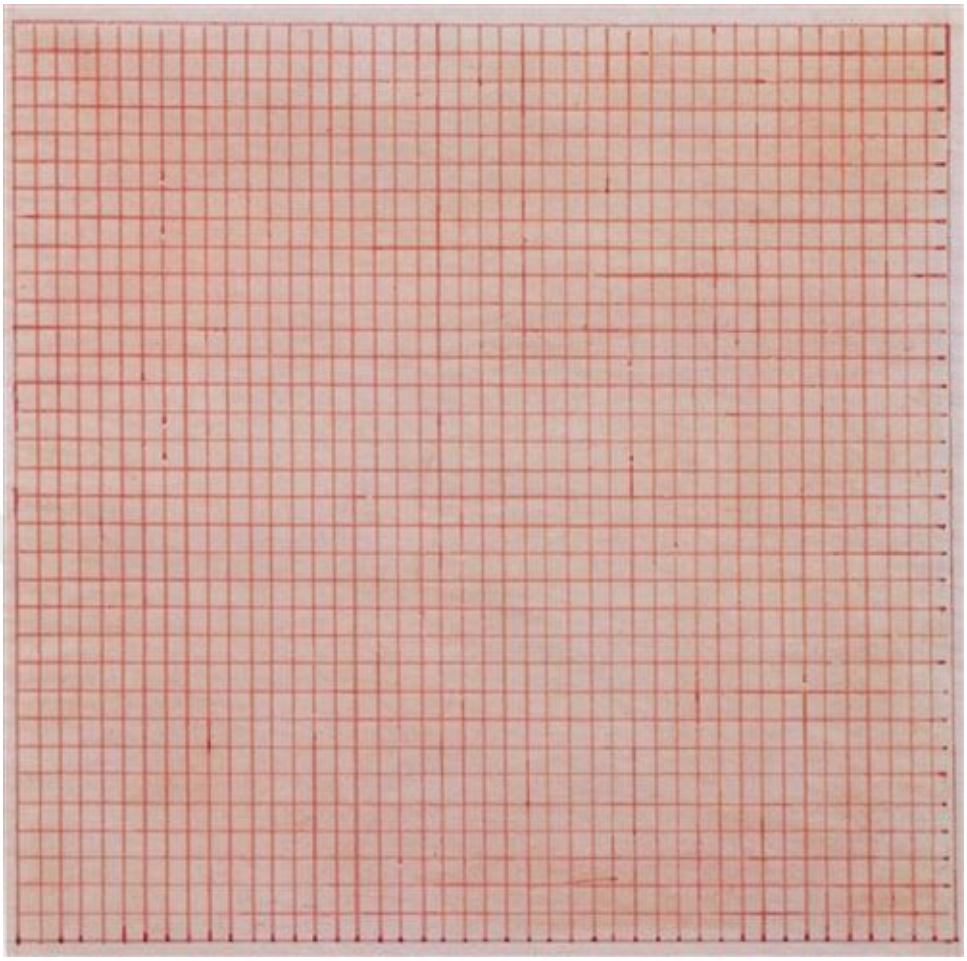
Ek 2: Jeff Koons – Hanging Heart / Asılı Kalp 1995 Paslanmaz Çelik, Pirinç, Ayna



