**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

# KÜRESELLEŞME KARŞITI HAREKETLERİN SANATSAL BAĞLAM ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

**(SANATTA YETERLİK TEZİ)**

**SELDA ÖZTURAN**

**KOCAELİ 2017**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

# KÜRESELLEŞME KARŞITI HAREKETLERİN SANATSAL BAĞLAM ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

**(SANATTA YETERLİK TEZİ)**

**SELDA ÖZTURAN**

**DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. Nevzat ATALAY**

**KOCAELİ 2017**

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

# KÜRESELLEŞME KARŞITI HAREKETLERİN SANATSAL BAĞLAM ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

**Tezi Hazırlayan: Selda ÖZTURAN**
**Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 31.05.2017/14**

**Jüri Başkanı: Yrd. Doç. Dr. Nevzat ATALAY (İmza)**

**Jüri Üyesi: Prof. İnsel İNAL(İmza)**

**Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Yarkın BİÇER(İmza)**

**Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Serenay ŞAHİN (İmza)**

**Jüri Üyesi: Yrd. Doç. M. Çağatay GÖKTAN(İmza)**

**(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)**

**KOCAELİ 2017**

*Kızım Yaz'a…*

## ÖNSÖZ

"Küreselleşme Karşıtı Hareketlerin Sanatsal Bağlam Üzerinden Değerlendirilmesi" adını taşıyan bu tez çalışması, yaşadığımız neoliberal küresel kapitalizm döneminin dinamiklerini ve bu dinamiklere karşı sanatçıların ve aktivistlerin işbirliği içinde gerçekleştirdikleri direnç alanlarını analiz etme girişimidir. Öncelikle "bugün neredeyiz?" Sorusunu sorarak yaşadığımız neeoliberal küresel kapitalizm döneminin sisteme ait özelliklerini, işleyiş mantığını, farklı dinamiklerini ve bu dinamiklerin toplumda nasıl karşılık bulduğuna ilişkin bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Bunun yanında kültürün nasıl bir hegemonya aracına dönüştürüldüğünü açıklamaya çalışarak, böylesi bir kültürel alanda çağdaş sanatın konumunu belirlemeye çalışılmıştır. Böylesi bir ortamda, sanatçıların bir bölümünün sistem içinde kendi konumunu korumak için mücadele ettiğini, diğer bir bölümünün ise dönüştürücü toplumsal süreçlere katılma yolunu seçtikleri görülmüştür. Dönüştürücü toplumsal süreçlere katılma yolunu seçen sanatçıların faaliyet alanı, yaşamın merkezi olan gündelik hayattır. Gündelik hayat, Lefebvre'den beri birçok araştırmacının, teorisyenin ve elbette ki pek çok sanatçının çalışma alanı olmuştur. Sanatçılar, gündelik hayatın içinden, toplumsal süreçlere katılırken yaratıcılıklarını taktiksel bir biçimde kullanmaktadır. Aktivistler ise, belirlenen hedefe ulaşmak için kullanılan yaratıcı eylemin, gücün dengesini sarsabileceğinin farkına varmışlardır. Çünkü her tür duruma ilişkin kullanılabilecek tek bir çözüm yolu yoktur. Her durumun, her koşulun farklı dinamikleri vardır. Yaratıcı eylem aktivistlere, her türlü duruma göre şekillenip, biçimlenebilecek esnek ve akışkan bir alan açmıştır. Yaratıcı eylemin açtığı bu alanda, sanatçıların ve aktivistlerin, adalet, özgürlük, toplumsal cinsiyet, LGBT eşitliği, çevre gibi bir dizi konuda daha adil bir dünya için çalışarak, işbirliklerini derinden köklendirdikleri görülmüştür.

Bu tez konusunun seçiminden, çalışmamın sonlandırılmasına kadar geçen süreçte verdiği destek ve değerli katkılarından dolayı danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Nevzat Atalay'a,

Kararlılık isteyen bu süreçte değerli paylaşımları ile bana moral veren tüm arkadaşlarıma,

Her zaman desteteğini hissettiğim aileme sonsuz teşekkürlerimle…

Selda Özturan, 2017, Kocaeli

**İÇİNDEKİLER**

**ÖNSÖZ** ..... i
**İÇİNDEKİLER** ..... iii
**RESİMLER LİSTESİ** ..... v
**ÖZET** ..... viii
**ABSTRACT** ..... ix
**GİRİŞ** ..... x

**1.BÖLÜM: NEOLİBERAL KÜRESEL KAPİTALİZM DÖNEMİNİN TOPLUMSAL ANALİZİ** ..... 1
1.1. Neoliberal Küresel Kapitalizm Döneminde İktidar: Yenidünya Düzeni ..... 1
1.1.2. Neoliberal Küresel Kapitalizm ..... 9
1.1.2.1. Neoliberal Küreselleşmenin Boyutları ..... 14
1.1.3. Neoliberal Küreselleşmenin Toplumsal Sonuçları ..... 18
1.1.4. Disiplin Toplumundan Denetim Toplumuna İktidar ..... 26
1.1.5. İktidarın Hegemonik İdeolojisi Ve Kültürel Hegemonya ..... 31
1.1.5.1. Karşı Hegemonya ..... 35
1.1.6. Neoliberal Küresel Kapitalizm Döneminde Sermayenin Faaliyet Alanı Olarak Çağdaş Sanat ..... 45
1.2. Çokluk ..... 50
1.2.1. Bir Parrhesiastes Olarak Çokluk ..... 56
1.3. Ağ Toplumunda Yeni Toplumsal Hareketler ..... 58

**2. BÖLÜM: GÜNDELİK HAYAT VE SANAT** ..... 66
2.1. Gündelik Hayatı Dönüştürmeye Yönelik Teoriler Ve Kavramlar: ..... 75
2.1.1. Oskar Negt, Alexander Kluge ve Karşıt-Kamusal Alan ..... 75
2.1.2. Bertolt Brecht ve Yabancılaştırma Etkisi ..... 76
2.1.3 Agusto Boal ve Ezilenler Tiyatrosu ..... 79
2.1.4. Michel De Certeau ve Gündelik Hayatın Keşfi ..... 82
2.1.5. Geçici Otonom Bölge (Temporary Autonomous Zone-TAZ) ..... 86
2.1.6. Sitüasyonist Enternasyonal ..... 88

**3. BÖLÜM: SANAT VE AKTİVİZM İLİŞKİSİ EKSENİNDE YARATICI EYLEM** ..... 100
3.1. Tarihsel Bir Perspektifte Sanat Ve Siyaset ..... 100
3.2. Sanat Ve Aktivizm ..... 109
3.3. Yaratıcı Eylem ..... 117
3.3.1. Taktik Medya ..... 120
3.3.2. Taktikler: ..... 123
3.3.2.1. Doğrudan Eylem ..... 123
3.3.2.2. Flash Mob ..... 125
3.3.2.3. Kandırmaca ve Kimlik Ayarı ..... 127
3.3.2.4. Detournement / Kültür Bozumu ..... 130
3.3.2.5. Kitlesel Sokak Eylemi ..... 132
3.3.3. Sanatçı ve Sanatçı Grupları Analizi: ..... 133
3.3.3.1. Critical Art Ensemble (CAE) ..... 133
3.3.3.2. The Yes Men ..... 144
3.3.3.3. Adbusters Media Foundation ..... 152
3.3.3.4. Banksy ..... 163
3.3.3.5. Ai Weiwei ..... 189
3.3.3.6. Türkiye'deki Oluşumlara Genel Bir Bakış ..... 209
**SONUÇ** ..... 224
**KAYNAKÇA** ..... 230
**ELEKTRONİK KAYNAKÇA** ..... 240
**ÖZGEÇMİŞ** ..... 244

## RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1:** Rirkrit Tiravanija, Untitled (Free), 1992…….68
**Resim 2:** Felix Gonzalez-Torres, Untitled, 1991……..…….69
**Resim 3:** Santiago Sierra, 2000…….....72
**Resim 4:** Santiago Sierra, 2004……..73
**Resim 5:** Santiago Sierra, 250cm line tattooed on 6 paid people, 1999……74
**Resim 6:** Chris Burden, "Shoot", 1971……105
**Resim 7:** Martha Rosler, "Savaşı Eve Getirmek", 1967-72…….105
**Resim 8:** Michael Rakowitz, ParaSITE, 1998…….....108
**Resim 9:** Guerilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, 1989……...112
**Resim 10:** Guerilla Girls, Anatomik Olarak Doğru Oscar, 2002…….....113
**Resim 11:** Voina, The Storm of the White House, 2010…….114
**Resim 12:** Voina, Dick Captured by KGB, 2010……115
**Resim 13:** Voina, 2008…….116
**Resim 14:** Erdem Gündüz, Duran Adam, 2013……...125
**Resim 15:** The Yes Men, The New York Times Special Edition, 2008……..129
**Resim 16:** Carlos Latuff. The Coca Cola Series, 2003……130
**Resim 17:** Adbusters……131
**Resim 18:** Criticle Art Ensemble, Flesh Machine, 1988…….....136
**Resim 19:** Criticle Art Ensemble, Flesh Machine, 1988…….137
**Resim 20:** Criticle Art Ensemble, Free Range Grain, 2003……140
**Resim 21:** Yes Men, Dow Chemical, 2004……..147
**Resim 22:** Yes Men, Climate Conferance Copenhagen, 2009……...….148
**Resim 23:** Yes Men, Climate Conferance Copenhagen, 2009……149
**Resim 24:** Yes Men, The New York Times Special Edition, 2009…….....150
**Resim 25:** Adbusters, 2011…….....156
**Resim 26:** Adbusters, Obsession Fetish, 1997……157
**Resim 27:** Joe Camel……...158
**Resim 28:** Adbusters, Joe Chemo, 1996…….…159
**Resim 29:** Adbusters……...160
**Resim 30:** Adbusters…….…..161

**Resim 31:** Adbusters……....161
**Resim 32:** Adbusters……....162
**Resim 33:** Banksy, Napalm, 2005……164
**Resim 34:** Banksy, What are you looking at……170
**Resim 35:** Banksy, CCTV,1998……...170
**Resim 36:** Banksy……....171
**Resim 37:** Banksy, Kissing Police……...172
**Resim 38:** Banksy……....172
**Resim 39:** Banksy……....173
**Resim 40:** Banksy……....174
**Resim 41:** Banksy, Birleşik Krallık Güvenlik Gözetimi Hepimiz İçin Kırsalı Mahvetti, 2003……..175
**Resim 42:** Banksy……....176
**Resim 43:** Banksy……....176
**Resim 44:** Banksy, Roland McDonald, 2013……...177
**Resim 45:** Banksy, The Simpsons, 2010……..178
**Resim 46:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……179
**Resim 47:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……180
**Resim 48:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……181
**Resim 49:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……182
**Resim 50:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……182
**Resim 51:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……183
**Resim 52:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……183
**Resim 53:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……184
**Resim 54:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……184
**Resim 55:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……185
**Resim 56:** Banksy, The Walled Hotel, 2017……186
**Resim 57:** Banksy..……...187
**Resim 58:** Banksy.……....187
**Resim 59:** Banksy..……...188
**Resim 60:** Banksy..……...188
**Resim 61:** Ai Weiwei, Sichuan 4851, 2009...……..196
**Resim 62:** Ai Weiwei, So Sorry, 2009……..…197

**Resim 63:** Ai Weiwei, So Sorry, 2009…….198
**Resim 64:** Ai Weiwei, Straight, 201……199
**Resim 65:** Ai Weiwei, Straight, 2013……..…….200
**Resim 66:** Ai Weiwei, Straight, 2013……..….200
**Resim 67:** Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010……..….202
**Resim 68:** Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010……...203
**Resim 69:** Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010……...204
**Resim 70:** Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010……...205
**Resim 71:** Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010……...206
**Resim 72:** Ai Weiwei, Law of a Journey, 2017……...207
**Resim 73:** Ai Weiwei, Law of a Journey, 2017……..….208
**Resim 74:** Ai Weiwei, Law of a Journey, 2017……...209
**Resim 75:** Gezi, 2013 ……..……..…….215
**Resim 76:** Gezi, 2013……...216
**Resim 77:** Gezi, 2013……...216
**Resim 78:** Gezi, 2013……...217
**Resim 79:** Gezi, 2013……...217
**Resim 80:** Küf Project, Tosun Paşa, 2010……..……..219
**Resim 81:** Küf Project, ……..…..221
**Resim 82:** Küf Project, Pac Man, 2010……....221
**Resim 83:** Küf Project, I Love koNYa, 2010……...222
**Resim 84:** Küf Project, Büyükşehir Küçük 1 TL, 2010……...223

## ÖZET

Bu çalışmada, küreselleşme sürecinde meydana gelen ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel değişimler ve bu değişimler çerçevesinde aktivizm ve sanatsal uygulamalar arasındaki bağlantılar analiz edilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, neoliberalizmin ortaya çıkışı, neoliberal küresel kapitalizm döneminde yaşanan ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel yapıda ortaya çıkan değişimler irdelenmiştir.

İkinci bölümde, gündelik hayat ve sanat ilişkisi, ilişkisellik kavramı, Ayrıca çeşitli teorisyenlerin gündelik hayatı dönüştürmeye yönelik olarak geliştirdiği çeşitli teoriler ve kavramlar irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, tarihsel bir perspektifte değişen sanat ve siyaset ilişkisine, aktivizm ve sanat ilişkisine ve bu ilişkilerin izleri takip edilerek, çeşitli aktivist sanatçıların ve toplulukların çalışmaları kapsamlı bir biçimde analiz edilmiştir.



**Anahtar Kelimeler:** Neoliberalizm, Küreselleşme, Kapitalizm, Sanat, Aktivizm

**ABSTRACT**

This study analyses economic, political, social and cultural fluctuations emerging in the globalisation process, as well as the links by and between activism and artistic practices within the frame of these fluctuations.

The first part of the study concentrates on the emergence of neoliberalism, and the trends in economic, political, social and cultural structures encountered during the period of neoliberal cultural capitalism.

The second part concentrates on the correlation of daily life and art, method of relationality in addition to a set of theories and concepts developed by a number of theorists for transformation of daily life.

In the third part, a detailed analysis of the correlation of art and politics, of activism and art is provided in a historical perspective; traces of these correlations are tracked down and works by a number of activist artists are studied.

**Key Words:** Neoliberalism, Globalisation, Capitalism, Art, Activism

## GİRİŞ

Neoliberal politikaların ilk büyük deneyimini 1973 yılında Şili'de gerçekleştirilmiştir. Ardından 1979 yılında İngiltere'de Thatcher'ın "başka alternatif yok" söylemiyle sunduğu neoliberal ekonomi politikalarının uygulanması 1980 yılında ABD'de Reagan'ın iktidara gelmesi ile uluslararası ölçekte hız kazanmıştır. 1989'da Berlin Duvarının yıkılması ve 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılması ve sol ideolojilerin zayıflaması ile birlikte, neoliberal ekonomi politikaları küresel ölçekte uygulanmaya başlamıştır. Finans ve şirket güdümlü olarak yeniden biçimlenen küresel kapitalist ekonomi, gelir dağılımında, vergi yükünde ve ücretlerde adaletsizlik yaratmıştır. Toplumun çok büyük bir kısmı için neoliberalizm dönemini tanımlayan kilit kavramlar, eşitsizlik, belirsizlik, yoksulluk, rekabet ve güvencesizliktir. Böyle bir dönemde sosyal devletin çöküşünün ve sivil toplum örgütlerinin etkisizleşmesinin bir sonucu olarak aktivizm ve sanat, gerçekliği şekillendirmek ve birlikte değiştirmek için işbirliği içinde çalışmaktadırlar.

Sanatın toplumsal değişimi yaratma gücüne sahip olup olmadığı ya da sanatın aktivizm için bir arena olarak işlev görüp göremeyeceği üzerine tartışmalar son dönemde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Sanat toplumsal hayatın ve kültürün önemli bir parçasıdır ve taşıdığı güçlü mesajlarla geniş halk kitlelerini etkileme, ilham verme ve dönüştürme potansiyeline sahiptir.

Sanat, toplumsal değişimler ve ayaklanmalar tarihi boyunca her zaman baskıya, şiddete, haksızlığa ve eşitsizliğe karşı tepki göstermiştir. Sanat tek başına dünyayı değiştiremez ancak değişim için bir katalizör işlevi görebilmektedir. Bunun yanında, toplumsal hayattaki baskıcı güçlere karşı duran sanatın, gerçek dünyayı ve insan ruhunu canlı tutan kuvvetin bir parçası olarak yarattığı etki derin olabilmektedir. Sanat, insanları toplumsal adaletsizlikle yüzleştirerek değişimin fitilini ateşler, hafızayı canlı tutar, toplumsal mücadelelerle hareket eder ve mücadeleleri daha ileriye götürür. Kullandığı güçlü imgeler ve yarattığı etkili metaforlarla çoğu zaman kelimelerin söylemek için yetersiz kaldığı şeyleri söyleyebilir.

Aktivizm ise genel olarak, toplumsal değişimi gerçekleştirmek için yapılan eylem olarak tanımlanabilir. Sanatı değişim için bağlar kuran bir işbirliği aracı olarak gören aktivistler, sanatın dönüştürücü gücüne inanmaktadır. Günümüzde sanat ve aktivizmin arasındaki çizginin sınırları olabildiğince akışkan ve belirsizdir. Sanat ve aktivizmin kurduğu ortaklık toplumsal ilişkileri değiştirmekte ve yeni paradigmalar yaratmaktadır. Hem sanatçılar hem de aktivistler bilinmeyenlerin ve öngörülemeyenlerin alanında hareket etmektedir. Değişime olan inançla ve inatla çalışmalarını sürdürmektedir.

Aktivistler ve sanatçılar, çalışmalarında sanat sistemini veya bu sistemin işlev gördüğü genel siyasi ve toplumsal koşulları eleştirmek yerine, daha aktif bir rol alarak koşulları sanat yoluyla değiştirmek istemektedirler. Ekonomik olarak az gelişmiş bölgelerdeki yaşam koşullarını değiştirmeye, ekolojik endişeleri arttırmaya, dünyanın doğusu ile batısı arasında gün geçtikçe artan eşitsizliklere dikkat çekmeye, yoksul ülkeler ve bölgelerdeki nüfuslar için kültür ve eğitime erişim imkanı sunmaya, yasadışı göçmenlerin durumuna dikkat çekmeye ve benzer problemlere yönelik olarak çalışmalarını sürdürmektedirler. Dünyadaki gerçekliği göstermek ve salt temsil düzeyinde sanat üretmekten kaçan sanatçılar yaratıcılıklarını, politik eylem biçimlerini dünyayı değiştirmek için kullanan aktivistlerle bir araya getirerek toplum mühendisliğine soyunmaktadırlar. Bu bir anlamda modern sosyal devletin çöküşüne bir tepki olarak okunabilir.

# 1.BÖLÜM: NEOLİBERAL KÜRESEL KAPİTALİZM DÖNEMİNİN TOPLUMSAL ANALİZİ

## 1.1. Neoliberal Küresel Kapitalizm Döneminde İktidar: Yenidünya Düzeni

*"Her şeyi piyasa belirler"*

1945'den 1970'lerin başına kadar İki kutuplu dünya düzeninin finansal temellerini, Brettton Woods Sistemi denilen kurallar dizisi belirlemiştir. 1944 yılında düzenlenen Birleşmiş Milletler Para ve Finans Konferansının ardından Uluslararası Para Sisteminin esaslarını belirleyen Bretton Woods anlaşması imzalanmış ve ortaya çıkan sistem "Bretton Woods Sistemi" olarak isimlendirilmiştir. İmzalanan anlaşma ile IMF, Dünya Bankası ve Dünya Ticaret Örgütü' nün temelleri atılmıştır. Uluslararası ticaretin yayılması, dengeli büyümesi, sabit döviz kurunun denetlenmesi ve uluslararası ticaret sırasında döviz değişimini kolaylaştırmak için IMF (uluslar arası para fonu), savaş sonrası dünya ticaretini teşvik etmek ve ekonomileri yeniden inşa etmek amacıyla da Dünya Bankası kurulmuştur. 1995 yılında Dünya Ticaret Örgütü'ne dönüşecek olan GATT ( Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması) ise uluslararası ticareti yönetecek kuralları belirlemek ve ulusal ticaret sınırlamalarını azaltmak amacı ile imzalanmıştır (Ellwood, 2002, s.29).

Bretton Woods anlaşması ile uluslararası ticaret, uluslararası üretim ve uluslararası mali akımlarla ilgili ABD'nin hegemonyası belirli kurallara bağlanmış olmasına rağmen, 1971 ve 1973'te doların devalüe edilmesi ve diğer gelişmiş ülkelerin ulusal paralarını dolara karşı dalgalanmaya bırakmalarıyla birlikte Bretton Woods krize girmiş ve çökmüştür. Yükselen enflasyonu frenlemeye yönelik girişim önce emlak piyasasında çöküntüye daha sonra finans kuruluşları açısından ağır sonuçlara yol açmıştır. OPEC'in petrol fiyatlarını yükseltme kararının ardından 1973 Arap-İsrail savaşı nedeniyle Arapların batıya uyguladığı petrol ambargosu, döviz kurlarının dalgalı ve çok hassas olduğu bir dönemin yaşanmasına neden olmuştur. Bu nedenlerle sistemin 1973'ten itibaren çökmesiyle birlikte 1980'li yıllara kadar ekonomide yeniden yapılanma sürecinin yaşandığı bir dönem başlamıştır. Hızlı değişimden kaynaklı çalkantı ve belirsizlik içeren bu sıkıntılı dönem, sanayileşmiş

ülkeleri, sermaye birikim sürecinin sürdürülmesi için yeni arayışlara itmiştir. Bu noktada dünya nüfusunun büyük bir bölümünü oluşturan az gelişmiş ülkeler, gelişmiş sanayileşmiş ülkeler için bir çıkış noktası olmuştur (Harvey, 1999, s.146-170). Yine bu dönemde ortaya çıkan yeni üretim biçimleri, finans trafiğinde ortaya çıkan hızlanma ve yoğunlaşma sonucunda yeni piyasaların ortaya çıkışı, ticari, teknolojik ve örgütsel yeniliklerin hız kazanması ise değişimi tetikleyen diğer faktörlerdir. Bütün bu yaşananlar tüm dünyayı etkileyecek ekonomi temelli farklı bir politik ve toplumsal düzenlemeye geçiş sürecinin başlangıcı olmuştur.

Krizden önce, 1945'den 1973'lere kadar yaşanan çeyrek yüzyıllık döneme Keynesyen ekonomi politikaları damgasını vurmuştur. Keynesyen politikaları genel olarak, ekonominin kendi kendine sorunsuz ve sağlıklı bir biçimde dengeye gelmesinin mümkün olmadığı savından hareket etmektedir. Bu nedenle devletin ekonomiye müdahalesi ve düzenlemelerin devlet tarafından yapılması gerekliliğini savunmaktadır. 1973'ten sonra, daha önce sözü edilen nedenlerden dolayı yaşanan ekonomik bunalım sonucunda gelişmiş sanayileşmiş ülkeler krizden çıkabilmenin ve kapitalist ekonominin yeniden yapılandırılmasının yollarını aramışlardır. Bu gelişmelerin sonucunda Keynesyen ekonomi anlayışından neoliberal ekonomi anlayışına doğru bir geçiş yaşanmıştır. Neoliberalizm olarak ifade edilen ve sonuçları hakkında çok tartışılan bu ekonomik yapılanma genel olarak serbest piyasanın işleyişinden devletin elini çekmesi, kamu iktisadi teşebbüslerinin hızla özelleştirilmesi ve piyasaların (ticari ve mali) serbestleştirilerek yabancı sermayeye açılması şeklinde özetlenebilir. 1979'da İngiltere'de Thatcher'ın, "There Is No Alternative" (başka alternatif yok) söylemiyle sunduğu neoliberal ekonomi politikaların uygulanması 1980'de ABD'de Reagan'ın iktidara gelmesiyle beraber uluslararası ölçekte hız kazanmıştır. "Başka alternatif yok" söylemi 1989'da Berlin Duvarının yıkılması ardından 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılması ve sol ideolojilerin zayıflamasıyla birlikte gücünü arttırmış, neoliberal ekonomi politikaları adım adım küresel çapta uygulanmaya başlanmıştır. Neoliberal ekonomi politikaları ve onun sosyo politik yansımaları kısa sürede hayatın tüm alanlarını etkisi altına almış, az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin dünya kapitalist sistemine eklemlenmesi bu süreçte başlamıştır. Eş zamanlı olarak 1980'lerde başlayan, 1990'larda süratini katlayan teknolojik gelişmeler yeryüzünün dört bir yanına

yayılmış ve insanları daha önce hiç olmadığı kadar hızlı, yaygın ve karmaşık bir üretim ağının parçası haline getirmiştir. Özellikle iletişim sektöründe yaşanan teknolojik gelişmeler, insanların birbirleriyle kolay, hızlı ve ucuz şekilde iletişim kurmalarını sağlamıştır.

Tüm dünyada siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda yapısal bir altüst yaşanmasına sebep olan çok boyutlu bu süreç küreselleşme olarak adlandırılmaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren ele alınmaya, literatürlerde yer bulmaya başlayan küreselleşme kavramının kökenleri, küresel bir ekonomik sistemin çerçevesini çizen neoliberalizmin 1980'li yıllarda başlayan yükselişiyle ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda küreselleşme üzerine yapılan araştırmalarda neoliberalizm kaçınılmaz bir biçimde başlangıç noktası olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla küreselleşmenin genel anlamda, yaşanan çok boyutlu süreci ifade ettiğini, neoliberal politikaların ise "toplumun yeniden inşasına yönelmiş siyasal bir eylem programı" olarak küreselleşme sürecini besleyen ana unsur olduğu söylenebilir (Çoban, 2002, s.125). Bir başka deyişle neoliberalizm, küresel dünyada yeni bir siyaset projesinin başlangıcını oluşturmaktadır. Ancak neoliberal politikalarla vücut bulan birçok yeniliğe rağmen bugün kapitalizm varlığını hala güçlü bir biçimde sürdürmektedir. Günümüzde ulusal ekonomilerin karakterize ettiği kapitalist dünya ekonomisinin yerini, finans ve şirket güdümlü neoliberal politika ve kurumlarla yeniden biçimlenmiş küresel kapitalist bir ekonomi almıştır. Pek çok kuramcı 1980'lerden itibaren yaşanan bu süreci kapitalizmin son evresi olarak tanımlamaktadır. Bununla beraber küreselleşme, "dünya kapitalizminin günümüzdeki evresine ve onun devamını sağlayan politik çerçeveye işaret etmektedir (George, 2005, s.26)".

David Harvey'in (2006) dikkat çektiği gibi, neoliberal politikaların ilk büyük deneyimi Şili'de gerçekleştirilmiştir. Salvador Allende'nin demokratik olarak seçilmiş solcu hükümetine karşı Pinochet, 1973 yılında Amerikan destekli kanlı bir askeri darbe ile ülke yönetimini ele geçirmiştir. "Darbe, bütün toplumsal hareketleri ve solun politik örgütlenmelerini bastırmış ve halk örgütlenmelerinin bütün biçimlerini parçalamıştır (Harvey, 2006, s.74)". Şili ekonomi yönetimini "Chicago

Çocukları" olarak bilinen ABD'li bir grup iktisatçıya devretmiştir (Harvey, 2006, s.74).

Şili'den sonra diğer Latin Amerika ülkelerinde de uygulanan neoliberal politikalar, 1980 yılından itibaren Thatcher ve Reagan yönetimindeki sanayileşmiş ülkeler tarafından neredeyse tüm dünyada azgelişmiş ülkelere farklı kademelerde ve değişik biçimlerde dayatılmaya başlanmıştır. Ancak Pinochet'in kanla ve baskıcı devlet şiddeti yoluyla yaptığı şeyi sanayileşmiş ülkeler, IMF, Dünya Bankası ve DTÖ gibi uluslararası kuruluşlar aracılığıyla demokratik rızanın örgütlenmesi yoluyla yapmıştır (Harvey, 2006, s.75).

Kökeni klasik liberal düşünceye dayanan neoliberal politikaların amacı genel olarak sermayenin tüm dünyada serbest dolaşımı, sınırlamalara maruz kalmadan sınır ötesi ticaret yapabilmesi, şirketlerin ve zenginlerin üzerindeki gelir vergisi oranlarının düşürülmesi, kamu işletmelerinin özelleştirilmesi, sendikaların zayıflatılması ve emek piyasalarının esnekleştirilmesidir. Dolayısıyla neoliberal politikalar ya da Neoliberalizm, "her şeyin finansallaştırılması ve sermayenin diğer grupları pahasına, sermaye birikimi, mülkiyet sahipleri ve onların finans kurumları yönünde yeniden tayin edilmesi" şeklinde tanımlanabilir (Harvey, 2006, s.77). Sermayenin meta ve para olmak üzere iki biçiminden söz edilebilir. Meta olarak sermaye coğrafi olarak daha az hareketli olmasına karşın sermayenin para biçimi küresel olarak dolaşımda özgürdür. Bu özgürlük sömürünün mekânsal olarak özgürleşmesini de beraberinde getirmektedir. Parasal sermaye dünyanın herhangi bir yerinden, daha çok kâr edeceği, başka bir yerine saniyeler içinde hareket edebilmektedir. Dolayısıyla akışkan bir niteliğe sahiptir. Buna karşın devlet ise mekânsal olarak sabit ve katı halde olduğu için sermayeyi kendi sınırları içine çekmeye çalışmakta ve bir sonraki aşama olarak kendi sınırları içinde kalması için her türlü önlemi almak durumundadır. Bu noktada denilebilir ki, her türlü girişimde ve her düzeyde, insanların, bölgelerin, firmaların birbirleriyle rekabet halinde olması gibi, devletler de küresel sermayeyi kendine çekebilmek, birer cazibe merkezi haline gelebilmek için rekabet halindedirler. "Her şeyi piyasa belirler" neoliberalizmin temel ilkesidir. Bu noktada Neoliberal devletin görevi, toplumun refahı açısından

sonuçları ne olursa olsun, koşulları sermaye açısından en uygun hale getirerek iyi bir iş atmosferi yaratmaktır.

Harvey, neoliberalizmin kilit kavramı esneklik olduğunu belirtmektedir (Harvey, 2006, s.77). Esneklik, çalışanlar açısından, çalışanlar arasındaki rekabeti körüklemeyi amaçlamaktadır. Esneklik, farklı ücret ödeme, üretim süreçlerinin parçalanarak part-time ya da değişken zamanlı çalışma, taşeron üretim ve fason üretim sisteminin oluşturulması, işgücü maliyetlerinin düşürülmesi ve sendikaların üretim sürecine müdahalelerinin engellenmesi gibi farklı şekillerde uygulanmaktadır. Öte yandan çıkarılan yasa ve yönetmeliklerle sermayenin karlılığı önündeki engellerin kaldırılarak, sermaye lehine yeni düzenlemelerin yapılması gibi farklı anlamları barındırmaktadır. Bu sistemde şirketler veya finans kurumları istedikleri her yere yatırım yapabilme, sermayelerini istedikleri gibi hareket ettirebilme ve kısıtlamalara maruz kalmadan sınır ötesi ticaret yapabilme özgürlüğüne sahiptirler. Şirketlerin ve finans kurumlarının çıkarlarının korunması ve finansal sistemin bütünlüğü için her türlü engel kaldırılmalı, ticari ve finansal serbestleşme sağlanmalıdır. Ticari ve finansal serbestleşme için ülkeler arasındaki mal ve hizmet akışını engellemeye yönelik hükümet müdahalelerinin kaldırılması veya azaltılması, sermaye için koşulların en uygun hale getirilmesi gerekmektedir. Toplumun çıkarları ve refahı açısından sonuçları ne olursa olsun sermayenin kârı ve hareketliliği esastır (Bauman, 2014: s.13-34). Bu noktada denilebilir ki esneklik, azınlığı oluşturan sermaye grupları için büyük avantajlar sağlamaktadır. Ancak toplumun büyük kısmını oluşturan ücretli çalışanlar ya da çalışma şansı bile bulamayanlar için büyük mücadeleler sonucunda kazandıkları hakların yitirilmesi ve belirsizlik, eşitsizlik, güvencesizlik anlamına gelmektedir

Neoliberal politikaların az gelişmiş ülkelere uygulanmasında, IMF ve Dünya Bankası gibi uluslararası finans kuruluşları çok önemli bir rol oynamıştır. Başta ABD olmak üzere sanayileşmiş güçlü devletlerle yakın ilişkileri olan bu kuruluşlar, ticaretin ve finansın serbestleştirilmesi, kamu işletmelerinin özelleştirilmesi, doğrudan yabancı yatırımların ve finans akışlarının üzerindeki denetimlerin kaldırılması, işgücü piyasalarının esnekleştirilmesi ve örgütlü işgücü üzerinde sıkı denetimin sağlanması, devletin küçültülmesi gibi amaçlar doğrultusunda az gelişmiş

ülkelere dışa açık serbest piyasa ekonomisinin yerleştirilmesinde kilit rol üstlenmişlerdir. IMF, kuruluşunda savaşın yıkımından çıkmış bir dünyaya ekonomik istikrar kazandırmak, uluslararası ticaretin yayılması ve dengeli büyümesi için uluslararası finansal piyasaların istikrarını korumak, uluslararası ticarette döviz değişimini kolaylaştırarak uluslararası ticareti teşvik etmek gibi amaçlar doğrultusunda hareket etmiştir. Ancak 1980'lerden sonra IMF'in kuruluş misyonu eksen kaymasına uğramıştır. IMF, "Ticaretin küreselleşmesi, piyasaların finansallaşması ve üretim devrelerinin küresel entegrasyonu" yönünde küresel piyasaya uygun bir neoliberal düzen yerleştirme amacıyla hareket etmeye başlamıştır (Negri, Hardt, 2011, s.190).

Neoliberal ekonomi politikaları kalkınmakta olan az gelişmiş ülkelere Washington Mutabakatı diye adlandırılan yapısal uyum programları altında borç mekanizmasıyla dayatılmaktadır. Neoliberal küreselleşme için kılavuz niteliğinde olan Washington Mutabakatı, IMF ve Dünya Bankası'nın kalkınmakta olan az gelişmiş ülkelere tavsiye ettikleri ekonomi politikalarıdır ve tavsiye niteliğindeki direktifleri sermayenin lehinedir. Borçlu olan kalkınmakta olan zayıf ve yoksul ülkeler, adı geçen kurumların onayı olmadan hiçbir kamu ya da özel kuruluştan kredi alamamaktadır. Dolayısıyla tavsiye niteliğindeki bu direktifleri uygulamak zorunda kalmaktadırlar (Steger, 2013: s.78-80).

1995 yılında kurulan Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ), IMF ve Dünya Bankası gibi neoliberal küresel düzenin kurumsal yapısının temellerini oluşturmada önemli bir rol üstlenmiştir. Yapı olarak IMF ve Dünya Bankası'na göre daha katılımcı bir örgüt izlenimi vermesine rağmen kurumun yönetici kadrosu ağırlıklı olarak ABD'li ve Avrupalı üyelerden oluşmaktadır. DTÖ genel olarak bünyesindeki üye ülkelerin ticaret yasalarını ve düzenlemelerini nasıl yapacaklarına dair yönetmelikler oluşturarak yasal bir çerçeve ortaya koymaktadır. Uyulması zorunlu olan bu yönetmeliklerle, kalkınmakta olan ülkelerin pazarları çok uluslu şirketlerin açık pazarı haline gelmiş, dolayısıyla az sayıdaki çok uluslu şirket sermayeyi dünya ölçeğinde kontrol eder duruma gelmiştir. Kalkınmakta olan ülkelere karşı taraflı ve dengesiz politikalar ürettiği gerekçesiyle eleştirilen DTÖ, kalkınmakta olan ülkelerin

hareket alanlarını kısıtlayıcı denetim mekanizmalarının kurulmasında önemli bir rol üstlenmiştir (Steger, 2013: s.78-82).

Küresel ticareti her şeyin üstünde tutan DTÖ, çevre yasaları, çalışma koşulları, insan hakları, kamu sağlığı politikaları, gıdada kendine yeterlilik ya da ülkelerin ulusal çıkarlarını hiçe sayarak serbest ticaretin önündeki tüm engelleri kaldırma yönünde faaliyet göstermektedir (George, 2005: s.62-70).

Neoliberal küreselleşme sürecinin bir diğer önemli bileşeni de çok uluslu şirketlerdir. Çok uluslu şirketler, genel merkezleri belli bir ülkede olduğu halde, faaliyetlerini birden fazla ülkede genel merkez tarafından koordine edilen şubeler veya bağlı şirketler aracılığıyla yürüten, birden fazla ülkede kazanç sağlayıcı iktisadi faaliyetlerde bulunan firmalar olarak tanımlanabilirler. Çok uluslu şirketler uluslararası mal ve hizmet üretir, ürettiği mal ve hizmetleri dünyanın her yanına yayar ve küresel ölçekte planlar yapıp küresel stratejilerini hayata geçirir. "Bu dev şirketler ve bunların küresel stratejileri, dünyadaki ticaret akışının, sanayilerin yer seçiminin ve diğer ekonomik faaliyetlerin önemli belirleyicileri durumuna gelmiştir (Steger, 2013, s.77)". Küreselleşeme sürecinin hızlanması ile daha fazla ön plana çıkan çok uluslu şirketler güçlü sermaye yapıları, gelişmiş teknolojiye sahip altyapıları ve faaliyet gösterdikleri alanın genişliği sebebiyle, küresel alanda faaliyetlerini kolaylıkla yürütebilmektedirler. Çok uluslu şirketler üretim, finans, teknoloji, güvenlik, enerji ve ticaret başta olmak üzere, az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde ucuz işgücünü kullanarak emeği ve bu ülkenin doğal kaynaklarını sömürmektedir. Aynı zamanda çevre üzerinde tahrip edici sonuçlara sebebiyet verebilmektedirler. Bu şirketler, yatırım, üretim ve araştırma faaliyetleri ile ilgili stratejik kararları ana merkezin bulunduğu ülkede alırken, üretimin gerçekleştiği fabrika yatırımı için emek ve pazarlama maliyetlerinin düşük olduğu ülkeleri seçmektedirler. Bununla beraber, az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler seçilirken şirkete sağlanacak siyasi ve ekonomik destek yatırımın yapılacağı ülke tercihinde önemli rol oynamaktadır. Çoban'a (2004) göre, "Çok uluslu şirketlerin etkinlikleri için herhangi bir ülkeyi çekici kılan çeşitli araçlar ve etmenler vardır; ücretler genel düzeyi, çalışanların hakları, vergilendirme, ekonomik ve siyasal istikrar, altyapının

sağlanması, ekonomik ve finansal özendiriciler, pazara yakınlık ve çevre yasaları ve bunların uygulanma derecesi gibi (Çoban, 2004, s.23)".

Yabancı yatırımların üzerindeki sınırlandırmaların kaldırılmasının ve ticaretin serbestleştirilmesinin yalnızca yatırımcıya değil, aynı zamanda, yatırım yapılan ülkeye de yarar sağlayacağı ve kalkınmasını olanaklı kılacağı, hem yatırımı yapanın hem de yatırımın yapıldığı ülkenin kazançlı çıkacağı ileri sürülmektedir. Bu anlayışa göre çok uluslu şirketler, yaptığı yatırımdan kâr elde ederken, söz konusu ülke de iş, aş, toprak altındaki kaynakların ekonomiye kazandırılması, sermaye, teknoloji ve bilgi transferi, çevresel standartların yükselmesi ve genel anlamda kalkınmanın hızlanması bakımından yarar elde edecektir. Fakat gerçekte çokuluslu şirketler için elde ettikleri kâr, toplumun refahı, işçilerin sağlığı, kamu yararı, çevrenin korunması veya ulusal güvenlik konularından önce gelmektedir. Bu şirketler her şeyden önce belli bir zaman dilimi içinde elde edebilecekleri kârı hesaplamaktadırlar. Şirketler için kâr, ham maddelerin satılabilir şekle dönüştürülmesi yolu ile gerçekleşir. Doğadaki metaller otomobillere, ağaçlar mobilyalara ve kâğıda, petrol enerjiye dönüştürülmektedir. Nadiren doğanın parçaları yenilenebilir veya ağaçlar tekrar dikilir; ancak böyle durumlarda bile eski şekillerine dönmezler. İmalat ile ilgili faaliyetler tabiata müdahale edilmesi ve dönüştürülmesi temeline dayanır. Şirketler, dünyanın bir yerindeki doğal kaynakları kullandıktan sonra, aynı amaçla başka yerlere gitmektedir.

Dünyanın her yerindeki kaynakların doğadan alınması ve işlenmesi, şirketlerin gittikçe artan bir hızla gösterdikleri faaliyetin konusunu oluşturmaktadır. Çünkü şirketlerin sürekli olarak büyümesi gerekmektedir. Büyüme, çok uluslu şirketlerin yatırımcılar, bankalar, kamuoyu ve piyasalar ile olan ilişkilerin temel belirleyicilerindendir ve şirketlerin dünyanın gizli köşelerindeki kıt kaynakları bulmak ve kullanmak konusundaki isteklerini arttırmaktadır. Çok uluslu şirketler, çevre gibi toplumun önem verip ilgilendiği konulara saygı gösterdiklerini iddia etmelerine rağmen, toplumun amaçları veya çevrenin sağlığı ile uyuşmayan kararları herhangi bir duraksama olmaksızın almaktadırlar. Şirket yöneticileri de objektif kararlar alınabilmesi için duygusal davranmamak gerektiğine inanmaktadırlar. Bununla birlikte, şirketler, bu yönlerini saklamak ve tersi bir şekilde görünmek

isterler. Bu görüntüyü vermek istemelerinin nedeni ise, kamuoyundan gelecek olan herhangi bir olumsuz bakışın kârlarını düşürme ihtimali taşımasıdır. Bu amaçla reklam sektörüne milyonlarca dolar ayrılır. Aynı zamanda çok uluslu şirketler zaman ve mekân sınırlamalarının dışındadır. Çünkü bu kuruluşlar, kâğıt üzerinde var olan tüzel kişilerdir. Fabrikalar fiziksel varlıkları olsa da şirketin tamamını temsil etmez ve böylece fiziksel bir mekân ile bağı olmayan şirketler, ücret artışı isteyen işçiler, kısıtlayıcı çevre yasaları veya yüksek vergiler gibi şartlar ile karşılaştıkları zaman tüm faaliyetlerini hızla başka bir yere taşıyabilmektedirler (Dikkaya, 2006, s.170-174). Bu dönemde çok uluslu şirketlerin ağırlıklı olarak faaliyet gösterdikleri temel taşıyıcı alanlar, yazılım, biyoteknoloji, uydu teknolojisi gibi enformasyon ve iletişim teknolojisindeki gelişmeler doğrultusunda şekillenen sektörler olmuştur.

### 1.1.2. Neoliberal Küresel Kapitalizm

Küreselleşme kavramı, genel anlamda dünyadaki ekonomik, kültürel, siyasi ilişkileri ve karşılıklı bağımlılıkları çoğaltan, yaygınlaştıran, yoğunlaştıran çok boyutlu bir toplumsal durumu ifade etmektedir. Tartışmalı bir kavram olan küreselleşmeye ilişkin herkesin kabul ettiği ortak bir tanım yapılmamış olmasına rağmen genel olarak küreselleşme; insanların, kültürlerin ve bilginin sürekli hareket halinde olduğu, mal, hizmet ve finans kaynaklarının ülkeler arasında serbestçe dolaşabildiği, mal, hizmet ve finans piyasalarının bütünleştiği, aynı zamanda iletişimin, kapsam, hız ve etki açısından, muazzam bir ölçekte genişlediği, devam eden bir süreç olarak kavramsallaştırılmaktadır (Steger, 2013, s.24-36).

Küreselleşmenin tartışmalı bir kavram olmasının nedeni içinde birçok boyutu, birçok yüzü barındırması ve bu nedenle farklı bakış açıları ve farklı yaklaşımlarla yorumlanmasından ileri gelmektedir. Küreşelleşmenin bu kadar tartışmalı bir kavram olmasının diğer bir nedeni de karşıtlıkları içinde barındıran bir kavram olmasından ileri gelmektedir. Öyle ki dünya bu süreçte bir tarafta küreselleşirken diğer bir tarafta yerelleşmekte, bir tarafta birbirine yakınlaşırken diğer tarafta uzaklaşmakta, bir tarafta bütünleşirken diğer tarafta parçalanmakta ve bir tarafta zenginleşirken diğer tarafta yoksullaşmaktadır. Aynı süreçte yaşanmakta olan bu karşıtlıklar ilişkisi,

merkezîleşme ve merkezden uzaklaşma, hareket özgürlüğü ve çakılı kalma, birleşme ve ayrışma, homojenleşme ve kutuplaşma gibi benzer biçimlerde çoğaltılabilmektedir. Bu nedenle küreselleşme tek bir süreç olarak değil, içinde karşıtlıkları, çatışmaları, parçalanmaları ve katmanlaşmaları barındıran, çelişkili ve karmaşık bir süreçler topluluğu olarak açıklanabilir (Bauman, 2014: s.7-12).

Yaşadığımız küreselleşme sürecinin arka planında teknolojik gelişmeler, değişen uluslararası dengeler gibi birçok etmenin rol aldığını ancak bu sürecin piyasanın ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirildiği söylenebilir. Küreselleşme sürecine yön veren dinamikler, kapitalizmin 1970'lerden itibaren girdiği birikim kriziyle birlikte ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin girdiği bu krizden çıkmak için gelişmiş ülkeler, malları, sermayeyi ve ticari ilişkileri küresel düzeyde yaymak ve biriken sermayeleri için yeni yatırım alanları ve yeni pazarlar bulma ihtiyacıyla karşı karşıya kalmışlardır. 1980 sonrası uygulanan neoliberal politikaların sonucunda, uluslararası ticarette sınırlar ortadan kaldırılmış ve korumacı politikalardan vazgeçilmiştir. Diğer taraftan ulus devletlerin egemenlik alanında olan ekonomik kararların büyük bölümü, IMF, Dünya Bankası ve DTÖ gibi ulus üstü kurumların etki alanına kaymıştır.