3: Edward Munch The Secream / Çığlık 1893 Yağlı boya



Ek: 4 Agnes Martin 1963 Untitled/İsimsiz



Ek 5: Jackson Pollock 1950 Autum Rhythm/Sonbahar Ritmi



Ek 6: Barbara Kruger 2015 Belief + Doubt/İnanç ve ŞüpheHirshourn Museum



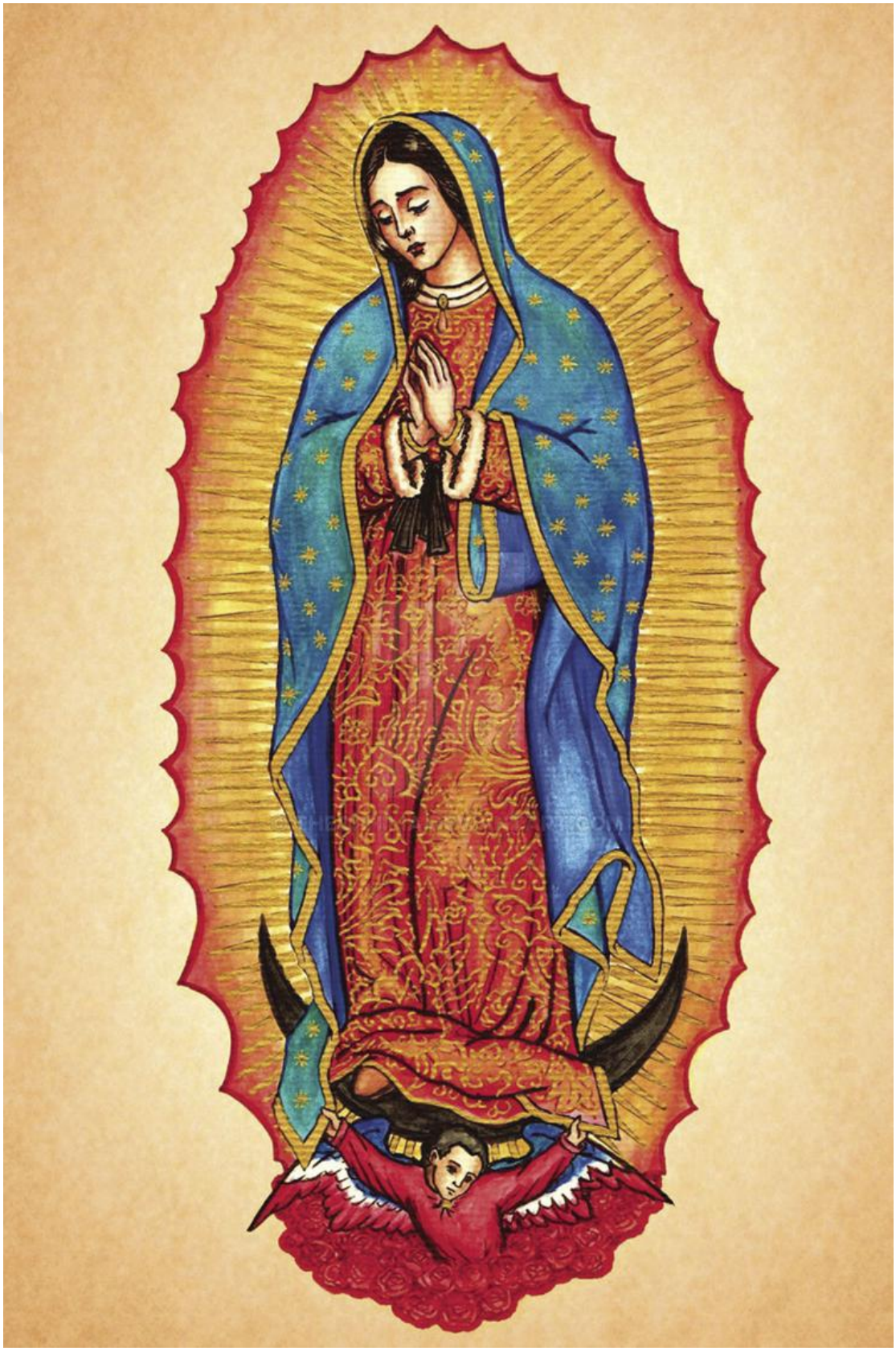
Ek 7: Barbara Kruger 2017 Kasım NYC Okul Otobüsü