Ardından 1989 yılında Doğu Bloğu'nun çökmesi, sermayeye genişleme imkânı sağlayan başka bir gelişme olarak öne çıkmaktadır. Böylece sermaye neoliberal stratejilerle genişleyerek piyasanın küreselleşmesini güçlendirmektedir. Sermaye etki alanını arttırırken, ulus devletlerin etki alanları, amaç ve işlevleri daralmıştır. Ulus devletler kapitalizmin aşırı birikim döneminde hedefledikleri sanayi ağırlıklı büyümeden vazgeçmişlerdir. IMF'in önerdiği istikrar politikaları doğrultusunda kamu harcamalarının daraltılması ve kamu sektörünün özelleştirilmesi gibi neoliberal politikaları uygulamışlar, ekonomi ve sosyal politika alanlarında hareket kabiliyetlerini büyük ölçüde kaybetmişlerdir.

Hareket kabiliyetinin yitirilmesi ulus devletlerin ortadan kalktığı ya da küresel sistemin işleyişinde ulus devletlerin rolünün olmadığı anlamına gelmemektedir. Küresel sistemin işleyişi doğrultusunda ulus devletlerin işlevlerinin dönüştürülmesi ve yeniden yapılanması anlamına gelmektedir. Ancak işlevleri

daraltılan ve dönüştürülen standart bir ulus devletten söz etmek mümkün değildir. Bir tarafta ABD başta olmak üzere AB ülkeleri ve Japonya gibi güçlü ulus devletler bulunmaktadır. Ayrıca bu devletlerin koruması altındaki çokuluslu üretim, ticaret ve finans şirketleri ve bu şirketlerin çıkarlarını koruyan IMF, DTÖ, Dünya Bankası gibi ulus üstü kurumlar bulunmaktadır. Diğer tarafta ise dünya nüfusunun büyük bir çoğunluğunu barındıran gelişmekte olan yoksul ülkeler bulunmaktadır. Bütün bunların sonucu olarak küresel ve bölgesel eşitsiz gelişmeler, yeni paylaşım savaşları, yeni sömürgecilik biçimleri söz konusu olmaktadır.

James Petras Küreselleşme ve İmparatorluk (2006) adlı kitabında, bu süreci çok uluslu şirketlerin yapısı, sermaye hareketleri ve sermaye ilişkilerinin gelişim seyri üzerinden ele almaktadır. Uluslararası sermaye akışını kontrol eden şirket ve bankaların büyük kısmının sahiplerinin ve yöneticilerinin A.B.D.'li olduğunu belirten Petras, bu sebeple küreselleşmeden ziyade emperyalizmden söz etmenin daha doğru olacağını iddia etmektedir. Bu nedenle süreci anlamada küreselleşme yerine emperyalizm kavramını kullanmaktan vazgeçmemek gerektiğini belirtir. James Petras'a göre, emperyal devletler olarak Avrupa Birliği ülkeleri ve ABD, kendi çok uluslu tekellerinin korunmasında ulus üstü kurumlar (IMF, Dünya Bankası, DTÖ) vasıtasıyla önemli bir rol üstlenmektedir.

Petras'a göre bugün dünyada hala büyük sermayelere sahip ülkeler, borçlu ülkeler ve buna bağlı olarak yoksullaşmış işçiler uluslararası kurumları yöneten güçlü kapitalist devletler ve bu devletlerin güdümündeki devletler vardır. Dünya tıpkı kapitalist sistemin merkantil dönemlerinde olduğu gibi sömüren ve sömürülen, ezen ve ezilen arasında hiyerarşiye dayanan ayrımlarla şekillenmiştir.

Öte yandan Hardt ve Negri ise ulus devletler döneminin kapanmakta olduğunu ve emperyalizm teriminin günümüz küresel iktidar yapılarını çözümlemekte yetersiz kaldığını öne sürerler. Küreselleşmiş dünyanın iktidar yapısını İmparatorluk kavramı üzerinden tanımlamaya çalışırlar. Hardt ve Negri "imparatorluğu" şu şekilde açıklamaktadır; "egemenlik yeni bir biçim almış, tek bir hükmetme mantığı altında birleşmiş bir dizi ulusal ve ulus üstü organlardan oluşmuştur. İşte bu yeni küresel egemenlik biçimi bizim imparatorluk dediğimiz

şeydir". Hardt ve Negri'ye göre İmparatorluğun sahip olduğu üç temel özellik, bir merkezinin olmaması, karma bir kuruluş yapısına sahip olması ve dışarısının olmamasıdır. Bu nedenlerden dolayı artık emperyalizm kavramı ile açıklanması mümkün değildir (Hardt, Negri, 2002: s.14-18). Hardt ve Negri imparatorluğun üç temel özelliğini şu şekilde açıklarlar;

> "Birincisi, İmparatorluğun karma bir kuruluş yönetimi vardır; iyi bir örnek olduğu için biz Antik Roma İmparatorluğu'nu analizimiz için model aldık. Bildiğimiz kadarıyla Antik Roma İmparatorluğu üç pozitif yönetim biçiminin –monarşi, aristokrasi, demokrasi- birlikte aynı düzen içinde işlev gördüğü anlamında karma bir kuruluşa sahipti… Dünya Bankası gibi ulus-üstü birimlerden, ulus devletlere ve oradan yerel ve bölgesel sivil toplum kuruluşlarına kadar görece otonom farklı türde yapılar ve örgütlerin nasıl bütünlüklü bir küresel kuruluş içinde fiili olarak işlev gördüklerini bu çerçeve sayesinde anlayabiliriz. İkinci olarak, İmparatorluk bir iktidar merkezinin yokluğuyla tanımlanır; yani, bizim İmparatorluğumuzun Roma'sı yoktur. Bu olgu, iktidarın karma kuruluş yapısının çeşitli katları arasında dağılmış olduğu anlamındaki ilk unsurun sonucudur. Son olarak imparatorluk artık bir dışarısının olmayışıyla tanımlanır. Diyebiliriz ki, imparatorluk kavramı her zaman sınır tanımayan bir yönetimi ima etmiştir ve ancak bugün bu koşul gerçekleşmektedir (Hardt, Negri, 2002: s.14)".

Karma bir kuruluş yapısına sahip olan, iktidar merkezinin bulunmadığı bu yeni küresel egemenlik biçimi, küresel kapitalizmin 1970'lerde açığa çıkan mali krizine cevaben geliştirilen bir yönetim ve denetim stratejisidir. İmparatorluk kavramı bir iktidar merkezinin yokluğu ile dikkat çekmektedir. Bugün artık hiçbir ulus devletin, modern dönemdeki gibi emperyalist projenin merkezine konumlanarak, dünya liderliğini üstlenemeyeceğini söyleyen Hardt ve Negri'nin imparatorluk çözümlemesi içinde, ABD bile ayrıcalıklı bir konuma sahip olsa da İmparatorluğun merkezi değildir. "İmparatorluğun bu pürüzsüz uzamında hiçbir iktidar merkezi yoktur. İktidar her yerde ve hiçbir yerdedir. Bu anlamı ile İmparatorluk bir yok-yerdir (Hardt, Negri, 2002: s.205)". İktidarın bir merkezinin olması, kapitalist düzenlemeye ilişkindir. İmparatorluğun bu biçimde merkezsiz yükselişi, Hardt ve Negri tarafından disiplin toplumundan denetim toplumuna geçiş ile açıklanır. Disiplin toplumundan denetim toplumuna geçiş aslında modernlikten postmodernliğe geçiş anlamına da gelmektedir. Modernlikte var olan disiplin toplumunun yerini denetim toplumu almıştır. Denetim toplumunda "komuta mekanizmalarının giderek daha fazla demokratik, giderek daha fazla toplumsal alana içkin hale geldiğini, yurttaşların

beyinleri ve bedenleri üzerinden dağıldığını" öne sürerler. Bu "insanların bilincinin ve bedenlerinin, aynı zamanda tüm toplumsal ilişkilerinin, derinliklerine işleyen bir denetim mekanizması olarak içkinleştirilmesi demektir". Dolayısıyla denetimin de bir yerinin olmadığını, her yer de olduğunu belirtirler. Yeni iktidar biçimi olan biyo-iktidar sürecinde toplumsal yaşamın içkin bir biçimde üretimi ve yeniden üretimi sağlanır. Biyo-iktidar yapısı içinde sömürülen artık ne yalnızca işçi, ne yalnızca bir azınlık grubu ne de yalnızca herhangi bir birimdir. Burada sömürülen yaşamın kendisi ve tamamıdır. Sömürü sadece fabrika ve işyerini değil, yaşam tarzları ve özgürleşme arzularını da kuşatmaktadır (Hardt, Negri, 2002: s.47-49).

> "…İmparatorluk kavramı her şeyden önce uzamsal bütünlüğü etkili bir biçimde kuşatan, daha doğrusu bütün 'uygar' dünyaya hükmeden bir rejim demektir. Toprak temelli hiçbir sınır onun hükümranlığını kısıtlayamaz. İkincisi, imparatorluk kavramı fetihler sonucu ortaya çıkmış bir tarihsel rejimi değil, tarihi etkili bir biçimde askıya alan ve böylelikle mevcut durumu ebedi kılan bir düzeni anlatır. İmparatorluk açısından bakılırsa, gelecekte her zaman olacak olan budur ve geçmişte de her zaman bu amaçlanmıştı. Üçüncüsü, imparatorluk yönetimi toplumsal düzenin tüm katlarında faaliyet yürütür. Bir toprak parçasını ve bir nüfusu yönetmekle kalmaz, bizatihi içinde yaşadığı dünyayı yaratır. İnsan ilişkilerini düzenlemekle kalmaz, doğrudan insan doğası üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışır. İmparatorluk yönetiminin nesnesi, bütünlüğü içinde toplumsal hayattır ve bu yüzden imparatorluk biyo-iktidarın paradigmatik biçimidir. Son olarak, imparatorluk pratiği sürekli olarak kanla yıkanmakla birlikte, imparatorluk kavramı kendini hep barışa –tarih dışı, kalıcı ve evrensel bir barışa adamıştır (Hardt, Negri, 2002: s.20-21)".

Toplumsal yaşam artık iktidarın bir nesnesi konumuna gelmiştir. Bu iktidarın en önemli işlevi, hayatı tüm yönleri ile kuşatmaktır. Asli görevi ise hayatı yönetmektir. Dolayısıyla biyo-iktidar, insanların bilincinin ve bedenlerinin yani tüm toplumsal ilişki ve yaşantıların derinliklerine işleyen bir kontrol mekanizması olarak kendisini göstermektedir (Hardt, Negri, 2002: s.47-48, 2004, s.110).

Bu nedenle hayatın tüm yönlerini kuşatan ve küresel çapta uygulanan bu egemenliğin, kapitalizmin mantığı ile inşa edilen bir hegemonya olduğu söylenebilir. Kapitalizm artık sadece ekonomik bir sistem olmanın çok ötesinde sıradan insanı içine alan, tüm yaşamı ele geçiren, bir kültür, bir yaşam biçimi ve değerler sistemine dönüşmüştür. Sonuç olarak bugün yaşadığımız küreselleşme sürecinin ardında

teknolojinin itici gücünü, ulusal hükümetlerin uyguladığı neoliberal politikaları ve kapitalizmin mantığını bulmaktayız.

#### 1.1.2.1. Neoliberal Küreselleşmenin Boyutları

Neoliberal küreselleşmenin teknolojik, politik, kültürel, ekonomik ve toplumsal boyutları olan çok yönlü bir olgu olduğunu söylenebilir. Bu çeşitli boyutlar birbirleriyle ilişki içerisindedir ve bu süreci anlama ve tanımlama çabasında her bir boyutu başlı başına ele almak, diğer bir deyişle kültürü ekonomiden, ekonomiyi politikadan, politikayı toplumsaldan, toplumsalı teknolojiden, ayırmak mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bütünlükçü bir bakış açısıyla tüm boyutların birbirleriyle etkileşim içinde ve birbirlerinin içine sızan süreçler olduğu söylenebilir. Ancak neoliberal küreselleşmenin itici gücünün uzaklıkları ortadan kaldıran yeni iletişim teknolojilerinin hızlı bir biçimde yayılması ve enformasyon devrimi olduğunu, teknoloji temelli yaşanan bu hızlı değişimin, günümüz toplumunun ana karakterlerini belirlediğini söylemek mümkündür. Yeni iletişim teknolojileri ve enformasyon devrimi dar anlamıyla sadece iletişim düzeyinin değil, üretim sistemlerinin, organizasyon ve örgütlenme biçimlerinin, üretimin hızının ve pazarlama düzeylerinin de önemli bir bileşenidir. Dolayısıyla teknoloji tarafsız bir araç değil ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal süreçlerin bir parçasıdır ve çıkarlar doğrultusunda şekillendirilmektedir. Küreselleşmeyi mümkün kılan ve küreselleşmenin itici gücü olan teknoloji, sermayenin talepleri doğrultusunda ve ona hizmet edecek şekilde biçimlendirilmektedir (Jameson, 2000).

Bir şirketin yeni teknolojiler üretebilme ve bunları karlı bir biçimde kullanıma sokabilme kapasitesi, o şirketi rakiplerine karşı avantajlı konuma geçmesini sağlamaktadır. Öte yandan yeni teknolojilerin kullanıma sokulması, ardından dünya çapında yaygınlaşması geleneksel türdeki istihdam politikalarını geçersiz kılarak işsizliğin artmasına ve çalışanların ücretlerinin düşmesine neden olabilmektedir. Dolayısıyla yeni teknolojilerin kullanıma sokulması toplumsal ve ekonomi politikalarını da belirlemektedir. Diğer bir taraftan internet ve yeni teknolojilerin sağladığı olanaklarla birlikte dünya üzerinde kültürel akışlar, kültürel

ilişkiler artmıştır. Bu kültürel akışlar ve ilişkiler kültürel çeşitliliği arttırmamış aksine Anglo-Amerikan kültürel değerlerini geleneksel kültürlerin üzerinde bir üst kültür olarak şekillendirerek hegemonya aracına dönüştürmüştür. Bu yaklaşıma kanıt olarak, "Amazon yerlilerinin Nike marka spor ayakkabıları giymeleri, Güney Sahra sakinlerinin Texaco beyzbol şapkaları satın almaları ve Filistinli gençlerin Ramallah'ın merkezinde Chicago Bulls tişörtleri giymeleri" gösterilebilir (Steger, 2013, s.101). Amerikan popüler kültürünün hayat tarzı, Amerikan filmleri, müzikleri, yiyecekleri (fast food), giysileri, Amerikan kültür ikonları, kahramanları ve anti kahramanları yeni teknolojiler ve iletişim ağları sayesinde her yere sızmakta, kısacası Amerikan modeli her şeyin yerini alarak dünya kültürlerinin tek tipleşmesine yol açmaktadır (Steger, 2013, s.99-106).

Kültürün hegemonya aracına dönüşerek farklı kültürleri aşındırması sermayenin küreselleşmesiyle yakından ilişkili ideolojik bir olgudur. Bu durumda kültürel boyut ekonomik ve toplumsal boyutlarla iç içe geçmektedir ve ekonominin önünü açmak için uygulanması gereken politikalar üreten bir gündem oluşturmakta bu da toplumsalı etkilemektedir.

Kültürel, ekonomik ve toplumsal boyutun iç içe geçtiği bir başka durum meta üretimi ve buna bağlı olarak tüketim alışkanlıklarında gerçekleşen değişimdir. Meta üretimi tüketim ürünlerinin satışı ve ekonominin maximum düzeyde çalışması için gereklidir. Meta üretimi neoliberal küresel kapitalizm döneminde koca bir endüstri haline gelen reklamcılık ve medya endüstrisi sayesinde kültürel bir olgu haline gelmiştir. Reklamcılık ve küresel medya endüstrisi tarafından yönlendirilen kültürel akışlar, insanların kimliklerini, arzularını, değerlerini, alışkanlıklarını, davranışlarını ve tüketici kimliklerini biçimlendirmektedir. Reklamcılık ve medya endüstrisi, tüketicilerin "sahip olma arzusu ve satın alma dürtüsünü harekete geçirmek" için, ürünlere estetik olarak tüketilen imajlar tasarlayarak satış stratejilerini belirlerler (Aktaran: Berger, 2012: s.61). Ürünler "bir gizeme, bir anlama ve kullanımlarıyla hiçbir ilgisi olmayan bir dizi çağrışıma" sahip olurlar (Sennett, 2013: s.194). Estetikleştirmenin öne çıktığı meta üretim sürecinde, tüketicinin ürünlere kullanım değerinin ötesinde farklı anlamlar vermesi için uyarılmasıyla birlikte ürünlerde estetik bir biçimde tüketilmektedir. Dolayısıyla neoliberal küresel kapitalizm

sürecinde ürünlerin ötesinde estetize olmuş görüntü, imge, marka ve hayat tarzı tüketilmektedir.

Bu noktada gündelik hayatın bir parçası olarak tüketim kültürü öne çıkar. Tüketim kültürünü ekonomik ve toplumsal boyutların her ikisinin içinde de incelemek mümkündür. İlk olarak ekonomik boyutu ele alınırsa, neoliberal küresel kapitalizm dönemi ile birlikte sınırların ortadan kalkması ve sermayenin uluslararası bir nitelik kazanması sonucunda daha fazla kar edebilmek için sermaye grupları arasındaki rekabetin şiddetlenmiş olduğu görülür. Sermaye grupları arasında yaşanan rekabet sonucu artan üretimle birlikte tüketimin de arttırılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bireyin ya da toplumun denetimi dışında sürekli yeni ihtiyaçların yaratılması, ihtiyaçların sınırsız olması ve tüketicilerin de sahip olduklarıyla asla tatmin olmaması düzenin sürmesi açısından gereklidir. Bu noktada neoliberal küresel kapitalizmin tüketim odaklı bir toplum modeli çizmesi, tüketicilerin daha çok tüketmesi, tüketimin tüm yaşamı kuşatması, "üretim ve tüketim çarkını işler tutmak için, satın alma hevesinin sönmesine asla izin verilmemesi" gerekmektedir (Bauman, 2005: s.228). Tüketim kültürünün ekonomik boyutu toplumsal olan boyuta bu noktada yerleşmektedir. Çünkü tüketim kültürü toplumsal dokunun bir parçasıdır. Öte yandan, insanların giderek artan bir biçimde teknolojiyi kullanmaları bireylerin kimliklerini dolayısıyla tüketim tercihlerini ve tüketim alışkanlıklarını da değişikliğe uğratmaktadır. Eş zamanlı olarak kullanılan yeni teknolojiler yeni pazar ortamları, internet üzerinden ürün ve hizmetlerin pazarlanması gibi, yeni pazar ortamları ve yeni tüketim biçimleri yaratmaktadır.

Neoliberal küresel kapitalizm döneminde yaşadığımız toplum birçok sosyal bilimcinin belirttiği gibi tüketim toplumudur. Bauman'ın belirttiği gibi "günümüz toplumu, üyelerini, en başta tüketici rolünü oynama görevinin emrettiği şekilde biçimlendirmektedir (Bauman, 2014: s.92)". Bauman aynı zamanda tüketim toplumu üyelerinin kendilerinin birer tüketim metası olduğunu ve onları bu toplumun gerçek bir üyesi yapanın da bir tüketim metası olma özellikleri olduğunu söyleyerek durumu şu şekilde açıklamaktadır.

> "Tüketim toplumundaki en önemli amaç, belki de tüketimin nihai amacı, ihtiyaçların, arzu ve isteklerin tatmin edilmesi değil, tüketicinin metalaştırılması ve yeniden metalaştırılmasıdır: tüketiciler satılabilir mal statüsüne yükseltilmektedir. İşte tam da bu nedenledir ki; tüketimcilik sınavını geçmek, bir pazar yerini andıracak biçimde yeniden şekillendirilmiş bu toplumda kabul görmek için olmazsa olmazdır. Bu sınavı geçmek, "tüketim toplumu" denen ilişkiler ağını ören ve bu ağ içinde örülen bütün sözleşmeli ilişkilerin, sözleşmesiz önkoşuludur (Bauman ve Lyon, 2013, s.40)".

Bauman'ın dikkat çektiği bu nokta bir anlamda bireylerin kendini nesne olarak sürekli yeniden üretimidir. Bireyler tüketerek kendilerini yeniden biçimlendirip, yeniden üretirlerken dikkat çekme, tanınma, takdir kazanma v.b amaçlarla sosyal hayatın içinde yer edinmeye çalışmaktadırlar. Tüketim günümüzde, insanların itibar görme, saygınlık kazanma, bir gruba ait olma istekleri yüzünden, sadece fizyolojik ihtiyaçlar kapsamında değerlendirilmekten çıkmış ve özellikle kimlik inşasında etkili olan saygınlık görme gibi ihtiyaçlarının kapsamına dâhil olmuştur.

Yaşadığımız süreçte insanların kendilerini ifade etme çabası tüketimden ayrı düşünülmemektedir. Çünkü bu toplum öncelikli olarak bir tüketim toplumudur ve sahip olduğu kültür ise tüketim kültürüdür. Bu süreçte tüketici kendini belirli bir kişiliği ifade etmek için seçmiş olduğu belirli metalarla özdeşleştirmektedir. Öte yandan tüketim toplumunda daha fazla malın tükettirilmesine yönelik ilkelerden biri de malların hızlı bir dönüşümünün sağlanmasıdır. Tüketim kültürünün egemen olduğu bir toplumda yeni ürünlerin ortaya çıkmasıyla birlikte, sahip olunan ürünler miadını doldurmuş, işe yaramaz, modası geçmiş gibi görünmeye başlamaktadır. Ve bu ürünleri kullanmakta olan birey eski moda şeylere takılıp kalan bir kişi görüntüsü çizmektedir. Bu durum, gündelik yaşamın birçok alanında yeni malların satın alınması ihtiyacıyla birlikte çoğu kez kendini göstermektedir. Bu durum, en genel anlamda malların moda değeri ile ilişkilendirilebilir. Bauman'ın belirttiği gibi birçok tüketim ürünü kullanım değerlerini ya da yararlılıklarını kaybettikleri için değil, moda olmaktan çıktıkları için gözden düşerler ve yenileriyle yer değiştirirler. Toplumsal statüyü korumak için, piyasanın sunduğu değişimlerin gerisinde kalınmamalıdır. Onları elde etmek kişinin sosyal yetkinliğini yeniden onaylamaktadır. Ancak başka birçok tüketici de aynısını yaptığında, başlangıçta

ayrıcalık anlamına gelen moda parçalar böylelikle "bildik" hale gelmiş olacağından, yerlerine sabırsızlıkla başka bir şey konacaktır (Bauman, 2005: s.228).

Belli bir ihtiyacın karşılanmasını vaat eden nesnenin satılması için tüketicilerin inandırılması ya da ikna edilmesi gerekir. Tüketim toplumunda bu ikna görevinin yerine getirilmesinde rol oynayan en önemli araç reklâmdır. İkna görevleri çerçevesinde reklâmlar, metaların orijinal kullanım değerini ortadan kaldırdıktan sonra, arzuları ve zevkleri uyaran, iyi hayat imgeleri ilişkilendirilirler. Reklamlar tüketim mallarına yeni anlamlar ve imgeler yükleme işlevi görür ve bunların herkesin sahip olması gereken modern ve arzu edilen tarz ve imajlar olduğunu vurgularlar.

Tüketim artık insanların ihtiyaçlarından ziyade arzu ve isteklerine yöneliktir. Zorunlu tüketim yerini gösterişçi ve rekabetçi bir tüketime bırakmıştır. Yaşadığımız süreçte insanların amacı gereksinimlerini gidermenin ötesinde tüketim yapmaktır. İnsanların kimlikleri, tüketmek ve daha çok tüketmek üzerine kurulmuştur. Reklamı yapılan her tüketim malzemesi insanlarda sahip olma isteği uyandırmaktadır. Buradaki istek gereksinim değil, anlık tatmindir. Bir başka deyişle, arzuların tatminine yönelik geçici bir çözümdür. Tüketim gerçekleştikten sonra bu anlık geçici tatmin ortadan kalkmaktadır. Bir anlamda tüketim yapma beklentisi, tüketimden daha önemli bir hale gelmiştir.

### 1.1.3. Neoliberal Küreselleşmenin Toplumsal Sonuçları

*"Yeni Dünya Düzensizliği"*
*Bauman*

"Eşitsizlik", "yoksulluk", "belirsizlik", "güvencesizlik", "rekabet", "kaygı" gibi olumsuz nitelemeler toplumun çok büyük bir kesimi için yaşadığımız dönemi açıklamada kullanılan kilit kavramlardır. Aslında bu kavramların hepsi kapitalizmin hemen hemen her döneminde sorun olarak mevcut olmasına rağmen günümüzde, ekonomik, politik, finansal, kültürel olarak kapitalizmin küreselleşmesine paralel

biçimde, başta dünya nüfusunun dörtte üçünü oluşturan gelişmekte olan yoksul ülkeler olmak üzere, tüm toplumlarda artan bir biçimde hissedilmeye başlamıştır.

Eşitsizlik neoliberal küreselleşmenin en çok eleştirilen toplumsal sonuçlarından biridir. Kapitalizmin doğasında var olan eşitsizlik, küreselleşme sürecinin getirdiği serbest rekabet anlayışı çerçevesinde gelişmekte olan yoksul ülkelerle sanayileşmiş ülkeler arasındaki ve ülkelerin kendi içerisindeki en tepedeki küçük bir grup ile geriye kalan hemen herkes arasındaki gelir uçurumunun gittikçe derinleşmesine neden olmuştur. Bu ayrım o kadar büyüktür ki "dünyadaki en zengin 1000 kişinin toplam varlığı en fakir 2,5 milyar insanın toplam varlığının neredeyse iki katı" kadardır (Bauman, 2015: s.14). Diğer taraftan dünya nüfusunun en zengin yüzde 20'si üretilen malların yüzde 90'ını tüketirken, dünya nüfusunun en fakir yüzde 20'si üretilen malların sadece yüzde 1'ini tüketmektedir. Daniel Dorling eşitsizliğin mevcut durumuyla ilgili olarak aşağıdaki analizi yapmaktadır.

> "Dünya nüfusunun en fakir yüzde 10'u sık sık aç kalıyor. En zengin yüzde 10 ise ailelerinin geçmişinde herhangi bir açlık anı hatırlamıyor. En fakir yüzde 10, çocukları için en temel eğitimi bile zar zor sağlarken, en zengin yüzde 10, çocuklarının sadece kendi düzeyindekilerle ve hatta daha üsttekilerle kaynaşabilmesi için gerekli okul ücretlerini ödemeye hazır; çünkü çocuklarının diğer çocuklarla kaynaşmasından korkar hale geldiler. En fakir yüzde 10 neredeyse sürekli, hiçbir sosyal güvenliğin ve işsizlik gelirinin olmadığı yerlerde yaşıyor. En zengin yüzde 10 ise işsizlik geliriyle yaşamaya çalıştıklarını hayal bile edemiyor. En fakir yüzde 10 şehirde günlük işler bulabilirken ya da kırsal alanlarda çiftçilik yaparken, en zengin yüzde 10'un aylık maaşı garanti altında. Bunların da üstünde zenginlerin zengini olanlar varlıklarının ürettiği faiz dururken maaşla geçinmeye tenezzül bile etmiyor (Aktaran: Bauman, 2015: s.19)".

Eşitsizliğin bir sonucu olarak zenginle fakir arasındaki uçurumun şimdiye kadar görülmedik düzeyde artması, toplumsal ayrışmayı da beraberinde getirmektedir. Bu ayrışmayı Joseph E. Stiglitz "Eşitsizliğin Bedeli" adlı kitabında ele alarak ABD'deki zenginlerin kapalı kapılar ardındaki topluluklar halinde yaşadıklarını ve böylece fakir olanlardan hem sosyal anlamda hem de mekânsal anlamda ayrıldıklarını, aralarında hiçbir bağlantının ya da iletişimin olmadığını belirtmektedir. Öte yandan küreselleşmeyle birlikte sınırların kalktığı ve dünyanın küresel bir köye dönüştüğü iddia edilmektedir. Ancak herkesin bu küresel köyün

vatandaşı olmadığı açıktır. Toplumsal ayrışma bu noktada hareketli olan küreselllerle mekâna sabitlenmiş olan yereller arasında yaşanmaktadır. Bauman bu hareketli olan küresellerle ve mekâna sabitlenmiş olan yereller arasındaki ayrışmayı ilk olarak Harvey'in kullandığı zaman-mekân sıkışması kavramı çerçevesinde ele almaktadır. Harvey'in belirttiği üzere her toplumsal sürecin kendine özgü zaman ve mekân kavrayışı vardır. Bu nedenle toplumsal dönüşüm süreçlerini, ekonomik ve politik uygulamaları, sınıflar arası güç dengelerini, toplumsal ve kültürel yaşamı, kavramak "mekânsal ve zamansal anlayış ve pratiklerinin dönüşümünün karmaşık ağını kavramakla" mümkün olmaktadır (Harvey, 1999: s.246). Zaman-mekân sıkışması genel olarak zamanın ve mekânın nesnel niteliklerinde meydana gelen kökten değişimi ifade etmektedir. Bu değişim öylesine belirgindir ki dünyayı görüş tarzımız da paralel biçimde kökten değişime uğramaktadır. Öyle ki bir tarafta hayatın hızının artışı ve mekânı kat etmenin aldığı zamanın giderek kısalması, diğer bir tarafta ise mekânsal engellerin giderek aşılması yer almaktadır. Bauman'a göre "zamansal ve mekânsal mesafelerin teknoloji vasıtasıyla sıfırlanması, insanlık durumunu homojenleştirmekten çok, kutuplaştırma eğilimindedir (Bauman, 2014: s.26)".

Dolayısıyla bir tarafta sınırsız hareket özgürlüğüne sahip zengin küreseller diğer tarafta ise herhangi vasfa sahip olmayan önlerine sürekli yeni engellerin konduğu hareketsiz fakir yereller bulunmaktadır. Küreselleşmenin tümüyle birleştirici olmadığı açıktır. Bir tarafta küreselleşen seçkinleri birleştirirken diğer tarafta arta kalan kesimi mekâna sabitleyerek, dışlayarak ayrıştırmaktadır.

Zenginlerin mekânla hiçbir şekilde bağlantısının olmaması gibi sermaye ve şirketler de mekâna hiçbir şekilde bağımlı değildir. Şirketler yüksek kârlar vaat eden, karın tokluğuna çalışacak ucuz işgücüne sahip yeni yerler bulduklarında hızla şirketlerini taşıyabilmektedir. Dolayısıyla coğrafi olarak sınır fikri şirketler ve sermaye için geçerliliğini yitirmektedir. Şirketlerde tıpkı zenginler gibi diğer her şeyden daha hızlı hareket etmekte, artık mesafe, uzak, yakın gibi kavramlar fiziksel bir veri olmanın ötesinde toplumsal bir nitelik kazanmaktadır.

Toplumsal eşitsizliğin, kutuplaşmanın ve mekânsal ayrışmanın bir başka boyutu sermayenin istila ettiği kent mekânlarında yaşanmaktadır. Her ne kadar kent

mekânlarında yaşanan eşitsizlik yeni bir şey olmasa da, neoliberal küreselleşmeyle birlikte yaşanan eşitsizliğin boyutları, kapsamı ve etkisi eşi benzeri görülmemiş bir biçimde artmıştır. Neoliberal küreselleşme sürecinde kent pazarlanabilir bir meta olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede insanların bir araya gelip etkileşimde bulundukları, devlet ve ekonominin dışında kalan kamusal alanların sayısı ve hacmi giderek küçülmektedir. Kamusal alanlar ekonomiye açılarak özel olarak inşa edilen, alışveriş merkezleri, rezidanslar, plazalar gibi tüketim mekânlarına dönüştürülmektedir. Bauman'ın dikkat çektiği gibi "buralarda dışlayıcılık hüküm sürer, ticaretin düzenli akışına müdahale edebilecek düzensizliği, kestirilemezliği ve verimsizliği önlemek için zorunlu olan yüksek düzeyli bir denetim sağlanmaktadır (Bauman, 2014: s.29)". Bu yaklaşıma göre kent mekânı, içinde yaşayanların ihtiyaçlarına göre düzenlenmesinden ziyade, sermayenin bir alanı haline gelecek şekilde düzenlenmektedir. Peki, kamusal alanların sermaye tarafından ele geçirilmesi veya küçültülmesi neden bu kadar önemlidir. Bu noktada bazı düşünürlerin kamusal alana ait görüşleri açıklayıcı olacaktır.

Habermas'a göre kamusal alan modern toplumlarda politik katılımın tatbik edildiği bir sahneye işaret etmektedir. Habermas'a göre,

> "kamusal alan, yurttaşların ortak meseleleri hakkında müzakerede bulundukları bir alan; yani kurumsallaşmış bir söylemsel etkileşim alanı. Bu alan, kavramsal olarak devletten ayrı olan; ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin üretildiği ve dolaştığı bir alan. Aynı zamanda resmi ekonomiden de kavramsal olarak ayrı; Pazar ilişkilerinin değil, söylemsel ilişkilerin alanı; satın almak ve satmak yerine, tartışma ve müzakere için bir sahne (Aktaran: Fraser, 2015: s.105)".

Kluge'ye göre ise, "mücadelelerin savaş dışı yollarla karara bağlandığı yerdir (Özbek, 2015: s.179)". Bu görüşlerden yola çıkarak kent mekânlarındaki kamusal alanlarının ele geçirilmesinin iki yönü olduğu söylenebilir. Birincisi ekonomiktir. Kent mekanlarını, daha fazla tüketebileceklerin kullanımına açarak rant sağlamak hedeflenmektedir. İkincisi ise politiktir. Kluge'nin deyişiyle kamusal alanlar politikanın kabıdır ve özgürleşme potansiyelinin gerçekleşeceği, direniş hatlarının örüleceği alanlardır. Aynı zamanda kamusal alanlar toplumsal belleğin izlerini taşımaktadırlar. Kamusal alanların yok edilmesi demek bir anlamda toplumsal

belleğin de yitirilmesi demektir. Öte yandan sermayenin devlet desteği ile ele geçirdiği mekânlar sadece kamusal alanlar değildir. Harvey' in "mülksüzleştirme yoluyla birikim" olarak adlandığı bu olgu devletin mülksüzleştirilmesi gibi kentte yaşayan yoksulların mülksüzleştirilmesini de içermektedir. Buna göre kentin değeri yükselmekte olan bölgeleri ve mekânları devletin ve yerel yönetimlerin desteği ile yoksulların elinden alınarak alışveriş merkezleri, güvenlikli siteler, plazalar, havaalanları, iş merkezleri gibi mega projeler yapmaları için sermayeye teslim edilmektedir. Bu süreçte yoksullar şehrin dışına itilmekte sermaye kendi ihtiyaçları doğrultusunda mekânı yeniden inşa etmekte örgütlemektedir. Bu nedenle neoliberal küresel kent, neoliberal üretim ve tüketim mekanizmaları içerisinde, sermayenin görünmez eli tarafından kendi çıkarlarına uygun bir biçimde kentin yeniden üretilmesine ilişkin bir projedir.

Neoliberal küreselleşme sürecinin en çok üzerinde durulan sonuçlarından diğer ikisi de belirsizlik ve güvencesizliktir. Öyle ki bu iki olgu artık sadece gelir düzeyi düşük olan yoksul kesim için değil orta sınıf arasında da giderek kendini hissettirmektedir. Ayrıca artan belirsizlik ve güvencesizlik sadece gelişmekte olan yoksul ülkelerde değil, gelişmiş ülkelerin kendi içinde de söz konusu olmaktadır. Bu iki olguyu, belirsizlik ve güvencesizliği, Fordizmden, Postfordist (esnek üretim) döneme geçiş sürecinde değişen üretim biçimleri üzerinden ele almak aydınlatıcı olacaktır.

İlk olarak Ford otomobil fabrikasında uygulan Fordist düzenlemeler, üretim yöntemi olarak ele alındığında Taylorizmin daha gelişmiş hali olduğu görülmektedir. Taylorizm'den farklı olarak Fordizmle birlikte, işçilerin makineler arasındaki hareketliliği nedeniyle oluşan zaman kaybı ve verim düşüklüğünü aşmak için geliştirilen kendiliğinden akan bir bant sistemi sayesinde üretimde çok büyük artışlar elde edilmiştir. Ancak Fordizm sadece bir üretim yöntemi olarak ele alınmamalıdır. Daha geniş anlamıyla Fordizm, yeni bir sermaye birikim rejimini, kapitalizmin yeni bir aşamasını, ifade etmektedir. Dolayısıyla ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutları olan, içinde bir dizi unsuru barındıran, oldukça kapsamlı bir yeniden yapılanmadır. Biraz daha açmamız gerekirse Henry Ford'un 1914 yılında günlük çalışma süresini sekiz saate düşürmesi ve ücretleri beş dolara çıkarmasıyla

hedeflediği, "sadece işçinin son derece üretken montaj hattı sisteminin gerektirdiği disipline uymasını sağlamak değildi. Bu uygulama aynı zamanda, işçilerin, büyük şirketlerin daha büyük miktarlarda piyasaya sürmeye hazırlandıkları kitle üretimi ürünlerini tüketmek için yeterli bir gelire ve boş zamana sahip olmalarını sağlamaktı (Harvey, 1999: s.148)". Ford'a göre fabrikada çalışan işçilerin ürettikleri malların tüketicileri olmaları gerekmekteydi. Böylece bir taraftan pazarın üretimine paralel büyüme sorunu ya da darboğazı aşılmış olacak, diğer bir taraftan da işçiler sistemle uyumlu hale geleceklerdir. Ford bu gelişmeyi yeni bir düzenin ve yeni bir toplumsal gücün doğuşu olarak nitelendirmektedir ( Şaylan, 2002: s.142).

Benzer biçimde Antonio Gramsci'de Fordizmi "hiç görülmemiş bir süratle ve amacı konusunda tarihte eşi olmayan bir bilinçlilikle, yeni tip bir işçi ve yeni tip bir insan yaratma konusunda bugüne kadar tanık olunan en büyük kolektif girişim (Aktaran: Harvey, 1999: s.148)" olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda Fordizmi sadece bir kitle üretimi sistemi olarak değil, kitle üretimini, kitle tüketimini, ürünlerin standartlaşmasını, estetik ve kültürde metalaşmayı içeren bütünsel bir yaşam tarzı olarak ele almak yerinde olacaktır (Harvey, 1999: s.158-159).

Esnek üretim (postfordist) ise, "iş gücü piyasaları, emek süreçleri, ürünler ve tüketim kalıpları bakımından esnekliğe yaslanarak (Harvey, 1999: s.170)" Fordizmin katı ve değişmez ilişkilerinden kopmayı, buna bağlı olarak bütünüyle farklı bir politik ve toplumsal düzenlemeye geçiş sürecini ifade etmektedir. Bütünsel bir yaşam tarzı olarak ele aldığımız Fordist birikim rejiminin 1970'lerde girdiği kriz sonucunda ortaya çıkan esnek birikim rejimi işgücü piyasalarını yeniden inşa ederek denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Harvey yeni işgücü modelinin çekirdek işgücü ve çevre işgücü olmak üzere temelde iki yapısı olduğunu belirtmektedir.

> "Çekirdek işgücü, tam zamanlı çalışan, sürekli statüye sahip ve kurumun uzun vadeli geleceği için merkezi önem taşıyan çalışanlardan oluşur. İş güvencesi, yükselme ve yeni beceri edinme şansı daha yüksek olan, göreli olarak cömert emeklilik, sigorta ve başka tür haklara sahip olan bu gruptan yine de kendini koşullara uydurma kapasitesine, esnekliğe ve gerekirse coğrafi akışkanlığa açık olması beklenir. Ne var ki, zor dönemlerinde çekirdek işçileri işten çıkarmanın maliyeti, şirketi üst düzey işleri bile taşeron firmalara devretmeye sevk edebilir; tabii bu durumda çekirdek yönetici grup oldukça küçülmüş olacaktır. Çevre işgücü ise

> aslında iki farklı alt gruptan oluşur. İlki, büro işi, sekreterlik, rutin işler daha az vasıflı bedensel işler gibi, işgücü piyasasında her an bulunabilecek vasıflara sahip tam zaman çalışan personelden oluşur. Mesleki yükselme olanakları daha düşük olan bu grup, yüksek bir işgücü devir hızı özelliğini gösterir; bu da doğal sarfiyat dolayısıyla işgücünü kısma işlemlerini kolaylaştırır. İkinci çevresel grup, daha da büyük sayısal esneklik sağlar; ilk çevresel gruptan da daha düşük iş güvencesine sahip olan bu grup, yarım zaman çalışanları, ihtiyaç oldukça istihdam edilenleri, sabit süreli sözleşmeyle çalışanları, geçici işçileri, taşeron işçilerini kamu sübvansiyonuyla çalıştırılan stajyerleri kapsar (Harvey, 1999: s.174)."

Dolayısıyla İşgücü açısından Fordizm ve Postfordizm (esnek üretim) arasındaki en belirgin fark işgücünün merkez ve çevre işgücü olarak bölünmesi ve Fordizmdeki sürekli istihdamın yerini esnek üretimde yarı zamanlı ve geçici istihdamın ya da taşeron türü istihdamın almış olmasıdır. Ayrıca ömür boyu çalışılabilecek tek bir iş artık çok az kişi için söz konusudur. Artık bir kez uzmanlaştıktan sonra ömür boyu sürdürülen iş anlayışı ve ömür boyu istihdam politikası söz konusu değildir. Çalışanlar artık korunmasız çalışanlar sınıfına dönüşmüştür. Öte yandan çalışmak istediği halde herhangi bir alanda gerekli uzmanlık becerilerine sahip olmayanlar sistemin tamamen dışında bırakılmaktadır. Belirsizlik ve güvencesizlik sadece özel sektörde değil kamu sektöründe de yaşanmaktadır. Kamuda çalışan pek çok kişinin sözleşmeli olarak çalışmasının yanında kamu hizmeti sunulan alanlarda özelleştirme ile benzer nitelikler taşıyan taşeronlaşma süreci yaşanmaktadır. Birçok kamu hizmeti, güvencesiz ve sendikasız bir biçimde asgari ücretle çalışmaya mahkûm olan kiralık işçilere gördürülmektedir. Bu bağlamda Fordizmden Postfordist döneme geçilmesiyle birlikte emek süreçlerinin esnekleşmesiyle birlikte geleneksel işçi sınıfının dağıldığı söylenebilir (Wacquant, 2014: s.99). Bu dağılmanın, parçalanmanın ardından, günümüzdeki işçi sınıfını Negri ve Hard'ın deyimiyle "maddi olmayan emek üreticilerini" kentsel yaşamı üreten ve yeniden üreten bütün insanlar olarak kavramsallaştırmamız gerekmektedir.

Diğer bir taraftan Fordist birikim rejiminin esnek birikim rejimine dönüşmesini sağlayan bir diğer faktör bilişim ve iletişim alanında ortaya çıkan teknolojik devrim olmuştur. Yeni üretim sektörlerinin ve yeni piyasaların ortaya çıkması, finans trafiğindeki yoğunlaşma, ticari, teknolojik ve örgütsel yenilikler sürecin en temel özellikleridir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda üretim

sürecine giren yenilikler emeğin üretim sürecindeki rolünü, işlevini ve ağırlığını köklü bir biçimde değişime uğratmıştır. Bu noktada Sennet teknoloji devriminin bürokratik piramidi derinden etkilediğini belirterek şu açıklamayı yapmaktadır.

> "Bir kurumun tabanı bundan böyle geniş olmak zorunda değildi. Barkod okuyucular, ses tanıma teknolojileri, üç boyutlu obje tarayıcıları ve de insan parmağının yaptığı işleri yapan mikro makineler sayesinde şirketler rutin işleri artık verimli bir şekilde dağıtabiliyordu. Hem ağır işçilerin hem de beyaz yakalıların yaptığı işlerde bu böyleydi. Hedefinde en alttaki işlevsel katmanları, kurumsal bir erler ordusunu, kesip atmak olan yönetim, böylelikle, hem işgücünü azaltabilecek, hem de tasarruf edebilecekti (Sennett, 2015: s.38)".

Dolayısıyla üretimin temel sanayisi elektronik ve bilgisayar olduğunu, bunun yanında enformasyon üretmenin, kullanmanın esnek üretim sürecinin en önemli unsuru olduğunu söylenebilir. Üretim alanında, özellikle gelişmiş ülkelerde kitle üretiminin yerini, sağlıktan eğitime, finanstan taşımacılığa, eğlenceden reklama kadar çok geniş bir alanı kapsayan hizmet üretimi almıştır.

Esnekliği temel alan hizmet üretimi, ağırlıklı olarak gelişmiş ülkelerde uygulanan bir modeldir. Fordist kitle üretimi ise tamamen kaybolmamış ikinci plana itilerek az gelişmiş ya da gelişmekte olan yoksul ülkelerde hala varlığını sürdürmektedir. Çok uluslu şirketleri ağırlıklı olarak endüstriyel kitle üretimlerini emeğin ucuz, sendika örgütlenmelerinin zayıf olduğu az gelişmiş yoksul ülkelerdeki taşeron firmalara bırakmakta, kendileri merkez ofislerinde pazarlama ve yenilemeye ağırlık vererek faaliyetlerini sürdürmektedirler. Neoliberal küreselleşme sürecinde çok uluslu şirketlerin az gelişmiş ülkelerdeki kurdukları fabrikalarda çalışanlar için sendikasız çalışma, emeğin sömürülmesi v.b anlamalara gelmesinin yanında gelişmiş ülkelerde çalışan beyaz ve mavi yakalılar içinde, iş güvenliklerinin azalması, çalışma saatlerinin esnekleşmesi, ücretlerin düşmesi yani yaşam şartlarında gerilemeyi beraberinde getirmesi gibi benzer sorunlar söz konusudur. Kısacası belirsizlik, güvencesizlik, risk ve rekabet hemen hemen her ülkeye yayılmıştır. Hem küresel düzeyde hem de ulusların kendi içerisinde artan eşitsizlik, belirsizlik, güvencesizlik, rekabet v.b durumlar işsizliği arttırmakta ve buna bağlı olarak da yoksulluk artmaktadır. Refah devleti döneminde ağırlıklı olarak az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde görülen yoksulluk, neoliberal küreselleşme döneminde gelişmiş ülkelerde

de artarak kendini göstermektedir. Dolayısıyla bir tarafta sürekli kazanan zengin azınlığın diğer tarafta sürekli kaybeden yoksul çoğunluğun oluşturduğu kutuplaşma hem ülkelerin kendi içerisinde hem de ülkeler arasında giderek artmaktadır.

Sonuç olarak sermayenin sadece ekonomiyi değil kimi zaman dolaylı olsa da tüm toplumsal yaşamı da ele geçirip yönlendirdiğini ve yaşamın tüm alanlarını sömürgeleştirdiğini söylemek mümkündür.

### 1.1.4. Disiplin Toplumundan Denetim Toplumuna İktidar

18. yüzyıldan itibaren sanayinin gelişmesi ve kapitalist döneme girilmesiyle birlikte özne ve iktidar ilişkilerinin değiştiği, yaşamın bir iktidar nesnesi haline geldiği bir dönem başlamıştır. Yasaklayıcı, sınırlayıcı ve itaat sistemine dayanan hükümranlık toplumlarının iktidar modelinin aksine bu yeni iktidar biçimi üretken, yaşamı destekleyen ve güçlendirmeye yönelen pozitif bir iktidardır. İnsan bedenini disipline ederek, yeteneklerini geliştirerek iktidarın ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde uysal ve verimli kılmaktadır. Çünkü "kapitalist üretim biçimi gereği bedenin sahip olduğu güçlerin emek gücüne dönüştürülmesi ve üretim gücü olarak kullanılması; ama aynı zamanda itaatkâr ve uysal kılınması gerekir (Foucault, 2011: s.17)". Kapitalist üretimin ihtiyaçları doğrultusunda çok değerli bir kaynak haline gelen, bir makine gibi ele alınan insan bedeninin denetimli bir biçimde üretime sokulması, terbiye edilmesi, yeteneklerinin arttırılması, daha uysal, daha verimli hale getirilmesi yani disipline edilmesi gerekmektedir. Foucault'un "disiplin toplumu" olarak adlandırdığı bu dönemde iktidarın beden üzerine odaklandığını söylenebilir. Bedenin iktidar tarafından kuşatılması dispositif adı verilen ve yaşamın bütününe yayılan yönlendirme, belirleme, modelleme, denetleme, vb. gibi ince tekniklerin uygulanmasıyla olur. Foucault'a göre dispositif,

> "söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar idari tasarruflar; bilimsel, felsefi ve ahlaki önermelerden oluşan heterojen bütünler; bu söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemlerdir. Disopsitifler her zaman bir iktidar oyunu içinde yer alırlar; ama aynı zamanda bu iktidardan doğmakla birlikte iktidarın

> kendisini koşullandıran bir bilginin sınırına da bağlıdırlar (Foucault, 2011: s.17)".

Şiddet kullanmadan bedeni kuşatmayı sağlayan dispositiflerin işlevi stratejiktir ve yaşamı şekillendirir. Dolayısıyla birey hiç durmadan önce aile, sonra okul, ardından kışla, fabrika, hastane, kimi zamanda hapishane ve benzeri kapatılıp kuşatma mekânlarının birinden öbürüne hareket halindedir. Bu kapatılıp-kuşatma mekânlarında normalleştirilen birey örtük bir biçimde, uzlaşma yoluyla ancak hükümranlık toplumlarına göre hiç de daha az otoriter olmayan bir biçimde disipline edilir. Büyük kapatıp-kuşatma mekânlarının düzenlenmesiyle yirminci yüzyıl başlarında doruk noktasına ulaşan disiplin toplumu modelinin bir diğer önemli kavramı "ponoptikon" dur. Jeremy Bentham tarafından ideal hapishane olarak tasarlanan Ponoptikon,

> "halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında bir kule vardır. Halka, hem içeriye hem dışarıya bakan hücrelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkûm, deliliği yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen vardır. Her hücre hem içeriye hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi kat edebilir; hiçbir karanlık nokta yoktur ve sonuç olarak, bireyin yaptığı her şey bir gözetmenin bakışına açıktır; bu gözetmen kendisinin her şeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde panjurlar, yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemde bulunur. Bentham'a göre bu küçük ve harikulade mimari kurnazlığı bir dizi kurum kullanabilir. Ponoptikon aslında, bir toplum ve iktidar modelidir (Foucault, 2011: s.224)".

Ponoptikon'da gözleyenler gözlenenler tarafından görülmezler, dolayısıyla gözlenenler ne zaman gözetleneceklerini bilmedikleri için her zaman gözetleniyormuş gibi davranmak zorundadırlar. Hapishane dışında başka kurumlar tarafından da uygulanan, toplumu ekonomik ve verimli bir şekilde disipline eden ponoptikon, Foucault'ya göre disiplinin bireyler tarafından içselleştirilmesi ve sürekli gözetleniyor olabileceklerini düşünerek kendilerine çeki-düzen vermelerinin sağlanmasıdır.

Foucault on sekizinci yüzyıldan yirminci yüzyılın başına kadar iktidarın bedeni ağır, etkili sabit ve titiz bir biçimde kuşattığını, ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra krize girerek, yeni kuvvetlere doğru derece derece geçiş sürecinin başladığına dikkat çekmiştir. Daha sonra 1968'deki özgürleşme söylemleri, toplumsal istekler ve başkaldırılarla beraber, beden üzerine bu kadar kuşatıcı, disipline edici bir iktidarın gerekli olmadığının, daha gevşek bir iktidarla yetinilebileceğinin farkına varıldığını öne sürmektedir (Foucault, 2012: s.41).

Foucault 1976 yılında yayınlanan "Cinselliğin Tarihi" adlı çalışmasında disiplinden farklı olarak biyo-iktidar kavramdan bahsetmektedir. Artık yaşamın ilk plana alındığı, yaşamın sorun olduğu dolayısıyla hapishane gibi kapalı mekânlar yerine açık alanların, özgür yaşam alanlarının iktidarın işletme alanları olmaya başladığına dikkat çekmektedir. Bu görüş irdelendiğinde, 1960'lı yıllara kadar olan kapitalist üretimin kaynağının insan bedeni olduğu görülür. Dolayısıyla sözü edilen zamana kadar bedenin kapatılıp kuşatılması, uysal ve itaatkâr olması gereklidir. 70'li yıllardan itibaren ise kapitalizm üretimden çok tüketime yoğunlaşmaktadır. İnsan bedeni artık üretimin kaynağı değil, tüketimin kaynağıdır ve tüketim tarafından kuşatılmaktadır. Diğer bir nokta 60'lı yıllara kadar çalışma hayatında fabrika modeli söz konusudur ve fabrikada işçiler vardır. 70'li yıllardan itibaren ise yavaş yavaş şirket modeline geçiş olmaktadır ve şirkette ise çalışanlar vardır. Bu değişim bize disiplin toplumundan çıktığımızı gösteren bir durumdur. Bu değişim yeni bir iktidar biçimini tanımlamakta, dolayısıyla bir model değişikliğini ortaya atmaktadır. Bu noktada Foucault'nun biyo-iktidarı, disiplin toplumundan denetim toplumuna geçiş bağlamında, belirli bir kronolojik farkla üst üste bindirilmiş iki ayrı iktidar yapısı olarak ele aldığı söylenebilir. Bu dönüşüm, 90'lı yıllara gelindiğinde neoliberalizmle birlikte netlik kazanmaya başlamış, Deleuze bunu "Denetim Toplumu" olarak adlandırmıştır. Deleuze disiplin toplumu ile denetim toplumunun farklılıklarını şöyle tanımlamaktadır.

> "Bireyin geçtiği farklı kapalılıklar ya da kapatıp-kuşatma ortamları bağımsız değişkenlerdir: Her defasında sıfırdan başlıyor sayılırız ve tüm bu ortamların ortak bir dili vardır, ama anolojiktir. Oysa farklı denetim mekanizmaları, dili sayısal olan değişken geometrili bir sistem oluşturan birbirinden ayrılmaz varyasyonlardır. Kapatılıp-kuşatmalar, kalıplardır,

ama denetimler bir modülasyondur, her an, aralıksız değişecek olan, kendi kendisinin biçimini bozan bir kalıp gibidir ya da bir gözü bir gözünü tutmayan bir elek gibidir. Disiplin toplumlarında, sürekli olarak yeniden başlanacaktır, oysa denetim toplumlarında hiçbir şey asla sonuca ulaştırılmaz, korparasyon, eğitim, askerlik, evrensel bir deformasyon sistemine aitmiş gibi, aynı modülasyonun birlikte var olan metastaz konumları gibidirler. Disiplin toplumlarının görünüşte beraatı, denetim toplumlarının sınırsız ertelemesi, çok farklı iki hukuksal yaşam tarzıdır. Disiplin toplumlarının iki kutbu vardır: Bireyi işaret eden imza ve bireyin kitle içindeki konumunu işaret eden sicil sayısı ya da numarası. Denetim toplumlarında, önemli olan bir imza ya da sayı değil, bir şifredir: Şifre bir koddur. Denetimin sayısal dili, enformasyona ulaşımı ya da ulaşımın reddedilmesini işaret eden şifrelerden oluşur. İki toplum arasındaki ayrımı en iyi ifade eden belki de paradır, çünkü disiplin her zaman sayısal ölçü modeli olarak altın ihtiva eden kalıp paralarla ilgili olmuştur, oysa denetim, rakam olarak farklı ölçü modelleri oluşturan paraların oranlarını işin içine sokan modülasyonlara oynak kurlara göndermede bulunur. Eski para köstebektir, yani kapatıp-kuşatma ortamlarının hayvanı; oysa denetim toplumlarının hayvanı yılandır. Disiplin insanı süreksiz bir enerji üreticisiydi, ama denetim insanı daha ziyade dalgalıdır, yörüngeye oturtulmuştur, sürekli bir dalga üzerindedir. Sörf her yerde şimdiden eski sporların yerini aldı. Disiplin toplumlarının donanımı, edilgin entropi tehlikesi ve etkin sabotaj tehlikesiyle birlikte enerji makineleridir; denetim toplumları, üçüncü tür makinelerle, edilgin tehlikesi parazit ve etkin tehlikesi korsanlık ve virüs bulaştırma olan bilişim makineleri ve bilgisayarlarla işlerler. Bu teknolojik bir evrim olmaktan öte kapitalizmin bir mutasyonudur. Şimdiki durumda kapitalizm üretim hedefli değildir, zira tekstil, metalürji ya da petrol gibi karmaşık üretimler bile çoğu zaman Üçüncü Dünya'ya bırakılmaktadır. Bu fazla üretim kapitalizmidir. Artık hammadde satın alıp mamul mallar satmaz: Mamul mallar satın alır ya da demonte parçaları birleştirir. Satmak istediği şey hizmetler, satın almak istediği de stoklardır. Artık üretim için değil, ürün için kapitalizmdir, yani satış için piyasa için. Sanat bile, bankaların açık devrelerine dâhil olmak üzere kapalı ortamları terk etmiştir. Pazarlama, günümüzde toplumsal denetimin aracıdır ve utanmaz efendi takımını oluşturmaktadır. Denetim kısa vadeli hızlı devirlidir, ama aynı zamanda sürekli ve sınırsızdır, oysa disiplin uzun süreli, sonsuz ve süreksizdir. İnsan artık kapatılıp kuşatılmış insan değil, borçlanmış insandır. Kapitalizmin değişmezinin, insanlığın dörtte üçünün aşırı sefaleti olduğu doğrudur, borç için çok yoksul, kapatıp-kuşatma için çok kalabalıktırlar (Deleuze, 2013: s.188-191)".

Gözetim denetim toplumlarının en önemli boyutlarından biridir. Disiplin toplumunun katı ve sabit ponoptikon modeli gözetimin yerini, daha esnek ve devingen, yaşamın pek çok alanına sızan gözetim biçimleri almıştır. Bauman'ın Panoptik sonrası diye adlandırdığı bu dönemde veri toplamaya ilişkin; gözetleme, izleme, takip etme, sınıflandırma, kontrol etme gibi gözetim teknikleri geliştirilmiştir. Toplanan veriler analiz edilerek, diğer verilerle karşılaştırılıp birleştirilerek veri tabanlarına depolanmaktadır. Sadece kamusal alanlarda kullanılan kameralar ya da hava alanlarındaki vücut tarayıcıları ve denetleyiciler değil, günlük hayatın her alanındaki gözetim biçimleri gittikçe yaygınlaşmaktadır. Daima hareket halindeki, gözetlendiğinin, izlendiğinin, takip edildiğinin farkında olan günümüz insanı cep telefonu kullanarak, kredi kartı kullanarak, internette gezinerek arkasında elektronik işaretlerden oluşan koca bir veri yığını bırakmaktadır. Bir ayıklama, ayırma, dışlama aracı olan veri tabanı inanılırlıkları ve güvenilirlikleri doğrulanmış insanları kayda geçirerek küresel eleğin üzerinde tutar, kayda geçirilecek bir şeyi olmayanları, uygun vasıfları taşımayanları ise dışlar. Bu ayıklama, ayırma sürecinde dışlananlar mekâna sabitlenmekte bir anlamda yerelleşmektedirler (Bauman, 2014: s.61). Veri tabanı bir bireyin hakkında ne kadar çok bilgi içeriyorsa o kadar çok hareket özgürlüğü vardır. Hareket özgürlüğüne sahip insanlara gıpta edilerek bakılır ve dünyanın neresine giderlerse gitsinler vardıkları yerde sıcak karşılanır, kendilerini evlerinde hissetmeleri sağlanır. Bu insanlar için mesafe ve uzaklık sorun olmaktan çıkmıştır. Uzaklık nesnel bir veri olmaktan çok toplumsal bir veridir. Bu mekânsal ayırma ve dışlama sürecinde hareket özgürlüğüne sahip insanlar küreselleşmekte, geriye kalan mekâna sabitlenmiş insanlarsa yerel kalmaktadırlar. Bu nedenle, küresel-yerel ilişkisi bir karşıtlığı, toplumsal bir hiyerarşiyi tanımlamaktadır; Küresellik hareket özgürlüğü, toplumsal gelişmeye ve ilerlemeye işaret ederken, yerellik geride bırakılmışlığa, hareketsizliğe ve başarısızlığa işaret etmektedir. (Bauman, 2014: s.7-10). Bu noktada Bauman ve Lyon, "bugünün gözetiminin temelde elde ettiği şeyin öyle ya da böyle toplumsal sınıflandırma olduğunu belirtmektedir (Bauman ve Lyon, 2013: s.31)".

Gözetimin, denetim toplumlarında temel amaçlarından biri güvenliği sağlamak, diğeri ise arzuların kontrol altına alınmasıyla tüketimi körüklemektir.

Günümüzde güvenlik amacıyla yapılan gözetimin nedeni ötekine duyulan korkudur. "Öteki komşumuzdur, yanımızdan geçen biridir; sonuçta her yabancı ötekidir. Ama bu durumda, hepimizin de bildiği gibi şehirde yaşayanlar birbirine yabancıdır ve hepimizin tehlikeli olduğundan şüphelenilebilir (Bauman ve Lyon, 2013: s.103)". Kapalı ve sıkı güvenlik önlemleriyle korunan şirketler, kapalı devre kamera sistemiyle donatılmış siteler, hırsız alarmları, vb., gibi önlemlerin hepsi yabancıyı uzak tutma amacına hizmet eder. Denetim toplumlarında güvenlik pek çok ülke için önem arz etmekte ve güvenliği sağlamak için yeni gözetim teknolojileri geliştirilmekte yeni güvenlik önlemleri alınmaktadır. Güven(siz)lik, "yeni vücut tarayıcılarının veya biyometrik parmak izi okuyucusunun havaalanlarında kurulması veya sınır geçişlerinde radyo frekansıyla tanımlama etiketi taşıyan gelişmiş pasaportların gerekli hale gelmesi kadar hızlı bir biçimde ortaya çıkmaktadır (Bauman ve Lyon, 2013: s.103)."

### 1.1.5. İktidarın Hegemonik İdeolojisi Ve Kültürel Hegemonya

Hegemonya kavramı genel olarak "bir toplumsal düzende, hâkim sınıfın alternatif bakışları, farklı söylemleri dışlar ya da marjinalleştirirken, belli düşünce ve bakışlar üretip, onları yerleşik hale getirmesi durumu" olarak tanımlanabilir (Cevizci, 2000: s.159). Köken itibariyle yunanca "hegemonia" sözcüğünden gelen hegemonya kavramı, bir sistem içerisindeki hâkim sınıfın, geriye kalan diğerleri üzerinde baskın olduğu ve bu durumu meşru gösterdiği, kültürel boyutu olan ideolojik bir yöntem olarak da tanımlanabilir. Hegemonya, kapitalist toplumların ideolojisini kavramak için kilit bir terimidir. Bu terim ilk olarak Marx ve Engels'ten bağımsız bir devrim teorisi geliştirmek isteyen Lenin tarafından kullanılmıştır. Ardından Gramsci'nin Mussolini döneminde yazdığı "Hapishane Defterleri" adlı kitabında bu kavram yeniden ele alınmış İtalya'da yaşanan sorunlar üzerinden devlet ve toplum ilişkileri bağlamında yeniden anlamlandırılmıştır. Gramsci, 1920'lerde İtalya'da, köylü ve işçi sınıfının nasıl olup ta kendilerini bağımlı sınıfların savunulmasına adayan emekçi sınıfın partilerinden çok Mussolini'yi desteklemelerinin nedenlerini hegemonya kavramı, sivil toplum, alt yapı-üst yapı ilişkileri çerçevesinde açıklamaya çalışmıştır. Giroux, Gramsci'nin hegemonya kavramının başlıca iki anlamı olduğundan söz eder.

> "Birincisi, hegemonya egemen sınıfın bir fraksiyonunun, ahlaki ve entelektüel liderliği yoluyla egemen sınıfın öbür müttefik fraksiyonları üzerinde denetim uyguladığı sivil toplumdaki bir süreçtir. İkincisi, egemen ve bağımlı sınıflar arasındaki bir ilişkidir. Hegemonya, egemen sınıfın kendi dünya görüşünü kapsayıcı ve evrensel olarak yerleştirmek için siyasal, ahlaki ve entelektüel liderliğini kullanmaya, ayrıca bağımlı grupların çıkar ve gereksinimlerini biçimlendirmeye yönelik başarılı girişimleri içerir (Aktaran: Carnoy, 2001: s.257)".

Dolayısıyla hegemonya güce başvurmayı ya da emretmeyi değil ikna etmeyi, ortaklıklar kurarak ve işbirliği alanları yaratarak ötekileşen tüm unsurları sisteme dâhil etmeyi ifade etmektedir. Gramsci, hegemon olmak için politik gücün yeterli olmadığını, bağımlı grupların rızasına da gereksinim duyulduğunu belirtmektedir. Bu nedenle hegemon olan, amaçlarını gerçekleştirmek için sadece baskıyı ve zorlamayı kullanmaz, aynı zamanda sistemdeki diğer elemanların desteğiyle bağımlı sınıfların rıza göstermelerini sağlamaya çalışır. Zoraki bir yönetim biçimi olmayan hegemonya, Gramsci'nin eserlerinde, egemen sınıfın boyun eğenlerin rızası ile güç kazanması, "rızanın örgütlenmesi" ve "bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurmadan inşa edildiği süreç" olarak ele alınmıştır. Gramsci için kilit kavram "rıza"dır. Rızanın sürekli olarak üretilmesi ve yeniden üretilmesi hegemonya kavramı içerisinde önemle vurgulanır. Gramsci'ye göre bütüncül devlet politik ve sivil toplumdan oluşmaktadır. Politik toplum yönetme ve zorlama aygıtından, baskı ve denetime dayalı faaliyetleri bünyesinde toplayan devletten ya da devletin yönetiminden sorumlu olan hükümetten oluşur. Hegemon ve rıza arasındaki ilişki ise sivil toplum sayesinde olmakta ve ikna mekanizmasına dayanmaktadır. Sivil toplum devletin erkinden ve onun siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik politikalarından bağımsızdır. Dolayısıyla otorite alanının nispeten dışında kalan, kendi ilke ve kurallarına göre işleyen, kendi kendini düzenleyerek özerk alanlar yaratan bir toplum bilincini ifade eder. Bu anlamda sivil toplum özgürlük, demokrasi ve eşitlik gibi kavramları içeren bir olgudur (Dural, 2012: s. 309-321).

Sivil toplum ve politik toplum Gramsci'nin deyimiyle tarihsel bloğun üst yapısı olan devlette birleşir. Doğrudan üretim güçlerine bağlı sosyo-ekonomik bir alt

yapı ile politik ve sivil toplumdan meydana gelen bir üst yapı tarihsel bloğu oluşturur. Tarihsel blok kavramı, yapılar ve üst yapılar arasındaki bütünlüğe işaret etmektedir. Alt yapı ile üst yapı arasındaki bağlantıyı, tarihsel bloğun üst yapısını yöneten aydınlar sınıfı kurar. Bu noktadan hareketle tarihsel bloğun gerçekleşmesinde aydınların rolü çok önemlidir. Aydınlar sadece fikir üretmekle kalmayıp ait oldukları toplumun çıkarlarını koruyacak olan hegemonya projesini ve toplumsal süreçleri organize etmek durumundadır. Aydınlar sınıfı, toplumsal kimliği oluşturan fikirlerin ve kurumların oluşmasında ve hegemonya için gerekli rızanın oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Hegemonya kavramı için, Gramsci'nin farklı açılımlarla yeni bakış açıları sunan yaklaşımında en önemli olgu ideoloji ve kültürel ilişkilerin bütünlüğüdür. Gramsci'nin kültüre yaptığı vurgu önemlidir. Bu önem Gramsci'nin kültürü farklı toplumsal güçler ve bu güçlerin siyasal tasarıları arasındaki hegemonya mücadelesinin bir alanı olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Söz konusu çalışmalarda ağırlıklı olarak farklı toplumsal güçler ve bu güce sahip olanlar tarafından gücün nasıl kullanıldığına, bunun yanında sistemi değiştirmek isteyenler tarafından gücün nasıl ele geçirileceğine odaklanılmıştır. Gramsci, bu araştırmaların sonucunda klasik Marxistlerden farklı olarak gücü ele geçirmek ve muhafaza etmek için üretim ve yönetim araçlarını ele geçirmenin yeterli olmadığını ileri sürmüştür.

> "Gençliğinde, Turin'de işçilerin fabrikaları ele geçirdiğine ama fabrikalarla ne yapacaklarını ya da nasıl hareket edeceklerini bilmedikleri için haftalar içinde geri verdiklerine şahit olmuştu. Aynı zamanda Katolik Kilisesi'nin gücü elinde tutma becerisini ve halkın bağlılığını nasıl daimi kıldığını gözlemlemişti. Yeni bir toplum yaratmak ve olduğu gibi korumak için aynı zamanda yeni bir bilinç yaratmak ve muhafaza etmek gerektiğini fark etti (Boyd ve Mitchell, 2015: s.222)".

Gramsci için kültürel hegemonya, hegemonya kavramının açılımını ve yeniden değerlendirilmesini içermektedir. Kapitalist süreçte ideoloji ve kültür, üretim ve tüketim ilişkileri çerçevesinde bir bütün halinde çalışmaktadır. Gramsci'ye göre "bilincin deposu kültürdür" ve bu kültür olgusu hem estetik anlamıyla "Kültür"ü, hem de gündelik hayatı şekillendiren maddi ve maddi olmayan değerlerden oluşan

antropolojik anlamdaki “Kültür”ü içermektedir (Boyd ve Mitchell, 2015: s.222-223). Antropolojik anlamda kültür çok geniş bir kavram olarak toplumsal yaşamda yer alan değerlerin, alışkanlıkların, davranışların toplamını oluşturan her türlü deneyimi kapsamaktadır.

Kültür kavramı, gündelik hayatı oluşturan örf ve adetlerin, kaidelerin yanında bir toplumun tutum ve davranışlarını, alışkanlıklarını, ihtiyaçlarını da içermektedir. Bu anlamıyla insanın yaşam biçimi olarak ait olduğu toplumu karakterize etmektedir ve bu özelliği ile toplumu diğer topluluklardan ayırmaktadır. Dinamik bir karaktere sahip olan kültür, hem toplumsal değişime bağlı olarak değişmektedir hem de tıpkı fiziksel çevre, bilim ve teknoloji, demografi ve ekonomi gibi toplumsal değişimi etkileyen faktörlerden biridir. Ancak yaşadığımız dönemde toplumsal değişimi sağlayan en önemli faktör ekonomidir ve toplumun yapısal özellikleri mevcut olan ekonomik sistem tarafından belirlenmektedir. Ekonomiye bağlı olarak değişen üretim ve tüketim ilişkileri bir taraftan toplumu oluşturan yapıyı belirlerken, diğer taraftan toplumsal normları, kurumları, buna bağlı olarak kültürü de şekillendirmektedir. Yaşadığımız süreçte hem estetik anlamda hem de antropolojik anlamda kültür, hâkim ekonomik yapının önemli bir unsuru haline gelmiştir. Neoliberal küresel kapitalist yapılanma içerisinde ekonomik olarak hâkim güç olan egemen sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarına da sahiptir. İnsanların düşüncelerini, fikirlerini, tercihlerini yönlendirmektedir.

Maddi ve manevi hayatın bütününü üreten kültürün gücü görünmezliğindedir. “Hikâyelerle, imgelerle, mecazlarla dolu kültür, siyasi görünmeyen bir siyasettir ve o yüzden bırakın direnmeyi, fark edilmesi bile daha zordur (Boyd ve Mitchell, 2015: s.222)”. Bu bilgiler ışığında kültürel mücadele ise, anlatılan hikâyelerde, yaratılan imgelerde, oluşturulan metaforlarda, kısacası dünyayı anlama ve anlatma yöntemlerinde verilen bir mücadeledir. Bu nedenle kültürel alan etkin bir mücadele olanağını içinde barındırmaktadır.

#### 1.1.5.1. Karşı Hegemonya

Karşı hegemonya kavramı ilk olarak Gramsci tarafından kullanılmış ardından Stuart Hall, Ernesto Laclau- Chantal Mouffe gibi kültürü dönüştürmeye yönelik çalışmalar yapan pek çok araştırmacı tarafından geliştirilmiş ve üzerinde durulmuş bir kavramdır. Kültür, sosyal teoriden politik teoriye, felsefeden psikolojiye, antropolojiden dilbilimine uzanan çok sayıda disiplini içine alır. Kültür terimi kapsamında tüm bu disiplinler birbirleriyle sürekli ve değişken bir ilişki içerisindedir. Neoliberal küresel kapitalizm sürecini şekillendiren karmaşık iktidar bağlantılarının analizinde kültürün, ekonominin ve politikanın göreceli olarak önemi vardır. Ancak bu karmaşıklığın analizinde kültür, merkezi bir önem taşımaktadır. Toplumsal yaşamı organize eden iktidarın özelliklerini anlamak açısından yapılan kültürel analizler, iktidarın diğer tüm ilişkilerinin analiziyle ilgilidir. Kapitalizmin demokrasiden uzak yıkıcı ve sömürgeci tavrına, toplumsal yaşamın tüm alanlarını tahrip etme eğilimine karşı çıkarak yapılan kültürü dönüştürmeye yönelik çalışmalar, gelecekte yaşanacak gelişmelerin yönünü belirleyerek demokratik ve kolektif bir tavır geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Kültürü dönüştürmeye yönelik olarak yapılan çalışmalar, farklı bakış açılarına rağmen ortak noktaların bulunması, özgürlükçü, eşitlikçi, kolektivist ve çoğulcu değerleri benimseyen sosyal bir dönüşüm yaşanması talep edilmektedir. Demokrasiyi merkeze alan bu yaklaşım ekonomik, politik, sosyal ve kültürel alanda bu taleplerin gerçekleşmesini beklemektedir. Kültür alanında yapılan çalışmalarda Gramsci'nin ve ardından S. Hall 'un kullandığı karşı hegemonya kavramı, karşıt kültür oluşturmaya çalışan otonom gruplar tarafından benimsenmiştir. Karşı hegemonya mücadelesinde gruplar bir taraftan kendi otonom kültürünü oluştururken, diğer taraftan da baskın olan egemen güce aykırı düşülen noktalarda devrimsel ve dönüştürücü düşünme ve hareket etme yolları bulmamayı amaçlamaktadır (Gilbert, 2012: s.44-48).

Kültür cepleri diye de adlandırılan bu mücadele Gramsci'ye göre köylülerin ve endüstriyel işçilerin üretim alanlarının kültüründe, Hall'a göre ise punk gibi gençlik alt kültürlerinde bulunabilir (Gilbert, 2012: s.47). Hall'a göre "bu kültürel cepler belirlenip kullanılarak, eski toplumun kabuğu içinde radikal bir karşı kültür

inşa edilmeli ve yeni bir kültürel hegemonyanın mücadelesi verilmelidir (Boyd ve Mitchell, 2015: s.222)". Bu noktada denilebilir ki karşı hegemonya mücadelesi, siyasi ve ekonomik güç mücadelelerinin yanında kültürel alanı da kapsayan genel bir stratejinin parçası olmalıdır.

Neoliberal Küresel Kapitalizme muhalif olma durumuna örnek olarak, karşı hegemonya oluşturma sürecinin başlangıç noktası kabul edilen 1 Ocak 1994 tarihinde gerçekleşen Zapatista hareketi gösterilebilir. Meksika'nın Chiapas bölgesinde, kırsal alanlarda yaşayan yerli halktan oluşan Zapatistaların hareketinin tek amacı, geleneksel yaşam tarzlarını savunmaktır. Temel talepleri ise barınak, toprak, iş, ekmek, sağlık, eğitim, bağımsızlık, demokrasi ve özgürlük olarak sıralanabilir. Neoliberal Küresel kapitalizme karşı yürütülen antikapitalist hareketlerin sembolü haline gelen Zapatistaların geleneksel yaşam tarzlarını tehdit eden şey, NAFTA, yani Güney Amerika Serbest Ticaret Antlaşması'nın dayattığı neoliberal programlardır. Zapatistalar, "toplumun kendi kaderini belirleme, katılımcı demokrasi formları uygulama, daha komünal bir yaşam tarzına sahip olma" haklarını savunmaktadırlar. Bunun yanında, "anlamlı bir politik kimliğin tek kaynağı olarak toplumsal sınıfın alınmasını, merkezileştirme ve otoriter politik yöntemlere olan eğilimi kabul etmemektedirler (Gilbert, 2012: s.115)".

Öte yandan Zapatistalar dünya üzerindeki susturulanları, ezilenleri, bastırılanları ya da ötekileştirilenleri temsil etmediklerini belirtmekte ve onlar adına konuşabilme yetkisi konusundaki görüşleri kabul etmemektedirler. Onlar yalnızca dünya üzerindeki diğer bastırılmış ve ötekileştirilmişlerle birlikte neoliberalizmin antidemokratik uygulamaların kurbanıdırlar ve aynı yalnızlığı yaşamaktadırlar.

Zapatistalar tıpkı küresel şirketlerin ürünlerini dünyaya pazarlarken yaptıkları gibi yeni iletişim teknolojilerini ve interneti son derece etkin bir şekilde kullanmış ve davalarını dünyaya bu şekilde duyurmuşlardır. Şiddet kullanmadıkları eylemlerinde güçlü metaforlar kullanarak, doğrudan yerine "dolaylı" ve yoruma açık, aynı zamanda eğlenceli ve düşündürücü bir anlatım tarzı benimsemişlerdir. Öte yandan kameraların karşısına çıkarken kar maskesi takmak gibi oldukça etkili simgeler kullanmışlardır. Kar maskesini neden taktıklarına ilişkin sorulara hareketin sözcüsü

olan Subcomandante Marcos, "biliyorsunuz yüzümüze maske geçirmeye karar verdik, çünkü daha önce bizi kimse görmüyordu, paradoksal bir biçimde yüzümüze maske geçirdikten sonra bizi gördüler ve görünür hale geldik" şeklinde açıklamalarda bulunmuştur. Marcos, Zapatista hareketinin kitlelere ulaşmasında ve hareketin şekillenmesinde çok önemli bir rol üstlenmiştir. Hakkında çok az şey bilinen, Subcomandante Marcos'un başından hiç çıkarmadığı kar maskesi, yukarıdaki açıklamanın yanında, hareket içindeki herhangi bir hiyerarşik değer sistemini reddetmek ve liderlik kültüne karşı bir duruş sergilemek olarak da okunabilir. Bunun yanında kar maskesi takması kendi ile ilgili çok güçlü bir imge yaratmaktadır, yüzü olmayan, adı olmayan, kimliği belli olmayan adam olarak aynı zamanda dünya üzerindeki herhangi biridir, dolayısıyla kar maskeli Marcos herkesi temsil etmektedir. Kendini ve kimliğini göstermeyerek liderliği ve dolayısıyla iktidarı sahiplenmemektedir. Bu anlayış, iktidarı sahiplenmek yerine her türlü iktidarı yapı söküme uğratarak çözüp dağıtır. Marcos, Zapatistaların taktıkları maskeleri, "daha iyi bir dünya için mücadele eden herkesin kendini görebileceği bir ayna" olarak tanımlamaktadır.

> "biz bir aynayız. Burada görmek ve görülmek için, bizi görmeniz, kendinizi görmeniz ve ötekinin kendisini bizim görüntümüzde görmesi için biz buradayız. Buradayız ve biz bir aynayız. Gerçek değil yalnızca bir yanılsama. Işık değil yalnızca yansıyan ışık. Yol değil yalnızca birkaç adım. Rehber değil bizi sabaha çıkaracak sayısız yollardan biri… (http://www.youtube.com/watch?v=F9boCJEo5jk)".

Marcos, kim olduğu ile ilgili sorulan sorulara verdiği cevapla dünyanın dört bir tarafındaki ezilenlerin kendisiyle ve Zapatista hareketiyle bütünleşmesini sağlayarak, onları harekete dâhil eden bir yol izleyerek, neoliberalizme karşı kıtalararası mücadelelerin simgesi olmuştur.

> "Marcos, San Francisco'da bir eş cinseldir, Güney Afrika'da bir siyahidir, Avrupa'da bir Afrikalı'dır, San Yisidro'da bir Chicano'dur, İspanya'da bir anarşisttir, İsrail'de bir Filistinli'dir, San Cristobal sokaklarında bir Mayalıdır, Neza'da bir çete üyesidir, Ulusal Üniversite'de bir rockçıdır, Nazi Almanyası'nda bir Yahudi'dir, Savunma Bakanlığı'nda bir kamu hakemidir, Soğuk Savaş sonrası dönemde bir komünisttir, galerisi ya da portfolyosu olmayan bir sanatçıdır…Bosna'da bir pasifisttir, Meksika'daki herhangi bir şehrin herhangi bir mahallesinde Cumartesi gecesi yalnız olan bir ev kadınıdır, arka sayfalar için doldurma hikâyeler yazan bir gazetecidir, gece 10'da metroda yalnız bir kadındır, toprağı

> olmayan bir çiftçidir, işsiz bir işçidir, mutsuz bir öğrencidir, muhalif bir serbest piyasa ekonomistidir, kitabı ya da okuru olmayan bir yazardır ve elbette Güneydoğu Meksika'nın dağlarındaki bir Zapatista'dır. Yani Marcos bir insandır, bu dünya üzerindeki herhangi bir insan. Marcos direnen ve "Yeter artık!" diyen tüm sömürülmüş, dışlanmış ve bastırılmış azınlıklardır (Gilbert, 2012: s.116)".

En çok yankı bulan eylemlerinden biri "hava saldırısıdır". Meksika hava kuvvetlerinin karargâhına yaptıkları saldırıda, kâğıtlara yazdıkları bildirilerini uçak yapıp fırlatmışlardır. Zapatistaların en büyük önemi neoliberal küreselleşme sonrası krize giren toplumsal hareketlere yeni bir soluk kazandırmak olarak öne çıkmaktadır. Taleplerini standart bir ulusal yasal çerçeve içerisinde sınırlandırmamışlar ve tüm isyancıları tek bir kimlik adı altında toplamadan, mücadelelerini birlikte dayanışma içerisinde yürütmüşlerdir. Mücadelelerine halkı dâhil etme becerisi göstererek siyasetin toplumsallaşmasını sağlamışlardır. Öte yandan iktidarı ele geçirmek istemeyen bir mücadele yürütmeleri ve hiyerarşik olmayan yatay örgütlenme modelini benimsemeleri Zapatistaların vurgulanması gereken özelliklerindendir. Marksist/Leninist devrimci komünist gelenekten çok Gandhi'nin şiddet karşıtı, yapıcı ve yaratıcı geleneğini takip etmektedir (Gilbert, 2012: s.115-118)".

1990'lı yılların sonlarında, dünya gündemine oturan bir diğer hareket Brezilya'da gerçekleşen Topraksız Köylü Hareketidir (MST). Bu hareket küçük çaplı çiftçileri topraksız bırakılan köylülerle birleştiren dünyanın en büyük muhalif hareketlerinden biri olarak iki temel eksen üzerine oturur. İlk olarak Topraksızlar, neoliberal küresel kapitalizmin dayattığı tekelci ekonomiye ve tekelci tarım politikalarına karşı mevcut yaşam tarzlarını, doğal kaynaklarını ve kimyasallara teslim edilen topraklarını koruma çabası içindedirler. İkinci olarak ise kapitalizmin özel mülkiyetine karşı kolektif yaşamı savunmaktadırlar. Topraksızlar, büyük toprak sahiplerine ait kullanılmayan toprakları işgal ederek kolektif bir yaşam kurmayı amaçlayan bir kitle hareketidir. İşgal ettikleri topraklarda tekelleşmeye dayalı tarım politikasına karşı kolektif, sürdürülebilir ve ekolojik tarımı örgütlemektedirler. Büyük şirketlerin tarım tekellerine ve onların GDO'lu tohumlarına karşı kooperatifler kurmakta, kendileri ve küçük çiftçiler için tohum üretmektedirler. Bunun yanında kendi alternatif eğitimlerini ve alternatif sağlık programlarını uygulayarak ekonominin sosyal ve kültürel yapıyla olan ilişkisine odaklanmışlardır.

Bu şekilde yepyeni bir hayatı örgütleyerek karşı hegemonya yaratmayı amaç edinirler. (Gilbert, 2012: s.118-119).

Karşı hegemonya oluşturma mücadelelerinin bir diğer önemli bileşeni çevreci hareketlerdir. Doğal çevrenin korunması anlayışını benimseyen çevreci hareketle topraksızlar hareketi arasında temel bir benzerlik olduğu söylenebilir. Greenpeace ve Earth First öne çıkan iki ayrı sivil toplum örgütüdür. Greenpeace doğrudan eylemlerinde kitle katılımından kaçınmakta bunun yerine kirliliğe neden olan kurumların ve şirketlerin işleyişini engellemek için dünya çapında örgütlü profesyonel aktivistleri kullanmaktadır. Bununla beraber kamuoyu oluşturmak ve eylemlerine finansman sağlamak için pasif üyelerden oluşan bir aktivist ağına sahiptir.

Earth First ise salt hümanizm yerine tüm canlıları eşdeğer gören, biyomerkezciliği odağa alan radikal çevrecilerden oluşan bir harekettir. Biyomerkezci anlayış doğayı insan merkezli görmemekte, insanı doğanın bir parçası olarak görmektedir. Dolaysıyla tüm türler insandan bağımsız yaşama hakkına sahiptir. Bu görüş kapitalist sistemle çelişmektedir. Özel mülkiyete dayanan kapitalist sistem çok küçük bir azınlığın kendi çıkarları için yeryüzünü sahiplenmesine ve insanlar da dâhil yeryüzündeki her şeyi sömürmesine dayanmaktadır. Öte yandan biyomerkezcilik komünizmle ya da diğer sosyalist ideolojilerle de çelişmektedir. Çünkü bu ideolojilerde yeryüzünün sadece hammadde olarak görülmesi ve insanlar tarafından paylaşımı esasına dayanmaktadır. 80'lerden itibaren öne çıkmaya başlamış olan ABD merkezli Earth First hareketi 1990'ların başında İngiltere'de ortaya çıkan 'Refah Yolu' adlı otoyol projesine karşı oluşturulmuş hareketlere destek sağlamıştır. İnşa edilen otoyollara karşı geliştirilen bu muhalefet, gençlerin mobilizasyonunu sağlayarak, yalnızca çevre ile ilgili değil, madenlerden taş ocaklarına, bankalardan finans kuruluşlarına ve üçüncü dünya ülkelerinin dış borçlarına kadar daha pek çok konuda yeni örgütlenme ve muhalefet biçimlerine yol açmıştır (Gilbert, 2012: s.119-121).

1995 yılında ortaya çıkan "Reclaim the Streets" projesi böyle bir ortamdan türemiştir. Londara'da aktivist grup olarak ortaya çıkan Reclaim the Streets'in

karnavala dönüşen rave partileri ve doğrudan eylemi bir araya getiren yaratıcı taktikleri kısa sürede neoliberal küreselleşme sürecine karşı gerçekleştirilen protesto eylemlerinde kullanılmaya başlamıştır. Reclaim the Streets, sokakları arabalardan ve sermaye birikiminin bir mecrası olmaktan kurtarmak ve herkesin kullanabileceği gerçek kamusal mekânlara dönüştürmek amacıyla protestolarını gerçekleştirmektedir. Eylemleri, araba kültürüne karşı bir protesto olarak okunabileceği gibi, kârdan çok insanlara ve ekolojiye öncelik veren bir sistemde sokakların nasıl olabileceğine dair, geleceğe yönelik bir kurgu olarak da tanımlanabilir. İlk eylemlerini 1995'te Londra'da dükkânlarla ve alışveriş merkezleriyle dolu bir caddede, insanların da yoğun olduğu bir saatte düzenlemişlerdir. Eylem iki arabanın birbiriyle çarpışması ile başlamış, sürücüler teatral bir öfkeyle araçlarından dışarı fırlayarak bağırıp çağırmışlar ellerindeki çekiçlerle arabaları parçalamışlardır. Bu sırada bir anda ortaya çıkan insanlar trafiğe tıkanan yolda arabaları rengârenk boyayarak dans etmişler sonra yine bir anda ortadan kaybolmuşlardır.

'Mit'sel bir nitelik kazanan 1999 yılında gerçekleştirdikleri eylemlerinde ise aralarında etek giymiş dev karnaval figürlerinin dolaştığı 8000 kişilik grup otoyolu işgal etmiş ve dev figürlerin eteklerinin altında görünmeyen eylemciler, asfaltı delerek otoyola fidanlar dikmiştir. Yeni bir eylem türünü ortaya çıkaran Reclaim the Streets'in kullandığı taktikler, dünya çapındaki tüm antikapitalist hareketlere ilham vermiş, aynı zamanda farklı politik çeşitlilikteki insanları bir araya getirmiştir. Tüm bu hareketlerin, kapitalizmin çıkarlar hâkimiyetine karşı bir kitle direnişi olarak farklı politik bileşenler arasında ilişkiler kurarak ve bağlantılar oluşturarak genel bir sistem eleştirisi olduğunu söylemek mümkündür (Gilbert, 2012: s.121-123).

1995 yılında Dünya Ticaret Örgütü'nün (DTÖ) kurulması ile birlikte, bu örgütün gündemine dünya çapında karşı çıkacak (Zapatistalar, Topraksızlar, Radikal Çevreciler, Reclaim the Streets ve bu hareketlerden etkilenenlerin oluşturduğu) bir kitle oluşmuştur ve bu kitleyi oluşturan çok sayıda aktivist DTÖ'nün ve G8 in toplantılarında bir araya gelmişlerdir. Zirve protestoları, diye adlandırılan bu büyük çaplı organizasyonlarda iletişim email listeleri, çevrimiçi forumlar ve benzeri sosyal ağlar üzerinden sürdürülmektedir. Bu sosyal ağların en önemli özelliği, hükümetlerin

ya da şirketlerin kontrolü altındaki iletişim kanallarının dışında yer alması ve böylece özerk alanlar oluşturmasıdır. Bunun yanında bu ağlarda oluşan organizasyonlarda merkezi bir yapılanma söz konusu değildir.

1999'da Seattle'da gerçekleşen DTÖ'ne karşı düzenlenen zirve protestosu, küreselleşme karşıtı antikapitalist hareketler için kamuoyu oluşturmak açısından dönüm noktası sayılabilir. Protestoculara göre DTÖ, tarımdan tekstile, ilaç sanayinden enerji sektörüne kadar küresel çaptaki ticareti yönlendirmede belirleyici rol üstlenmekte, çevre yasaları, çalışma koşulları, insan hakları, kültürel koruma gibi politikaları hiçe sayarak çokuluslu şirketler lehine kararlar almaktadır. DTÖ'yü protesto edenler içinde emek eylemcileri, çevreciler, feministler, insan hakları savunucuları, tüketici hakları savunucuları, üçüncü dünyanın borçlarının silinmesini isteyenler gibi pek çok farklı grup yer almıştır. Protestoların amacı, DTÖ yöneticilerinin toplanmasını, binlerce kişiden oluşan insan barikatıyla durdurmak olarak nitelenebilir. Çok sayıda aktivist on üç gruba ayrılarak toplantının yapılacağı Seattle Convention Center çevresindeki kavşakları şiddet içermeyen bir biçimde yaklaşık 5.000 kişiden oluşan insan barikatıyla kapatmışlardır. Eylem biçimi olarak, harekete geçirmeye sevk etmek, ağ oluşturmak, kamuoyunu ikna etmek gibi amaçları olan iletişimsel eylemi ve somut taktikleri benimseyen karnaval protestosunu seçmişlerdir. DTÖ toplantısının yapılacağı binanın önünde, içinde tiyatro gruplarının, bandoların, dansçıların, dev kuklaların ve yavaş hareket eden kaplumbağa ordusunun da bulunduğu büyük bir dans partisi başlamıştır. Binlerce insan bir araya gelerek kilit girişleri ve kavşakları kapatarak üyelerin binaya girişini engellemiştir. Karnavalın coşkusu, insanların birbirleriyle dayanışması ve yardımlaşması, eylemi güzel ve insani göstermiştir. Bu coşkudan etkilenen yaklaşık 5.000 kişi daha kendiliğinden bu barikata katılmıştır. Dünya üzerinde bu eylemin sembolik etkisi büyük olmuştur ve birçok yerel çapta gelişen eyleme ilham vermiştir (Boyd ve Mitchell, 2015: s.290-291).