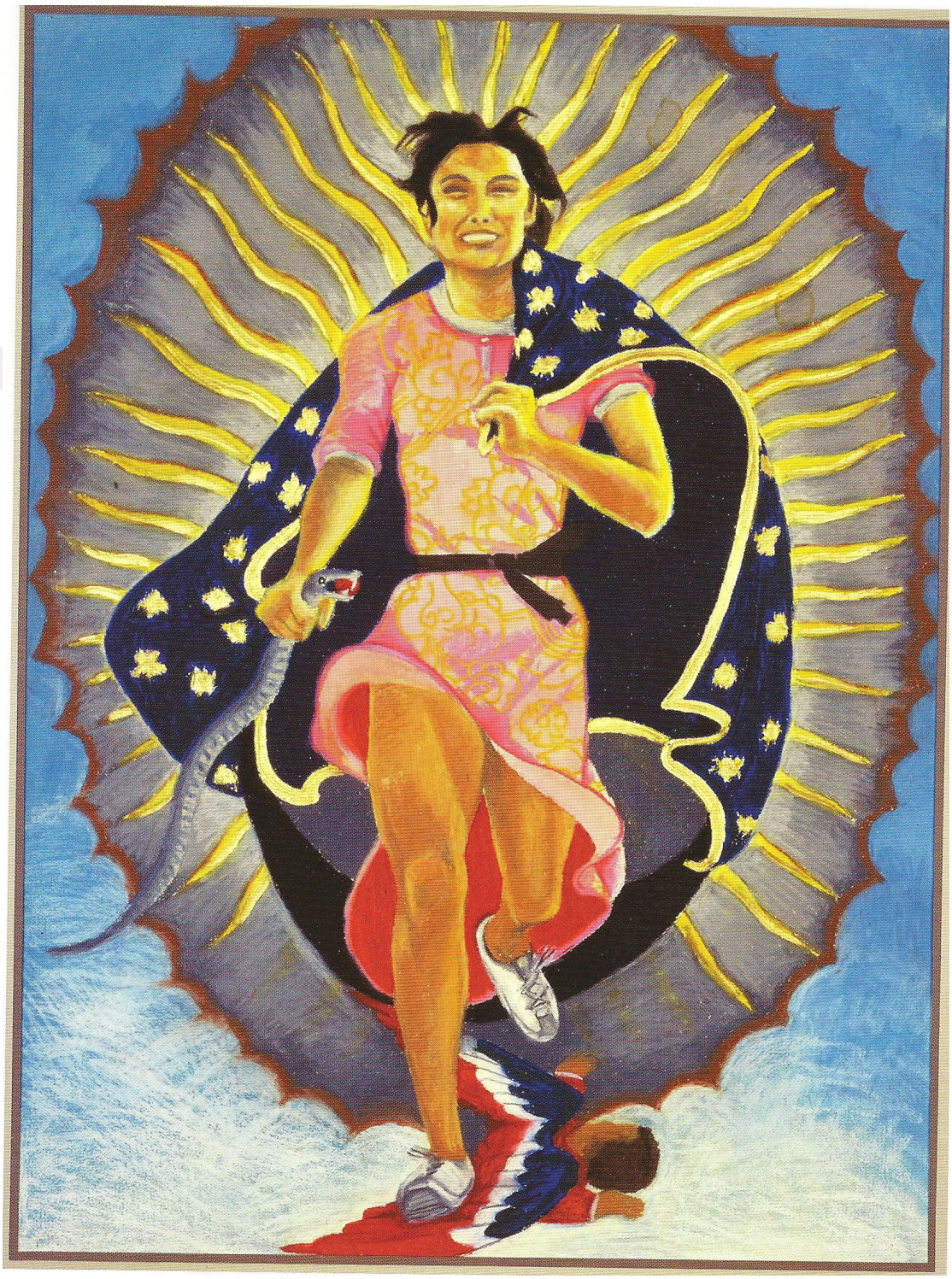
Ek: 8 Andy Warhol 1962 Campbel Çorba Konserveleri/Campbell's Soup Cans Moma Kolleksiyonundan



Ek 9: Guadalupe Bakiresi (İkonun sık kullanılan görüntülerinden)



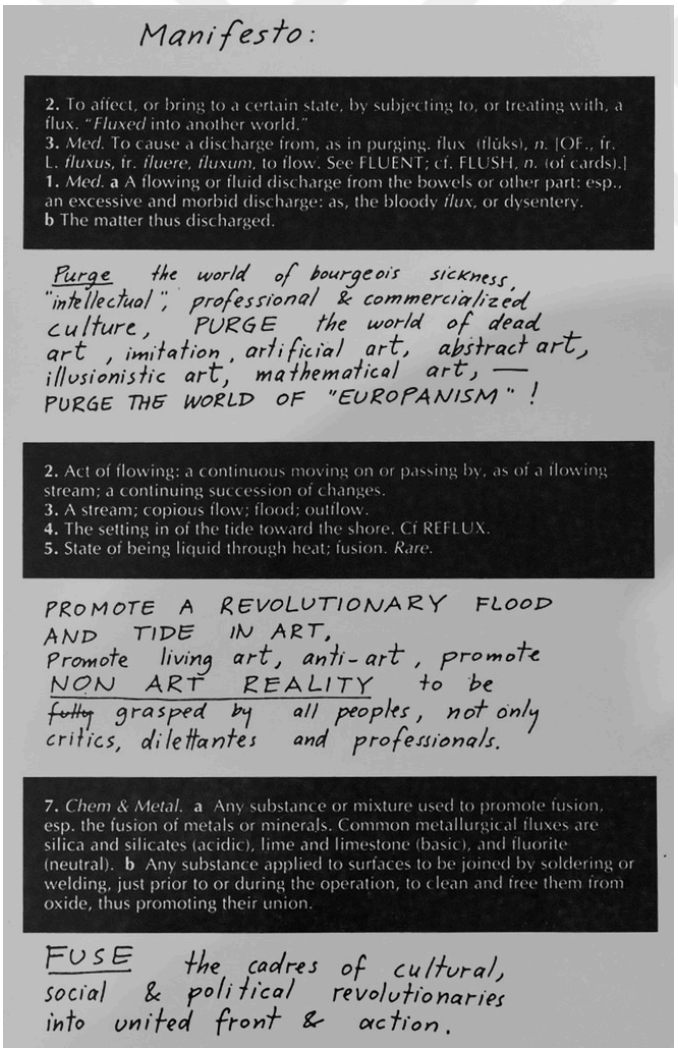
Ek: 10 Yolanda Lopez 1978 Guadalupe Bakiresi Olarak Bir Sanatçının Portresi/The Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe



Ek: 11 Jenny Holzer tasarımı t-shirtler.