DTÖ yöneticilerinin toplanamaması ve eylemin başarıya ulaşması, tüm dünyaya, küresel sermayeye karşı bir zaferin mümkün olabileceğini göstermiştir. Bunun yanında seçilen iletişimsel, doğrudan ve somut taktik biçimlerine eklemlenen şiddetsizlik ve karnavalsı coşku gelecekte yapılacak olan eylemlere yaratıcı bir

perspektif sunmuştur. Seattle'ın ardından 2000'de Prag'da, 2001'de Cenova'da gerçekleşen zirve protestoları benzer biçimde devam etmiştir. Seattle'da başlayan ve günümüze kadar gelen küresel çapta sürdürülen kapitalizm karşıtı hareketler, herhangi bir lidere, partiye, sendikaya ve hiçbir merkezi siyasal örgüte ya da özneye bağlı olmadan da siyaset yapmanın mümkün olduğunu gösteren yollar keşfetmiştir.

Neoliberal küresel kapitalizme karşı bir diğer önemli girişim, 2001'de Davos'ta düzenlenen Dünya Ekonomik Forumu'na tepki olarak gerçekleştirilen Dünya Sosyal Forumu'dur. Dünya Sosyal Forumu, neoliberal küresel kapitalist politikaları dayatmaya çalışan kurumlara karşı duran farklı politik oluşumların bir araya geldiği, düşüncelerini ve deneyimlerini paylaştığı, geleceğe yönelik öneriler oluşturulduğu, evrensel bir toplum inşa etmeye çalışanların bir araya geldiği buluşma noktasıdır. Porto Alegre'deki ilk toplantıda "başka bir dünya mümkün" sloganıyla alternatifler oluşturma süreci başlatılmıştır.

Bunlarla beraber karşı hegemonya oluşturma sürecinde, doğrudan eylem taktiklerini benimsemeyip kültürü ve dolayısıyla yaşamı dönüştürmeye ve mücadeleyi yaşamın tüm anlarına yaymaya yönelik yaklaşımlarda vardır. Yavaş Hareketi (Slow Movement), Kendin Yap (DIY), Özgür Yazılım Hareketi (GNU) bu yaklaşımlara örnek olarak gösterilebilir.

Yavaş şehir, yavaş yemek (slow city, slow food) gibi kavramları kapsayan, yavaş hareketi (slow mowement) ilk olarak İtalya'da ortaya çıkmış ve hızlıca dünyaya yayılmıştır. Yavaş Hareketi, neoliberal küresel kapitalizm döneminde hızla akıp giden günümüz yaşamını eleştirmekte ve yeme-içme biçimleri, kent yaşamı ve sosyal ilişkiler gibi hayatın farklı alanlarında hız odaklı tüketim kalıplarını değiştirecek bir kültürel dönüşümü savunmaktadır. Yavaş yemek hareketi ilk olarak 1986 yılında Roma'da açılan bir McDonalds restoranına karşı Carlo Petrini tarafından başlatılan bir oluşumdur. "Temiz, adil ve sağlıklı gıda" prensibiyle endüstriyel gıdalara ve hızlı, ayaküstü yemek alışkanlığı olan fast fooda karşı mücadele vermektedir. Bunun yanında yavaş yemek hareketi, unutulmaya yüz tutan geleneksel yeme-içme kültürünü ve tarım yöntemlerini korumak ve teşvik etmek, yerel biyoçeşitliliği korumak amacıyla tohum bankaları oluşturup sürdürülebilir

kılmak, ürünlere yönelik genetik müdahalelere karşı çıkmak ve kamuoyu oluşturmak, ürünlerde ot ve böcek ilacı kullanımına karşı çıkmak ve organik çiftçiliği teşvik etmek gibi amaçlarla çalışmaktadır.

Slow Food gibi yavaş hareketinin bir parçası olan Slow City hareketi de yaşadığımız neoliberal küresel kapitalizm dönemindeki hız olgusunu kent ölçeğinde ele almaktadır. Günümüzde kentler, insanların sürekli bir şeylere yetişmeye çalıştığı, içinde hızla hareket ettiği, sürekli olarak bir yerlerden başka bir yerlere aktığı, üretimden çok tüketimi odağına alan mekânlar haline gelmiştir. Kent yaşamındaki bu hızlanma, insanların sosyal ilişkilerini, yeme-içme kültürünü, alış-veriş alışkanlıklarını değiştirmiştir. Manav, bakkal gibi küçük esnaflar yerini "AVM"lere, yeşil alanlar, parklar, bahçeler, oyun alanları yerini "otoparklara ve otoyollara", mahalleler ise yerini "yüksek güvenlikli sitelere" bırakmıştır. Kentler, geçmişlerinden gelen özelliklerini, yerelliklerini ve ruhlarını kaybetmiş, sürekli yeniden üretilen ve sürekli yeniden tüketilen nesneler haline gelmiştir. Bir başka deyişle kentler, kültürel belleklerini kaybetmiş insanlar için kimliksiz mekânlara dönüşmüştür. Kimliksiz mekânlar insanlar üzerinde yabancılaşma ve aidiyet problemlerini ortaya çıkarmıştır. Tüketim odaklı olarak biçimlenen kentler, kendi kendilerine yetememekte hem yakın çevresine hem de dünyanın herhangi bir yerindeki kaynaklara ciddi tehdit oluşturmaktadır. Slow City hareketi, insanların birbirleriyle iletişim kurabildikleri, kendi kendine yetebilen, alt yapı sorunu olmayan, yenilenebilir enerji kaynakları kullanan, sürdürülebilir ve yerel özelliklerine (doğasına, kültürüne, geleneklerine) sahip çıkan kent modelini benimsemektir. Bu noktada yavaş hareketinin günümüz yaşamındaki hız olgusunu eleştirdiği görülmekte, yeme-içme kültürünü, ekonomik hayatı, insanlar arası ilişkileri, üretim ve tüketim kalıplarını dönüştürecek bir kültürel değişimi savunduğu izlenmektedir. Bu kültürel değişim birey-toplum belleğinin kent kurgusu üzerinde etkili rol oynaması gerekliliğini savunmaktadır.

"Kendin Yap" (Do It Yourself -DIY) ise, ilk olarak 1970'li yılların sonlarında kapitalist sisteme karşı olarak başkaları tarafından kontrol edilmeyi reddeden punkçılar tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Ortada bir sorun varsa başkalarından bekleme kendin yap felsefesiyle kendi bağımsız müzik şirketlerini ve

fanzin ağlarını kurmuşlardır. Sistemle uzlaşmayı ve başkalarının sunduğunu almayı reddeden punkın kendin yap felsefesi, müzik üreticileri ile müzik tüketicileri arasındaki engeli kaldırarak müzik sektörünün üretim ilişkilerine bir anlamda meydan okumaktır. İlk ortaya çıktığında punk hareketiyle ilişkilendirilen kendin yap felsefesi, zaman içinde kültürel üretim alanının dışına taşarak günümüzde toplumsal hareketlerin benimsediği kültürel bir pratik haline gelmiştir. Merkezsizleşme kavramıyla da yakından ilişkili olan Kendin Yap felsefesi, günümüz toplumsal hareketlerine yön vermektedir. Yeni örgütlenme biçimleri geliştirmek, yeni araçlar kullanmak, yeni taktikler ve yeni eylem biçimleri geliştirmek bu hareketin başlıca ilkeleridir. Yaratıcı ve taktiksel bir perspektifin gelişmesi bu ilkelerle sağlanır.

Sisteme karşı mücadeleye bir başka örnek Özgür Yazılım Hareketi'dir. Yazılım sektörünün üretim ve dağıtım yöntemleri, meta üretiminin her alanında olduğu gibi, ekonomi ve politikaya bağlı olarak şekillenmektedir. Bir bilgisayar satın alındığında, o bilgisayarın donanım ücretine ek olarak bilgisayarın çalıştırılması için gerekli olan programlara da belirli bir ücret ödenmektedir. Öte yandan ödenen ücrete rağmen kapalı kaynak kodlu bu programların kullanımında kullanıcının herhangi bir hakkı ve açma, kapama dışında yapılabileceği herhangi bir şeyi yoktur. Aynı zamanda kullanıcıların bu programlar üzerinde sahiplenme, paylaşma, gizlilik, yazılımların çalışma prensiplerini anlamak gibi bir hakkı da yoktur. Özgür yazılımın felsefesi bu noktada ortaya çıkmaktadır. Özgür yazılım, kapalı kaynak kodlu yazılıma, üretim ve dağıtım yöntemlerine tepki olarak ortaya çıkmış, bir alternatif üretme hareketidir. Kapalı kaynak kodlu yazılım ise Stallman'a göre, "insanlığın çağlar boyu üst üste ekleyerek geliştirdiği bilgi birikimini kullanıp, elde edilen yazılım ürünlerini lisanslama yolu ile aslında insanlığın bilgi birikimini sahiplenmektedir. Şirketler için yüksek kar ve kullanıcılar için ürün bağımlılığının sürmesini sağlamakta, kullanıcıların gelişmesini, uzmanlaşmasını engellemektedir (Stallman, 2009: s.2)".

1983 yılında Richard Stallman tarafından başlatılan Özgür Yazılım Hareketi, yazılımın ücretlendirme biçiminden çok kullanıcıların yazılımla ilgili haklarıyla ve yapabilecekleriyle ilgilenmektedir. Bu yaklaşıma göre kullanıcılar yazılımı kullanma, dağıtma, kendi ihtiyaçları doğrultusunda üzerinde değişiklik yapma ve tekrar

dolaşıma sokma hakkına sahiptir. Öte yandan yüzünü toplumsal faydaya dönen, yazılımcılar ve kullanıcılar arasındaki dayanışmaya ve paylaşmaya önem atfeden bu hareket, hem teknik ve hem de felsefi açıdan alternatifler sunarak yazılım sektörünün değişmesini amaçlamaktadır. Özgür Yazılım Hareketi aynı zamanda herhangi bir maddi hedef ve kar amacı olmadan da insanların üretim yapabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Başka bir dünyanın, başka türlü toplumsal ilişkilerin mümkün olabileceğinin göstergesidir.

### 1.1.6. Neoliberal Küresel Kapitalizm Döneminde Sermayenin Faaliyet Alanı Olarak Çağdaş Sanat

1980'li yıllardan itibaren neoliberal ekonomi politikalarının adım adım küresel çapta uygulanması sonrası serbest piyasa ekonomisi olarak adlandırılan sisteme geçiş ve ardından Avrupa siyasi haritasında gerçekleşen kırılma sonucunda neoliberal ekonomi politikaları ve onun sosyo-politik yansımalarının tüm hayatı etkisine aldığı gibi sanat dünyasının yapısını da kökten değiştirmiştir. Bunun nedeni, 20. Yüzyılda hem politik hem de kültürel alanı önemli ölçüde etkileyen kominizim projesinin terk edilmesi ve bunun sonucu olarak kapitalizmin elde etmiş olduğu zaferdir. Kominizm projesinin terk edilmesinin ardından Soros Vakfı ve Açık Toplum Enstitüsü gibi vakıflar sosyalist sonrası ülkelerde faaliyet göstererek kültürün şekillenmesi ve yönelimlerin belirlenmesi konusunda etkili olmuştur. Bu yönelimlerin en belirgin özelliği kurumların kültürel alanda sponsorluk biçimleriyle varlık göstermesidir. Artık sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde sanatçıya eşlik eden koruyucu (tarihsel süreç içerisinde aristokratlar, krallar ve kilise, Rönesans ile birlikte burjuvazi ve burjuvazinin sanatı destekleyen en önemli sembolü Medici ailesi v.b) figürlerin yavaş yavaş sanat sahnesinden çekilmeleri bu sürecin en belirgin özelliğidir. Avrupa'da Saros Vakfı ve Açık Toplum Enstitüsü'nün kültürü şekillendiren faaliyetlerinin bir benzerini ABD'de Ford Vakfı yürütmektedir. Ford Vakfı "kültür sanat ödeneği" kavramını ortaya atan ilk kurumdur. Söz konusu yeni durumun, belirlenen politikalar çerçevesinde demokratik ve merkeziyetçi olmayan bir kültür üretimini gerçekleştireceği ve pek çok farklı kimliğin sesini duyurabileceği ileri sürülmektedir (Esanu, 2013: s. 98-101).

Küresel ticaret anlaşmalarının imzalanması, finans piyasalarının akışkanlık kazanması, sermaye ve ticaretin önündeki engellerin kaldırılması, kültür alanları üzerinde hızlı ve kökten değişimlere neden olmuştur. Bu köklü kültürel değişimle, sanat küresel piyasalara eklemlenir hale gelmiştir. Bu süreçte sanat ekonomisi serbest piyasa ekonomisine paralel bir yol izlemektedir. Serbest piyasa ekonomisinde gerçekleşen herhangi bir değişim sanat ekonomisinde de kendini hissettirmektedir. Dünyanın en önemli finans merkezlerinin aynı zamanda en önemli sanat merkezleri olduğunu söylemek mümkündür. Ancak neoliberal küreselleşme öncesi Amerika ve Avrupa'daki bazı merkez ve çevre ülkelerde yaşanan gelişmelerle şekillenmekte olan sanatın, bu süreçle birlikte dünyanın en ücra köşelerine doğru yatay bir biçimde genişlediğini de gözden kaçırmamak gerekmektedir. Modern dönemde kendi yerel sanat eserlerini alan seçkinler, küreselleşmeyle birlikte yeni bir küresel elitin parçası olmuşlardır. Küresel olarak dünyanın pek çok yerinde benzer sanat ürünlerini tüketen bir elit grup oluşmuştur. Bu elit kesim sanat tüketiciliği kimliğiyle belli bir yer edinmeye çalışmaktadır.

Sonuçta çağdaş sanat, serbest ticaretin bütünleyici bir parçası ve neoliberal kapitalist sistemi tamamlayan önemli bir unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla daha önceleri birbirlerinden ayrı alanlar olarak tanımlanan kültür ve ekonomi, neoliberal küresel kapitalizm döneminde köklü bir biçimde değişmiş ve eşi benzeri görülmemiş bir biçimde iç içe geçmiştir. Bir başka deyişle kültür ve sanat iş dünyasının bir aracı konumuna gelmiştir. Sanat modern sanatın sonuna işaret eden bir terim olarak "çağdaş sanat" adını almıştır (Medina, 2013: s.7-8). Modernizmin özerklik idealine ve avangarda son veren çağdaş sanat kavramının, neoliberal küresel kapitalizm dönemine karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Hito Steyerl'nin çağdaş sanatın ne olduğuna ilişkin görüşü şu şekildedir,

> "Çağdaş sanat, belirli bir ürünü olmayan bir marka ismi gibidir, hemen hemen her şeye yapıştırılabilecek bir etikettir: Aşırı makyajla kusurlarını kapatmaya muhtaç bölgelerin, artık bir nevi buyruğa dönüşmüş "yaratıcılığı" yücelten hızlı bir güzelleştirme operasyonundan geçirilmesi;…Baş döndürücü kuralsızlıklar yüzünden kafası karışmış ve çökmüş bir dünya için, imtiyazlı bir oyun alanıdır. Çağdaş sanat, "Kapitalizm nasıl daha güzel gösterilebilir?" sorusunun yanıtıdır (Steyerl, 2013: s.84)".

Bu durumda Modernizmin sisteme kafa tutan sanatçı figürünün neoliberal politikalarla şekillenen kapitalizmin bu yeni evresinde yok olduğunu ya da tamamen yok olmasa bile sistem içerisinde kendine alan açmakta zorlandığını, dolayısıyla çağdaş sanatın sistemi eleştirmekten çok sermayenin istekleri doğrultusunda üretim yaptığını söylemek mümkündür. Çağdaş sanat artık modernizmin düşünsel ve politik karşı duruşlarından, sistemi aksatan eylem biçimlerinden farklı olarak, sadece sansasyonel ve kışkırtıcı bir dil kullanmaktadır. Hayatın her alanında karşısına çıkan engelleri, krizleri kendi lehine çevirerek yoluna devam etmekte olan neoliberal sistem, çağdaş sanatı da himayesi altına alarak karşıt ve sivri yönlerini törpülemekte ve denetim altına almaktadır. Octavian Esanu bu düzeni "sanatçıların ayakta kalmak için, kültür yöneticilerinin hazırladığı belirli programlara ve projelere sanatsal cevaplar üretmek zorunda kalacakları bir sistem" olarak tanımlamaktadır (Esanu, 2013: s.101)". Dolayısıyla artık sanat, çağdaş sanata dönüşerek modernizmin muhaliflik kimliğini terk etmiş ve neoliberal politikaların propoganda aracına dönüşmüştür.

Neoliberal küresel kapitalizm döneminde sistem yeni dünya düzenine uygun olarak diğer her şey gibi yeni bir insan tasarlama eğilimindedir. Yeni insan tasarımının en önemli aracı kültürdür. Kültürel alan sadece sergiler, bienaller, festivaller ve müzelerle sınırlı değildir. Kültürel alanı belirleyen sergiler, bienaller, müzeler ve festivaller gibi tüm bu etkinliklerin ardındaki yönetimler ve onların politikalarıdır. "kültür diplomasisinden, kültür endüstrisine; piyasa yönetiminden kimlik politikalarına; müze, müzayede, bienal ve festivallerden, çağdaş sanat sergilerine kadar çok geniş bir alanı kontrol eden kültür sanat yönetimi ağlarıdır (Artun, 2013: s.12)".

Hükümetlerin, örgütlerin ve şirketlerin işbirliğinden oluşan girift yapılanmaları olan bu ağlar sürekli birbirlerine eklemlenmekte, sürekli yeni semboller, imgeler üretmektedir. Toplumsal değişimin yönetimi ile ilgili politikalar üreten bu yapılar, çağdaş sanatı, piyasanın yönetiminde olanların iletişim diline, anlam üretme aracına dönüştürmektedir. Fuarlar, sergiler, bienaller aracılığı ile dolaşıma sokulan çağdaş sanatın sınırları kendisine empoze edilen kurallar çerçevesinde sınırlandırılmakta ve dolayısıyla sanata politik bir rol biçilmektedir. Bu

noktada Chin Tao Wu, şirketlerin sosyal, politik, dinsel ve benzeri konularda tartışma yaratma potansiyeli içermeyen eserleri koleksiyonlarına dâhil ettiklerini belirtmektedir. Stallabrass ise bu duruma örnek olarak, NAFTA'nın imzalanmasının ardından küresel kurumlarla işbirliği içindeki sanatçıların Meksika'nın uluslararası arenada yenilenen imajının oluşturulmasına destek verdiğini belirtir. "NAFTA'nın imzalanmasının ardından, uluslararası piyasalarda en çok başarı kazanan Meksika sanatı depolitize ve ironik bir sanattı; oysa o sıralarda ülkede yağmalar ve olağanüstü devrimci direniş hareketleri yaşanıyordu (Stallabrass, 2013: s.101)".

Şirketlerin sanata ve kültüre olan katkısı, neoliberal küresel kapitalizm öncesi dönemlerde ara sıra ve kısıtlı ölçülerde olurken, 1980'li yıllardan itibaren uygulanan neoliberal politikalarla, çağdaş sanatın ve kültürel söylemin oluşmasında etkin birer rol üstlenmeye başlamıştır. Günümüzde ise daimi ve genel bir olgu olan şirketlerin sanata ve kültüre müdahalesi, şirketlerin kendi bünyesindeki sanat departmanları ve küratörleri üzerinden yürütülmektedir. Günümüz şirketleri, kurdukları müzeler, galeriler ve sponsor oldukları bienal, festivaller gibi etkinliklerin sahip olduğu sosyal statüden yararlanıp, çağdaş sanatı, kendileri için birer tanıtım, reklam ve imaj oluşturma aracına dönüştürmektedirler. Öte yandan şirketler sanat ödülü dağıtma yolu ile kamuoyunun ilgisini çekme gibi yöntemleri de benimsemektedirler. Şirketlerin kültür ve sanat politikalarının, toplumun yaşam alanları, politik süreçler ve bireysel seçimleri üzerinde, kısaca tüketim toplumu üzerinde büyük bir etkisi vardır. Sanat sermaye ile birlikte bütün dünyanın tüketilebilir bir deneyim alanı haline getirilmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle kültür ve sanat politikaları, tüketim toplumu üzerinde tahakküm kurma aracına dönüşmektedir. Sadece galeriler, müzeler değil kentlerin tamamı her yönüyle pazarlanmakta ve her yönüyle tüketilebilir hale gelmektedir. Uluslararası sergiler, festivaller, fuarlar ve bienaller gibi etkinliklerle söz konusu kent bir gösteriye dönüşmekte, dünya kenti olarak pazarlanmakta ve küresel sermayeye eklemlenmesine çalışılmaktadır (Stallabrass, 2013: s.19-23). Kente karşı bu yaklaşım, kentlerin yeniden tasarlanması ve kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildir. Kentlerin yeniden tasarımı ve kentlerin meta olarak yeniden üretimi, kamusal alanları sermayeye ve dolayısıyla sömürgeleşmeye açık bir hale getirmektedir. Kentlerin yeniden üretimi, Henri Lefebvre'in (2015) "mekân üretimi" kavramı çerçevesinde açıklanabilir. Mekân

toplumsal bir üründür ve mekân üretimi iktidarın toplumsal yaşamı biçimlendirmek için kullandığı bir araç niteliğindedir.

Mekân üretimi aynı zamanda toplumsal ilişkilerin de üretimidir. Dolayısıyla neoliberal küresel kapitalizm döneminde sermaye, kent mekânlarının yeniden üretimiyle birlikte gündelik yaşamdaki toplumsal ilişkileri üreterek egemenliği altına almaktadır. Küresel markaların kenti işgali, kamusal mekânların AVM'lere dönüştürülmesi, kentlerden koparılan yüksek güvenlikli ve kendi içine kapalı siteler, kent meydanlarının pazarlama ve imaj oluşturma teknikleriyle bezeli reklamların işgali altıda olması, sermaye tarafından sürekli dikte edilen tüketim kavramı kamusal mekânların, yalnızca görünüşte kamusal olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla sermayenin kent mekânlarını bu şekilde işgal etmesi, ideal kamusal alan fikrinden büyük bir sapma olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Böyle bir sistem içerisinde sanatçılar, kendilerine bir yer edinebilmek için her birey ya da her kurumun yaptığı gibi girişimcilik olanaklarını zorlamak ve rekabet ortamı içerisinde kendilerine bir alan açmak durumundadır. Ancak solun gittikçe önemini yitirdiği, sağ söylemin öne çıktığı, çağdaş sanat ve yeni kapitalist sistemin toplumsal yapıyla iç içe geçmiş olduğu böyle bir süreçte, sanat ortamında hala savaş, yoksulluk, sosyal adalet, eşitsizlik, çevre felaketleri, dayanışma, yıkıcı neoliberalizm gibi kavramlarla yüzleşen bir damarın varlığından ve söylem üretebildiğinden de söz edilebilir. Sanat piyasasındaki hâkim yapının dışında kalmak isteyen ve farklı yönelimleri olan bu sanatçılar üretim ve sergileme süreçlerini alternatif mekânlarda gerçekleştirmektedirler. Alternatif mekân arayışı "sanatçıların kendi ürünlerinin yayılımı ve dağılımı üzerinde denetim sahibi olma isteklerinin dolaysız bir sonucudur (Wu, 2014: s.70)". Ana akımın dışında kalmayı tercih eden ve asıl amaçları satış olmayan bu sanatçılar neoliberalizmin sanat eserini metaya dönüştüren mantığına karşı durmaktadırlar. Bu sanatçılar sanatsal çalışmalarını mekânlar üzerinden, alternatif paylaşımlar, ilişkiler ve işbirlikleri üreterek gerçekleştirmektedirler. Ancak alternatif mekânların açıldığı harap haldeki yoksul yerleşimleri, sanatçıların o bölgelere yerleşmesiyle birlikte hızlı bir biçimde soylulaşma sürecine girmektedir. Kentsel süzülmeyle bu mekânların soylulaşması ile beraber metalaşmasının sonucunda sanatçılar karşı durdukları değerler sistemini

yeniden üretmektedirler. Chin Tao Wu'ya göre "Alternatif mekanların ikilemlerini ve muğlaklıklarını ortaya koymak,…bu mekanların karmaşık iktidar ilişkilerini tüm çıplaklığı ile sergilemek, yeni kapitalizmdeki himaye sistemine karşı gerçek bir isyanın nerede gerçekleştirilebileceğini görmemizi sağlayabilir (Wu, 2014: s.76)".

### 1.2. Çokluk

Karşı Hegemonya mücadelesi veren antikapitalist hareketlerin her birini neoliberal küresel kapitalist süreçteki toplumsal ilişkilerden farklı kılan şeyin politik yaklaşımları olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında antikapitalist adı altında toplayabileceğimiz bu hareketlerin kendi içerisinde de çok sayıda farklı şeklinin olduğu söylenebilir. Ancak farklılıklara rağmen iki önemli ortak özelliğe vurgu yapılması gereklidir. Bu özelliklerden birincisi çeşitlilik gösteren bu hareketlerin ortak noktalarının olmasına rağmen, kapsayıcı tek bir kimlik adı altında ele alınması söz konusu değildir. İkinci olarak ise bu hareketler hiyerarşiden uzak merkezsiz yapısıyla ve katılımcı karar alma mekanizmalarıyla gücün dengesini kırmayı, sarsmayı amaçlamaktadır. Güç dengesini sarsma noktasında "sanatın", bu hareketleri ilgi çekici ve sürdürülebilir kılarak zenginleştirdiği söylenebilir. Bu hareketlerin felsefesini kavramak için Gilles Deleuze - Felix Guattari'nin ve Michael Hard - Toni Negri'nin kültüre ve politikaya yönelik teorilerinin analiz edilmesi gerekmektedir.

Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarının, karşı hegemonya mücadelesini ve antikapitalist hareketi yorumlamaya yönelik kullanışlı pek çok kavram ve araç sunduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında antikapitalist hareketin uygulayıcılarının da önemli bir bölümü, onların felsefeleri ve kendi ideolojileri arasında "bağ"lar kurmakta, onların felsefelerinin açtığı yolları keşfetmekte ve takip etmektedirler. Deleuze ve Guattari geliştirdikleri azınlık, rizom, çokluk, oluş, arzulayan makine, organsız beden, içkinlik, göçebebilim, minör, yersizyurtsuzlaşma, şizoanaliz, mikropolitika gibi kavramlarla kültür, politika, psikanaliz, antropoloji, siyaset felsefesi, edebiyat ve doğa bilimleri gibi farklı alanlar arasında yatay, çapraz geçişlerle yeni bir düşünme biçiminin yolunu açmıştır. Geniş bir yelpazeye yayılan

argümanları ile antikapitalist hareketlere direniş haritasını çizerken yol gösterici olduğu görülmektedir. Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarının antikapitalist hareketlerin "ruhuna yakın durarak hem kollektivist hem de özgürlükçü bir görüş geliştirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu görüş, hiyerarşiye ve tüm güç yoğunlaşmalarına radikal bir seviyede karşıdır. Herhangi bir durağanlığa şüpheyle yaklaşır. Göçebeyi yerleşiğe, hareketliyi durağana, üretkeni yıkıcıya, icadı analize tercih eder (Gilbert, 2012: s.202)".

Deleuze ve Guattari bir araya gelmenin iki biçimini, rizomla ağaç arasındaki ayrımı ve karşılaştırmayı yaparak açıklar. Rizom, Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla adlı çalışmalarında ele aldıkları bir düşünme şekli ve siyaset modelidir. İktidar daima ağaç biçimlidir. Bunun yanında ağaçlar dikey şekillidir, bir gövdesi ve bu gövdeye bağlı dallar ve yapraklardan oluşur. Kökleri ise toprağın altındadır ve görünmese bile yeri belirlidir. Ağaç tipi sistemler, hiyerarşik ve durağan sistemlerdir. Bir iktidara, bir merkeze, bir düzene ve bir birlik prensibine sahip yapılardır. Rizomlarda ise iktidar yoktur, düzensiz, ayrıkotu benzeri yapılanmalardır. Merkezi olmayan, hiyerarşik olmayan, değişken ve asimetrik bir biçimde yapılanmış, çeşitliliği kaynaştıran bir tür çokluklardır. Rizomlar yeraltında kökleri ve sürgünleri arasında boğumlar oluşturarak yatay bir eksende çoklu ve karmaşık bağlantılar oluşturarak büyümektedir. Gilbert'in belirttiği gibi "Ağaç tipi düşünce, dünyaya aşkın bir pencereden bakarak nesnelere bir Tanrı gözüyle yaklaşırken rizomatik düşünce, dünyaya yerden bakar (Gilbert, 2012: s.202)".

Rizomu ağaçtan ayıran bu yapılanmayı antikapitalist hareketlerin örgütlenme biçimlerinde görmek mümkündür. Antikapitalist hareketler, iktidarın merkezi, ağaç biçimli, hiyerarşik yapısına karşıt olarak, rizomun başı ve sonu belli olmayan yatay bir hattında ilerler. Bu yatay hatta sürekli yeni biraradalıklar, sürekli yeni oluş ve akış durumları ve yeni yol haritaları yaratılır. Otoriteci yapılar ve temsilci mekanizmalara karşı olan merkezileşmemiş, lideri olmayan çok sayıdaki antikapitalist hareket rizomatik yapıdadır. Antikapitalist hareketlerin benimsediği bu yaklaşım, Deleuze ve Guattari'nin toplumsal ve politik hayatın moleküler boyutuna, yeryurt edinmenin sakıncalarına ve göçebeliğe yaptıkları vurguyla da ilişkilidir. Deleuze ve Guattari'nin çalışmaları hem kültürel çalışmalarla hem de antikapitalist hareketlerle ilgilenen

kuramcılar için önemli bir yere sahiptir. Öyle ki Hardt ve Negri kendilerini Deleuze'un takipçisi olarak görmektedir.

Michael Hard ve Toni Negri birlikte yazdıkları ikinci kitapları "İmparatorluk"ta her şeyin küresel bir akış içerisinde olduğu yenidünyayı geniş bir perspektifte irdelemektedir. Yaşadığımız dünyada neoliberal küreselleşmeyle birlikte artık ileri kapitalizm süreci yaşanmaktadır. İleri kapitalizm sürecinin ise artık emperyalizm üzerinden tanımlanması yetersizdir. Bu süreçte insanların, paranın, bilginin, iletişimin, kültürün küresel bir akış içerisinde olması gibi, kar elde etme amacında olan her türlü ulus-üstü kurum ve kuruluşlar arasında, ekonomik ve politik boyutta çok çeşitli akışkan ilişkiler vardır. Bu çeşitli ilişkiler bütünü dolayısıyla artık gücün ve dünyanın tek bir merkezinin olması söz konusu değildir. Yazarlar merkezi ve toprağı olmayan yersizyurtsuzlaşmış bu hâkimiyet aygıtını imparatorluk olarak tanımlamaktadırlar. Yazarlara göre imparatorluğun üç temel özelliği vardır. "Birincisi imparatorluğun karma bir kuruluş yapısı vardır. İkinci olarak imparatorluk bir iktidar merkezinin yokluğuyla tanımlanır. Son olarak imparatorluk artık dışarısının olmayışıyla tanımlanır (Hardt, Negri, 2012: s.11)". İmparatorluğun merkezsiz ve yersizyurtsuz oluşları, imparatorluğa karşı olanların da merkezsiz ve yersizyurtsuz oluşlarını beraberinde getirmektedir. Araştırmacılar, bu noktada imparatorluğun karşısına tamamlayıcısı olarak çokluğu koymaktadır. İmparatorluk karşısına çokluğu koymak, antikapitalist hareketlere özgürlük ve demokrasi için ortak alanlar yaratmayı sağlar.

Hardt ve Negri'nin çalışmalarında yaptıkları İmparatorluk tanımlamaları, antikapitalist mücadelenin kime karşı yürütüleceği konusuna belirginlik kazandırmıştır. Hardt ve Negri "imparatorluğun" karşısına "çokluğu" koymaktadır. Hardt ve Negri, Çokluğu, hâkim ulus devletler ve ulus üstü kurumların kurdukları küresel kapitalist korporosyonları kapsayan "ağ iktidar"a (İmparatorluk) karşı yapılan direniş hareketleri üzerinden geliştirilen bir kavram olarak tanımlarlar. Çokluk, halk, kitle ya da bireylerin bütünü olarak değil, tekillikler ağı olarak tanımlanmıştır. İçinde sayısız içsel farklılığı barındıran çokluk, asla bir tekilliğe ya da tek bir özdeşliğe indirgenmemelidir. "Kültür, ırk, etnik köken, toplumsal cinsiyet ve cinsellik farkları kadar farklı emek biçimlerini, farklı yaşam tarzlarını, farklı

dünya görüşlerini, farklı arzuları da kapsar. Çokluk tüm bu tekil farkların çoğulluğudur". Tekillikler küresel kapitalizmin kuşattığı yaşamın içerisinde yitip gitmemek için aralarında ortak bir alanı (paydayı) benimsemek zorundadırlar. Dolayısıyla iç farklılıkları olan çoğul bir toplumsal özne olan çokluğun kuruluşu ve eylemi ortak paydaya dayanır. Bu noktada çokluğun ayırt edici üç temel özelliği olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar farklılıkların korunması, iletişim kurma ve ortak bir paydada hareket etmektir (Negri ve Hardt, 2011: s.12-13).

Çokluk, sadece endüstriyel emeği ifade eden homojen nitelikteki işçi sınıfı kavramından daha geniş ve daha kapsayıcı bir sınıf kavramıdır. İşçi sınıfı kavramı sadece sanayide çalışan işgücüne gönderme yapar; tarım, hizmet ve diğer sektörlerde çalışan işçileri, yoksulları, ücretsiz ev işçilerini dışarıda bırakır. Bu anlamda dışlayıcı bir kavramdır. Çokluk ise, tüm farklılıkların özgür ve eşit bir biçimde ifade edilebileceği sürekli genişleyen kapsayıcı bir ağdır. Bu noktadan hareketle günümüzün antikapitalist mücadelesini veren bu gruplar, işçi gibi belirli bir sınıf olmayanların oluşturduğu topluluklardır. Kadınlar, LGBT hareketleri, ekoloji grupları, öğrenciler gibi farklı katmanları içinde barındıran bu topluluklar bireysel özerkliklerini muhafaza ederler. Bununla beraber birbirlerine eklemlenerek yeni bir toplumsal gücü oluştururlar. Bu yeni toplumsal güç, mücadeleyi sürdürme imkânı barındıran bir yer olarak kültürel alanı görmektedir.

Fordizmden post-fordizme (esnek birikim ya da kültürel ekonomi) geçişte, emek biçimlerindeki dönüşümlerle birlikte sermayeye ve sömürüye karşı mücadelenin de sadece işçi sınıfına indirgenmesi sona ermiş; direniş artık geçmişe göre farklı bir niteliğe bürünmüştür. Sömürüye ve tahakküme karşı direniş artık sırf fabrikada değil, toplumun tüm kesimlerine yayılan bir zeminde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla direniş günümüzde fabrika işçisinin, maddi emeğin, direnişi değildir, sömürünün ve tahakkümün tüm zamansal ve uzamsal boyutları değişmiştir. Çünkü üretimin zamansal ve uzamsal boyutları değişmiştir. Günümüzde üretim açısından egemen olan iş gücü maddi değil, enformasyon, bilgi, fikir, imaj, ilişki ve duygulanımlar üreten, uzam ve zaman açısından esnek olan maddi olmayan emeğe dönüşmüştür.

Hardt ve Negri'nin maddi emek ve maddi olmayan emek kavramlarını Marx'ın üretken ve üretken olmayan emek ayrımı üzerinden temellendirdiklerini söylenebilir. Marx'a göre üretken emeği artı değer üreten ve ücreti kardan ödenen emek olarak tanımlanabilir; Fordizmdeki işçi sınıfının emeği üretken emektir. Üretken olmayan emek ise artı değer üretmeyen ve ücreti kardan ödenmeyen emektir. Günümüzde üretim sadece maddi emeğin ürünü olan metaların üretimi değil, maddi olmayan emeğin ürünü olan metaların enformasyonel ve kültürel içeriğinin üretilmesidir. Hardt ve Negri'ye göre,

> "maddi üretim-örneğin araba, televizyon, giysi ve gıda üretimi- toplumsal yaşamın araçlarını yaratır. Bu metalar olmaksızın, modern toplumsal yaşam biçimleri mümkün olmazdı. Fikirlerin, imajların, bilgilerin, iletişimin, işbirliğinin ve duygulanımsal ilişkilerin üretimini içeren maddi olmayan üretimse toplumsal yaşamın araçlarını değil toplumsal yaşamın kendisini yaratır (Negri ve Hardt, 2011: s.162)".

Maddi olmayan emeğin en belirgin özelliği iş zamanı ve yaşam zamanı ayrımının bulanıklaşmasıdır. Maddi olmayan emek üreticileri esnekleşmiş bir istihdam rejiminde, sürekli değişen işlerde ve geçici statülerde çalışmaktadır. "Esnek üretim" diye adlandırılan bu üretim sürecinde maddi emeğin ne çalışma zamanı, ne boş zamanı, ne de çalışma mekânı vardır; insanlar düzenli olarak düzensiz işlerde çalışırlar. Küresel kapitalizmin ağ-iktidarları tarafından borçlandırılarak (geleceği ipotek altına alınarak) tahakküm altına alınırlar. Fordist üretimin katı ücret politikası ve sosyal güvencesiz "proleterya" sının yerini, post-fordist üretimde yaygınlaşmış olan güvencesizlik ve esnek ücret politikasıyla çalışan yeni bir sınıf "prekarya" almıştır. İlk olarak 1980'lerde geçici ve mevsimlik işçileri tanımlamak için kullanılan prekarya kavramı günümüzde insanların geçici işlerde çalışmasından çok güvencesiz varoluş anlamında kullanılmaktadır. Güvencesizlik, (esnek üretim, taşeronlaşma, sosyal güvenlik sisteminin bireyselleşmesi) bir istihdam ya da ücret sorunundan çok yaşam sorunu haline gelmiştir. Proleterya'nın Prekarya'ya dönüşmesi bize sömürünün ve sınıflar arasındaki mücadelenin sadece fabrikalarla sınırlı olmadığını, toplumun bütün zeminine yayıldığını gösterir. Dolayısıyla daha önceden de belirttiğimiz gibi direniş geçmişe göre farklı bir niteliktedir; daha merkezi bir hale gelmiştir. Direniş sadece sanayideki sömürüye değil, toplumsal sömürüye direnistir.

Marx, proleteryadan, "zincirlerinden başka kaybedecek hiçbir şeyi olmayan" ve devrimin öznesi olabilecek yegâne toplumsal sınıf olarak bahsetmektedir (Marx, 2016). Benzer biçimde Hardt ve Negri de maddi olmayan emeğin içinde toplumsal dönüşümü gerçekleştirebilecek bir potansiyel görmektedirler. Hardt ve Negri'ye göre,

> "maddi olmayan emek salt ekonomik düzlemin sınırlı alanından çıkıp, bütün toplumun üretimine ve yeniden üretimine yöneliyor. Örneğin, fikirlerin, bilgilerin ve duygulanımların üretimi, sadece toplumu biçimlendirmek ve sürdürmekle kalmıyor; maddi olmayan emek bu noktada toplumsal ilişkileri de doğrudan üretiyor. Maddi olmayan emek, toplumsal yaşamın biçimlerini üretmeye yönelik olması anlamında biyopolitiktir; dolayısıyla bu emek türü sadece ekonomik olanla sınırlı kalmaz, derhal toplumsal, kültürel ve siyasal bir güç haline gelir. Son tahlilde, felsefi açıdan bakarsak buradaki üretim öznelliğin üretimidir; yani toplumda yeni öznelliklerin yaratılması ve yeniden üretimi. Kim olduğumuz, dünyayı nasıl gördüğümüz, aramızda nasıl etkileşim kurduğumuz, bu toplumsal, biyopolitik üretim kanalıyla belirlenir. İkincisi maddi olmayan emeğin toplumsal biçimi, iletişim, işbirliği ve duygulanım ilişkilerine dayalı ağlar halini alır. Maddi olmayan emek sadece ortak üretilebilir; maddi olmayan emek içinde üretim yaptığı yeni, bağımsız işbirliği ağları örer. Maddi olmayan emeğin toplumun bütün boyutlarına nüfuz edip dönüştürme özelliği ve işbirliği ağı biçimi, ondan diğer emek biçimlerine de yayılan iki güçlü niteliktir (Negri ve Hardt, 2011: s.84)".

Bu nedenle, maddi olmayan emeğin ürettiği ürünler nesneler değildir; buradaki üretim toplumsal hayatın üretimidir. Hardt ve Negri maddi olmayan emeğin bu niteliklerini küresel kapitalizmin ağ-iktidarına karşı küresel isyan ve direniş hareketlerini yaratan çokluğun toplumsal bileşimini oluşturan ilk halka olarak ele almaktadır. Bu noktadan hareketle denilebilir ki maddi olmayan emeğin yönlendirdiği isyan ve direniş hareketlerinin tıpkı küresel şirketler ve ulus-üstü kurumlar gibi küreselleşerek, merkezden uzaklaşarak, yaşamın tüm dinamiklerini kapsayarak biyopolitik alanda (kültürel, siyasal, toplumsal ve ekonomik alanlar) mücadele etmektedir. Bugün ihtiyacımız olan doğayı ve tarihi, emeği ve siyaseti, sanatı ve yeniliği bir araya getirip çokluğun içinde doğan ve gelişen yeni bir güçtür.

### 1.2.1. Bir Parrhesiastes Olarak Çokluk

*"Sahtekârlığın evrensel düzeyde egemen olduğu dönemlerde gerçeği söylemek devrimci bir hareket haline gelir."*

*George Orwell*

İlk kez Antik Yunan'da kullanılan Parrhesia kavramını Foucault, "hakikati söyleme konusundaki dürüstlük" olarak ele alır. Parrhesia sözcüğü İngilizce 'ye genellikle özgür konuşma, Fransızca ve Almanca 'ya açık sözlülük şeklinde çevrilmiştir. Parrhesiastes ise parrhesia kullanan, hakikati söyleyen kişidir.

Faucault, parrhessia sözcüğünün Etimolojik kökenine inerek Yunan felsefesinde hangi şekillerde sorunsallaştırıldığına ilişkin bir analiz yaparak hakikat anlatımı konusunda, kim hakikati söyleyebilir? Hangi konuda hakikat söylenebilir? Bunun sonuçları ne olur? ve İktidarla olan ilişkisi nedir? Sorularına cevap aramaktadır. Öncelikle parrhessia'nın ilk özelliği olan "açık sözlülük" üzerine değinir. "Parrhessia'yı kullanan kişi, yani parrhesiastes, aklındaki her şeyi söyleyen kişidir (Foucault, 2014: s.10-16)". Parrhesiastes, dinleyicinin ne düşündüğünü anlayabilmesi için hiç bir şeyi saklamadan kalbinde ve zihninde olanların kendi fikri olduğunu açık ve kesin bir şekilde belirtmektedir. Ne düşündüğünü, retorik kullanmadan mümkün olan en dolaysız biçimde gösterir. Parrhessia'nın ikinci özelliği "hakikat"tır. Bu noktada Foucault şu soruyu sormaktadır. "peki, parrhesiastes doğru olduğunu düşündüğü şeyi mi söyler yoksa gerçekten doğru olan şeyi mi?". Ve sorusunu şu şekilde cevaplar,

> "bence parrhesiastes doğru olan şeyi söyler; zira o şeyin doğru olduğunu bilir ve o şeyin doğru olduğunu bilmesi, o şeyin gerçekten de doğru olmasından kaynaklanır. Parrhesiastes sadece dürüst olmakla ve düşüncesinin ne olduğunu söylemekle kalmaz; aynı zamanda onun düşüncesi hakikattir. O doğru olduğunu bildiği şeyi söyler. O halde parrhesia'nın ikinci özelliği, inanç ile hakikat arasında her zaman tam bir örtüşme olmasıdır (Foucault, 2014: s.10-16)".

Üçüncü olarak bir insan yalnızca doğruyu söylemenin "risk ya da tehlike" arz ettiği durumlarda parhessia kullanıyor sayılır ve parrhesiastes olarak kabul görmeyi hak eder. Örneğin bir öğretmen ders verdiği öğrencilerine hakikati söyleyebilir ve

söylediklerinin doğru olduğu konusunda şüphe duymaz. Fakat inanç ve hakikat arasındaki bu örtüşmeye rağmen öğretmen bir parrhesiastes değildir. Çünkü söylediklerinde risk ya da tehlike durumu söz konusu değildir. Diğer taraftan "bir filozof bir hükümdara, bir tirana hitap etse ve ona tiranlığının rahatsız edici olduğunu, zira tiranlığın adaletle bağdaşmadığını söylerse, filozof hakikati söylemiş olur, hakikati söylediğine inanır, buna ilaveten risk alır (Foucault, 2014: s.10-16)". Alınan bu risk sadece bir ölüm riski değildir. Örneğin bir siyasi tartışma içerisinde bir kişinin düşünceleri ve söyledikleri, çoğunluğun düşüncelerine aykırı olduğu durumlarda ya da siyasi bir skandala yol açabileceği durumlarda cesaretle hakikati söylüyor ve riskle karşı karşıya kalıyorsa bu kişi parrhesiastes olarak kabul edilir. Parrhesia'nın bir diğer özelliği "eleştiri" dir. Parrhesia kullanan insan bunu bir başkasına doğruyu ispatlamak için değil eleştiri sunmak için yapar. Ancak parrhesiastes daima eleştiri sunduğu kişiden daha güçsüz bir konumdadır. Dolayısıyla parrhesia aşağıdan yukarı doğru yönelir. Son olarak parrhesia'da hakikati söylemek bir "ödev" dir. (Foucault, 2014,s.10-16) Yukarıda söylediklerimizi toparlamamız gerekirse;

> "Parrhesia, konuşmacının dürüstlük yoluyla hakikatle belli bir ilişki kurduğu, tehlike yoluyla kendi hayatıyla belli bir ilişki kurduğu, eleştiri yoluyla kendisi ya da öteki insanlarla belli bir ilişki kurduğu, özgürlük ve ödev yoluyla da ahlaki kuralla özgül bir ilişki kurduğu bir sözel etkinlik türüdür. Daha kesin bir ifadeyle, parhesia, konuşmacının hakikatle olan kişisel ilişkisini ifade ettiği, hakikati anlatma eylemini başka insanlara yardım edip onları onların durumunu düzeltme amacını taşıyan bir ödev gibi gördüğü ve bu nedenle hayatını riske attığı bir sözel etkinliktir. Parrhesia'da konuşmacı özgürlüğünü kullanır ve kandırma yerine dürüstlüğü, sahtelik ya da sessizlik yerine hakikati, hayat ve emniyet yerine ölümü, yaltaklanma yerine eleştiriyi, kendi çıkarını koruma ve ahlaki kayıtsızlık yerine ahlaki ödevi tercih eder (Foucault, 2014,s.17)."

Atina demokrasisi insanlara özgür konuşma hakkını vermiştir. "insanların demokratia, isegoria (eşit konuşma hakkı), isonomia (tüm vatandaşların iktidarın kullanımında eşit katılımı) ve parrhesia'nın tadını çıkarmaya hakkı vardır (Foucault, 2014: s.20)". Hakikati söylemek neden bu kadar önemli? Sorusuna cevap olarak Fenikeli Kadınlar (MÖ 411-409) Oyununda İokaste ile Polyneikes arasında geçen konuşmayı Foucault'dan alıntı yaparak yer vermek doğru olacaktır.

"**İokaste:** Her şeyden çok bilmek istediğim şudur: Sürgün hayatı nasıldır? Büyük bir sefaletmidir?
**Polyneikes:** En büyüğü….Söylendiğinden de kötü
**İokaste:** Ne açıdan kötü? Bir sürgünün kalbini en çok yaralayan şey nedir?
**Polyneikes:** En kötüsü nedir bilir misin? Özgürce konuşma hakkından mahrumdur insan.
**İokaste:** İnsanın zihninden geçenleri söylemekten men edilmesi…Bu bir kölenin yaşamına benziyor.
**Polyneikes:** İnsan yönetenlerin aptallığına dayanmak zorunda kalıyor.
**İokaste:** Delilerle deliliklerinde buluşmak… Bu insanı hasta eder.
**Polyneikes:** İnsan kendi yararı uğruna doğasına karşı geliyor ve köle oluyor böylece (Foucault, 2014: ,s.20)".

Dolayısıyla eğer parrhesia'yı kullanamazsanız ya da kullanmaktan men edilirseniz, özgür konuşma hakkına sahip olmayan bir insan olarak köleyle aynı statüye sahip olursunuz.

### 1.3. Ağ Toplumunda Yeni Toplumsal Hareketler

Yeni iletişim teknolojilerinin sağladığı olanaklar çerçevesinde bilginin bir mekândan başka bir mekâna iletilmesindeki sürenin kısalması, zaman ve mekân kavramları üzerindeki algıyı yapı bozumuna uğratarak yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Yeni teknolojilere bağlı olarak zaman ve mekâna ilişkin algının değişmesi, toplumsal yapının bütününe yayılarak kendine özgü bir kültür yaratmıştır. Bu yeni kültür bireysel ve toplumsal yeni ilişki biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Küresel ölçekte dünya küçülerek yoğunlaşmış ve birbirine daha bağlı duruma gelmiş, karşılıklı bağımlılıklar artmış, sınırlar daha kolay aşılır duruma gelmiştir. Yaşadığımız süreçte iletişimin, hem küresel hem de yerel ölçekte sürekli dönüşen bir örüntü halindeki ağ üzerinden toplumsal hayatın bütününe yayılması, insanların yeni iletişim teknolojilerini kullanarak birbirleriyle diledikleri zaman, diledikleri yer ve diledikleri biçimde iletişim kurabilmeleri toplumsal hareketleri de her yönüyle dönüştürmüş, toplumsal hareketlere yeni bir alan açmıştır. Bu yeni küresel ağ örgüsü bireyler ve toplumlar arasında 'bağ'lar oluşturmakta ve sosyal hayatı yeniden organize etmektedir. Ağlarla örülü bir şekilde organize olmuş bu yeni toplum, Castells'in deyişiyle 'ağ toplumu'dur ve toplumsal yapı küresel ve yerel ölçekte birbirleriyle bağlantılı ağlarla örülmüş durumdadır. Castells bu yeni paradigmanın

beş temel özelliğini şu şekilde açıklar; "enformasyon her türlü işlem için hammadde haline gelmiştir, enformasyon teknolojilerinin kullanımı yaygınlaşmıştır, bu yeni teknolojileri kullanan her türlü sistem ağ mantığı ile işlemektedir, ağ tasarımının yapısı gereği esnektir ve teknolojiler yöndeştir (Castells, 2005: s.152)."

Yeni toplumsal hareketlerin doğuşunda ve başarıya ulaşmasında internet teknolojisiyle birlikte kablosuz mobil iletişim ağlarının belirleyici bir rolü bulunmaktadır. İnternetteki sosyal ağlar, hükümetlerin ve sermayenin dolayısıyla iktidarların tekelleri ve kontrolleri altına aldığı iletişim kanallarının kısmen de olsa dışında kalan otonom alanlardır. Kısmen de olsa iktidarın kontrolünün dışında olması önemlidir; çünkü iktidarlar tarih boyunca toplumu kendi değer ve çıkarlarına yönelik olarak inşa etmiş, anlamlar üretmiş ve zihinleri şekillendirmişlerdir.

Ağlar oluşturan internet ve sosyal medya çelişkili ve çatışmalı olan iktidar ve toplum ilişkisine yeni bir hareket alanı açarak, ağlar oluşturan toplumsal hareketlere yeni bir yer, yeni bir uzam sağlamaktadır. Bu yeni uzamda iletişim, etkileşim, sosyalleşme, örgütlenme ve en önemlisi anlam inşa etme süreçleri yaşanmaktadır. Her birey, kendi yaşadığı durumlar çerçevesinde anlam inşa üretimine katkı sağlamaktadır. Yaşanan bu durum kitlesel bir iletişimdir. Birçok kişiden birçok kişiye iletilir. İletişim ağları bireysel veya kolektif olarak katı iktidar yapılarının karşısında otonom alanlar yaratarak anlam inşasına yönelik bir zemin hazırlamaktadır.

Toplumsal hareketler, tarih boyunca gündelik hayatın geniş halk kitlelerinin yaşamlarını zorlayıcı bir krizinden kaynaklanmakta ve toplumsal değişimin kaldıracı rolünü üstlenmektedirler. Günümüzde de toplumsal hareketler benzer krizlerden ortaya çıkmaktadır. Ancak internetin ve sosyal medyanın sağladığı uzamın kullanılmasıyla yapısal bir dönüşüme uğramıştır. İletişime ve etkileşime dayalı yatay bir eksende ilerleyen, çok yönlü ve merkezsiz yapılanmaları olan yeni toplumsal hareketler, yeni bir toplumsal bağlam yaratarak ağ toplumunun özüne yerleşmektedir. Hem yerel hem küresel olan bu hareketler, ağ üzerinde otonom bölgeler ve dolayısıyla yeni bir uzam yaratırlar. Yeni toplumsal hareketler viraldir, bir ülkeden diğerine bir uzamdan başka bir uzama hızlıca yayılmaktadır. Başka

yerler, başka kültürler ve başka bağlamlardaki toplumsal hareketleri görmek bir araya gelmeyi tetiklemektedir, çünkü değişim umudunu insanların içlerine yaymaktadır. İşçi gibi belirli bir sınıf temeline dayanmayan yeni toplumsal hareketlerin, belirli bir öznesi yoktur. Bunun yanında bu hareketlerde bir araya gelen insanları birlik, bütünlük, özdeşlik kavramları üzerinden tanımlamak da mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu hareketler belirli bir sınıfa ait olmayanların oluşturduğu, sayısız içsel farklılıklardan oluşan bir bileşimdir. Belirli bir öznenin yokluğu toplumsal hareketlerde yeni bir niteliğin oluşumuna da işaret etmektedir.
Birbiriyle bağlantılı düğümler dizisi ve sınırsız biçimde genişleyebilen bir yapıda olan sosyal medya ağları, yatay ve çok yönlü yayılma ve örgütlenme imkânı sunmaktadır. Bir anda birçok insanın çevrimiçi olarak bir arada bulunmasını sağlayan sanal ortam, yeni bir kamusal alanı yani karşı-kamusal alanı oluşturmaktadır. Sanal ortamın uzamında yaratılan bu yeni kamusal alanlar, işgaller ve sokak gösterileri aracılığı ile kent uzamına da taşınmaktadır

İlk olarak Zapatistalar interneti bir mücadele aracı ve ortamı olarak kullanmışlar, eylemlerini sanatsal ve politik kaygılarla harmanlayarak mesajlarını tüm dünyaya duyurmayı ve küresel çapta kendilerine destek sağlamayı başarmışlardır. Zapatistaların mücadelesi ve eylem biçimleri ilerleyen yıllarda Seattle'da, Prag'da, Brüksel'de, Cenova'da neoliberal küresel kapitalizmin politikalarını protesto eden birçok hareket için çıkış noktası olmuştur. Aynı zamanda 2001 yılında Dünya Ekonomik Forumu ile eş zamanlı olarak düzenlenen Dünya Sosyal Forumunun da öncülü niteliğindedir. Toplumsal değişim ve küresel adalet mücadelesi veren bu forumun "Başka bir dünya mümkün!" sloganı ise yeni toplumsal hareketlerin mottosu haline gelmiştir.

İnternette yaygın olarak kullanılan sosyal ağlardan, Facebook'un 2004 yılında, Youtube'un 2005 yılında, Twitter'ın 2006 yılında kurulması ve bu sosyal ağların cep telefonlarında da yaygın olarak kullanılması insanları harekete geçiren görüntüler ve mesajların yayılmasında önemli rol oynamıştır. Bunun yanında bu sosyal ağlar, "bir tartışma platformunun yaratılmasında, eyleme geçme çağrısında bulunulmasında, protestoların koordine edilip örgütlenmesinde ve nüfusun geneline bilgi aktarımında, tartışmaların ulaştırılmasında kullanılmıştır (Castells, 2013: s.53)".

2011 yılına gelindiğinde ise dünya, ilk olarak Tunus' da başlayan sonra Mısır, Libya, Cezayir, Yemen, Ürdün, Suriye gibi Arap devletlerine dalga dalga yayılan ve tarihe Arap Baharı olarak geçen toplumsal hareketlere sahne olmuştur. Hareket, Tunus'ta rüşvet ödemeyi reddettiği için sebze- meyve tezgâhına el konulan M. Buazizi adlı gencin kendini hükümet binasının önünde yakması ile başlatmıştır. Bu protestonun kaydedilip internette yayınlamasıyla birlikte gösteriler kendiliğinden başlamış ve büyüyerek devam etmiştir. Arap Baharı, Ortadoğu halklarının demokrasi, özgürlük ve insan hakları talepleriyle başlattıkları, dijital ağlarda hızlı ve etkili bir biçimde tartıştıkları ve örgütlendikleri, küresel çapta destek bulmak için stratejik bir biçimde hareket ettikleri ve sonrasında kent uzamına yaydıkları, internet tabanlı toplumsal bir hareket olarak tanımlanabilir. Haklar ve özgürlükler için verilen bu mücadeleler sonucunda binlerce sivil ölmüş ve pek çok diktatör devrilmiştir. Buna rağmen, liderler değişse bile Ortadoğu'da yürütülen siyasetin ana hatlarıyla değişmediği gözlemlenmiştir. Arap Baharı'nın sonrasında Zizek'in "Arap Kışı, Baharı, Yazı ve Sonbaharı" diyerek ironik bir biçimde dikkat çektiği birkaç nokta vardır. Zizek'e göre bu hareketlerin sonunda sorulması gereken en önemli soru "Ertesi gün ne olacak? Siyasi zafer kimin olacak?", diğer bir ifadeyle coşku sona erdiğinde eskinin yerini neyin alacağı ve bu demokratik taleplerin kim tarafından sahiplenileceği sorunsalıdır (Zizek, 2013: s.98). Zizek bu noktada, şu anda aşırı İslamcı bir ülke olan Afganistan'ın bundan sadece kırk yıl önce komünist bir parti tarafından yönetilen seküler geleneğe sahip bir ülke olduğunu bize hatırlatmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde başta ABD olmak üzere Ortadoğu'nun batılı güçler için bir oyun alanı olduğu ve Ortadoğu ülkelerinin otoriter yapıları, tek parti ve tek adam yönetimleri, demokratik katılıma ve demokratik iktidar değişimine imkân tanımayan siyasal sistemleri göz önünde bulundurulduğunda Zizek'in dikkat çektiği konular önem arz etmektedir. Ve Ortadoğu'yu gelecekte nelerin beklediği şu an için belirsizdir. Castells'de Zizek'in dikkat çektiği konulara benzer bir hassasiyetle yaklaşmakta ve meseleyi Tunus özelinde şu şekilde ele almaktadır.

> "Tunus gelecek yıllarda çok büyük zorluklarla karşılaşacaktır. Ama bu süreçte ülkenin makul ölçüde demokratik bir siyasi oluşumu, daha da önemlisi siberuzamı hala işgal eden, gerekli olduğunda geri dönmeye hazır bilinçli ve etkin bir sivil toplumu olacaktır. Gelecek ne getirirse getirsin, Muhammed Buazizi'nin fedakârlığının ve kendisi için

> savunduğu, yoldaşlarının devraldığı haysiyet mücadelesinin doğrudan sonucu, insancıl ve demokratik bir Tunus toplumu için beslenen umut olacaktır (Castells, 2013: s.41)".

Arap Baharının ardından birbirleriyle etkileşim içindeki güçlerin iç içe geçerek yaptığı dalgalanmalara benzer biçimde ardı ardına İspanya' da (Öfkeliler), Yunanistan'da, Portekiz'de, İtalya'da ve ardından ABD'de Occupy Wall Street (Wall Street'i İşgal Et) hareketi ortaya çıkmıştır.

Occupy Wall Street hareketi, kültür bozumcu Adbusters dergisinin çağrısıyla, finans sektörünün önemli kurumlarının olduğu dolayısıyla Amerikan kapitalizminin kalbi konumundaki Wall Street'te başlamış ve oradan tüm ABD'ye yayılmıştır. Tunus ve İspanya'daki halk ayaklanmalarından ilham alan hareket, %99' a karşı en tepede yer alan %1'lik kesimin küresel ekonominin kurallarını kendi çıkarlarına yönelik olarak şekillendirmelerine, krizlerin faturalarının halka çıkartılmasına ve bunun bir sonucu olarak gerçekleşen eşitsizliğe karşı çıkmaktadır. Bu hareketin kökenini 2007 yılında ABD ekonomisinin zora girmesiyle ortaya çıkan ekonomik krizde aramak mümkündür. Yaşanan ekonomik krizle birlikte emlak piyasası çökmüş, yüzbinlerce kişi evlerini ve malvarlıklarını kaybetmiştir. Finans sistemi spekülasyonlar sonucunda çöküşün eşiğine gelmiş ve devlet vergi ödeyen ücretlilerin parasıyla finans kuruluşlarına yardım elini uzatmıştır. Ayakta kalan finans kuruluşları ise kredi vermeyi kestikleri için binlerce şirket kapanmış ve milyonlarca kişi işsiz kalmıştır. İşini kaybetmeyenlerin maaşlarında ise önemli bir düşüş olmuştur. Tüm bu yaşananların sonucunda, bu krizin sorumlularının bulunamaması ve finansal sistemin kurtarılmasına öncelik verilmesi insanları öfkeye sevk etmiştir. Bu noktada Arap halklarının özgürlük mücadeleleri sonucunda diktatörleri devirmeleri ve İspanya'daki öfkelilerin "gerçek demokrasi şimdi" diyerek gösterdikleri kararlılıktan etkilenerek kendileriyle özdeşlikler kurmuşlardır.

Adbusters 13 Temmuz 2011'de bloğunda şu çağrıyı yayınlayarak fitili ateşlemiştir.

> "Bir Tahrir anına hazır mısınız? 17 Eylül'de aşağı Manhattan'a akın, çadırlar, mutfaklar ve barışçı barikatlar kurun ve Wall Street'i işgal edin… Şu sıralarda dünya çapında devrimci geleceğe gayet uygun düşen bir değişim yaşanıyor. Bu yeni taktiğin ruhu, İspanya'daki kamplarla

> Tahrir'in kaynaşmasından ortaya çıkıyor… Talebimizin ne olacağı konusunda anlaşıyoruz, hayal gücünü uyandıracak ve ulaşırsa bizi geleceğin radikal demokrasisine doğru taşıyacak bir talep bu… Sonra dışarı çıkıyoruz ve sembolik anlamı olan bir meydanı işgal ediyoruz… Doğmakta olan bu stratejiyi demokrasimizin en büyük yozlaştırıcısına karşı kullanmanın vakti geldi: Wall Street'e, Amerika'nın finansal Gomorra'sına karşı…17 Eylül'de 20.000 kişinin Manhattan'a aktığını, çadırlar, mutfaklar, barışçıl barikatlar kurduğunu ve birkaç aylığına Wall Street'i işgal ettiğini görmek istiyoruz. Oraya ulaşır ulaşmaz tek yalın talebimizi bir sesler çoğulluğuyla hiç durmadan tekrarlayacağız… KORPORATOKRASİ DEĞİL DEMOKRASİ vakti, demokrasi olmazsa sonumuz felaket… Bu Amerika'da yepyeni bir toplumsal dinamiğin başlangıcı olabilir, mevcut iktidar yapısı tarafından çaresizliğe sürüklenmek yerine biz insanlar, halk, Amerika'nın dünyanın dört bir yanındaki 1000 askeri üssünden yarısının kapanmasından tutun Glass-Steagall Yasasının tekrar yürürlüğe sokulmasına ya da üç hatadan sonra şirket suçlarından yargılanmaya kadar ne istersek almaya başlayabiliriz. Tek bir basit taleple yeni bir Amerika'nın gündemini belirlemeye başlıyoruz. Bir yorum gönderin ve her birimizin tek bir talepte uzlaşmasına katkıda bulunun. Sonra cesaretimizi toplayalım, çadırlarımızı alalım ve 17 Eylül'de nöbet tutmak üzere Wall Street'in yolunu tutalım (Castells, 2013: s.144)"

Seçilen tarih, Amerikan Anayasası'nın imzalanmasının yıl dönümü olduğu için sembolik bir anlam taşımaktadır. İlk çağrıyı Adbusters'ın yapmasına karşın AmpedStatus ve Anonymous gibi gruplar da konuyla ilgili olarak bir süredir, yüzde 99'un seferber olması gerektiğine ilişkin, analizler yapmışlar ve bunları yayınlamışlardır. Bu gruplar, merkezsiz ve işbirliğine dayalı bir hareketin ruhuna uygun olarak Adbusters'ın çağrısına ve şiddet dışı bir biçimde gerçekleşecek olan işgal hareketine katılmakta herhangi bir sakınca görmemişlerdir. İlk gün yaklaşık 1.000 kişi Wall Street'te gösteri yapmış ve Zuccotti Park'ı işgal etmiştir. İşgal sonrası polisin baskısı, yüzlerce kişiyi tutuklaması ve işgalle ilgili görüntülerin YouTube'da yayınlanması sonucunda hareket dalga dalga büyümüş ve 5 Ekim tarihinde yaklaşık 15.000 eylemci Zuccotti Park'ta toplanmıştır. Ardından Amerika'nın birçok kentinde işgaller kendiliğinden başlamıştır.

Occupy Wall Street hareketi, yeni toplumsal hareketlerin ruhuna uygun olarak herhangi bir lideri olmayan yatay örgütlenme modelini benimsemiştir. Yöntem olarak ise şiddet içermeyen sivil itaatsizliği benimsemiştir. Bunun yanında tanımlanmış ve sınırlanmış belirli bir özne yerine farklı kimlikleri bünyesinde barındıran esnek ve geçirgen olan kolektif kimlik üzerinden hareket etmektedirler.

Kent uzamında işgal ettikleri kamusal alanda diyaloğa dayalı sorunların tartışıldığı forum ağları oluşturarak sadece ekonomik eşitsizliği değil, bununla bağlantılı olarak ortak endişelerini, isteklerini ve çözüm önerilerini müzakere etmişlerdir.

Occupy Wall Street hareketi İnternet uzamında başlamış internet uzamında yayılmış ve maddi boyutunu ise kentin kamusal mekânının işgal edilmesinde bulmuştur. Castells'in deyişiyle, "belli bir toprak üzerinde bir mekânlar uzamı karışımı ve internette bir akışlar uzamı" inşa etmiştir (Castells, 2013:s.151)". 'Biz % 99'uz', 'bize katıl ve sesimizin dünyaya duyulmasını sağla' diyerek bir araya gelen işgalciler, bir araya gelmenin ve güçlerini ortaya koymayanın önemine vurgu yapmış, her eleştirinin, her katılımın geleceğin toplumunu yeniden inşa etme sürecine katkısı olacağına inanmıştır.

2013 yılında ise farklı bir bağlamda ancak izlenen yol ve yöntem itibariyle Occupy Wall Street hareketine benzer bir biçimde Türkiye'de Gezi Parkı protestoları ortaya çıkmıştır. Hareket, İstanbul'un merkezindeki Gezi Parkı'nın ticari amaçlar doğrultusunda tahrip edilmesi ve kamusal alanın özelleştirilmesine karşı çıkan insanların, internet uzamında küçük gruplar halinde organize olmasıyla başlamıştır. Sosyal ağlarda örgütlenen bu hareket, önce İstanbul'un kent uzamına, ardından Türkiye'ye yayılarak tüm dünyadan destek görmüş ve dünyanın dört bir yanındaki hareketlerle ağlar kurmuştur. Gezi Parkı direnişi küresel çapta yeniden yorumlanan ve yeni bir bağlama oturan toplumsal hareketlerin Türkiye'ye de yansıdığının bir göstergesidir. Bütün bu toplumsal hareketleri ortak kılan mücadeleyi, birbiriyle örtüşen talepleri ve bu hareketlerdeki sürekliliği sağlayan etkenleri Zizek şu şekilde açıklamaktadır;

> "İnsanlar otoriter rejimlere karşı 'normal', parlamenter seçimlerden yana mücadele ediyorlar; özellikle de göçmenler ve mülteciler söz konusu olduğunda ırkçılığa ve ayrımcılığına karşı mücadele ediyorlar; siyasette ve iş dünyasında çürümeye karşı mücadele ediyorlar; neo-liberalizme karşı refah devletini istiyorlar; çok partili ritüellerin ötesine geçen yeni demokrasi biçimleri talep ediyorlar. İnsanlar ayrıca genel olarak küresel kapitalist sistemi sorguluyor ve kapitalizmi aşan bir toplum fikrini canlı tutmaya uğraşıyorlar (Zizek, 2013:s.13)."

Öte yandan bu hareketlerin en belirgin özellikleri yeni araçlar ve yeni taktikler kullanmaya başlamış olmalarıdır. Doğrudan ve yaygın eylemin yanında kullandıkları flash mob, Kültür Bozum, Kandırmaca gibi taktikler, eylemlerini yaratıcı, dikkat çekici ve sürdürülebilir kılarak zenginleştirmektedir. Böylece sanat ve politikayı bir araya getirmektedir. Kullandıkları yaratıcı eylemlerinin katı bir biçimi yoktur, akışkandır. Bu yaratıcı eylem ve taktikler, her duruma göre farklı şekillerde biçimlenmekte, esnek ve birbirleriyle bağlantılı bir sistem içinde dönüşüme uğramaktadır. Söz konusu eylemler ve taktikler sisteme, sistemin kısıtlayıcı stratejilerine karşı mekâna ve bağlama özgü hesaplı kırılmalar yaratma yoluyla müdahale etmektedir. Sanat ve yaratıcılığın eylemlerin içine sızması bize sanatın artık ayrıcalıklı bir alan olmadığını, hayatın içinde eriyip giden, insanlar arasında iletişim, işbirliği ve toplumsal ilişki üretimini üstlenen katılımcı bir yapı kazandığını göstermesi bakımından önemlidir.

## 2. BÖLÜM: GÜNDELİK HAYAT VE SANAT

*“ Gündelik hayat ortada bir yerlerde durur ve denge yeridir. Aynı zamanda tehdit edici dengesizliklerin ortaya çıktığı yerdir ve toplumsal devrim insanlar gündelik yaşantılarını sürdüremez hale geldiklerinde başlar”*

*Henri Lefebvre*

Marx dünyanın değişmesi için öncelikle gündelik hayatın dönüşmesi gerektiğine inanmaktadır. Marx’a göre gündelik hayatın dönüşmesi için biri etik düzende, diğeri estetik nitelikte olmak üzere iki proje bulunmaktadır. Etik proje, toplumsal hayatta karşılıklı olarak bireyler ve gruplar arasındaki ihtiyaç ve arzuların kabulü gerekmektedir. Aynı zamanda bireyler ve gruplar arasındaki ilişkilerin şeffaflaşarak toplumsal gizemin; “yani insanlar arasındaki ilişkileri geçirimsiz ve kavranamaz kılan ve bu ilişkileri onların bilinçlerinden olduğu kadar eylemlerinden de ayıran her şeyin sonunu gerektirir”. Estetik nitelik ise yaratıcı bir faaliyet olarak sanatın yüceltilmesini, aynı zamanda gündelik hayattan kopmuş ve hatta gündelik hayatın üstünde, istisna kişiler için istisna eserler üreten sanatın eleştirisini içermektedir. Bu noktada “Sanat hem gerçekleşmeli, hem de kendini aşmalı ve yok olmalıdır”. Marx, herkesin ressam, şair ya da müzisyen olduğu bir toplumu değil herkesin dünyayı sanatçı gibi algıladığı, hissedilir olan şeylerden bir ressam gözüyle, müzisyen kulağıyla, şair diliyle haz aldığı bir toplumu tahayyül eder. Böylece aşılan sanat, “gündelik hayatın dışında kalan şeyle kaynaşarak başkalaşmış bir gündelik hayat içerisinde ortadan kalkar”. (Lefebvre, 2013: s.44-45)

Modern dünyada sanat, kendini politikadan, dinden, teknolojiden, sanatı kendi amaçları için kullanmak isteyen diğer her şeyden ayırmış ve gündelik hayatla olan bağlarını koparmıştır. Hatta sanat gibi teknoloji, politika ve bilim de kendi özerk alanlarına çekilmiş, Lefebvre’nin deyişi ile “gündelik hayat kendi üzerine kapanmıştır (Lefebvre, 2010: s.11)”. Gündelik hayatın dönüşmesi, sınırlarının parçalanması için sanat, çerçevesinden çıkıp gündelik hayatın temel bir öğesi olmalıdır; sıradan yaşama geri dönmeli, etki etmeli ve sıradan yaşamı dönüştürmelidir. Bir başka deyişle, gündelik hayat ile sanat arasındaki çizgi, olabildiğince akışkan olmalıdır (Lefebvre, 2013: s.43-49).

İzleyiciye ve izleyicinin aktif katılımına vurgu yapan katılımcı sanat uygulamaları, içerisinde ilişkiselliğin de dâhil olduğu bir dizi sanat uygulamasına atıfta bulunmaktadır. Sosyal, politik, ekonomik, kültürel ve coğrafi birçok mesele hakkında toplumsal anlam ve toplumsal etkinlik yoluyla, gündelik hayat ve sanat arasında bağlar kurmaktadır. Katılımcı sanat uygulamalarında, görsel sanatlar, müzik, tiyatro gibi farklı disiplinlerin yanında sosyal organizasyonlar, yerel yönetimler ve topluluk geliştirme organizasyonları gibi gruplar işbirliği içinde, bir arada çalışabilirler. Üretimler performans, belgesel, fotoğraf, video, ses, heykel, enstalasyon ve metin gibi pek çok formda olabilmektedir. Katılımcı sanat uygulamalarının kökleri, sanatın rolü ve işlevi üzerine sorular soran ve burjuva karşıtı bir konum benimseyen, dada ve sürrealizm gibi avangard sanat hareketlerine kadar uzanmaktadır. Ardından 1960'lı yılların toplumsal, siyasal ve kültürel çalkantıları içerisinde yeni uygulama biçimleri geliştiren kavramsal sanat, fluxus ve sitüasyonizm gibi hareketler sanatçılar ile izleyiciler arasında, hiyerarşik olmayan, fiziksel etkileşim alanı açmıştır. Bunun yanında, fluxus ve sitüasyonist hareket, sanat ve siyaset arasında yeni bir sentez geliştirerek, gündelik hayat ve sanat ayrımını ortadan kaldırmak için sokak tabanlı sanat uygulamaları gerçekleştirmişlerdir.

1990'lı yılların sonlarında ise katılımcı kavramlar, Fransız küratör Nicolas Bourriaud tarafından ortaya atılan ilişkisel sanat ve ilişkisel estetik kavramlarıyla yeni nesil sanatçılar tarafından tekrar ele alınmıştır. Nicolas Bourriaud, ilişkisel estetiği, bağımsız ve özel bir alan olmaktan ziyade, insan ilişkilerinin bütününü ve toplumsal bağlamını belirleyen teorik ve pratik açıdan ele alan bir dizi sanatsal uygulama olarak tanımlar. Bir başka deyişle ilişkisel estetik, izleyicileri sanat eserinden ayıran sınırı aşmak eğiliminde olan, toplumsal bağlamlar, geçişlilik ve diyalog üretme çabasında olan, sanat uygulamalarını tanımlamaktadır. Bu amaçla sanatçılar, belirli bir sosyal etkinlik için kullanılacak olan bir alan yaratırlar. Rirkrit Travanija, Felix Gonzales-Torres, Gabriel Orozco, Liam Gillick, Vanessa Beecrof ve Maurizio Cattelan gibi sanatçılar üzerinden tartışmaya açılan ilişkisel estetik, sosyal bir durum yaratır, inşa edilen toplumsal çevrenin izleyici deneyimi sanat haline gelir. Bunun yanında Bourriaud, Dada, Fluxus ve Sitüasyonist gibi avangard hareketlerin mirasçısı olarak ilişkisel sanatı ön plana çıkarmaktadır.

Bourriaud'ın, ilişkisel sanatına dair en önemli örneklerinden biri, Rirkrit Tiravanija'dır. Tiravanija'nın 1992'de açtığı sergisi, sadece bir mutfak setinden, sanatçının Tayland yemeklerini misafirler için pişirmesinden ve misafirlerden oluşmaktaydı. Ortada gösterilecek bir biçim veya ele alınması gereken politik bir mesele yoktur, farklı koşullar altında sanat olarak görülemeyecek bir pratik, topluluk olarak yemek pişirmek ve yemek yeme ortak deneyimi sanat olarak tanımlanmış ve sergilenecek nesne haline gelmiştir. Bourriaud, bu katılımcılık ve sosyal durum yaratan topluluk halde yemek yeme etkinliğini postmodern toplumda yabancılaşmaya ve sosyal sefalete karşı verilen bir cevap olarak ele almaktadır. Bir diğer örnek Felix Gonzalez-Torres'in galerinin bir köşesine yerleştirdiği bir yığın şeker ve izleyicileri şeker almak için davet etmesidir. Torres'in çalışmasında öne çıkan şekerden ziyade izleyicinin katılım modu, etkileşim ve ilişkilerdir.

Resim1: Rirkrit Tiravanija, Untitled (Free), 1992.
https://notquitecritics.wordpress.com/2011/06/18/drawing-for-rirkrit-tiravanija-art-art-42-basel/

Resim 2: Felix Gonzalez-Torres, Untitled, 1991 http://www.urbansplatter.com/2013/11/untitled-portrait-ross-l-a-felix-gonzalez-torres/

Ancak bu sanatçılar ve sanatçıların yeni ilişkisellik modelleri, mevcut durumu yani, toplumsal ilişkiler sistemini, kapitalizmin egemenlik ve sömürü sistemini değiştirmeyi amaçlamayan sanatsal bir yorum biçimidir. Bu sanatçılar mevcut durumu kabul etme eğilimindedir ve mevcut durumun sınırları içerisinde toplumsal dokuyu dikmeye, oluşan çatlakları doldurmaya çalışan, "toplumsal bağ" lar oluşturmaktadırlar. Uyum ve uzlaşma içinde çalışan bu sanatçılar ve bu yaklaşım, avangard sanatın mirasını taşımamakta ve toplumsal değişim için suni bir platform sunmaktadır.

Clarie Bishop, Bourriaud'ın ilişkisel estetik kuramını, toplumsal değişime yönelik yaklaşımından ötürü eleştirmektedir. Bourriaud'ın ilişkisel sanatı, radikal bir sosyal değişim yerine, bir başka deyişle gelecek tahayyülünü oluşturan ütopyalar yerine, sadece bugünü ve yakın çevrelerini değiştiren mikro ütopyalar kurmaktadır.

> "Bugünün sanatçıları "ütopyacı" bir gündemdense sadece bugün ve şimdi için geçici çözümler bulmakla uğraşıyorlar; çevrelerini değiştirmeye

> kalkışmaktansa sadece "dünyada daha iyi bir şekilde ikamet etmeyi öğreniyorlar";gelecekteki bir ütopyayı beklemektense bu sanat şimdide işleyen "mikrotopyalar" kuruyor. Bourriaud bu yeni tavrı tek bir cümlede son dereceberrak bir şekilde özetliyor: "Komşularımızla şimdide mümkün ilişkiler icat etmek daha mutlu yarınlara bahis yatırmaktan daha acil bir ihtiyaç sanki". Bourriaud bu kendin-yapçı, mikrotopyacıdeğerler düzenini, ilişkisel estetiğin esas siyasi anlam ve önemi olarak algılıyor (Bishop, 2000: s.33)".

Bunun yanında Torres ve Tiravanija'nın çalışmalarının estetik başarısını ve başarısızlığını değerlendirme konusunda ölçüt belirsizdir. Torres'in çalışmasının değerlendirmesi katılım derecesi ya da alınan şekerin miktarına göre mi belirlenmelidir? Bu konu belirsizdir. Öte yandan, insanları bir araya getirerek iletişim ve etkileşime dayalı insan ilişkileri üreten bu çalışmalar Bishop'a göre "sırf yaratmış olmak için kişilerarası ilişkiler yaratır, siyasi boyutlarıyla asla ilgilenmez bulursunuz kendinizi (Bishop, 2000: s.40)". Aynı durum Rirkrit Tiravanija'nın çalışması için de geçerlidir. İzleyici eğer Tiravanija'nın pişirdiği yemeği yemezse ne olur? Bishop, "Antagonizma ve İlişkisel Estetik" adlı makalesinde bu soruları sormaktadır. Bunun yanında ilişkisel sanatın tüketicilerinin, egemen sınıfların kültürel alanları olan galeri ve müze ziyaretçileri, sanat simsarları, v.b gibi sanat dünyasından insanlar olduğunu belirtmek gerekmektedir. Sanat dünyasına ait olan bu insanlar ortak bir takım özelliklere sahiptirler ve aralarında "uyumlu" ilişkiler ve etkileşimler oluşmaktadır. Bu yönüyle, özdeş olan özel bir gruba hitap ettiği için toplumsal ve kültürel dönüşüm fikrinden uzaklaşmaktadır. Sanat mekânı her nekadar kurumsal işlevinden sıyrılarak topluluğu kapsayan serbest bir yaşam alanına dönüşsede bu çalışmalar Bishop'a göre, "monoloğu değil diyoloğu savunma biçiminde, kelimenin en gevşek anlamı ile siyasi olabilmektedir (Bishop, 2000: s.40)". Bishop bu durumu "sitüasyonistler tarafından gösteriye eşdeğer tutulan tek yönlü bir iletişim" olarak ele almaktadır.

Bishop, ilişkisel estetiği eleştirirken bu teoriyi tamamen terk etmek yerine, ilişkisel estetik eleştirisini, sosyal meseleler ile meşgul olan sanat hakkında kendi "antagonizma" argümanına uyarlamaktadır. Antoganizma kavramı, Ahmet Cevizci'nin Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde, "kişiler, kurumlar, toplumsal sınıf ya da

ideolojiler arasında söz konusu olan uzlaşmaz, üstesinden gelinemez çelişki ya da karşıtlık durumu" olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 2000: s.24).

Bishop antagonizma kavramını açıklarken öncelikle kamusal alana ilişkin bir açıklama yapmaktadır. Bishop, Rosalyn Deutsche'un "kamusal alanın ancak kabul edilmiş dışlamaları göz önünde bulundurulup itiraza açıldığında demokratik kalabildiğini" öne sürdüğünü belirterek, "çatışma, bölünme ve istikrarsızlık, demokratik kamusal alanı zedelemez; aksine bunlar kamusal alanın varlığının koşullarıdır" şeklinde açıklamaktadır (Bishop, 2000: s.39).

Antogonizma kavramını ise, Rosalyn Deutsche gibi Ernesto Laclou ve Chantal Mouffe'un Hegemonya ve Sosyalist Strateji adlı kitaplarında ele aldıkları "Radikal Demokrasi" kavramı ve bu kavram üzerinden türeyen politik karşıtlık ilkesi üzerinden ele almaktadır. Laclau ve Mouffe'ya göre, tam anlamıyla işleyen demokratik bir toplum, tüm çatışmaların ve karşıtlıkların ortadan kalktığı bir toplum değildir. Aksine, sürekli yeni siyasi cephelerin çizildiği, tartışmaya açıldığı ve çatışmalı ilişkilerin olduğu bir toplumdur. Çatışmanın olmadığı, özgür konuşmanın olmadığı bir toplumda sadece düzen tarafından dayatılan, konuşma ve tartışmanın bastırıldığı bir görüş vardır. Böylesi bir toplum, demokrasinin olmadığı bir toplumdur.

Dolayısıyla Bishop'un ilişkisel estetiği, Habermas'ın "konsensüs" söylemi ve fikir birliği temelli politikanın estetik karşılığı olarak ele aldığını, ilişkisel antagonizmayı ise, muhalefet, sürtünme, rahatsızlık ve çatışma ilişkileriyle karakterize ederek, kavramı Laclau ve Mouffe'nin "radikal demokrasi" ilkesinin, estetik eşdeğeri olarak tanımladığını söylemek mümkündür.

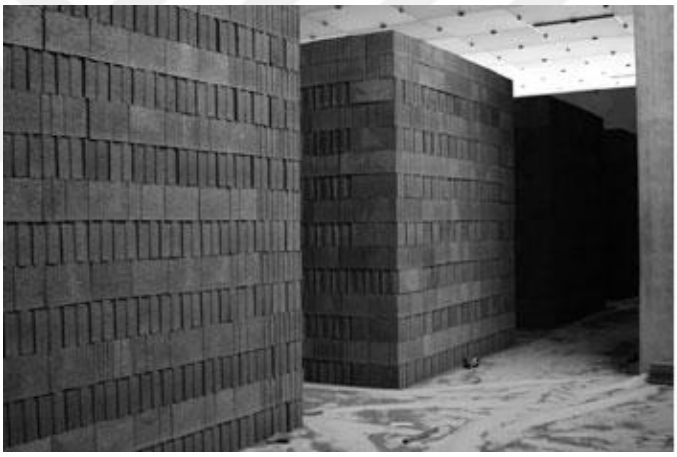
Bishop'a göre, İlişkisel sanatın değerlendirilmesi için herhangi bir estetik kriter bulunmadığından, uyumsuzluk, bozgunculuk ve bozulma gibi estetik stratejileri savunan rekabetçi bir teori, daha uygulanabilir bir alternatiftir. Bishop, ilişkisel antogonizma kavramını Santiago Sierra'nın çalışmaları üzerinden açıklamaktadır.

> "Sierra, diyalog ve görüşmenin rolünü vurgulayan ilişkiler oluşturuyor, ancak bunu bu ilişkileri eserin içeriği ile karıştırmadan yapıyor. Performans ve yerleştirmelerinin ürettikleri ilişkiler, ait olmanın aksinehuzursuzluk ve rahatsızlık hisleriyle yüklü; çünkü eser "mikrotopya"nın imkansızlığını anlıyor ve bağlam arasında bir gerilim sürdürüyor. Bu gerilimin ayrılmaz bir parçası farklı ekonomik arka planlardan katılımcıların devreye girmesi; bu da güncel sanatın kendisini diğer toplumsal ve siyasal yapıları kapsayan bir alan olarak algılayışını sorgulama amacını taşıyor (Bishop, 2000: s.41-42)".

Sierra'nın çalışmaları etkileşimlidir ve gerçek insan ilişkilerinin, insani olmadığı gerçeğini gözler önüne sermektedir. Almanya'daki işsiz göçmenler, Meksika'daki işsiz kadınlar ya da uyuşturucu bağımlıları, oluşturduğu bağlam içerisinde hazır nesne konumuna gelirler. Sierra'nın tercih ettiği sanatsal mekanizmalardan biri, genellikle yasadışı işçiler, uyuşturucu bağımlıları, fahişeler ve evsizlerden oluşan ve toplumun dışında kalan, bir grup insanı kiralamak ve onlardan belirli bir görevi yerine getirmelerini istemektir. Çökmekte olan bir duvarı desteklemek gibi tekrarlayan, rahatsız eden ve çoğu zaman anlamsız olan bu görevler, ekonomik sistemin insanlık dışı yönlerini ve insanların sömürülmesinin sembolleri olarak seyircinin karşısında yer alır. Bu görevleri yerine getirirken işçilere fazla para ödemez, işçiler yerel kanunların öngördüğü biçimde asgari miktarı alırlar. Bu sayede sanatsal etkinlik, kapitalist toplumların çalışma mekanizmasını, para ekonomisini, insan hayatının ve emeğinin değerini gözler önüne sermektedir.

Resim 3: Santiago Sierra, 2000. https://ikon-gallery.org/event/santiago-sierra/

2001 Venedik Bienali için gerçekleştirdiği çalışmasında Sierra, Senegal, Çin ve Bangladeş'ten gelen, saçlarının asıl rengi koyu olan, sokak satıcılarından 60 Dolar karşılığında saçlarını sarıya boyatmalarını istemiştir. Bienal süresince sokak köşelerinde marka çantaların korsanlarını satan satıcıların, boyalı saçları onların şehirdeki varlığının altını çizerek onları görünür hale getirmiştir. 2003 Venedik Bienali için gerçekleştirdiği bir diğer çalışması, İspanyol Pavyonu için tasarladığı bir yerleştirmeden oluşmaktadır. "Wall Enclosing a Spacer" adlı yerleştirmede, İspanyol Pavyonunun içini beton bloklarla çevirerek, geçit vermeyen galeriler oluşturmuştur. İspanyol pasaportu taşıyan ziyaretçiler, bu galerilere girmek için davet edilmiş, İspanyol olmayanların girişine ise pasaport kontrolü yapan iki görevli tarafından izin verilmemiştir.



Resim 4: Santiago Sierra, 2004. http://www.e-flux.com/announcements/42504/santiago-sierra/

Sierra, "250cm line tattooed on 6 paid people" adlı video performansında ise, Küba'da altı işsiz gence sırtlarına dövme yapmak için 30 dolar teklif etmiştir. Normal şartlar altında kişisel bir tercih olan dövme yaptırmak, Sierra'nın bu çalışmasında olduğu gibi "ücret" karşılığında yapıldığında küçük düşürücü bir jeste dönüşmektedir. Bu çalışmada Sierra bu insanların ücret karşılığı dövme yaptırmalarını sağlayan sosyal koşulların varlığına dikkat çekmektedir. Öte yandan zenginlik, insanlık dışı çalışma koşulları, gelirin haksız dağılımı gibi sosyal hiyerarşileri oluşturan şartlara odaklanarak, izleyiciyi gündemin dışında olan bir gerçeklikle yüzleştirmektedir.

Resim 5: Santiago Sierra, 250cm line tattooed on 6 paid people, 1999.
https://www.artsy.net/artist/santiago-sierra

Sierra'nın işleri Tiravanija'nın mutlu yemek çalışmalarının aksine, bedava yemek diye bir şey olmadığını, her şeyin ve herkesin bir fiyatı vardır diyen kapitalist söylemi özenli bir biçimde bize hatırlatmaktadır. Bu bir anlamda toplumsal problemlere verilen estetik bir tepki olarak da okunabilir. Bu noktada Sierra'nın stratejisi, diyalog ve katılım modları yaratmanın ötesinde, toplumsal problemleri, eleştirel bir hesaplaşma ile bir gösteri olarak yeniden üretmektir. Bu nedenle izleyicide huzursuzluk ve rahatsızlık hissi uyandırmaktadır. Sierra'nın çalışmaları, çatışmalı olan bir durumu düzeltmek veya iyileştirmek, yeni bir sistem için bir olasılık oluşturmak ya da mevcut durum ve gelecek için umut yaratmanın, aksine sadece toplumsal koşullara odaklanan, politik bir söylemi olan rahatsız edici ve gerilimli işlerdir. Bunun yanında Sierra'nın çalışmaları sanat merkezlidir ve sanat dünyasına, kopmaz bir biçimde bağlıdır. Projeleri, bianeller, müze, galeri ve koleksiyonerlerden oluşan sanat ağında kendine yer bulmaktadır.

Öte yandan, özellikle 1980 sonrası ve 1990'ların başlarında toplumsal meseleler hakkında çalışmalar yapmak yerine, doğrudan toplulukla birlikte gündelik hayatın içinde örgütlenen katılımcı sanat uygulamalarının varlığı söz konusu olmuştur. Bu tür uygulamalarda, uygulayıcılar, nesne oluşturma, performans,

topluluk örgütleme, aktivizm ve araştırmacı gazetecilik gibi alanlardaki sınırları özgürce belirsizleştirerek, galeri ve müze sisteminin dışında kalan bir alanda, gündelik hayatın tam kalbinde projelerini gerçekleştirmektedirler. Bu uygulamaları, bir sanat türü olarak tanımlayan ölçütler belirli ve resmi değildir. Ancak sanat dünyasındaki yerinin belirlenmesi noktasında, 1960'lı yılların katılımcı ve eylemci uygulamalarını, 1970'li yılların feminist araştırmaları ve performanslarını ve 1990'lı yılların ilişkisellik kavramını hatırlamak yardımcı olabilir.