Ek: 12 Georg Maciunas Manifest, 1963 MOMA



Ek: 13 Kara Walker 2017 Slaughter of the Innocents (They Might be Guilty of Something)



Ek: 14 Kara Walker , 1998: Camptown Ladies, Detay.



Ek: 15 Yoko Ono 1964 In Cut Piece



Ek: 16 Niki de St. Phalle 1966 Hon/Elle/She/O



Ek: 17 Carelee Scheenemann 1973-76 Up to And Including Her Limits



Ek: 18 Judy Chicago 1974-1979 The Dinner Party (Detay-Emily Dickinson tabağı)



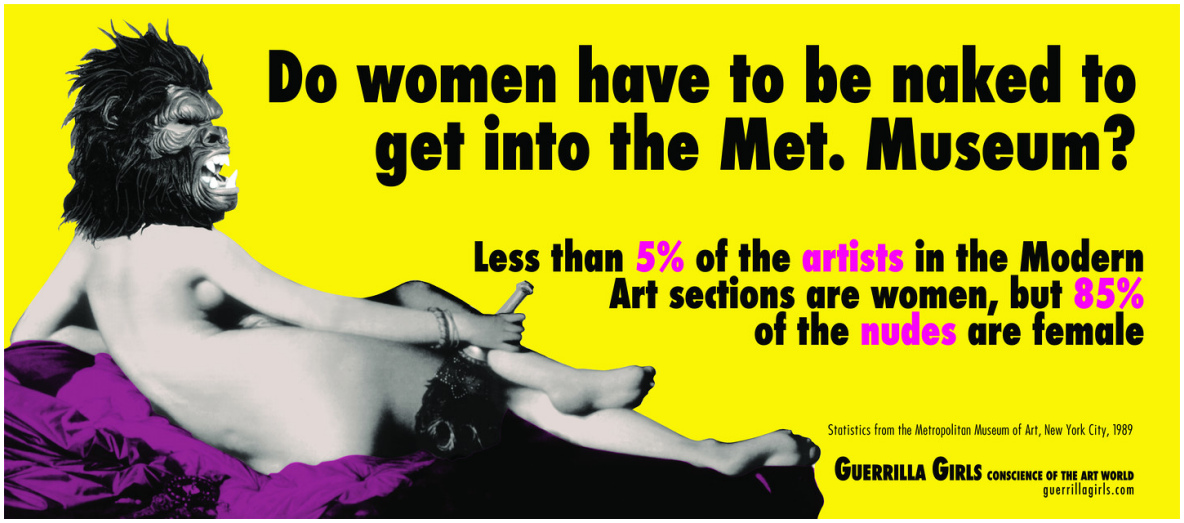
Ek: 19 Georgia O’keefe 1924 Red Canna/Kırmızı zambak



Ek 20: Miriam Schapiro, 2006 Miriam's Life With Dolls/Miriams'ın Bebekli Hayatı



Ek 21: Guerilla Girls 1989



Ek 22: Felix Gonzales-Torres, Untitled: Portrait of Ross in L.A./İsimsiz: Ross'un L.A.'da Portresi, 1991 The Art Institude of Chicago



Sündüz Haşar

Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi BYYO'yu bitirmiş, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri ABD'de Yüksek Lisans, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimlerinde Doktora öğrenimi görmüştür.

1982 – 2003 yılları arasında Devlet Tiyatroları'nda dramaturg ve basın halkla ilişkiler departmanı sorumlusu olarak görev yapmıştır. 2003 yılında Koceli BB Şehir Tiyatroları'na geçmiştir.

2003 – 2013 yılları arasında Kocaeli BB Şehir Tiyatrolarında dramaturg, Sanat İletişim Direktörlüğü ve Yönetim Kurulu Üyeliği görevlerinde bulunmuştur.

2004 – 2008 yıllarında Kenter Tiyatrosu'nda Genel Koordinatör olarak görev yapmıştır. Yıldız Kenter'in Sanat Yönetmenliğinde kurulan, Akademi Kenter'de yöneticilik ve eğitmenlik görevlerini üstlenmiştir.

2009 yılından bu yana İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümünde "Dramaturgi", "Türk Tiyatrosu", "Düşünce Tarihi", "Kültür Tarihi", "Mitoloji" ve "Tiyatro İşletmesi" dersleri vermektedir.