## 2.1. Gündelik Hayatı Dönüştürmeye Yönelik Teoriler Ve Kavramlar:

Gündelik hayat, 20. Yüzyıldan itibaren fen bilimlerinden sosyal bilimlere kadar pek çok alanda önemli bir araştırma konusu olmuştur. Bu araştırmaların bir ayağında Marksist teorisyenlerin bütüncül perspektifi koruyan yaklaşımları bulunur. Bu bölümün sınırları çerçevesinde genel olarak Marksist teorisyenlerin gündelik hayat eleştirisinin, küresel isyan ve direniş hareketlerinin sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında bize ne gibi öneriler sunduğu sorusuna yönelik yanıt aramaya çalışılmaktadır. Aynı zamanda yaşadığımız Neoliberal Küresel Kapitalizm sürecinde gündelik yaşamın karmaşasından, hiyerarşisinden, eşitsizliklerinden ve boşluklarının içinden çıkan direnme alanlarının var olan toplumsal düzenle olan ilişkisini irdelemeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde, küreselleşmeye karşı isyan ve direniş hareketlerinin var olan düzeni değiştirmek için kullandıkları sanatsal, kültürel ve yaratıcı eylem ve taktikleri anlamaya yönelik bütüne dair fikirleri, kavramları ve teorileri analiz edilmeye çalışılmaktadır.

### 2.1.1. Oskar Negt, Alexander Kluge ve Karşıt-Kamusal Alan

Kamusal alan kavramı politik söylemde kilit bir kavramdır ve toplumsal hareketler için bir alan belirlemektedir. Oscar Negt ve Alexander Kluge'nin üretim ilişkileri üzerinden ele aldıkları kamusal alan kavramını Marksist anlayış çerçevesinde değerlendirirler. Negt ve Kluge'nin önerdiği karşıt-kamusal alan

proletaryayı kamusala taşıyarak egemenlerin kamusalını ele geçirmeyi hedeflemektedir. Karşıt-kamusal alanı aşağıdaki şekilde tanımlamaktadırlar.

> "1. Kamusal alan, birbirinden farklı ekonomik, teknik ve politik örgütlenme safhalarına tekabül eden farklı tipte kamusallıkların değişken bir karışımıdır.
> 2. Çoklu, çeşitli ve eşitsiz katılımcılar arasındaki söylemsel çekişmenin alanıdır.
> 3. Farklı kamusallık tipleri ve çeşitli kamusal alanlar arasındaki örtüşmeler ve konjonktürler nedeniyle potansiyel olarak öngörülemeyen bir süreçtir.
> 4. Soyut evrensellik idealleri yerine maddi yapılarda temellenen farklı, çeşitli kamular arasındaki tecrübeyi mümkün kılan kapsayıcı bir boyut içeren bir kategoridir (Hansen,2004: s.163)".

Negt ve Kluge'ye göre kamusal alan, egemen politik kamusal alan, alternatif kamusal alan ve karşıt- kamusal alan olmak üzere üçe ayrılır. Egemen sınıfın iktidarının var olduğu kamusal alanı, sistemin sürdürülebilirliği için sömürü ve tahakküm mekanizmaları tarafından denetlenen karmaşık yapılar ve araçlar bütünü olarak tanımlar. Alternatif kamusal alan ise, küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan problemleri ezilenler lehine çözmeye çalışan söz ve eylemleri içerir. Alternatif kamusal alan sınıf dışıdır ancak tahakküme karşı duruşuyla sınıf ilişkilerinde taraf olabilir. Karşıt-kamusal alan ise egemen kamusal alana karşıdır. Sınıfsal mücadelenin esas alındığı bir yapıdadır. Anti-kapitalisttir, kolektif dayanışmanın ve kurucu nitelikli söz ve eylemlerin oluştuğu alandır (Özbek, 2015: s.182).

İnsanların yaşam alanlarını metalaştıran, kar üzerine kurulu egemen kamusal alana karşılık karşıt-kamusal alan, kolektif dayanışma ve karşılıklılık ilişkileri dayanmaktadır. Belirli bir gelecek ve toplum kurgusunu taşıyan karşıt-kamusal alan kavramı her bireyin değişimi başlatma gücünün olduğunu varsayarak gerçeklik ve ütopya arasında bağlar kurmaya çalışmaktadır.

### 2.1.2. Bertolt Brecht ve Yabancılaştırma Etkisi

Şair, oyun yazarı, yönetmen olan Bertolt Brecht tiyatroya getirdiği yeni bakış açısıyla devrimci politik tiyatronun en önemli kuramcılarından biri olarak

sayılmaktadır. Savaş yıllarından Hitler'in iktidarı devraldığı 1933 yılına kadar olan süreçte, tüm aydınlar ve sanatçılar gibi savaşın bunalımından derinden etkilenmiştir. Dışavurumcu sanatın etkili olduğu bu yıllarda savaşın tüm vahşeti, korku ve acı çığlıklara dönüşmüştür. Savaş yıllarının başlangıcında iktidarın çağrısına neşe içinde yurtseverlik şarkıları söyleyerek karşılık veren gençlerin coşkusunun yerini acı almıştır.

Brecth ilk şiirlerini ve oyunlarını bu dönemde kaleme almıştır. Yazarın bu dönemdeki eserlerinde, sanayileşme sonrası yükselen kapitalizmin toplumsal yaşamın bütününe olan etkisi ve sadece görüneni gözlemlemesi söz konusudur. Ardından çoğunluğunu işçilerin oluşturduğu oyucularıyla Alman proleterya tiyatrosunu kurmuş olan Piscator ile çalışmalar yapmaya başlamıştır. Piscator tiyatrosunda duygulardan çok düşünceye, olaylara ve politikaya yer vermektedir. Bu süreç Brecth'in Marksizmle buluşması ve epik tiyatro anlayışının temellerini atmasında etkili olmuştur. İşsizliğin yoksulluğun arttığı 1930'ların Almanya'sında adil düzen sloganıyla iktidarı kazanan Nazi partisi ve ardından başa geçen Hitler birçok insan gibi Yahudi kökenli olan Brecht'i de hedefine almıştır. Ardından sürgün yılları başlamış ve sürgün 1949 yılına kadar devam etmiştir. Bu süreçte Brecht, halkı faşist bildirileriyle kandıran ve bir ilizyon yaratarak etki altına alan Hitler'e ve bu anlayışın tiyatrodaki yansımasına karşı olarak epik tiyatro anlayışını ve yabancılaştırma etkisini geliştirmiştir.

Aristotelesci olmayan bir tiyatro anlayışı olan epik tiyatro izleyiciyi, fikir üretmeye, düşünmeye ve eleştirel bir gözle bakabilmeye yönlendirmektedir. Aristocu tiyatro ise, ıslah edici ve ehlileştirici bir yöntem benimseyerek, olasılıklar ve zorunluluklar dâhilinde mümkün olan durumu ifade etmektedir.

Aristotelesçi ilkelere dayalı geleneksel burjuva tiyatrosu, benzetmeci bir anlayışa sahiptir. Yer, olay ve zaman ekseninde kurgulanmıştır. İzleyiciyi başroldeki kişiyle kendi arasında bir özdeşlik kurmaya yönlendirmekte ve başroldeki kişinin hissettiği acı, hayal kırıklığı, korku, yenilgi gibi duyguları izleyicilerinde onunla birlikte hissetmesini, yaşamasını sağlamaktadır. Böylece izleyiciyi tutkularından arındırmaktadır (katharsis). Dolayısıyla Aristocu tiyatro iki bileşeni olan özdeşleşme

ve arınma (katharsis) yoluyla izleyicilerin aklını değil duygularını harekete geçirmekte, izleyiciyi düşündürmek ve dönüştürmek yerine onarmayı amaçlamaktadır. Brecht katharsisi yadsıyarak izleyicide toplumsal süreç anlayışını benimseyecekleri bir etki yaratmaya çalışır. Yaşamın değiştirilebilir olduğunu sanatın da bunu göstermesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Çünkü kapitalist sistem sanatı belli bir sınıfın çıkarına uygun olarak şekillendirmekte, izleyicide var olan koşulların mutlak ve değiştirilemez olduğuna ilişkin bir algı oluşturmaktadır. Kapitalist sistemin "sanat için sanat" ve "saf sanat" gibi söylemleri yoluyla sanata atfedilen gizem gerçekliği maskelemektedir (Boyd ve Mitchell, 2015, s.210-211).

Brecht'in karşıtlığa dayanan epik tiyatro anlayışı, izleyicinin sahnede olup bitenlere kapılmak yerine, objektif bir gözle değerlendirmesini, dolayısıyla yeni bir izleyici tavrını beklemektedir. Katılımı gerektiren bu tavır, izleyiciden ne olacak yerine nasıl ve neden olacak sorusunu sormasını beklemektedir. Duygusal manipülasyonun önüne geçmek ve seyirciyi yadırgatmaya, düşünmeye sevk etmek için yabancılaştırma etkisi diye adlandırılan yönteme başvurmaktadır.

Yabancılaştırma etkisi genel anlamda Bertolt Brecht'in seyirciden eleştirel bir tepki almak amacıyla geliştirdiği tanıdık olanı bağlamından koparark tuhaflaştıran tekniklerdir. Yabancılaştırma etkisinin amacı, yaşama yeni bir perspektif açarak etkili bir biçimde müdahale yöntemi ve stratejisi sunmaktır. Yabancılaştırma etkisiyle amaçlanan var olan kalıpları yıkmak, sınıflı toplum yapısına, sömürü düzenine karşı politik bir tavır göstererek kapitalist Hegemonyayı kırmaktır. Toplumlarda egemenlerin çıkarları doğrultusunda belli düşünce ve bakışlar üretip rıza halini sağlayan ve var olan biçimleri normal gösteren hegemonyanın kırılması, doğal ve normal kabul edileni bir başka bağlama taşıyarak izleyiciyi yadırgatmak ve yeni bir bilinç kazandırmakla olmaktadır. Günlük akış içerisinde dikkat etmeyeceğimiz olayları, ilişkileri yabancılaştırarak bu kuramı geliştirmiştir. Burjuva tiyatrosu var olan düzeni sahnede aynı şekilde kurarak egemen sınıfın değerlerini, mutlaklığını ve değişmezliğini pekiştirmektedir. Epik tiyatro ise yaşamın her alanındaki kabullenişten değil, yaşamın değişimi ve dönüşümü üzerinden hareket etmektedir. Brecth'in epik tiyatro anlayışı, tiyatro içinde çözüm üretmek yerine, oyunları çözümsüz bırakarak bu yolla izleyicinin tiyatronun dışında kalan gerçek

hayatta çözüm üretmelerini beklemektedir (Arslan, 2001: s.65-67). Bu şekilde dünyanın değişebileceği inancını taşımaktadır. Geliştirdiği tekniklerle dünyayı yorumlamak değil değiştirmek isteyen Brecht'in teorileri, yeni toplumsal hareketler için önemli bir referans noktası olmuştur.

### 2.1.3 Agusto Boal ve Ezilenler Tiyatrosu

*"Tiyatronun kendisi devrimci değildir; devrim için bir provadır."*
*Augusto Boal*

Ezilenler Tiyatrosu, insanları harekete geçirmeyi ve insanlara, eylem yapmayı prova etmesi için alan yaratan tiyatro teknikleridir. Augusto Boal, insanın bütün faaliyetlerinin politik olduğunu, dolayısıyla tiyatronun da bu faaliyetlerden biri olarak zorunlu olarak politik olduğu görüşündedir. Boal tiyatronun çok etkili bir silah olduğunu bu yüzden bir hükmetme aracı olarak egemen sınıflar tarafından elde tutulmaya çalışıldığını, ancak uygun teatral biçimlerin yaratılmasıyla bir özgürleşme silahı da olabileceğini belirtir (Boal, 2014: s.vii). Ezilenler Tiyatrosu, toplumsal değişim bağlamında çalışan "çokluk" için oldukça etkili ve pratik metotlar önermektedir.

Arnold Hauser (2006), Sanatın Toplumsal Tarihi kitabında "başlangıçta tiyatro koroydu, kitleydi, halktı, hakiki başkahraman bunlardı" diye bahseder. Boal' da Ezilenler Tiyatrosu kitabında başlangıçta tiyatronun herkesin özgürce katılabileceği bir kutlama, karnaval, şenlik havasında, halk tarafından halk için yaratılmış bir gösteri olduğunu belirtir. Daha sonra egemen sınıf olarak aristokrasinin tiyatronun mülkiyetini ele geçirdiğini; oyuncu olarak bazı kişileri sahneye çıkarırken diğerlerini seyirci, halk, kitle olarak oturdukları yerde alıcı ve edilgin konuma getirerek ayrımlar oluşturduğunu belirtir. Diğer bir ayrım da başkahraman ve diğerleri olmak üzere oyuncular arasındadır. Başkahraman aristokratları, diğerleri ise halkı temsil eder. Bu tiyatroyu Boal Aristoteles'in baskıcı tragedya sistemi olarak tanımlar. Aristokrasiden sonra gelen burjuvazi ise başkahramanları değiştirmiş; ahlaki değerleri temsil eden nesneler olmaktan çıkmış ve istisnai bireyler ve çok

boyutlu özneler olarak yine aynı şekilde halktan kopuk bir konuma gelmişlerdir. Boal bu tiyatroyu Machiavelli'nin erdem poetikası olarak tanımlar. (Boal, 2014: s.viii)

Boal'a göre seyirci pasif izleyici olduğunda, yani şimdinin Hollywood filmleri ve pembe dizilerinde olduğu gibi, kendisiyle ana karakter arasında duygusal bir özdeşleşmeye girerek, eyleme geçme arzusunu kendisiyle özdeşleştirdiği karakterlere yüklediğini dolayısıyla bu yolla harekete geçme arzusunun tatmin edildiğini belirtir. Aristoteles'in katharsis diye adlandırdığı bu durum; "kişinin estetik deneyim ve yaşantılar yoluyla olumsuz duygularından, özellikle de yıkıcı tutkularından kurtulması, ruhu tutkulardan temizlemesi, arınması süreci" olarak açıklanabilir (Cevizci, 2000: s.192). Aristotales'e göre toplumun bir parçası olarak insanın, önceden tasarlanmış belirli kurallara (toplum içinde yaşama, erdem, adalet, vb) uyma zorunluluğu vardır. Bazen bu kurallara uymada başarısız olur ve bu başarısızlığı düzeltmek için devreye tragedya girer.

Bertollt Brecth'de benzer bir yaklaşımla burjuva tiyatrosunu eleştirmektedir. Brecth, seyircinin ana karakterle arasında duygusal bir özdeşleşmeye girerek eleştiriden uzaklaştığını, ana karakter ağladığında ağladığını gülünce güldüğünü, dolayısıyla tiyatro aracılığıyla manipüle edildiği görüşündedir. Brecth'in izinden giden Augusto Boal ise egemen sınıflar tarafından yaratılan engellerin yıkılmasını için tiyatro aracılığıyla yeni bir alan açmayı hedefler. Engellerin yıkılması için önce oyuncularla seyirciler arasındaki engeller yıkılmalı, herkes oynamalı toplumun dönüşümünde herkes başkahraman olmalıdır. Amaç duygusal manipülasyonla mücadele etmek, seyircinin eleştirel bilinçliliği ve eylemde bulunma kapasitesini uyandırmaktır. Boal'ın değerlendirmesi şöyledir;

> "Ezilenlerin poetikası eylemin kendisinde yoğunlaşır. Seyirci kendi erkini gerek onun yerine eylemesi gerekse onun yerine düşünmesi için karaktere (ya da oyuncuya) devretmez; tam tersine kahraman rolünü bizzat kendisi üstlenir, dramatik eylemi değiştirir, çözümler getirmeye çalışır, değişim planlarını tartışır; kısacası kendisini gerçek eylem için eğitir. Bu durumda belki de tiyatro kendi içinde devrimci değildir ancak kesinlikle devrimin bir provasıdır. Özgürleşen seyirci, bir bütün kişi olarak, eyleme geçer. Eylemin kurgusal olması önemli değildir, önemli olan onun eylem olmasıdır! (Boal, 2014: s.111)"

Ezilenler Tiyatrosu'nun İmge Tiyatrosu, Forum Tiyatrosu ve Görünmez Tiyatro olmak üzere üç temel kategorisi vardır. Ezilenler Tiyatrosu'nun İmge Tiyatrosu, Forum Tiyatrosu ve Görünmez Tiyatro arasında çalışmanın yapılacağı koşullara ve amaca uygun olarak belirli bir form tercih edilse de formlar arasında iç içelik ve etkileşim vardır.

İmge Tiyatrosu, toplumlar ve kültürlerle ilgili baskı içeren bir durumu sözlü anlatıma başvurmadan hareketsiz pozlardan oluşan ve seyircinin doğrudan katılımının hedeflendiği egzersizler olarak tasarlanmıştır. İmge Tiyatrosu'nda katılımcılar (seyirci-oyuncular) kendi yaşamlarının, duygularının ve maruz kaldıkları baskının imgesini hiç konuşmadan anlatmaktadırlar. Önce tema belirlenir, sonra katılımcılar kendilerinin ve diğerlerinin bedenlerini heykeller gibi kullanarak üç boyutlu tablo oluştururlar. Bu donmuş üç boyutlu tabloda oluşan imge, eylemin rotasını belirleyen başlangıç noktasıdır. Ardından bu imge üzerine diğer katılımcılarla birlikte çeşitli tartışmalar ve çeşitli müdahaleler yapılarak eleştirel değerlendirme sürecine girilir. Amaç durumla ilgili katılımcıların tamamını uzlaştıracak bir imgeye ulaşmaktır; herkes uzlaştığında baskının temsili olan gerçek imgeye ulaşılmıştır. Daha sonra katılımcılar baskının yok olduğu, mevcut sorunların çözülmüş olduğu ideal imgeyi oluştururlar. Son olarak mevcut gerçeklikten ideal gerçekliğe nasıl geçileceğini göstermek için bir geçişin imgesi gösterilmelidir. Dolayısıyla İmge Tiyatrosu'nda seyirci-oyunculardan değişimin, dönüşümün ya da devrimin nasıl gerçekleşeceğine dair öneriler yapması beklenmektedir (Boal, 2014: s.127-131).

Forum Tiyatrosu'nda ise katılımcılardan çözümü zor olan toplumsal ya da politik bir probleme ya da yanlışa işaret eden bir öykü anlatmaları istenir. Problem her zaman bir baskı biçimine işaret etmeli ve oyunda ezen ve ezilen kahramanlar olmalıdır. Sonrasında anlatılan öykü doğaçlama yöntemiyle oyuna dönüştürülür ve sergilenir. Oyun ikinci kez bir öncekiyle tamamen aynı bir biçimde tekrarlanır, ancak bu sefer seyircilerin içinden herhangi biri oyunu durdurarak istediği bir oyuncuyu oyundan çıkarır ve onun yerine geçer. Seyirci-oyuncu kendisine en doğru gelen biçimde eylemi yönlendirerek problemi farklı noktalara götürebilmektedir. Forum

Tiyatrosu'nun amacı katılımcıların somut durumları tartışarak yeni çözüm önerileri bulmasını ve baskıya karşı koymanın yeni yollarını keşfetmesini sağlamaktır. Dolayısıyla tiyatroda deneyimlenen oyun gerçek dünyada yapılacak eylem için bir prova halini alır (Boal, 2014: s.132-138).

Görünmez Tiyatro ise insanları bilgileri dışında oyunun katılımcısı yapan bir tiyatrodur. Mekân tiyatro dışı bir ortam; bir yaya kaldırımı, bir market, bir tren istasyonu, vb. olabilir. Sahneye tanıklık eden insanlar tesadüfen orada bulunurlar ve oyun sahnelenmekteyken aktif birer seyircidirler. Sahne genellikle toplumun normal alışkanlıklarıyla ilgili bir yıkıcılık içermektedir. İnsanlar arasına karışan provakatör oyuncular oyunla ilgili karşıt fikirler ileri sürerek insanların tartışmaya dâhil olmasını sağlamaktadırlar. Görünmez Tiyatro'da amaç, pasif toplumsal ilişkileri sarsmak, kamusal bir forum oluşturarak sorunların tartışılmasını, sorgulanmasını sağlamak ve insanlar arasında diyalog başlatmaktır (Boal, 2014: s.138-142).

Boal'ın Ezilenler Tiyatrosu, aktör ve izleyici arasındaki ayrımı kapatarak ve izleyiciyi oyuncu konumuna getirerek harekete geçirici bir rol üstlenmektedir. Aynı zamanda eleştirel düşünmek ve düşünceyi hayata geçirmek konusunda yöntemler geliştirmektedir. Dolayısıyla bu tiyatro eylemi, paylaşılan sorunların ortak bir analizine dayanan bir sosyal eylem provası olarak yaşanmaktadır.

### 2.1.4. Michel De Certeau ve Gündelik Hayatın Keşfi

*"Sıradan insana. Herkesin ortak kahramanına. Her yere serpilmiş, her yere yayılmış kişiye. Yürüyen adama" De Certeau*

Sıradan insan, gündelik hayatı biçimlendiren baskın iktidarın dışında kalan, iktidarın belirlediği sınırlar içerisinde var olmaya çalışan, iktidarın baskılarına, dayatmalarına, yönlendirmelerine, vb etkenlere maruz kalan herhangi bir kişidir. De Certeau'ya göre iktidarın inşa ettiği disiplin ve denetim aygıtları tarafından baskı altına alınan sıradan insan iktidara karşı doğrudan bir mücadeleye girişmemekte, iktidarın uygulandığı disiplin ve/veya denetim mekanizmalarıyla oynamakta, bu

mekanizmayı kendine uyarlamak için uğraşmaktadır. De Certeau'nun sorunsalı, Foucault gibi iktidarın bireylere, gruplara uyguladığı baskının/şiddetin nasıl bir disiplin teknolojisine dönüştüğünü incelemek, belirlemek değil, gözetlenen bireyin ya da grupların taktiklere dayalı dümenci, hileci yaratıcılıklarını ortaya çıkarmaktır. De Certeau yaşamın tüm alanını kuşatan iktidarın ve kurumlarının oluşturduğu tahakküme karşı gündelik hayattaki öznel eylem modellerini inceleyerek, gündeliğin içinde sıradan insanın geliştirdiği mikro-direnç hareketlerine işaret etmektedir. De Certeau'ya göre mikro-direnç hareketleri kendi aralarında mikro-özgürlükler oluştururlar; iktidarın toplum üzerine uyguladığı baskının, gücün ve karmaşık sistemlerin karşısına basit ve sıradan olan tersyüz etme ya da altüst etme eylemlerini yerleştirerek iktidar ve toplum ilişkilerine yeni bir boyut katmaktadır.

De Certeau, "tüketim"i hiç görünmeyen bir üretim biçimi olarak ele almaktadır. "Tüketici ile (bunları kullanandır) ürünler arasında (tüketiciye dayatılan düzenin göndermeleri) bu tüketicinin bu ürünleri kullanımından kaynaklanan az ya da çok derin bir uçurum bulunmaktadır". Dolayısıyla bu noktada önemli olan tüketiciye dayatılan ürünlerin "kullanım bağlamı"dır. De Certeau örnek olarak üretici aydın sınıfının dayattığı ve yaydığı kültür ürünlerinin halk ortamlarındaki kullanımlarını verir. " Dayatılan bilgiler ve simgeler, bunların üreticisi olmayan uygulayıcıların manipüle ettikleri nesnelere dönüşmektedir". Okuma faaliyetinde de benzer bir tutum geliştirir. Okuyucu, metinin içerisinde belli cümleleri, belli kavramları kendi istediği biçimde anlamlandırırken bazılarını da görmezden gelerek kendi lehine dönüştürebilmekte ve metinden kişisel anlamlar ve hazlar çıkarabilmektedir. (Certeau, 2008: s.107-108).

Bir diğer örnek İspanyol sömürgecileri tarafından Hristiyanlaştırılmaya çalışılan Amerikan yerlilerine ilişkindir. Görünüşe göre egemen düzene boyun eğmiş, onlara dayatılan ritüelleri ya da kanunları kabul etmiş, benimsemiş olan bu yerliler, kendilerine dayatılanları başka bir düzleme çekerek ve bu düzlemde dönüştürerek yeniden imal etmişlerdir. De Certeau bu durumu şöyle açıklar;

> "Kendilerine dayatılanları, elinden bir türlü kurtulamadıkları bu dayatıcı sisteme yabancı göndermelere dayanarak ve farklı hedeflere yönelik olarak kullanarak ve farklı uygulamalara tabi tutarak, derin bir dönüşüme

> uğratmışlardır. Yoksa bunları reddetme ya da değiştirme yoluna gitmemişlerdir. Onları dışarıdan "sindirmeye, öğütmeye" çalışan sömürgecilik sistemi içerisinde öteki olarak kalmayı başarmışlardır. Egemen düzeni bu biçimde kullanarak, reddetme imkânlarından ve araçlarından yoksun oldukları erkle oyun oynamışlar; bu düzenin elinden, bu düzeni terk etmeden, bu düzenden uzaklaşmadan, kaçıp kurtulabilmişlerdir. Farklılıklarının gücü, "tüketim" biçimleri ve yöntemlerinden gelmiştir (Certeau, 2008: s.46)".

Bu nedenle denilebilir ki gündelik hayat içerisinde sıradan insanın ya da grupların tüketimi aynı zamanda bir üretim biçimi olarak kendisine dayatılan kalıpların hedefini saptırmakta, onları başka bir amaç için kullanmakta, kendine özgü bir tarz içerisinde, başka bir biçimde yeniden üretmektedir. Aynı zamanda yaratıcılığı da içinde barındıran bu üretim biçimi, kurnaz, dağınık, sessiz ve görünmezdir ancak usul usul her yere sızmaktadır. Bu üretim, dağınık, sessiz ve görünmez olması dolayısıyla kendini, kendisine dayatılan tüketim ürünlerini kullanma biçimleriyle açığa çıkarmaktadır. Amerikan yerlilerinin yaptığı gibi bu yaratıcı üretim eylemlerini gerçekleştirenler, mevcut sistemin dışına çıkmadan, kendilerine tanınan sınırlar dâhilinde pozisyon alarak, dümenler, oyunlar çevirerek sistemin araçlarını başka düzlemlere çekip dönüştürürler. De Certeau, bu bağlama, gündelik hayatı biçimlendiren, birbirleri ile sürekli ilişkide olan iki kavramı, egemen ve güçlü iktidarın büyük ve kapsamlı "strateji"lerinin karşısına, zayıf olanın gündelik hayat içerisinde geliştirdiği "taktik"leri koymaktadır.

De Certeau'nun ele aldığı biçimiyle "taktik" kavramı stratejinin astı değil, zıttı dır. De Certeau, birbirleriyle sürekli karşılıklı ilişkide olan strateji ve taktiğin gündelik hayatı biçimlendirdiğini belirtmektedir. Strateji genel olarak bir toplumda ya da fabrika, ordu gibi daha küçük birimlerde, iktidar sahibi tarafından devamlılığı sağlamak için uygulanan açık ya da örtük ilkeler ve kurallar bütünü olarak tanımlanabilir. De Certeau'nun her zaman güç kapsamında ele aldığı stratejiler, kendini mülkiyet alanları üzerinden özel bir yere konumlandırarak mekânını ayırt etmekte kendini diğerlerinden ayrı tutmaktadır. Stratejiler, gündelik hayatı biçimlendiren politik ve ekonomik güç odaklarının araçlarıdır ve güç odaklarının hâkimiyetini mekânlar üzerinden kurarlar. Örneğin belediyelerin şehir planlama komitesi kent düzeyinden mahalle düzeyine kadar caddelerin, sokakların planlanmasına çevrenin düzenlenmesine karar verir ancak sokakları kullanan sıradan

insandır. Her bir sıradan insanın kent yaşamını deneyimlemesi farklı olduğu için, kent mekânını iktidarın çizdiği sınırlar çerçevesinde algılamamakta ve işini kendince yürütmek için kentin sokaklarını çok farklı kullanım biçimlerine tabi tutabilmektedir.

De Certeau Gündelik Hayatın Keşfi adlı çalışmasında strateji ve taktiği aşağıdaki gibi tanımlamaktadır.

> "Strateji, güçler arasındaki ilişkilerin ancak bir istek ya da erk öznesinin (işletme, ordu, vb.) yalıtılabilir olduğu anda gerçekleştirebileceği oyun ya da hesaplaşmadır. Strateji bir mülkiyet olarak çerçevesi çizilebilecek bir mekânın varlığını ön kabul olarak benimser. Bu mekân hedeflerden ya da tehditlerden oluşan dışarıdakiler kümesiyle kurmuş olduğu ilişkileri yönlendirebileceği bir üstür. "Taktik, mekân olarak sadece ötekinin mekânını kullanır. Bu nedenle yabancı bir gücün yasalarıyla düzenlenmiş haliyle kendisine dayatılan alanda oyununu kurmak zorundadır. Düşmanın görüş açısı içinde ve düşman tarafından denetlenen uzam içinde gerçekleşebilen bir harekettir. Dolayısıyla taktik, ne bütüncül bir projeye sahip olabilir ne de rakibini görünür, nesnelleştirilebilir ve ayrı bir uzamda toparlamak olanağına sahiptir. Hamle üstüne hamle yapar ve fırsatları değerlendirir. Kazançlarını depolayabileceği, mülklerini çoğaltabileceği ve çıkışları öngörebileceği bir üsse sahip değildir. Bu mekânsızlık ona hareketlilik de sağlar. (Certeau, 2008: s.112-113)".

Zayıfın sanatı olarak adlandırılan taktikler, durumlara karşı üretilen refleksle, stratejiden rol çalan, boşlukları dolduran, sistemin kurallarını zayıflatan ve yerinden eden uyumlu ya da uyumsuz davranışlardır. Bu durum, stratejinin "yetersizliği" üzerinden gelişir. Taktikler içine işledikleri sistemde kendi çıkarlarına göre yollarını çizerler ve farklı amaçlar ortaya koyarlar. Önceden girintileri ve çıkıntıları belirlenmiş bir zemin üzerinde dolaşır, sınırlardan taşar ve türevlerini türetirler. Gündelik yaşam içerisinde sıradan insan iktidarın toplumsal alanın tümüne yayılmış stratejilerine karşı direnmekte, "an"a uygun taktikler geliştirerek sistemi yanıltacak hilelere başvurmaktadır. De Certeau'nun deyişiyle "Günlük yaşam, düzenbazlık yapmak, dolap çevirmek yani işini kendince yürütmek için herkese binlerce yol sunar (Certeau, 2008: s.44)". Taktikler her an dönüşebilir yapısıyla fırsatları değerlendirerek sistemin çatlaklarını dikkatle ve kurnazlıkla kullanır. Taktikleri kullanan sıradan insan, çevresini gözlemlemekte, gözlemleri doğrultusunda sürekli yeni değerlendirmeler yapmakta ve eylemini hamle üstüne hamle yaparak yeniden konumlamaktadır.

Taktiksel teoriysen John Boyd OODA-Döngüsü olarak adlandırdığı bu durumu şöyle açıklamaktadır. "İnsanlar çevrelerini gözlemler (Observe), çevrelerindeki en önemli gelişmelere göre kendilerini yönlendirirler (Orient), anlık bir eylem planı kararı alırlar (Decide), eylemi gerçekleştirirler (Action), ardından son eylemlerinin ne gibi etkilerini olduğunu gözlemlemeye geri dönerler". Bu süreç aralıksız olarak devam eder, sürekli bir döngü içerisinde tekrar gözlemler, tekrar yönlerini bulur, tekrar karar alır ve tekrar eyleme geçerler. "Stratejide olduğu gibi işlerin nasıl sonlanacağına dair bir varsayım yoktur. Onun yerine öngörülemeyen değişimlerden yararlanmak için tetikte olma durumu söz konusudur; buna taktiksel kıvraklık denir ve toplumsal ayaklanmaları, yıkmayı hedefledikleri kurumlardan ayıran da budur (Boyd ve Mitchell, 2015: s.269)".

De Certeau'nun günümüz için en önemli yönü, bazılarının başarısız bir devrim ve kötü bir sonuç olarak nitelendirdiği 1968 hareketinin sonrasında yazdığı "Gündelik Hayatın Keşfi" çalışmasında solcu partilerin ve sendikaların çatışmacı mekânsal müdahalelerini sorgulayarak, kitlesel eylem yerine sosyal direnişe vurgu yapmasıdır.

### 2.1.5. Geçici Otonom Bölge (Temporary Autonomous Zone-TAZ)

Şair, Anarşist ve Sufi bilgin Hâkim Bey (Peter Lamborn), 1990' ların başında Ontolojik anarşi, Şiirsel terörizm adını verdiği çalışmasında iktidarın elinde tuttuğu yapılara karşı, geleneksel direniş modellerine bir alternatif olan Geçici Otonom Bölge kavramını ortaya atmıştır. Geçici Otonom Bölge, hemen, şimdi, burada mantığıyla özgür, geçici, özerk direniş ve muhalefet alanları yaratan bir ayaklanmadır. Hâkim Bey'in önermesi, bir devrim anını beklemeden hemen o anda özgürlük alanları yaratmaktır. İktidarla bire bir çatışmaya girmekten kaçınmak, denetlenemez ve tanımlanamaz olmak, aynı zamanda gözden aniden kaybolabilmek Geçici Otonom Bölgenin belirleyici özellikleri olarak tanımlanabilir. Hâkim Bey Geçici Otonom Bölgeyi şu şekilde tanımlamaktadır.

> "Geçici Otonom Bölge, "doğrudan Devlet'le çarpışmaya girmeyen bir ayaklanma gibidir, bir alanı (mekânsal, zamansal ya da düşlemsel) özgürleştiren ve sonra da Devlet onu ezmeden evvel başka bir yerde başka bir zamanda yeniden oluşmak üzere kendini fesheden bir gerilla operasyonu gibidir. Geçici Otonom Bölge 'nin esas gücü görünmezliğinde yatar. Devlet onu tanıyamaz çünkü Tarih'in bunun için bir tanımı yoktur. Geçici Otonom Bölge isimlendirildiği (temsil edildiği, dolayımlandığı) anda ortadan kaybolmalıdır, bir kez daha gösterinin terimleriyle tanımlanamayacağı için görünmez olarak başka bir yerde yeniden bitivermek üzere ardında boş bir kabuk bırakarak kaybolacaktır. Şu halde Devlet'in her yerde hazır ve nazır ve de kadir-i mutlak ve yine de aynı zamanda çatlaklar ve boşluklarla kalbura dönmüş halde olduğu bir çağ için Geçici Otonom Bölge mükemmel bir taktiktir (Hâkim Bey, 2009: s.148)".

Hâkim Bey, Geçici Otonom Bölgelerin geçmişte her zaman var olduğunu öne sürmekte, izlerini geçmişin özerk bölgelerinde bulmaktadır; Orta çağın İranlı Haşhaş ilerinden, korsan ütopyalarına ve Kuzey Amerika kolonicilerine kadar çok geniş bir yelpazede sayısız özgürleştirilmiş Geçici Otonom Bölgeler bulunmaktadır. Günümüzde olduğu gibi geçmişte de Emperyalizmin köleliği, ırkçılığı, zorla askere alınmayı, dini, vergileri yani uygarlığın tüm külfetlerini reddedenler devletin, iktidarın, baskının olmadığı bir yer tahayyülüyle geçici özerk (otonom) bölgeler oluşturmuşlardır.

Hâkim Bey, Geçici Otonom Bölge için model olarak Şebeke ve Ağ'i gösterir. Kitabın yazıldığı dönemde (1990'larda) Internet kültürü hayatımıza yeni yeni girmekteydi dolayısıyla Hâkim Beyin ele aldığı Şebeke kavramını iletişim ve enformasyon aktarımının bütünü olarak ele alır; Askeri ve istihbarat verileri, bankacılıkla ilgili bilgiler, telefon-posta sistemi ve internet bu bütünün içinde yer alır. Hâkim Bey şebeke için balık ağını, Ağ için ise balıkçı ağının yırtıklarında dokunmuş, daha karmaşık bir yapıya sahip olan örümcek ağını örnek olarak vermektedir. Ağ, Şebeke içerisinde yırtıklarda, çatlaklarda ve/veya zayıf noktalarda kümelenen, kurulan karşı-Şebekelerdir. Bir anlamda karşı-Şebeke, Şebeke içerisinde sürekli dolaşan ve kaos yoluyla kendisine geçici otonom bölgeler yaratan göçebe muhalefet odaklarıdır denebilir. Karşı-Şebekenin telekomünikasyonlarda, elektronik para aktarımlarında, virüslerle ve gerilla bilgisayar korsanlığı yoluyla yarattığı kaos Şebekede karışıklıklara, çökmelere neden olacak, ağ bu durumdan istifade etmenin yollarını bulacaktır. "Şebekedeki her felaket Ağ için, karşı-Şebeke için bir güç

düğümüdür. Şebeke kaos tarafından tahrif edilirken Ağ kaosla serpilip gelişecektir (Hakim Bey, 2009: s.163)". Öte yandan "Ağ kurma" pratiğinin varlığı bir bilgisayar teknolojisine bağlı değildir. Sanal olmayan uzamda sözlü iletişim, posta, marjinal fanzin ağı, vb yoluyla ağ yapısı inşa etmek mümkündür. Önemli olan kullanılan teknolojinin düzeyi değil, ağ yapısının açıklığı, yataylığı ve dolaysız olmasıdır.

Geçici Otonom Bölge'nin yayınlanmasından sonra, Hâkim Bey gündelik hayatın içerisinde otonom bölgeleri yaratmaya çalışan pek çok grup tarafından sahiplenilmiştir. Birçok direniş hareketinin taktik olarak kullandığı Geçici Otonom Bölge kavramı, Sokakları Geri Al partileri, Anonymous, Burning Man festivali, vb. gibi dünyanın birçok yerinde direnişlere ve eylemlere ilham kaynağı olmaktadır. Sonuç olarak Geçici Otonom Bölgeler, iktidarın otoritesine karşı kendi anarşist sosyal iletişim alanlarını oluşturabilen, ağ içinde sürekli dolaşan, yerleşik değerleri karnavalesk anlamda ters yüz ederek sanat ile hayat arasındaki sınırları bulandırarak kendisine geçici bağımsız bölgeler yaratarak faaliyet gösteren göçebe muhalefet odakları olarak tanımlanabilir.

### 2.1.6. Sitüasyonist Enternasyonal

Sitüasyonist Enternasyonal 1957 yılında Hayalci Bauhause (Asger Jorn, Pinot Gallizio, Walter Olmo, Piero Simondo) ve Letrist Enternasyonal'in (Guy Debord, Michèle Bernstein) bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Sitüasyonist Enternasyonal'in öncül gruplarından biri olan Hayalci Bauhause (İnternational Movement for an İmagination Bauhause), 1954 yılında Asger Jorn ve Enrico Baj tarafından, endüstriyel toplumda sanatın rolünü araştırmak için bir laboratuvar olarak kurulmuştur. Savaş sonrası Avrupa'da radikal sanat sahnesinin gelişimi için büyük bir öneme sahip olan Hayalci Bauhause, Bauhause'un fonksiyonalist mimari anlayışını eleştirmektedir. Asger Jorn "On the Current Value of the Functionalist İdea" adlı makalesinde fonksiyonalist mimari anlayışını şu şekilde eleştirmektedir. "Fonksiyonalist görüşü benimseyenler, yapının ve işlevlerinin rasyonel bir analizini yaparak, ihtiyaçları tatmin etmek için biçimi en ekonomik hale indirgemişlerdir. Bunun yanında çevrenin psikolojik işlevini görmezden gelmişlerdir (Jorn, 1956:

s.35-36)". Jorn'a göre "bizi çevreleyen nesnelerin görünümü, pratik yararlılığından bağımsız (psikolojik ve duyusal) bir işleve sahiptir (Jorn, 1956: s.35-36)". Dolayısıyla Jorn'a göre modern insan, TV, buzdolabı gibi ihtiyaçlardan boğularak gerçek hayatı yaşayamamaktadır. Jorn, fonksiyonalist mimari eleştirisi ile ütopist mimari projelerine önemli katkılarda bulunmuştur. 1955 yılında Alba'da sanatsal araştırmalara yönelik olarak hayalci bir laboratuvar kurulmuş, 1956 yılında Alba Kongresi' nde üniter kentçilik tanımlanmış ve hareket, 1957 yılında psikocoğrafik eylemin sözcülüğünü ilan etmiştir. Guy Debord, Jorn'u baskıcı mimariye modern eleştiri getiren ilk kişi olarak tanımlamıştır.

Diğer bir öncül grup olan Letrist Enternasyonel ise 1952 yılında kurulmuştur. Letrist Enternasyonel'in kökeni, Isidore Isou'nun 1946 yılında Paris'te kurduğu Letrism hareketine dayanmaktadır. Letirism yaratıcılığın yeni bir felsefesidir ve toplumu yeni bir yöntemle, yeni bir anlayışla dönüştürmeyi amaçlayan bir karşı sanat teorisidir. Isou'nun Letrist teorisi şiir üzerine temellenmiş ve Dada'nın bıraktığı anarşist mirasın içinden filizlenmiştir. Isou, Dada'dan farklı olarak yeni bir şiirsel kompozisyon tekniği geliştirmiş ve şiirlerini anlamlı olmayan, karışık harf düzenlemeleri ile oluşturmuştur. "Harf" göstergelerden ve sözcüklerden arındırılarak, sözcüklerin ve harflerin anlamı bozulacak ve bu şekilde anlam baştan sona yeniden kodlanıp, yeniden inşa edilecektir. Bu yaklaşımları ile Letristler'in, Dada'dan miras aldığı anlamı, ritmi, dizini yıkma tavrını devam ettirdikleri söylenebilir. Bunun yanında Letristler, yeni bir dil yaratmak amacıyla alfabedeki harflerin yetersiz olduğu görüşüyle alfabeye on dokuz harf daha eklemişlerdir.

Guy Debord, Letrist harekete 1950 yılında katılmış Isidore Isou ile anlaşmazlığa düşerek 1952 yılında ayrılmış ve Letrist adını sahiplenerek Letrist Enternesyonel'i kurulmasında rol oynamıştır. Letrist Enternesyonel, 1954 yılında "Potlach" adında, teksir kâğıdına bastıkları bir dergi yayınlamaya başlar. Bu derginin içeriğini, grubun dünyayı dönüştürmeye yönelik tasarıları oluşturmaktadır. Grup, bu dergide mimarlık ve şehircilik alanına ilişkin yaptıkları araştırmalara geniş yer vermiş ve aynı zamanda Sitüasyonist Enternasyonel'in derive, psikocoğrafya, detournement kavramlarının teorik ve pratik temellerini oluşturmuşlardır.

Sitüasyonist Enternasyonal'in ilk bildirisinin başlangıç cümlesi şöyledir; "Her şeyden önce dünyanın değiştirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. İçinde kendimizi sıkışmış hissettiğimiz hayatta ve toplumda olanaklı en özgürleştirici değişimi arzuluyoruz. Bu değişimin uygun eylemlerle mümkün olduğunu biliyoruz (Artun, 2011: s.279)". Kapitalist üretim ve tüketim mekanizmalarının hayatı ve sanatı tahakküm altına aldığı bir çağda, üyelerinin çoğunluğunu şair, ressam, yazar ve sinemacıların oluşturduğu Sitüasyonist Enternasyonal'in inandıkları bir geleceğe müdahale etme çabası Karl Marx'ın bıraktığı mirasın izlerini taşımaktadır.

II. Dünya Savaşı'nın yıkımının ardından ortaya çıkan ve mevcut kültürel atmosferi biçimlendiren Devrimci Gerçeküstücü Grup, Cobra, Hayalci Bauhaus, Letrist Enternasyonal ve ardından kurulan Sitüasyonist Enternasyonal'in (SE) amacı estetik-politik bir avangard hareket olarak, sanata, kapitalist topluma ve gündelik hayata eleştirel kuram ve uygulamalar getirmektir. Bu noktada onları en fazla etkileyenin I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da ortaya çıkan ilk avangard hareket olan Dada ve ardından gelen diğer bir avangard hareket olan Gerçeküstücüluk olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumu SE'in bir üyesi olan Michele Bernstein şu şekilde açıklamaktadır. "Bizim nefret ettiğimiz bir babamız vardı: Gerçeküstücülük. Birde sevdiğimiz bir babamız vardı: Dada. Bizler bu ikisinin evladıydık (Marcus, 2013: s.197)". Bu söyleme rağmen Sitüasyonist Enternasyonal'in kuram ve pratiklerinin kökleri Dada'dan daha çok Gerçeküstücülüğe yakındır.

Bilinçaltının derinliklerindeki yaratıcılığa ulaşmak isteyen, burjuva değerlerini sorgulayan Gerçeküstücüler, bilinçaltına olduğu kadar Marx'a ve devrimci hareketlere de ilgi duymuşlardır. Bilinçaltına yönelerek, bilinç üzerinde bir devrim yapmayı, bilinci denetimden kurtarmayı ve bu yolla dünyayı değiştirmeyi amaçlamışlardır. Öyle ki, 1924-1929 yılları arasında çıkardıkları "Sürrealist Devrim" adlı dergilerinin ismini "Devrimin Hizmetinde Sürrealizm" olarak değiştirmişlerdir. Kapitalist sisteme, burjuva uygarlığının aklı ve mantığı yücelten değerlerine karşı çıkarken 'oyun'un zengin ve özgür imkânlarından yararlanmışlardır. Bu nedenle sanatsal uygulamaları ağırlıklı olarak oyuncul ve deneysel olarak nitelendirilebilir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına atfettikleri önem Sitüasyonist harekette kendine hiçbir şekilde yer bulamamakta, hatta eleştirilmektedir. Öyle ki Sitüasyonistler, bilinçaltına

karşı duyulan bu inancı ve önemi gerçeküstücülüğün temel hatası olarak nitelemektedir. Sitüasyonistler için gerçeküstücü deneyimin doruk noktası bilinci denetimden kurtarmaktır. Bilincin denetimden kurtarılması, gerçeküstücülerde bilinçaltına yönelerek gerçekleşmekte, sitüasyonistlerin ise gündelik hayatın akışını, ritmini bozan uygulamalarına ve çözümlemelerine yerleşmektedir. Situasyonist Enternasyonal'in kurucularından biri olan Guy Debord, Gösteri Toplumu adlı kitabında situasyonistlerin sanata yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır;

> "Dadaizm ve sürrealizm tarihsel olarak hem birbirlerine bağlı hem de birbirlerinin karşıtıdırlar.(…)Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi. Daha sonra situasyonistler tarafından geliştirilen eleştirel tavır, sanatın ortadan kaldırılması ile sanatın gerçekleştirilmesinin, sanatın aşılmasının birbirinden ayrılmaz yönleri olduğunu göstermiştir (Debord, 2012: s.143)".

Dada ve gerçeküstücülüğün karşı olduğu her şeyi kapitalist sistem kendi içine çekerek sahiplenmiş ve onlardan güç olarak beslenmiştir. Bir başka deyişle sistem tarafından gösteriye dâhil edilmiş ve etkisizleştirilmiştir. Situasyonistlere göre bu durum iktidarın ve kapitalist sistemin toplumsal hayatın ve gündelik yaşamın her alanına müdahalesinin bir sonucudur. Kapitalist sistemde toplumsal hayata ve gündelik yaşama yapılan bu müdahale boş zamanın tümüyle kontrol altına alınmasıyla gerçekleşmektedir.

Feodal dönemlerde ve Endüstri Devriminin ortaya çıkışından Fordizme kadar geçen süreçteki uzun çalışma saatleri, ağır iş koşulları ve yoğun emek sömürüsü, bireylerin iş yaşamları kadar iş dışı zamanlarının da belirlenmesi, yönetilmesi ve disiplin altına alınmasında etkili olmuştur. Yaşamın temel unsurunun çalışma olduğu bu dönemde, bireylerin verilen işi zamanında yapması, söz dinlemesi ve itaatkâr olması, düşünsel bir emek harcamadan gösterilen işi kolayca öğrenmesi, sistemin sürdürülebilirliği açısından önemlidir. Öte yandan iş ve iş dışı zamana ilişkin bu yaklaşım dinsel söylemlerle de pekiştirilmektedir. Boşa geçirilen zaman israf olarak nitelendirilmiş, aylaklık, başıboşluk ve hazcılığın günah, buna karşın çalışmanın, çileciliğin ve tasarrufun kutsal olduğuna ilişkin söylemler getirilmiştir. Vahşi kapitalizm diye adlandırılan bu dönemden kapitalizmin bir parça esnekleştiği döneme geçiş ise Henry Ford'un geliştirdiği yeni çalışma metodu ile olmuştur. Yeni

çalışma metodu, yeni tip bir işçi, yeni tip bir insan ve yeni tip bir toplum yaratmıştır. David Harvey bu yeni tip toplumun inşasını şu şekilde açıklamaktadır.

> "Sekiz saatlik, beş dolarlık işgünüyle hedeflenen, sadece işçinin son derece üretken montaj hattı sisteminin gerektirdiği disipline uymasını sağlamak değildi. Bu uygulama, aynı zamanda, işçilerin, büyük şirketlerin gittikçe daha büyük miktarlarda piyasaya sürmeye hazırlandıkları kitle üretimi ürünlerini tüketmek için yeterli bir gelire ve boş zamana sahip olmalarını hedefliyordu (Harvey, 1999: s. 148)"

Kitle üretiminin ve tüketiminin hâkim olduğu, yaşamın tüm alanlarının "katı" politikalarla şekillendiği bu dönemin girdiği krizden sonra, kapitalizm, Harvey'in esnek birikim olarak adlandırdığı yeni bir döneme girmiştir. Toplum da kapitalizmin çıkarları yönünde yeniden şekillendirilmiştir. Bu yeni toplum "Tüketim Toplumu", "Post-modern Toplum" ya da "Post-Fordist Toplum" gibi farklı terimler üzerinden tanımlanmaktadır. Kapitalizmin, bu yeni evresinde, çalışma zamanları değişiklik göstermektedir. Geçici, part-time işler ile esneyen mesai saatleri, insanlar için boş zamanların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Çalışma zamanı gibi kârlı bir alan olarak ele alınan boş zaman da sürekli yeniden organize edilmektedir. Boş zaman artık kendi başına geçirilen dingin vakitler değil, sıkıcı ve monoton geçen iş sürelerinin ardından özgürleşmek, tercih etmek, kaçmak, soluklanmak ve enerji depolamak amacıyla rahatlama gevşeme için değerlendirilmesi gereken bir fırsat alanıdır. Boş zaman metaların, göstergelerin işgal ettiği bir alan haline gelmiş ve kapitalizm, bu yeni döneminde artık tüketimi ve hazcılığı teşvik etmeye başlamıştır. Öte yandan sistemin sürekliliği için yeteri kadar iyi değerlendirilemeyen boş zaman, tıpkı çalışma zamanının sıkıcılığı gibi can sıkıcı olarak değerlendirilmektedir. Can sıkıntısına yol açan şey ise üretilen, pazarlanan, üzerinden kar elde edilen boş zaman kültürüdür. Gösteri tüm ihtişamıyla sürerken bireyin canının sıkılması sıkıntının kendisinde olduğunu düşünmesine yol açmaktadır. Çünkü bireyler artık denetim altındaki boş zamanlarında, hayatlarının tam odağına yerleştirilen tüketici kimlikleriyle, boş zamanlarını tüketme biçimleriyle sistem içerisinde var olmaktadırlar (Aytaç, 2006, s. 30-33). Yaşamın temel unsuru artık tüketimdir ve tüketim artık gösterge değeriyle öne çıkan sosyo-kültürel bir olgudur. Meta ekonomisinin dayattığı tüketim biçimleriyle her şeyin yerini temsillerin ve imajların

aldığı ve dolayısıyla toplumsal yaşamın ve gündelik hayatın tamamen tahakküm altına alındığı bu toplumu Debord 'Gösteri Toplumu' olarak nitelendirir.

Debord'a göre gösteri, "metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal ettiği andır. Görülebilir olan sadece metayla kurulan ilişki olmakla kalmaz, ondan başka bir şey de görülemez: Görülen dünya metanın dünyasıdır (Debord, 2012: s.51)". Dolayısıyla gösteri sadece televizyondan, reklamlardan yayılan imajlar ve temsiller toplamı değil, toplumsal yaşamın hâkim modelini oluşturan, görüşleri, bilinçleri ve bakışları mevcut sistemin koşulları ve amaçları doğrultusunda bir araya getiren toplumsal ilişkiler bütünüdür. Kapitalist sistemin metalar ve gösteriler aracılığı ile işgal ettiği toplumsal hayatın kaçınılmaz sonu ise yabancılaşmadır.

Bu noktada Debord'un ve Situasyonist Enternasyonal'in kuramlarının çoğu kültür üzerine yoğunlaşmaktadır. Mevcut olan, dayatılan kültürel sisteme karşı direnç oluşturarak, gündelik yaşamdaki tahakkümü ve yabancılaşmayı kırmayı ve yaratıcı potansiyelleri ortaya çıkaran farklı pratikleri hayata geçirmeyi amaçlamışlardır. Yapay ihtiyaçlar yaratarak bireyleri daha fazla çalışmaya yönlendiren sistemin çalışma hayatlarını ve boş zamanlarını biçimlendirdiği, denetlediği, egemenliği altına aldığı, modern sanatın da ağırlıklı olarak sistemle ve şirketlerle işbirliği içinde olduğu böyle bir dönemde, amaçları sanatı ve radikal politikayı birbirlerini zenginleştirebilecekleri bir biçimde, baştan ele alarak yeniden keşfetmektir. Sitüasyonistlere göre "modern sanatın da devrimci politikanın da günümüzdeki canlanışı, ancak onların aşılması biçiminde olabilir ki bu da onların en temel hedeflerinin gerçekleşmesi demektir (Artun, 2013: s.337)".

Sanatın ve politikanın aşılması ve kültürün yeniden yaratımı, birleştirici kentçilik projeleriyle ve gündelik hayatın tam içinde özgürce inşa edilmiş sitüasyonların kurulmasıyla başlamaktadır. İnşa edilmiş sitüasyon (durum) ise, "birleştirici bir ambiyansın ve olaylara dayalı bir oyunun kolektif biçimde örgütlenmesiyle, somut ve kasıtlı olarak inşa edilmiş bir hayat anı" olarak tanımlanmaktadır (Artun, 2013: s.311). Dolayısıyla Sitüasyonistlere göre modern sanat ve radikal politikanın birlikteliği uzak bir gelecekte değil, yaşadığımız bu anda ve bu hayatta etkili olmalıdır.

Bu noktada dünyayı değiştirmek için öncelikle hayatın değişmesi gerektiğini savunan Henri Lefebvre'nin "Gündelik Hayatın Eleştirisi" kitabındaki işaret ettiği yön, Situasyonistler için önemli bir belirleyici etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Lefebvre,

> "Kurum ve sınıfları, iktisadi verimlilik ile toplumsal denetimleri sorgulamak yerine, insanın "anlar" (aşk ve nefret anları, şiirsel anlar, insanın hayal kırıklığına uğradığı, harekete geçtiği, teslim bayrağını çektiği, haz duyduğu, aşağılandığı, kendinden nefret ettiği, kendine acıdığı, hiddetlendiği, kafasının huzurlu olduğu anlar) konusuna; insanın bütün yapabileceklerinin ve geçici sınırlarının açığa çıktığı önemsiz sayılan görünüşleri konusuna yoğunlaşması gerektiğini savunmaktadır (Aktaran: Marcus, 2013: s.160)".

Gündelik hayat, çalışmanın, boş zamanın, özel ve kamusal alanın, disiplinin, denetimin, baskının, tekrarın yaşandığı kapitalist sistemin tahakkümünü sesiz sedasız uyguladığı bir alandır. Bu nedenle asıl değişim de gündelik hayatın derinliklerinin içinde gerçekleşmelidir. Marksist sosyolog ve felsefeci olan Lefebvre (2015), mekânın toplumsal bir ürün olduğunu ve bütün sosyal etkileşimlerin mekânı kullandığını, kapitalist sisteminin ve sermayenin de kar, sömürü, sınıfsal ayrışma, v.b amaçlarla kent mekânını kullanarak, yeniden üreterek ve hâkimiyet kurarak kendini en çok gündelik hayatın içinde örgütlediğini belirtmektedir. Dolayısıyla mekân kapitalist sistemin ihtiyaçlarına ve değişen koşullarına göre üretilir, örgütlenir, gerekirse yok edilir ve yeni ihtiyaçlara, yeni durumlara göre sürekli yeniden üretilir. Lefebvre, mekân üretim sürecinde yeni mekânlarla birlikte yeni toplumsal ilişkilerde üretildiğini belirtmektedir.

Benzer bir biçimde gündelik hayatı "her şeyin ölçüsü" olarak tanımlayan Debord, "kapitalizme toptan meydan okuma yolundaki girişim, gündelik hayatın farklı bir kullanımını icat etmeyi ve önermeyi bilecek ve kendini doğrudan gündelik pratikler üzerinde, yeni tür insan ilişkileri üzerinde inşa edecektir" demektedir (Artun, 2013: s.334). Gündelik hayatın içinde durumlar inşa ederek yeni bir konum geliştirmeye çalışan Situasyonistler için kent mekânı önemli bir yere sahiptir. Kent mekânları her sınıftan insanın istemeyerek de olsa bir araya geldiği, etkileşime girdiği, gelip geçici olan, ama aynı zamanda içerisinde müşterek bir yaşantıyı

üretebilme ve dinamik toplumsal ilişkileri oluşturma potansiyelini de barındıran ortak alanlardır. Bu nedenle Situasyonistler kenti toplumsal dönüşümün yaşanacağı bir alan olarak görmektedir. Situasyonistler, kapitalist sistemin kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirip organize ettiği kentin içinde aktif yer alarak işleyişi saptıracak durumlar kurmayı amaçlamaktadır. Bu şekilde kent, bir oyun alanına dönüşmektedir. Kurulan her bir durum "olayların oyununa imkân sağlayan kuşatıcı bir ortam olacaktır; her biri konumunu değiştirecek ve kendi değişimine imkân verecektir. O zaman şehir artık metalarla iktidarın cirit attığı bir yer olarak düşünülmekten çıkacak, "psikocoğrafya"nın bir alanı olarak görülmeye başlanacaktır (Marcus, 2013: s.182)".

Situasyonist Enternasyonal'in "inşa edilmiş bir hayat anı" olarak tanımladığı durumlar kurma pratiklerinin tümü, détournement, dérive, psikocoğrafya ve birleştirici şehircilik, gündelik hayatı dönüştürmeye olanak sağlayacak deneysel ve devrimci stratejilerdir (Erdoğan, 2008: s.19). Psikocoğrafya, bilinçli olarak organize edilmiş ya da edilmemiş olan coğrafi çevrenin bireylerin davranışları ve duyguları üzerindeki etkilerini araştıran bir alan olarak tanımlanabilir. Dérive (sürüklenme) ise kent içinde "cezbedici şeyler ve belli reddediliş işaretleri" bulma amacıyla özgürce ve gelişigüzel bir biçimde yapılan dolanma eylemidir. Bu sürüklenme eyleminin amacı kenti var olan bağlamından koparmaktır. Böylece kent artık sistemin metalarla dolu gösteri alanı olarak düşünülmekten çıkarak yeni bir konuma ulaşacak ve psikocoğrafyanın bir alanı olarak ele alınmaya başlanacaktır. Kent içinde yürüme eylemi, Baudelaire'den başlayarak avangard hareketlerin tarihinde önemli bir yer tutar. Situasyonistlerin ortaya attığı bir kavram olan Psikocoğrafya, başlangıçta sanatsal kaygılarla ortaya çıkmış olmasına rağmen ilerleyen dönemlerde kent yaşantısını dönüştürmek amacıyla politik bir araç haline gelmiştir. Psikocoğrafik etkilerin kentteki farkındalığını içeren bir uygulama yöntemi olan dérive, insanların gündelik yaşama ait rutinlerini, ilişkilerini, çalışmalarını, boş zaman aktivitelerini, bir kenara bırakıp oyuncul bir tavırla kurdukları durumlar ve kentsel mekânda gerçekleştirdikleri dolanmalardır. Klasik gezintiden ve yolculuktan farklı olan dérive eylemi ile amaçlanan, insanların kendilerini, dolanmalar sırasında gerçekleşen beklenmedik karşılaşmalara, arzulara, deneyci ve özgür davranışlara, oyuncul yaratıcılığa, sezgilere, mekânın çekiciliğine bırakmalarıdır. Böylece kent var olan

bağlamından kurtarılmış olur. Situasyonistler, kent mekânlarının içinde gizli kalmış duygusal uyarıcıları, geçmişe ait izleri, imgeleri açığa çıkartarak, kentin ve dolayısıyla iktidarın temsili düzeninin dışında kalan psikocoğrafya haritasını belirlerler. Şans faktörünün etkisi doğal olarak mevcuttur ancak Situasyonistler dérive eylemlerinde şansın belirleyici olmadığını ileri sürerler (Erdoğan, 2008: s.38-47). Debord psikocoğrafya ve ona veri sağlayan dérive eylemini şu şekilde açıklamaktadır.

> "Kentsel ağdaki kırıkların mutlak ya da göreli niteliğinin, mikro-iklimlerin rolünün, idari bölgelerin ayrı ve kendi halinde niteliklerinin ve en önemlisi çekim merkezlerinin egemen etkisinin incelenmesi, psikocoğrafi yöntemlerle kullanılmalı ve tanımlanmalıdır. Dérive'in nesnel tutkusal sahası hem kendi mantığıyla hem de toplumsal morfolojiyle ilişkileriyle tanımlanmalıdır.(…) Şehrin iki bölgesini etkin olarak ayıran- aralarındaki fiziksel mesafeyle pek alakası olmayabilen- mesafe ölçülebiliyor.(…) Günümüzde farklı ortam ve yerleşim birimleri tam olarak ayrılmayıp genişliği değişebilen ve seçik olmayan sınır alanlarıyla çevreleniyor. Dérive'in önereceği en genel değişiklik, bu sınır alanlarının gitgide küçültülmesi ve sonunda tamamen ortadan kaldırılmasıdır (Artun, 2013: s.316)".

Dérive eylemi, kentte ne olup bittiğini inceleyen, gözlemleyen, düşünen, olayları ve anları farklı açılardan ele alan bohem, yalnız, işsiz güçsüz, herhangi bir şeye tavır geliştirmeyen, her türlü kuraldan uzak olan, melankolik, aylak kısacası bağımsız kent gezgini "flâneur"dan farklıdır.

Ondokuzuncu yüzyıl Fransız edebi kültürünün tutkulu ve avare gezginci sembolü olan "flâneur" figürü modernizm ve şehircilik düşüncelerinin önemli bir parçasıdır. Charles Baudelaire tarafından ortaya atılmış olan bu kavram, kenti veya çevresini gözlemleyen ve gerçek bir fiziksel gezinti deneyimleyen birine atıfta bulunmakla birlikte, bir felsefi düşünce ve bir şeyleri görmekle ilgilidir. Bir yerden bir yere varmak için acele etmeden, şehir manzarasında, yollarda ve gizli köşelerde "görmeyi" merak ederek yürümektir. Flâneur, modernlik dönemi ile ilişkili, tamamen yeni bir şehir figürüdür. 19. Yüzyılda Paris ve Londra gibi şehirlerin benzeri görülmemiş ölçekte büyümelerinin, yeni şehir yaşam biçimlerinin ve buna bağlı olarak yeni deneyim biçimlerinin ortaya çıkmasının bir sonucudur. Baudelaire'e göre flâneur, kentin dolambaçlı yollarında, gizli köşelerinde, cazibe merkezlerinde bir

yere varmak gibi bir amacı olmadan, acele etmeden dolaşan, ancak bir şekilde ayrı kalan bir figürdür. Aynı zamanda, kente ve kapitalizme yabancılaşmanın bir işaretidir. Flâneurlar kapitalist toplumda var olan iki büyük zorunluluğa, acele etmeye ve bir şeyler satın almaya karşı durmaktadır. Onlar, geçtikleri yollarda gördükleri kişilerin hayatlarını merak etmekte, konuşmalarını dinlemekte ve kendileri için anlatılar hazırlamaktadırlar. İnsanların nasıl giyindiklerini, yeni dükkânların ve yeni ürünlerin neler olduğunu, yeni kapitalist toplumda insanın ne olduğuna ilişkin önemli deliller oldukları için araştırmaktadır ve üzerine düşünmektedirler (Sevim, 2010, s: 515-516).

Situasyonistler, flaneur kavramını devrimci stratejilerle yeniden ele almışlar, sanatsal ve politik kaygılarla yeni bir mantık düzlemine oturtmuşlardır. Flaneur artık sadece gezinen, inceleyen, düşünen biri olarak değil kente müdahale eden bir aktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yeni toplumsal hareketlerinde sıklıkla kullandığı estetik-politik bir taktik olan Détournement, Türkçeye çalıp-değiştirme, saptırma, yön değiştirme olarak çevrilebilir. Détournement, mevcut sanatsal bir unsurun eleştirel bir tavırla var olan anlamı üzerine bir düzeltmeye gidilerek, huzursuzluk uyandıran mesajlarla yeniden anlamlandırılması ve yeni bir bütünde tekrar kullanılması şeklinde işleyen bir durum kurma yöntemidir. Détournement'ın iki temel unsuru, "détourne edilmiş özerk unsurların her birinin önemini yitirmesi ki başlangıçtaki anlamını tümüyle yitirmeye kadar varabilir ve aynı zamanda her bir unsura yeni görüş ve etkisini kazandıran bir başka anlamlı bütünün düzenlenmesidir (Artun, 2013: s.317)". Yeni anlamın ve kaybedilmiş ya da saptırılmış eski anlamın birlikte var olması yani bu çifte anlamlılık, kavramlar üzerine düşünmeyi, sorgulamayı ve meydan okumayı beraberinde getirmekte, détourne edilmiş unsur radikal çağrışımlar taşıyarak, zenginleşmektedir. Dolayısıyla aşina olunan yapıt ya da kavramın var olan anlamı üzerine tahrip edici bir anlam katılarak değiştirilir ve kendine mâl edilir. Détournement kavramı İnternational Situations'ın 1958'de yayınlanan ilk sayısında şu şekilde açıklanmıştır.

> "Daha önce kullanılan estetik öğelerin çalınıp değiştirilmesinin kısaltılmış biçimi. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratmak üzere iç içe geçirilmesi. Bu anlamda situasyonist resim ya da müzikten değil onların sitüasyonist kullanımlarından söz edilebilir. Daha basit anlamıyla, eski kültürün çalınıp değiştirilmesi, bu alanların yıpranıp önemini kaybetmesini kanıtlayan bir propaganda biçimidir (Erdoğan, 2008: s.45)".

Var olan bir yapıta müdahale etmek Dada'da ve Marcel Duchamp'ın çalışmalarında görülmektedir. Duchamp'ın burjuva sanatına ve burjuva sanatının dehası Leonardo da Vinci'ye karşı tepki olarak bıyık taktığı Mona Lisa'sı buna örnek olarak verilebilir. Ancak Situasyonsitler bıyık takılmış Mona Lisa'nın orijinalinden farklı olarak tahrip edici bir anlam kaybına uğramadığı için detournmenet olarak kabul etmez, sadece çalıp değiştirme olarak nitelendirirler.

Öte yandan kapitalist sistem, reklam ve moda endüstrisi aracılığıyla Che Guavera gibi devrimcileri, Frida Kahlo gibi Marksist sanatçıları ya da punk ve hippi gibi sistem karşıtı olan alt kültürlere ait göstergeleri détourne etmekte ve gösteriye dönüştürmektedir. Kapitalist sistemin détourne etmesine diğer bir örnek ise büyük şirketlerin sponsorluğunda gerçekleştirilen 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesinin Marksist Bertolt Brect'in "Üç Kuruşluk Operası"ndan alınan "İnsan Neyle Yaşar?" cümlesidir. Brecth'in Marksizmi eksen alarak kurduğu epik tiyatrosu, emekçi sınıfı eğitmek, onlara politik bir duruş kazandırarak toplumsal tavır almaları amacıyla tasarlanmıştır. Aynı zamanda kapitalist toplumda yanlış giden şeyleri göz önüne sermeye çalışmaktadır. Üç Kuruşluk Opera adlı eseri kapitalist dünyaya Marksist bir eleştiri getirerek ahlakı sahiplenmiş görünen ve ahlaklı bir biçimde yaşamaktansa ahlakın sırtından yaşamayı benimseyen burjuva toplumunu gözler önüne sermektedir.

Dolayısıyla Brecth'in bu tavrı ile büyük şirketlerin sponsorluğunda gerçekleşen Bienal'in kurumsal yapısı birbirleriyle bağdaşmamaktadır. Bu noktada Express dergisi Bienal'in kavramsal çerçevesini détourne ederek kapağına taşımış ve kapağına kocaman bir soru işareti koyarak "Kapital Neyle Yaşar?" sorusunu sormuş ve şu notu düşmüştür. "11. İstanbul Bienali'nin Sor(a)madığı Soru". Bu örneği

egemen kültürel sisteme ve bu sistemin devamlılığını sağlayan araçlara karşı yapılmış, hedef saptıran bir detournmenet olarak okumak mümkündür. Détournement'ın uygulanması kolay ve pratik bir yöntem olması, içinde sürekli yeniden oyuna sokulma potansiyelini barındırması, onu var olan kültüre meydan okuyan ve bozguna uğratan güçlü bir silah haline getirmektedir.

Öte yandan Sitüasyonist Enternasyonal'in ortaya attığı görüşler 1968 hareketlerinin arkasındaki önemli unsurlardan biridir. Fransa'da Nanterre Üniversitesi'ni işgal eden ve bu işgalin ardından dalga dalga bütün üniversitelere ve fabrikalara yayılan isyan hareketlerinin fitilini ateşleyen Enrages grubunun Sitüasyonist Enternasyonal'den etkilendiği ve onların tezlerini benimsedikleri bilinmektedir. Ali Artun Sitüasyonist Enternasyonal'in 1968 hareketleri üzerindeki etkisini şu şekilde açıklamaktadır;

> "Fransa'daki 1968 eylemlerinde en etkili ve en büyük grup, çoğu devrimci öğrencinin yanı sıra, Trockist ve anarşistlerin de toplaştığı ve Daniel Cohn Bendit'in başını çektiği "22 Mart Hareketi"dir. Buna rağmen, kitlelerin düşlerini ya da sanatsal erkini temsil eden situasyonizmdir. Her yerde duvarlar, sokaklar onların sloganlarıyla donanır: "Hayalgücü İktidara", "Tutkulara Özgürlük", "Çalışmaya Son", "Bütün Ülkelerin İşçileri, Keyfinize Bakın", "Bırakın Yaşayalım", "Marx'ı Tüketme, Yaşa", "Sanat Öldü! Cesedini Harcamayın"…(Artun, 2009: s.42)".

Estetik ve politik bir bilinçlilikle hareket eden Sitüasyonist Enternasyonal'in geliştirdikleri kuram ve pratikleri, 68 hareketlerindeki estetize edilmiş protestolarda, sloganlarda, posterlerde ve duvar yazılarında kollektif bir biçimde uygulanmış olduğu söylenebilir.

# 3. BÖLÜM: SANAT VE AKTİVİZM İLİŞKİSİ EKSENİNDE YARATICI EYLEM

## 3.1. Tarihsel Bir Perspektifte Sanat Ve Siyaset

Tarihsel bir perspektifte incelendiğinde, sanat ve siyaset ilişkisinin, farklı eğilimler doğrultusunda ilerleyen köklü bir geçmişi vardır. Siyasi amaçlar doğrultusunda sanatın kullanılması, Roma imparatorluğu döneminde, hükümdarların zaferlerini taçlandırmak, iktidarlarına vurgu yapmak, düşmanlarına gözdağı vermek için kullanılmıştır. Ortaçağ döneminde ise kilisenin ideolojik çıkarlarına yönelik bir işlev görmesi için kullanılmıştır. Bu süreçte sanat, siyaset tarafından dini, gücü, zenginliği ve otoriteyi temsil eden yararlı bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Sanatın kilise, monarşi, aristokrasi gibi geleneksel hamilerinden özgürleşmesinin ardından, 17. yüzyıldan itibaren, "gelenek"ten kopuşla birlikte bireysel, toplumsal ve politik yaşam alanlarının tümünde bir paradigma değişimine neden olan Modernite süresince de sanat ve siyaset birbirleriyle iç içe olmuştur (Clark, 2011: s.13-19). Lev Kreft (2008), Moderniteye geçişle birlikte sanat ve siyaset ilişkisini (postmodern kırılmaya kadarki sürecini), ulus inşası, sanatın özerkliği ve avangard olmak üzere birbirini takip eden üç aşamada incelemektedir.

Ulus-devlet inşası sürecinin en etkili örneği ihtilal sonrası, Fransa'da yaşanmıştır. Gücün tek bir merkez olarak devlette toplandığı bu dönemde, devlet politik ve jeopolitik bir varlık olarak ele alınırken ulus ise, ortak bir geçmişe sahip olan kültürel bir varlık olarak ele alınmaktadır. Kültürel alanın bir parçası olarak sanat ise, ulus inşa sürecinde kullanılmış ve bu dönemde kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Peter Bürger'in (2014), "İnstitution Kunst" olarak kavramsallaştırdığı kurum haline gelme sürecinde, sanat kısmen de olsa özerklik kazanmıştır. Bu süreçte sanat ve siyaset ilişkisinin en önemli göstergesi Fransız Akademisinin kurulmasıdır. Sanat dâhil pek çok alanda, belirli bir düzen sağlamak ve siyasi merkezi güçlendirmek için kurulan Fransız Akademisi, modern anlamda ulus-devletin sanat üzerindeki kontrolünün simgesi olan ilk kurumdur. Ulus-inşa sürecinde sanat, diğer pek çok yol gibi önemli bir araç olmuştur (Kreft, 2008: s.21-31).

Sanatın özerkliği, Modernizm ile birlikte başlayan bir süreç olmasına rağmen, düşünsel olarak temellerini Kant'ın 1790 yılında yayınlanan "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı kitabında bulmaktadır. Kant, sanatı yararlılık, kullanışlılık ya da bir şeylere hizmet etme gibi vasıflardan yalıtarak, herhangi bir kavrama ve kurala bağlı kalmadan, kendisinden başka bir kullanımı olmayacağını öne sürerek bir nevi koruma altına alır. Dolayısıyla sanatın, insan hayatının diğer faaliyetlerinden ayrı bir alana konumlandırılması ve özerkliğinin ilan edilmesidir. Ali Artun'a göre,

> "Kant, Sanatın herhangi bir yarar ve çıkar beklentisi olmaması gerektiğini öne sürer. Sanatın kendisinden başka bir kullanımı olamayacağını savunur. Böylece sanatı, yarar ve çıkar üzerine kurulu olan sanayiden ayırır. Ve sanatı yararlılık, kullanışlılık, insanların çıkarına hizmet etmek gibi ilkelerin yönettiği endüstriyel kapitalizmden yalıtır; adeta korur. Kanımca Kant estetiğini ve sanat sanayi çatışmasını tartışmaya açan en kışkırtıcı iş, Duchamp'ın, yüz elli yıl kadar sonrasına ait pisuarıdır. Pisuar gibi en doğal ihtiyacımızı gidermek için kullandığımız ve binlerle üretilen endüstriyel bir ürün, Duchamp tarafından kaide üstüne çıkarılınca sanatsallaşır. Artık ihtiyacımızı gideren yararlı, kullanışlı bir nesne değildir ve biriciktir, *unique*'tir (Artun, 2014, skopbülten)".

Peter Bürger (2014), sanatın özerkleşmesinin, öncelikle kilise ve sarayın himayesinden kurtulması ile başlamış olduğunu, ardından sanatın kendini her türlü toplumsal pratikten uzak tutarak, dışarıya kapatması ve kendi içinde kurumsal bir yapıya bürünmesi ile olduğunu belirtmektedir. Bunun yanında 1848 devrimi, tıpkı 1968 devriminin postmodernizme geçiş sürecinin miladı olarak kabul edilmesi gibi, modernizme geçiş süreci için bir milat olarak kabul edilmektedir. İmmanuel Wallerstein'in (2004) belirttiği gibi her iki devrimin sonucu da birer yenilgi olmasına rağmen, her iki devrim de dünyayı dönüştürmüştür.

Bir halk egemenliği devrimi olarak tanımlanabilecek olan, Fransız merkezli 1848 devrimi, özgün umutları yerine getirebilme ve onun sınırlarının ve hoşnutsuzluklarının üstesinden gelebilme çabasının içinden doğmuştur. Ezilen emekçilerin öncülüğünde başlayan bu devrim, şiddet kullanılarak bastırılmış ve binlerce işçi öldürülmüştür. Yaşanan düş kırıklığını ve tanık olunan şiddetin ardından, sanatçılar özerkliğin inşa sürecini başlatmışlardır. Özerkliğin inşası aynı zamanda modernizmin inşasıdır. Sanat bundan sonra kendini geleneklerden, popüler

kültürden, bilim ve siyaset söylemlerinden, kendine yüklenen sorumluluklardan yalıtarak, hegemonyaya karşı direnmektedir. Dolayısıyla artık sanat, toplum için, güzellik için, iyilik için, devrim için değildir. Sanat hayattan kopmuş, her türlü burjuva değerine karşı çıkarak ve özerkliğini radikalleştirerek bir karşı sanat inşa etmiştir. Lew Kreft bu durumu, özerk sanatın, insan hayatının diğer tüm alanlarından ve faaliyetlerinden kendini soyutlamasını, apolitik bir yaklaşım olarak değerlendirmemek gerektiğini belirtmektedir. Tersine, sanatın özerkleştirilmesini, devrim sonrası yeni kapitalist dünyaya karşı radikal bir eleştiri olarak ele alır ve anti-politik bir yaklaşım olarak değerlendirir. Ona göre sanatın özerkliği, farklı bir sanat-siyaset ilişkisi kuran; sanatta estetiğin politikasıdır. Sanat artık, toplumu ve hayatı değil, kurumlarıyla formlarıyla yalnızca kendini temsil etmektedir (Kreft, 2008: s.21-31).

Kelime anlamı öncü olan Avangard, bugünün içinden geleceği temsil eden unsurları tanımlamak için kullanılır. Tarihsel olarak incelendiğinde ilk olarak Romantizm'in isyanında, sanatsal ve politik yaklaşımlarında ve ilericilik anlamında Courbet'in ve Monet'in resimlerinde görülse de, avangard kırılma 1920'lerde yaşanmıştır. Avangardın başkaldırısının odağında sanatın kendisi yer almakta, sanatın özerkleşmesini ve sanatın kurumlaşmasını hayattan kopuk olduğu için eleştirmektedir. Sanat kurumları yok edilmelidir çünkü sanatı hayattan koparan bu kurumlardır ve sanat, bu kurumlardan özgürleşerek hayatı ele geçirmeli ve hayatta devrim yapmalıdır. Bürger (2014) avangardların bu yaklaşımını "yeni bir hayat pratiğini örgütleme", çabası olarak ele almaktadır. Dolayısıyla, tarihsel avangard olarak tanımlanan ve iki dünya savaşı arasına konumlandırılan bu süreçte, sanat üzerinden siyasete yapılan bir vurgu vardır.

Avangard terimini sanat alanı içinden kullanan ilk kişi Saint Simon'dur. Sosyalist bir toplum fikri ve sanatın böylesi bir toplumda nasıl bir işlev göreceği üzerine sorgulamalar yapan Simon, sanatın, sosyalist tahayyülün gerçekleşebilmesi için "avangard" yani "öncü" olması gerektiğini öne sürmüştür. Dolayısıyla avangard teriminin sanat alanına eklemlenmesi, siyasi bir içerikle birlikte olur. Lew Kreft'in (2008) deyişiyle, tarihsel avangard süreçte sanatın kendisi siyaset haline gelerek, mevcut yaşamın ötesindeki gelecek tahayyülünü, sanat değil siyaset bağlamında

ortaya koymaya çalışmaktadır. Ancak, avangard sanatçılar savaş açtıkları kurumlara, galerilere, müzelere, yenik düşmüşlerdir. Eserleri sergilerde, müzelerde hiç de düşünmedikleri ve istemedikleri biçimlerde, piyasa ekonomisinin içinde yer almıştır(Kreft, 2008: s.37-39).

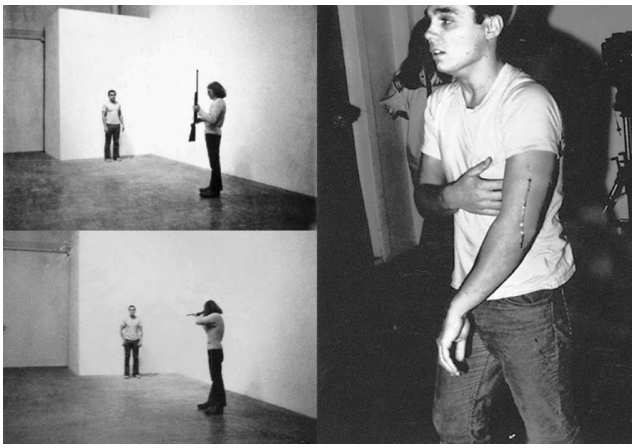
Öte yandan, 20. Yüzyılda totoliter rejimler ve siyasi hareketleri de sanatı kendi hedeflerine ulaşmak için güçlü ve dolaysız bir etki yaratan alan olarak görerek araçsallaştırmışlardır. Bu duruma örnek olarak, Nazi sanatı, Sosyalist Gerçekçilik, Kültürel Devrim sürecinde Çin sanatı verilebilir. Bu süreçte kendi siyasi görüşlerine uygun bir sanat modeli yaratmışlar ve bunu toplumun bütününe empoze ederek, sanata ilişkin farklı görüş ve yaklaşımların filizlenmesine izin vermemişlerdir. Dolayısıyla, modernliğin bu üç aşamasında sanatın, siyaset için çok ayrıcalıklı bir konumda olduğunu söylemek mümkündür.

Amerika'da ise 1930'lu yıllarda Büyük Buhran döneminde, birçok sanatçı iktidar seçkinlerine karşı işçilerle ve fakir insanlarla dayanışma içine girerek sanatlarını siyasal içerikle doldurmuşlardır. Bu dönemde sanatçılar, etkin bir biçimde siyasete dâhil olarak, sanatı toplumu etkilemek ve dönüştürmek için kullanmışlardır. Yoksulluk, uygun fiyatlı konut eksikliği, anti-faşizm, işçi grevleri gibi sosyal ve politik konularda sergiler, konferanslar düzenlemişler ve sendikalaşma yoluna gitmişlerdir. Bunun yanında çeşitli sol yayınlara içerik anlamında katkıda bulunmuşlardır. Öte yandan, eserlerinde, Avrupa'da yükselen faşizme dikkat çekmişler ve bu şekilde gelecekteki toplumsal adalet mücadeleleri için güçlü bir imaj oluşturmuşlardır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, siyasi içerikli sanat yavaş yavaş sahneden çekilmiştir. Bunun nedenleri arasında, 1940'ların ortalarında çıkan soyut expresyonizm ve bu akımın Greenberg tarafından efsaneleştirilmesi gibi değişen sanatsal eğilimler, bu doğrultuda ortaya çıkan canlandırılmış bir sanat pazarının yarattığı elitizm ve yeni neslin siyasi sanat yapmaması için caydırıcı olan, Soğuk Savaş dönemi anti-komünist cadı avı gösterilebilir. Bu süreçte Soyut Expresyonizm, Sosyalist Gerçekçilik ve Nazi sanatının karşı kutbunda yer alarak, demokratik dünyanın sanatı olarak kabul görmüştür. Bunun yanında İkinci Dünya Savaşı sonrası, Amerika'da galerilerin ve Modern Sanat Müzesi'nin kurumsallaşması, 20. Yüzyılın en etkili eleştirmenlerinden biri olan Clement

Greenberg'in Jackson Pollock'ı destekleyerek soyut sanatın yayılmasına katkıda bulunması ve savaş sırasında Amerika'ya göç eden sanatçılarında etkisiyle sanatın merkezi Avrupa'dan New York'a taşınmıştır. Bu süreç aynı zamanda ABD'nin sanat alanında uluslararası çapta hegemon olmasının başlangıcına işaret etmektedir. Bu dönemde sanat, toplumsal ve politik meseleler yerine, renk, kompozisyon, derinlik, yüzey gibi biçimler arası ilişkilere göre değerlendirilmektedir. Soyut expresyonizm bu dönemde, apolitik bir içeriğe sahip olması nedeniyle, ABD'nin Soğuk Savaş dönemi kültürel politikalarının ve Avrupa'ya yaptığı kültürel çıkarmanın önemli bir aracı konumundadır (Clark, 2011, s: 12-13).

Bu nedenle soyut expresyonizm, içerik olarak siyasetten ve Marksizm'den arındırılmasına rağmen, bir devlet politikasının parçası olduğu için siyasidir. Bu dönemde sanatçı sayısı artmış, müzayede sistemi etkin bir nitelik kazanmış ve koleksiyoner sayısı artmıştır. Bu dönemde galeri ve müze sayısı devasa boyutlara ulaşmış ve sanat yavaş yavaş kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir.

1960'lı yılların sonlarına doğru gelindiğinde ise sanat, o döneme ait, kimliğe ve bağımsızlığa önem veren yeni sol, feminist hareket gibi, siyasi meselelere değinen bir geri dönüş yapmaya başlamıştır. Sanatçı ve sanatçı grupları, ABD'nin Orta Amerika'ya müdahalesi, nükleer silahsızlanma, ırkçılık, yoksulluk, evsizlik gibi sorunlara eğilerek, yeni bir alternatif dil yaratarak, eylem odaklı çalışmalar yapmışlardır. Kavramsal sanat ve performans sanatı gibi akımlarla ilişkili olan bu eylem odaklı çalışmalar, sanatın, bu politik mücadele içerisinde nötr kalması ve salt biçimle ilgilenmesi düşüncesini reddetmiştir. Sanatçı Chris Burden, insanların, Wietnam'daki yaralı ve ölü Amerikan askerlerinin televizyondaki görüntülerine ve medyadaki şiddet imgelerine karşı duyarsızlaştığı bir zamanda, "acı", gerçeğini izleyicilere anlatmak için, bir arkadaşından kendisini tüfekle kolundan vurmasını istemiştir. Bu çalışma, her gün evlerindeki rahat koltuklarında oturup savaş ve şiddet görüntülerini televizyondan izleyen seyirciye, bir kişi vurulduğunda neler olduğunu şahsen deneyimleyebileceği bir alan açmıştır.



Resim 6: Chris Burden, "Shoot", 1971. http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html

Martha Rosler'ın "Savaşı Eve Getirmek" adlı serisi ise, Vietnam Savaşı'na ait askerlere, cesetlere ve yaralılara ait vahşi ve yıkıcı imajları, çağdaş mimari ve tasarım dergilerine ait görüntülere montajladığı bir grup resimdir. Amerika'daki hayatı temsil eden ticari imajlar ile Amerikan çekirdek ailelerinin günlerin keyfini çıkarırken, ön planda ya da arka planda olan yıkım ve kaosun farkında olmadan, yaşadıkları ideal banliyö evlerini tasvir etmektedir. Vietnam Savaşı'na muhalif olarak ortaya çıkan yeraltı gazetelerinde yayınlanan görüntülerle Rosler, "burada" ve "orada" arasındaki uzaklığın rahatlatıcı illüzyonunu bozuma uğratmaktadır.

Resim 7: Martha Rosler, "Savaşı Eve Getirmek", 1967-72. http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.393/

1969 yılında kurulan Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu'nun eleştirileri ise, ABD'nin Vietnam'a askeri müdahalesi, azınlıkları bastıran yerel politikalar, siyasi ve ekonomik çıkarlar tarafından kontrol edilen sanat kurumları üzerine yoğunlaşmıştır. Kurumları ve politikacıları, kışkırtıcı eylemler, müdahaleler, mektuplar, tiyatro projeleri yoluyla ABD siyasetinde ahlaki bir tavır almaya zorlamışlardır. Kirli para ticareti yapan, seçkinlere hizmet eden, ülke dışındaki kanlı savaşları sürdüren sanatsal-politik sistemi sembolik ve şiddet içermeyen eylemleriyle ortaya çıkartmışlardır. MOMA'nın yönetim kurulu üyesi olan Rockefeller ailesinin Vietnam savaşı için silah üretmesi nedeniyle MOMA'nın yönetim kurulundan istifa etmesini talep eden "blood bath" eyleminde, müzenin kanlı para ile finanse edildiğine ilişkin broşürler hazırlamışlar ve bu broşürleri birdenbire ortaya çıkarak müzenin zeminine yaymışlardır. Ardından bağırarak ve boğuşarak giysilerini parçalamışlar ve yanlarında getirdikleri hayvan kanı torbalarını patlatmışlar ve mekânı kan gölüne çevirmişlerdir. Bu eylemin ardından, polis gelmeden mekânı terk etmişlerdir (Clark, 2011, s: 153).

Müze sistemime yönelik bir başka eleştiri, sanatçı Eva Cockcroft'tan gelmiştir. 1974 tarihli Art Forum'da yayınlanan "Soyut Sanat, Soğuk Savaşın Silahları" adlı makalesinde, CIA'nın Sovyet komünizmine karşı yürüttüğü mücadelenin bir parçası olarak, Modern Sanat Müzesi'nin Amerikan soyut sanatının özgürlük vurgusuyla yüceltildiği uluslararası sergilerin CIA tarafından finanse edilmesini ve müze yöneticileri ile CİA yöneticileri arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmıştır (Clark, 2011, s: 154).

1960'lı yıllarda, Avrupa'da ve Amerika'da aktif olan Fluxus hareketi, farklı sanat disiplinleri arasında var olan sınırları ortadan kaldırarak onları alternatif formlarda bir araya getiren ve 60 sonrası sanatın yönünü belirleyen bir akımdır. 60'lı yılların gerilla ruhundan doğan ve Dada ile yakından ilişkilendirilen Fluxus hareketi, müzik, şiir, dans, tiyatro, performans, video, happenings gibi farklı üretim biçimlerini bir arada kullanılmakta ve sanatın "meta"ya dönüşmesine, ticarileşmesine ve sanat piyasasına karşı çıkmaktadır. Hayatı sürekli bir devinim olarak ele alan ve sanatın da hayattan bağımsız olamayacağı ile ilişkili olarak, sanatı geleneksel sınırlarının dışına çıkararak bir iletişim aracına dönüştürmüştür. Fluxus, sanatın

biçimsel kaygılarının (üretimi, sergilenmesi gibi) ötesinde, sanatın ve sanatçının toplumsal rolü, sanatçının toplumla kurduğu iletişim, etkileşim ve sosyal yaratıcılık gibi konulara odaklanarak, toplumsal, kültürel ve politik eleştiri öğelerinin işbirliği içinde olmaları gerekliliğini önermektedir. Bu sürecin şekillenmesinde yeni biten II. Dünya Savaşı'nın ve Vietnam Savaşı'nın yarattığı toplumsal sarsıntı önem arz etmektedir.

1968 yılında Fransa'da başlayan ve ardından dalga dalga tüm dünyaya yayılan isyanlar, avangard ruhu tekrar canlandırmıştır. Bu isyanların şekillenmesinde, Sitüasyonist Enternasyonal'in gündelik hayatın, oyun, katılım, şenlik yolu ile ele geçirilmesi stratejisinin etkisi büyüktür. 1968'de, Paris'te, Sitüasyonist politik stratejilerle bir oyun alanına dönüşen kent mekânında yaşamı özgürce inşa etmek için sanatı ve hayatı buluşturmuştur. Köklerini, dadaistlerden, sürrealistlerden alan sitüasyonist enternasyonel, kapitalizmin toplumsal ve günlük hayata müdahalesi üzerine odaklanarak, gündelik hayatta estetik-politik devrimi amaçlamış ve bu yönüyle günümüzün neoliberal küresel kapitalist sistemini eleştiren aktivist hareketleri için önemli bir referans noktası olmuştur.

1980'li yıllardan itibaren ise, neoliberalizme geçişle birlikte bir paradigma değişikliği yaşanmaya başlamıştır. Eşitsizliğe dayanan neoliberalizmle birlikte modern sosyal devletin çökmesi ve artık devletin oynadığı rollerinin değişmesi, sivil toplum örgütlerinin ve sendikaların sayılarının artmasına rağmen işlevsizleşmeleri gibi nedenlerle sanatçılar ve aktivistler arasında birbirleriyle etkileşimli ve geçişken bir yakınlaşma yaşanmaya başlamıştır. Her iki grup, sanat ve sosyal eylemi birleştirmeye yönelik bir çaba göstererek, sosyal devletin ve sivil toplum örgütlerinin sorumluluklarını yerine getirmeye çalışmaktadır. Siyasi protesto ve sosyal aktivizm için bir arena olarak işlev gören sanat, küreselleşme, terörizm, şiddet, göç, feminizm olmak üzere çağdaş küresel politikaları şekillendiren ve ortaya çıkan sorunlara yanıt veren çalışmalar üretmekte, küreselleşme ve çağdaş politik çatışma bağlamında estetiğe yeni yaklaşımlar getirmektedir. Ancak, sanat ve aktivizm ilişkisinin yeni bir fenomen olmadığını belirtmekte yarar vardır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda, içlerinde Art Workers Coalition, Angry Arts, Guerilla Art Action Group, Artist Meeting for Cultural Change ve The Black Emergency Cultural Coalition'un olduğu pek çok

grup, toplumsal değişim için, sanatçıların nasıl daha etkili çalışabileceklerine yönelik projeler üretmiş ve estetik-politik eylemler düzenlemişlerdir.

Resim 8: Michael Rakowitz, ParaSITE, 1998.
http://www.spatialagency.net/database/why/political/michael.rakowitz

Sanatçı, Michael Rakowitz'in 1998 yılında evsizlerin yoğun olarak yaşadığı New York, Boston ve Baltimore şehirlerinde uyguladığı "ParaSITE" adlı kamusal sanat projesi, problemli bir kentsel duruma sembolik bir müdahale olarak okunabilir. ParaSITE, Rakowitz'in evsiz insanlar için, bir binanın ısıtma, havalandırma ve iklimlendirme sisteminin dış menfez kanallarına eklemlenen, şişirilebilir, geçici ve taşınabilir bir barınak tasarımıdır. 30'un üstünde evsize dağıtılan bu barınaklar, binaların görünür yerlerine eklemlenerek "parazit" kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Öte yandan bir binaya eklemlenen bu barınak tasarımı, toplumsal hayatta istenmeyen ve "parazit" gibi görülen, insanlar için barınağın ötesinde, bir muhalefet alanı, bir güçlendirme istasyonu olarak işlev görmekte, evsiz yaşamın kabul edilemez koşullarını daha görünür hale getirmektedir. Evsizliğe uzun vadeli bir çözüm olmayan bu proje, probleme dikkat çekmek için yapılan sosyal bir protestodur. Evsiz insanlar ve ev sahibi olanlar arasındaki sorunlu ilişkiye dikkat çekerek bir etkileşim alanı açmaktadır. ParaSITE, yalnızca bir sanat nesnesi olarak değil, aynı zamanda potansiyel olarak yeni bir politik etki üreten bir nesne olarak da var olmaktadır.

Aktivistler ve sanatçılar, dünyayı değiştirmek için yararlı olmak, dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek istemektedirler. Aktivizm ve sanat arasındaki ilişki, politikanın estetikleştirilmesi, estetiğin siyasallaşması ve estetik politik hedefler için sanatın, politik bir tasarım olarak kullanılması şeklinde olmaktadır. Dolayısıyla, aktivizm, sanatı politikleştirir, sanatı siyasal mücadelelerinde bir araç, bir politik tasarım olarak kullanmaktadır. Aktivistler sanatı kullanmaktadır çünkü yaşadığımız dünyada sadece sanat, değişim imkânını ve gelecek dünya tahayyülünü, mevcut arzularımızın ve beklentilerimizin ötesine taşıyarak radikal bir değişim olarak gösterme potansiyeline sahiptir.

### 3.2. Sanat ve Aktivizm

Temel olarak toplumsal adalet, özgürlük, eşitsizlik, ırkçılık, göç, demokrasi, cinsiyet, sınıf, çevre gibi politik ve toplumsal meseleleri ele alan sanat ve aktivizm arasında, karşılaşmalı, geçişken, birbirini besleyen kimi zaman birbirine evrilmeye çalışan ince bir çizgi bulunmaktadır. Sanatın ve aktivizmin bu türden bir ilişkisi, her iki alan için de sınırları değiştiren bir etkileşim yaratmayı odağına alarak yeni paradigmalar oluşturmaktadır. Hem sanatçı hem de aktivist sonucunu asla belirleyemese de yapılması gereken daha çok şey var mı sorusunu kendine sorarak, bilinmeyenlerin ve öngörülemeyenlerin alanında dolaşarak, yanlış gidenlere meydan okumaya çalışmaktadır.

Aktivizm genel olarak, toplumsal değişimi gerçekleştirmek için yapılan eylem olarak tanımlanabilir. Bu değişimi yaratmak, sayısız yollarla, değişik şekillerde olabilmekte ve aktivizm birçok biçim alabilmektedir. Çeşitli ekonomik, politik, sosyal ve çalışma alanlarda ortaya çıkabilmektedir. Sivil itaatsizlik, protesto, kampanya, boykot ve gösterilerle doğrudan eylem biçiminde ya da mektup yazma, internet aktivizmi, dilekçe verme ve toplantılara katılma gibi konvansiyonel aktiviteler şeklinde olabilmektedir. Ayrıca, sosyal merkezler kurma, topluluk inşa etme ve alternatif fikirler geliştirme gibi konuları içeren topluluk aktivizminden de söz edilebilir.

Sanat ise, toplumsal hareketler ve ayaklanmalar tarihi boyunca her zaman baskıya, şiddete, haksızlığa ve eşitsizliğe karşı tepki göstermiştir. Sanat tek başına dünyayı değiştiremez ancak değişim için katalizör işlevi görebilmektedir. Bunun yanında, toplumsal hayattaki baskıcı güçlere karşı duran sanatın, gerçek dünyayı ve insan ruhunu canlı tutan kuvvetin bir parçası olarak yarattığı etki derin olabilmektedir. Sanat toplumsal adaletsizlikle yüzleştirerek değişimin fitilini ateşler, hafızayı canlı tutar, toplumsal mücadelelerle birlikte hareket eder ve mücadeleyi daha da ilerilere götürür. Kullandığı güçlü imgeler ve yarattığı etkili metaforlarla, çoğu zaman kelimelerin söylemek için yetersiz kaldığı şeyleri söyleyebilir.

Sanatı değişim için "bağ" lar kuran bir işbirliği aracı olarak gören aktivistler, sanatın bir taraftan kendilerini içeriden değiştirirken, diğer taraftan dünyayı da dönüştürdüğünü belirtmektedirler. Sanat, değişim için katalizör konumuna gelerek bireylerin toplumsal bağlılığını ve anlayışlarını derinleştirir. Direniş hareketlerine yeni bir enerji sağlayan sanat, geleceği hayal etmeye ve dünyayı maddi gerçekliğin ötesine geçerek, farklı hissetmemize izin vermektedir.

Yaşanan dönemin tarihsel bağlamında bir pencere açan sanat, toplumsal olaylar hakkında "ikonik hatırlatmalar ve güçlü ifadeler" oluşturarak görev yapmaktadır. Sanat çoğu zaman kelimelerle ifade edilebilenin ötesinde bir anlatım gücüne sahip olduğu için daha derin duygusal seviyelerde insanlarla bağ kurmaktadır. Sanat bir topluluk bağlamından geldiğinde, içerik nihai olarak toplumsal değişimi etkilemektedir. "Wall Street'i İşgal Et" eylemlerindeki boğa üstündeki balerinin ikonik görüntüsü, Gezi Parkı eylemlerindeki "duran adam" ve "kırmızılı kadın", Tiananmen meydanındaki tankların önünde duran adama ait "ikonik görüntüler", pek çok kişiye aynı anda ulaşarak, hareketi ilerletmektedir. Bir diğer önemli bileşen mizahtır. "Mizah" insanların zihinlerini açarak, beyin fırtınasını ve kamusal tartışmayı başlatarak halka açık bir gösteriye dönüştürür. Diğer güçlü sanatsal araç "müzik"tir. Eylemcilerin zor durumda kaldıklarında dayanışmayı ve güven duygusu yaratma amaçlı bir araçtır. "Sokak sanatı" da basit ve erişilebilir olduğu için güçlü bir iletişim aracına haline gelmiştir. Grafitiyi yeni bir düzeye taşıyan Banksy'den sonra, billboardlara yeni yorumlar ekleyerek veya

billboardlardaki birkaç kelimeyi değiştirerek, toplumsal ve ekonomik bir adalet mesajı öne sürmek için "düzeltilmesi" aktivizmi yeni bir düzeye getirmiştir. "Sokak tiyatrosu" ise, insanları çekmenin bir başka yoludur. Sanat, aktivistlere eylemlerini taze tutmak ve daha etkili kılmak için yeni taktikler, stratejiler ve hedefler hayal etmelerini sağlayarak, bireyin, topluluğun ve hareketin güçlenmesine katkıda bulunmaktadır.

Sanat ve aktivizm açtığı işbirliği ve etkileşim alanlarının yanı sıra, aktivist sanatçıların ve aktivist sanat kolektiflerinin varlığından söz etmek mümkündür. Aktivist sanat, temel olarak siyasal ya da toplumsal meseleleri ele alan bir sanatı tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Sanat sisteminin genel ekonomik ve sosyal koşullarının dışında faaliyet gösteren bu sanatçılar ve gruplar, sisteminin koşullarını sadece eleştirmek yerine koşulları sanat yoluyla değiştirmek istemektedirler. Aktivist sanatçılar, ekonomik açıdan az gelişmiş bölgelerdeki yaşam koşullarını değiştirmeye, ekolojik endişeleri arttırmaya, yoksul bölgelerdeki insanlar için kültür ve eğitime erişim imkanı sunmaya, göçmenlerin durumuna dikkat çekmek gibi toplumsal problemleri mesele edinip, probleme dikkat çekme, şartları değiştirme çabası göstermektedir. Sanatın toplumsal olarak sorumlu olmasını ve sanat-siyaset arasındaki sınırları eritmeye çalışan aktivist sanat, siyasal olaylara doğrudan yorum getiren sanat yapıtlarından, toplumsal hayattaki değişim için araç olma yolundaki projelere kadar pek çok formda olabilmektedir. Öte yandan aktivist sanat artık ana akım sanat dünyasında kendisi için bir alan açmıştır. Bu konuya ilişkin olarak içlerinde Guerilla Girls, Voina gibi grupların bulunduğu çok sayıda örneğin olduğunu söylemek mümkündür.

Guerilla Girls, Frida Kahlo, Alma Thomas, Gertrude Stein, Kathe Kollwitz gibi ölen kadın sanatçıları işaret eden takma isimler kullanan feminist aktivist sanatçılar topluluğudur. Guerilla Girls, sanat dünyasındaki cinsiyetçiliğe, ırkçılığa yönelik ayrımcılıkla mücadele etmek için 1985 yılında kurulmuştur. Sanat dünyasında "beyaz ve erkek" olanların dışında kalan kadın sanatçıların ve farklı renkten insanların daha fazla temsil edilmesini istemektedir. Kendilerini sanat dünyasının vicdanı olarak tanımlayan grup, sonraki yıllarda ayrımcılıkla mücadele eden ve tüm insanlar ve tüm cinsiyetler için insan haklarını odağına alan geniş

kapsamlı sosyal konulara yönelmişler ve feministlerin de eğlenceli olabileceğini göstermek için mizahı kullanmışlardır.

Guerilla Girls'ın takma isim kullanarak ve goril maskesi takarak kimliksiz kalma stratejisinin nedeni kimliklerinden ziyade konulara odaklanmaktır. Öte yandan bu strateji, sanat tarihi boyunca kadın sanatçıların görünmezliğine karşı, yok sayılan kadın sanatçıların adlarını görünür hale getirmek olarak da okunabilir. Protestoyu toplumsal değişim için bir araç olarak ele alan topluluğun 1989 tarihli posterlerinden birinde, Fransız neoklasik ressam İngres'in "La Grande Odalisque" adlı resmini kullanmışlardır. Resimdeki kadının başına bir gorilinkini montajlayarak, "Met. Müzesine girmek için kadınların çıplak olması mı gerekiyor?" sorusunu sormuşlar ve "Modern Sanat bölümündeki sanatçıların % 5'inden azı kadın, fakat çıplakların % 85'inin kadın" olduğunu belirtmişlerdir.

Resim 9: Guerilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, 1989.
https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html?_r=0

2002 yılındaki Oscar ödülleri döneminde ise, " Anatomik Olarak Doğru Oscar: Beyaz ve erkek tıpkı kazananlar gibi" yazılı billboardlar hazırlayarak film endüstrisini ve bu endüstrideki erkek egemenliğini protesto etmişlerdir. Grup kurulduğu günden bu yana posterler, ilanlar, kitaplar, videolar, çıkartmalar ve afişler hazırlamakta, uluslararası atölyeler düzenlemektedirler.

Resim 10: Guerilla Girls, Anatomik Olarak Doğru Oscar, 2002.
https://tr.pinterest.com/pin/348466089898357867/

Voina, radikal protestoları, eylemleri ve performansları ile sanat, aktivizm ve siyaset arasında duran disiplinler arası çalışan bir sanat kolektifidir. "Voina", Rusça'da savaş anlamına gelmektedir. 2005 yılında kurulan Voina'nın ilkelerine göre, sanatın mücadele alanı çağdaş sanat galerileri değildir. Mücadele, sokakta, kir ve buz arasında, polis karakollarında ve mahkemelerde gerçekleşir. İktidar ve baskı sembollerine karşı doğrudan müdahale yöntemleri nedeniyle sanat sahnesinin en rahatsız edici ve tartışmalı oluşumlarından biri olarak kabul edilen Voina, eylemlerinde çoğu kez izleyicilere meydan okuyan, Rus yetkililerini alaya alan, savaşçı, çatışmacı ve şok edici bir dil kullanmaktadır. Voina'nın sanat eylemlerinin çatışmacı doğası, içinde bulundukları sosyal ve politik bağlamın sahip olduğu aşırılıktan kaynaklanmaktadır. Onların bu yaklaşımı, Rusya'daki sağ kanat radikal rejime karşı alınan bir tavırdır. Muhaliflerin ve insan hakları savunucularının tutuklanması, işgence görmesi ve artan şüpheli ölümlerin oranı, radikal rejimin bir göstergesidir. Voina, kullandığı çatışmalı dil ile devlet kuvvetine, otorite ve şiddet sembolü kurumlara, zorbalığın derin köklerine, korku ve korkutma kültürüyle kurulmuş olan kamusal hayal gücünün içinden meydan okumaktadır.

Aktivizm ve sanat arasındaki ince çizgide, görsel imgeler ve semboller kullanarak çalışan Voina, sadece sanat dilini kullandıkları bütün eylemlerinde politik temelli mesajlar vermektedir. Voina, Rusya'daki mevcut sosyo-politik durum göz

önünde bulundurulduğunda, dürüst bir sanatçının asla sessizleşmemesi ve oligarkların pahalı evlerini süsleyen göz alıcı başyapıtlar üretmemesi gerektiğini belirtmektedir. Voina, 2010 yılında Ulusal Hükümet Binasına kurukafa ve kemiklerden oluşan korsan bir görüntü yansıtmıştır.

Resim 11: Voina, The Storm of the White House, 2010 http://www.mistermotley.nl/art-everyday-life/case-voina

Protestolarında bu deli dünyanın portresini çizdiklerini söyleyen topluluk, 2010 yılında yaptığı bir diğer eylemde, Devlet Güvenlik Ajansı'nın binasının tam karşısında bulunan, 4 ton ağırlığındaki Liteyniy köprüsünün üzerine 65 metre uzunluğunda penis resmi yapmıştır. Grup, bu eylemi, yetkililerin yasadışı bir biçimde ve yanlış bir suçlama ile insanları alıkoymasına karşı verilen bir cevap olarak nitelendirmektedir.

Resim 12: Voina, Dick Captured by KGB, 2010. https://www.opendemocracy.net/od-russia/danila-rozanov/voina-artists-at-war

Rusya'da insanlara işkence yapılması ve infaz edilmesi, muhaliflerin cezaevlerine atılması, yabancı düşmanlığı, homofobinin hüküm sürmesine ve yeni bir köle topluluğu inşa edilmesine karşı çıkmak için polis arabalarını devirmişlerdir. Bu performanstan sonra Oleg Veretnikov ve Leonid Nikolayev tutuklanmıştır. Bir başka performanslarında, Moskova şehrinin en büyük süper marketine, Kırgız ve Özbek göçmen işçileri, Rus ve Yahudi eşcinselleri temsil eden üç göçmen işçiye sahte linç uygulamışlardır. politikacıların ırkçı ve homofobik yaklaşımlarına doğrudan bir saldırıda bulunmuşlardır.

Resim 13: Voina, 2008. http://artinrussia.org/the-art-of-war-voina-and-protest-art/

Dimitry Medvedev başkan seçilmeden bir gün önce Moskova'daki devlet biyoloji müzesinde gerçekleştirilen performanslarında, üzerinde "Mirasçın İçin Seviş, Küçük Ayı" yazan ve Medvedev'in Rusça'da "ayı" anlamına gelen soyadına ilişkin gönderme yapan bir pankart asmışlar ve altı çift bu pankartın önünde seks yapmışlardır. Altmıştan fazla üyesi bulunan grubun, her aktivistinin kendine ait bir felsefesi bulunmaktadır ve onları buluşturan şeyin, anarşistler, sosyalistler ve genel olarak tüm sol kanat radikallere duydukları sempati olduğu söylenebilir. Sosyo-politik belirsizlik ve sağ kanat radikal ideolojilerle mücadele eden grup, politik protesto sanatını ve sanatsal yöntemleri kullanarak, çağdışı, baskıcı ve ataerkil sembolleri ve ideolojileri yok etmeye çalışmaktadır.

Dolayısıyla, sanat ve aktivizmi iki ayrı, ancak kaçınılmaz olarak birbirine bağlı üretim biçimleri olarak ele almak yerinde olacaktır.

### 3.3. Yaratıcı Eylem

*"İnsanlığın kurtuluşu, yaratıcı olan uyumsuzun elindedir"*

*Martin Luther King*

Neoliberalizm, Küreselleşme, Enformasyon Toplumu, Post-Fordist Toplum vb. gibi terimlerle adlandırılan aslında kapitalizmin bir sonraki aşaması olan, 1980 sonrası dönemde değişen dünyanın yeni toplumsal dinamikleri sadece ekonomik ya da sosyal alanda değil kültürel alanda da etkili olmuştur. 1980 sonrası dönemde uygulanan neoliberal politikalara paralel olarak ekonomik krizler yaşanmış, büyük finans kurumlarının çökmüş, işsizlik yükselmiş ve büyük şirketlerin sorumlu olduğu çevresel felaketler yaşanmıştır. Ardından 11 Eylül saldırılarından sonra yaşanan savaş hali ve işgaller dünyayı krize sokmuş, yaşanan bu krizin ekonomik, politik ve sosyal olmak üzere pek çok şekli her zamankinden çok daha derin ve belirgin olmuştur. Yaşanan bu kriz, yani kapitalizmin krizi, israf, yoksulluk, ekolojik yıkım, mülk zaptı, emperyalizm, eşitsizlik, sömürü, savaş ve vahşet demektir. Bu krizin çözülmesi için problemlerin eleştirel bir bağlam içerisine oturtulması ve sorgulanması gerekmektedir. Sanat ve siyaset arasında işbirliği alanlarının arttığı günümüzde, sanatın da bu eleştirel bağlamın bir parçası olması kaçınılmazdır.

Neoliberalizm'le birlikte gerçekleşen kültürel alanda değişim ilk olarak Manhattan'ın Lower East Side bölgesinin bir kısmının emlak spekülatörleri tarafından East Village takma adıyla tanıtımının yapılmasıyla başlar. Etnik farklılıkların çok yoğun olduğu, 75 yılındaki mali krizden sonra finansal yatırımın geri çekildiği, sokaklarının adeta bir harabeyi andırdığı bu bölgede art arda girişimci sanat galerileri yer almaya başlamıştır. 80'lerin ortasına gelindiğinde 100'ü aşkın gösterişli sanat galerisi, yeni bohem sanatçılar ve gösterişli müşteriler sayesinde bölgedeki kiralar yükselmeye başlamıştır. Düşük gelirli sakinler semti terk etme noktasına gelmiş bu durum kentsel süzülmeye yol açmıştır. Bu yeni girişimci bohem kültür dolayısıyla kentsel süzülme New York'tan Londra, Berlin, Kopenhag gibi dünyanın pek çok yerine yayılacaktır. Belediyenin, finans ve emlak sermayesinin işbirliği içinde gerçekleştirdiği kentsel yenilenmenin bu yeni biçimi (ıslah etme, yerinden etme ve süzülme) bir süre sonra sanatçıların da orada oturmasını olanaksız hale getirecek, sanatçılar yine kentin ekonomik yıkıma uğramış mahallelerine

taşınacak ve süreç tekrarlanacaktır. Sermayenin sanatçıları bu şekilde araç sallaştırması elbette ki sanatçıları rahatsız etmektedir (Sholette, 2013: s.13-17).

Sanatçılar açısından bir diğer nokta Gregory Sholette'nin dikkat çektiği sanatsal fazlalık durumudur. Sanatsal emek fazlalığını, sanatsal üretim özelliğinin yapısal ve olağan bir özelliği olduğunu belirten Sholette (2013), bu fazlalık durumunu binlerce başarısız sanatçı kütlesine karşılık az sayıda başarılı sanatçı kadrosu üzerinden açıklamaktadır.

> "Sanat dünyası tarafından yetiştirilen sanatçılar, böyle bir başarısızlığı içindeki küçük bir değer çekirdeğini kurtarmak için üstünden çıkarılması gereken bir tür kabuk olarak görür. Buna rağmen bu tarımsal metafor bize "boşa harcanmış" kabuğun eskiden değerli bir tohumu koruduğunu hatırlatır. Belki de en önemlisi, bu yaratıcı kabuk, açılışlarda, partilerde, bloglarda, sanat dünyasının ünlüleriyle bilgi alışverişi yaparak sistemin simgesel hiyerarşilerini, sürekli parlak bir ışık kaynağına yönelen geniş bir güne bakan çiçekleri tarlası gibi koruyup yeniden üretir (Sholette, 2013: s.28)".

Bu başarısız meçhul sanatçılar kütlesi, tıpkı dünyadaki zenginliklerin yüzde 40'ına sahip olan en zengin %1'lik kısım ve öteki %99 gibi, sanat dünyasının görünmez piramidal yapısının en seçkinlerini en üste taşıyarak, içinde hiçbir zaman yer alamayacakları seçkin sanat dünyasının bir ayağını temsil etmektedirler. Çokluğun parçası olan bu başarısız kütle için de aynı çoklukta olduğu gibi "Prekarya", yani güvencesiz varoluş söz konusudur.

Sermaye tarafından araçsallaştırılmanın ve başarısız olarak dışlanmanın artan görünürlüğü karşısında sosyal, ekonomik ve politik eleştirileriyle sanat piyasasının dışında kalmayı seçen sanatçılar çeşitli kolektifler kurarak örgütlenmeye başlamışlardır. Bu gruplardan biri olan PAD (Political Art Documentation) 1980 yılında sanat eleştirmeni Lucy Lippard'ın "haklarında hiç kimsenin bir şey duymadığı iyi, sosyal yönden aktif sanatçılarla ilgili arşiv belgelerini düzenleme konusunda" birkaç sanatçı ve eylemciden yardım istemesiyle kurulmuştur. Kurulduktan bir süre sonra PAD başlangıçtaki hedefinin ötesine geçerek haber bültenleri yayınlamakta, sokak gösterileri düzenlemekte, kültürel olarak aktif olan diğer örgütlerle ağ iletişimi kurmakta, sokakta sanat üretmekteydi. PAD'ın amacı

“haklarından yoksun bırakılmış tüm insanların özgürleşmesi ve kendi geleceklerini belirlemeleri için yetenekleri ve politik güçleriyle destek verecek uluslararası bir sanatçı/eylemciler ağı taban örgütlenmesi kurmaktı (Sholette, 2013: s.59)”. Bu söylem grubu bir süre hareket halinde tutmuş ancak 1980’lerin ortalarındaki teknolojik yetersizlikler dolayısıyla iletişim-ağ kurmadaki zorluklar vb. nedenlerin sonucunda grup kuruluşundan sekiz yıl sonra toplantılarına son vermiştir.

Neoliberal dönemde kurulan gruplardan biri de 1987 yılında kurulan ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power- Gücü Açığa Çıkarmak için AIDS Koalisyonu) adlı uluslararası bir organizasyondur. Doğrudan eyleme ve kitlesel sokak eylemlerine başvurur. AIDS’e yakalanmış bireylerin yaşamlarını kolaylaştırmak için yapılması gereken kanuni değişikliklere yönelik politik kışkırtıcılığa başvurur. Organizasyon aynı zamanda kamusal eğitim, sigorta, tedavi, istihdam, iskân gibi konulara odaklanmışlardır. Günümüzde de varlığını sürdüren organizasyonun geliştirdiği yaratıcı taktikler (kendilerini New York Borsasının VIP salonuna zincirlemek, CBS Haber bültenini basmak, vb.) kendilerinden sonraki protesto hareketleri üzerinde etki bırakmıştır (Boyd ve Mitchell, 2015. s.412).

Adbusters ise 1989 yılında yayın hayatına başlayan, tüketim karşıtı bir çizgiye sahip olan, kültür bozumcu tarzda yayın yapan bir dergidir. Üç ayda bir yayınlanan dergi en çok Wall Street’i İşgal Et protestolarında Zuccotti Parkı’nın işgaline yönelik eylem çağrısıyla bilinir (Boyd ve Mitchell, 2015. s.412).

Artist Network of Refuse & Resist sanatçı ağı, sanatı renkli bir kültür ve direniş toplumu yaratmak için kullanmıştır. 1987’de avukatlar, aktivistler, sanatçılar ve öğrenciler tarafından New York’ta kurulmuştur. Projeleri arasında 11 Eylül sonrası Amerika’nın gösterdiği siyasi eğilimi eleştiren “Not in Our Name”(Bizim Adımıza Değil) ve baştan aşağı siyah giyinmiş yüz sanatçının ellerinde Kaderimiz Savaş Narası Değildir yazılı tabelalar taşıyarak sessizce gerçekleştirdikleri performanslar bulunmaktadır (Boyd ve Mitchell, 2015. s.414).

Söz konusu bu örnek gruplar, 1980 sonrası Neoliberal dönemde kurulmuş, sosyal, politik ve ekonomik eleştirileriyle geleneksel sanat piyasasının dışında

kalmayı seçmiş oluşumlardır. Bazılarının günümüzde hala varlığını sürdürdüğü bu politize olmuş sanatçı grupları kent meydanlarına, şehrin caddelerine, yerel politika aygıtlarına sızarak bir karşıt kültür oluştururlar. Kolay ifade edilebilir, toplumun kayıtsızlığını sarsan, şaşırtıcı bir politik tarzı benimsemişlerdir.

Sanatçıların, aktivistlerin sahip olduğu bu yeni özgürlük alanları, yani yeni medya teknolojisinin hem kurumlar bünyesinde, hem kamusal alanda hem de sanal âlemde müdahaleci bir kültürel eylemcilik biçimi olarak kullanılması "taktik medya" terimini ortaya çıkartmıştır. Taktik medyanın hedefi Guy Debord'un gösteri toplumudur. Kültürü engelleme, şirket web sitelerini hackleme ve diğer elektronik vur-kaç taktiklerini içeren taktik medyanın köklerini Hâkim Bey'in Geçici Otonom Bölgelerinde ya da De Carteau'nun eski düzenbazlığında, savaşçı akıllı hilelerinde, manevralarında ve neşeli keşiflerinde aramak mümkündür. Taktik medya ve diğer müdahaleci eylemciler, en az fırsatçı kapitalistler kadar, bu enkazı düzeltmeye çalışmayı, parçalara ayırmayı, parçaları yeniden takmayı, öğelerini taklit etmeyi ya da onlarla eğlenmeyi, işlevlerini kopyalamayı öğrenmiştir. Ve yine de aksi istenmediği takdirde, bu taktiksel uygulamaların bazılarının, yirmi birinci yüzyılın sürdürülebilir muhalif kültürüne en yakın olabilecek şeyi geliştirdiği görünür. Taktiksel Medya'nın en önemli uygulayıcıları Critical Art Ensemble, RTMark, The Yes Men, Institute for Applied Autonomy, Bureau of Inverse Technology, Electronic Disturbance Theater, Carbon Defense League, subRosa, 0100101110101101.org'dur. Elektronik ağları kullanmanın yanında kendilerini sokaklarda da ifade eden Reclaim the Streets, Code Pink, Billionaries for Bush gibi pek çok kültürel müdahaleci grup bu listeye eklenebilir (Sholette, 2013: s.37).

### 3.3.1. Taktik Medya

Taktik Medya, kriz ortamını, eleştiriyi ve muhalefeti odağına alan göçebe uygulamalar medyasıdır. Medya sanatçılarının ve medya eylemcilerinin ticari olmayan hedefleri doğrultusunda, kendi siyasi mücadelelerini desteklemek için kendi medyalarını üretmeleri ile ortaya çıkmış bir kavramdır. Medyanın kritik bir biçimde kullanılması ile sanat, kültürel teori, deneysel medya, teknoloji ve siyasi aktivizmin

kesişiminde yer alan uygulamaları bir araya getirmektedir. Taktik medya köklerini 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan, radikal sosyal hareketlerin kültürel yenilikleri içinden alsa da, ilk kez 1997 yılında Amsterdam'da, "sonraki beş dakika" olarak bilinen bir medya festivali sırasında, bir grup sanatçı, medya korsanı ve teorisyen tarafından tanımlanmıştır. Bu festivalde "Geert Lovik ve David Garcia Taktik Medya'nın Alfabesi adlı bir bildiri sunmuşlar" ve ilk kez Taktik Medya terimini kullanmışlardır (Sholette, 2013: s.262).

İnternet aktivisti ve yazar Geert Lovink'e göre taktik medya "kaygan bir terimdir ve beklenmedik ittifaklara dayalı geçici uzlaşma bölgeleri yaratmak için bir araçtır". Sanatçılar, aktivistler, hackerler tarafından bağlantıyı arttırmak, benzer patojenleri, göçebe yığınlarını harekete geçirmek için virüs gibi yayılmaktadır. Siyasi mücadelelerini desteklemek için kendi medyalarını üretmeye başlayarak, toplum medyası fikirlerini radikalleştirmişlerdir. Elektronik ağlar ve internet, bilginin üretilmesi, dağıtılması, erişilmesi noktasında yeni biçimler ve yeni yörüngeler sunarak devasa bir etkileşim alanını açmıştır. Taktik medya, çağdaş sanatın tasarım ve kavramlarını, sanat alanının içindeki kurumlardan alarak (müze, galeri, reklam ajansları gibi), onları doğrudan siyasi protesto ve kampanyalara uygulamaktadır. Toplumsal sorunlara önermeler getirmek yerine, yaratıcı aksatma, kültür bozum, flash mob, kandırmaca, kimlik ayarı, görünmez tiyatro gibi mizahi, şok edici ve tahrik edici müdahaleler şeklinde uygulayarak iletişimsel eylem için bir alan açmaktadır. Taktik medya, ilk bakışta dijital müdahalecilik biçimi olarak algılansa da, sınırları dijital teknoloji alanının içerisine bağlı kalmadan, karşı-içerik oluşturma amacına yönelik olarak, tüm araçlar kullanılabilmektedir. Uygulayıcılar dijital teknoloji gibi belirli bir konuda uzmanlaşmış olsalar da müdahalelerini bir aracın özel kullanımına yönelik olarak sınırlamadan, iletişim ve katılım için en uygun aracı seçerek kullanmaktadırlar (Sholette, 2013: s.263-270).

Dolayısıyla taktik medya eylemleri, sanat, radikal siyaset, muhalif kültür ve ortaya çıkan yeni teknolojiler arasındaki yakınlaşmadan filizlenerek, kendi özel bağlamına uygun olarak, çok farklı şekillerde tasarlanabilir. Bu farklı bağlamlara uyarlanabilme özelliği, geçici ve göçebe karakteri nedeniyle, taktik medyanın tanımlanması noktasında keskin sınırlar çizilememektedir. Bu nedenle taktik

medyanın ne olduğundan ziyade, nasıl çalıştığına yönelik analiz daha yerinde olabilmektedir. Taktik medya, sanatsal uygulamalarla ve nispeten ucuz teknoloji ve iletişim araçlarının sağladığı "kendin yap" (DIY) medya ile ilişki içerisindedir. Garcia ve Lovrink, bu durumu Taktik Medyanın Alfabesi adlı bildirilerinde, "tüketici elektroniğindeki devrimle ve genişletilmiş dağıtım biçimleriyle mümkün olan ucuz "kendin yap" medyası her ne zaman kendisini geniş kültürden mağdur olmuş ya da dışlanmış hisseden gruplar ya da bireyler tarafından kullanılırsa, TM gerçekleşir" şeklinde açıklamaktadır (Aktaran: Sholette, 2013: s.267).

Yaratıcı aksatma, kültür bozum, flash mob, kandırmaca, kimlik ayarı, görünmez tiyatro gibi farklı iletişim tekniklerini kullandığı için alternatif karşı-içerik oluşturma ve kültürel sembollerin anlamını yıkma noktasında etkisi kalıcı olabilmektedir. Dolayısıyla taktik medya eylemleri, bilinen söylemleri yaratıcılıkla yeniden şekillendiren, bir kültürel üretim biçimidir. Öte yandan taktik medya uygulamaları sadece sanal bir alanda hareket etmez, "sokak" (gerçeklik) ve "medya" (temsil) arasında ilerleyerek, gündelik hayatın hemen hemen her yerine nüfuz edebilmektedir. Gelişmiş bilgisayar teknolojilerini ve karmaşık yeni medya uygulamalarını küresel dijital ağlarda ustalıkla kullanan gruplar ya da bireyler için taktik medya, bir nevi gerçek kültürü sermayeden özgürleştirmenin aracıdır. Sermayenin dişlileri arasında hareket ederek aynı zamanda onun sisteminin akıcılığını benimseyerek hücreler, kabileler, kolektifler oluşturarak, hile ve aldatmacalar, taktik ve manevralar sistemi yayarlar, sermayenin otoritesini ters-yüz ederler. Bu 30 yıllık neoliberal sosyal parçalanmaya verilen yerinde bir tepkidir.

Neoliberal küresel kapitalizm sürecinde yapılan bu eylemlerin bu kadar etkili olmasının nedeni, yaratıcılık vurgusu ve sanat-siyaset arasında yeni işbirliği alanlarının açılmasıdır. Yaşadığımız bu süreçte sanatın toplumsal hareketlerin bir parçası olarak söylemini derinleştirdiğini, durağanlaşmış ve bitirilmiş biçimlerle yetinmediğini ifade edebiliriz. Dijital ağlarda ya da sokakta gündelik yaşantımızda kurduğumuz her türlü iletişimin içine sızan sanat günümüzde ayrıcalıklı ve bağımsız bir alan değildir, hayatın içinde eriyip giden, insanlar arasında iletişim, işbirliği ve toplumsal ilişki üretimini üstlenen, katılımcı bir yapıdadır.

### 3.3.2. Taktikler:

#### 3.3.2.1. Doğrudan Eylem

En temel anlamda Doğrudan Eylem içinde bulunduğumuz şartları değiştirmek için hayata müdahale ederek ve tabandan başlayarak harekete geçmek anlamına gelir. Bir hedefe baskı uygulamak, bir sisteme müdahale etmek, bir şeyleri ifşa etmek, insanlara yetki gücü kazandırmak ve benzer amaçlarla, soruna başkalarının müdahale etmesini beklemeden yani gücü başka bir ara elemana devretmeden, güç dinamiklerini doğrudan değiştirmeyi amaçlar. Geçmişten günümüze dünyanın pek çok farklı bölgesinde doğrudan eylem örnekleri görülmektedir.

1955 yılında Amerika'nın Güney Eyaletlerinde siyahilerle beyazlar aynı otobüse farklı kapılardan biniyor ve kendilerine ayrılmış bölümlerde oturuyorlardı. Bir gün beyazlara ayrılan yerde yer bulamayan bir beyaz siyahilere ayrılan bölümde oturmakta olan Rosa Parks'tan koltuğundan kalkıp kendisine yer vermesini istedi. Rosa Parks kalkmadı ve tutuklandı. Olaydan sonra siyahiler bir yılı aşkın süre içerisinde otobüse binemediler. Ancak bir yıl sonra ABD Federal Mahkemesi otobüslerdeki bu uygulamayı yasakladı. Rosa Parks'ın doğrudan eylemi direnişin sembolü haline geldi. 1989 yılında Tiananmen Meydanı'nda Çinli bir gencin ilerleyen tankların önünde tek başına durması bir "sivil itaatsizlik" olarak Doğrudan Eylem örneğidir. 1930 yılında Gandhi ve yetmiş sekiz arkadaşı sömürge altındaki Hindistan'a, İngiltere tarafından uygulanan "Tuz Yasası"nı, halkın kendi tuzunu üretememesini protesto etmek için üç yüz doksan kilometrelik bir yolculuğa çıktılar. "Gandhi yürüyüşü "padyatra" (uzun bir ruhani yürüyüş) olarak bilinen geleneksel bir kültürel pratik içinde çerçeveledi. Bu çerçeve Hindistan halkının bütün programı daha iyi anlamasına yardımcı olmakla kalmadı, sosyal yardımlar yapma, daha fazla destekçi toplama, eğitim ve öğretim sağlama ve uluslararası basını etkileme olasılıklarının önünü açtı (Boyd ve Mitchell, 2015: s.359)". Yürüme eylemi ve yürüyüşün sonunda çığ gibi büyüyen destekçileriyle birlikte deniz kenarında kendi tuzlarını üreterek yasayı tanımadıklarını ilan etmişler ve eylem doruk noktasına ulaşmıştır. Basit gibi görünen bu eylem ve ardından birçok bölgede başlayan pasif direniş, Hindistan'a bağımsızlığa giden yolu açmıştır.

Doğrudan Eylem, küresel isyancıların protestolarında kullandıkları en yaygın eylem biçimidir. Oturma eylemi, işgal, sivil itaatsizlik, insan zinciri, vb eylemler bu gruba dâhildir. Dikkat çekmek ve meseleleri kamuoyuna duyurmak için hayatın akışını kesintiye uğratabilirler. Doğrudan Eylem'de dikkat çekmek ve kamuoyu oluşturmak için daima yaratıcı ve çarpıcı eylem biçimleri geliştirilmesi gerekmektedir. Doğrudan Eylem akıllıca kullanıldığında güç dinamiklerini doğru değerlendirerek bu dinamiklere yön verebilmektedir.

Doğrudan Eylem'e bir başka örnek olarak, 2013 yılında Taksim Gezi Parkı protestolarında Erdem Gündüz'ün "Duran Adam" eylemi verilebilir.. Erdem Gündüz eylemi şu şekilde anlatmaktadır.

> "17 Haziran günü İstanbul'a geldiğimde 4 kişi ölmüştü, 6000 kadar yaralı vardı. 65 kişi de gözünü kaybetmişti. Polis Taksim Gezi Parkı'nı eylemcilere kapamıştı. Turistlerin arasına karışıp Taksim Meydanı'na çıktım. Ama gördüğüm manzara karşısında tek yapabildiğim öylece durmak oldu. Duran adam eylemi planlı bir eylem değildi. Ne bir hazırlığım vardı, ne de medyaya haber vermiştim, ne de bir plan yapmıştım. Fark edilip edilmeyeceğinden bile emin değildim. Yüzümü AKM'ye döndüm, hemen önümde Türk Bayrağı dalgalanıyordu ve Doğan Haber Ajansı'nın meydanı gören bir ofisi olduğunu biliyordum. Medyada eylemlerin ele alınış şeklinin bu kadar yanlış ve yanıltıcı olması beni dehşete düşürmüştü. Meydan'da heykel gibi durarak eylemlerin bittiğine dair yanıltıcı haberler yapılmasına ve Taksim'den görüntü alınmasına pasif direnişimle engel oldum. Ben orada hareketsiz durduğum sürece DHA görüntü alamayacak, Bakın burada kimse yok diyemeyecekti çünkü meydanda hareketsiz duran bir adam olacak ve eylemlerin bitmediği ortaya çıkacaktı. Eylemin ikinci bir sebebi de Atatürk Kültür Merkezinin yıkılma kararıydı. AKM dansların, gösterilerin, festivallerin yapıldığı ve Devlet Opera ve Balesi'nin evi olan bir mekân. Ben her şeyden önce bir sanatçıyım ve tabi ki buna da tepkimi gösterecektim. İşte bu yüzden AKM'ye karşı durmayı seçtim. Eylemin üçüncü sebebiyse Atatürk'ün ilke ve inkılaplarına karşı iktidarın tutumu Amacım bu ülkenin kurulmasında, gelişmesinde en önemli rolü üstlenen insanın unutturulmaya çalışılmasına, reformlarının değiştirilmeye çalışılmasına, özgürlüklerimizin teker teker elimizden alınmasına karşı tepkimi göstermekti.
> Durmaya başladıktan bir-bir buçuk saat sonra insanlar tarafından fark edildim. Eylemin beşinci saatinde arkamda duran onlarca insan vardı sosyal medya eylemle ilgili paylaşımlarla çalkalanıyordu. İnsanlar medyanın işini kendileri yapıp Live Stream'den Türkiye'nin her yanına görüntüleri servis ediyorlardı. Saatlerce bir heykel gibi durdum. Yerçekimine direniyordum ama aslında rejime karşı çıkıyordum (Boyd ve Mitchell, 2015: s.278)".

Resim 14: Erdem Gündüz, Duran Adam, 2013. http://www.objektifhaber.com/duran-adam-erdem-gunduz-hakkinda-ilginc-iddia-178987-haber/

Taksim Gezi Parkı protestoları sırasında sayısız eylem stratejileri geliştirilmiş ve pek çok farklı yaratıcı taktik kullanılmıştı. İnsanların elindeki taktiklerin artık bitmeye başladığı bir noktada Duran Adam protestoculara farklı bir direniş alanı, yöntemi sağlamıştır. Aynı zamanda hareketsizliğin, eylemsizliğin eylemi olarak bu eylem, hükümetin protestocuları "işgalci, şiddet yanlısı, kontrolden çıkmış insanlar" şeklindeki tanımlamalarını da kırmıştır.

#### 3.3.2.2. Flash Mob

Flash mob ya da diğer bir deyişle Ani Baskın Grubu pratiği, "insanların belirli bir kamusal alanda aniden bir araya gelip alışılmadık faaliyetlerde bulunması, bir süre sonra da gözden kaybolmasıdır". Daha önceden prova edilmemiş bu anlık kitle eylemlerinde insanlar emailler, bloglar, twitter, facebook vb üzerinden hızlıca organize olarak kamusal alanlarda neşeli aktiviteler düzenlemektedir. Kamusal alandaki normal akışı belirli bir süre kesintiye uğratan bu eylemlerde protestocular cep telefonları ya da internet üzerinden koordine edilse de, grubun beklenmedik bir biçimde toplanması ve aynı şekilde gözden kaybolması otoritenin ya da o sırada

orada bulunan insanların kafasını karıştırarak eylemin kendiliğinden geliştiği izlenimini yaratmaktadır. (Scholl, 2015: s.203)

2009 yılında Newmindspace tarafından düzenlenen "Wall Street Yastık Savaşı" bir flash mob eylemine örnek olarak verilebilir. Kendi iletişim ağlarında örgütlenen grup, "Wall Street ve Broad Street'in kesiştiği noktaya saat 15:00' de bir yastık getir. Takım elbiseni giy, mali kurtarma paketini talep et" çağrısıyla kitlesel bir yastık savaşı düzenlemiştir. Bir başka örnekte İngiliz hükümetinin kamu harcamalarına yönelik büyük çapta kesintiye gideceğini açıklamasından sonra Ekim 2010'da UK Uncut adlı protestocu grup Vodafone şirketinin ödenmemiş vergilerine dikkat çekmek için Londra'daki bir bayisini işgal etmiştir. Fikir bir anda yayılmış ve başarılı olan bu taktik koordineli bir biçimde hızlıca tekrarlanmıştır. Üç gün içerisinde twitter üzerinden organize olan Flash Mob'lar ülke çapında otuzdan fazla Vodafone bayisini işgal etmiştir. (Boyd ve Mitchell, 2015: s.46)

Reclaim The Streets adlı aktivist grup, protestoyu ve partiyi bir araya getirdiği sokak eylemleriyle adını duyurmuş ve kullandığı taktikler kısa sürede dünyaya yayılmıştır. Doğrudan Eylem, Flash Mob, Kitlesel Sokak Eylemi gibi taktikleri kullanan grup sokakları herkesin keyfini çıkarabileceği kamusal alanlara dönüştüren sokak partileriyle ün kazanmıştır. İlk sokak partisi 1995'te Londra'da yapıldı. Partinin yapılacağı mekan son ana kadar gizli tutuldu ve katılımcılar buluşma noktasından alınarak metro aracılığıyla partinin yapılacağı mekana götürülmüştür. Parti iki arabanın çarpışması ve iki sürücünün öfkeli bir biçimde arabadan çıkması ve birbirlerinin arabasını çekiçle parçalamaları sonrasında başlamıştır. Eş zamanlı olarak metro istasyonundan çıkan 500 kişi, çarpışan arabaların tıkadığı trafiksiz yolda dans ederek yeni arkadaşlıklar edinerek partiyi başlatmışlardır. Grup 1996 yılındaki partilerinde, aralarında kasnaklı etek giymiş dev karnaval figürleri dolaşan 8000 katılımcıyla beraber bir otoyolu işgal etmişlerdir. Eteklerin altında görünmeyen aktivistler asfaltı delerek otoyola fidanlar dikmiştir. Reclaim The Streets'in bu eylemi internette dalga dalga yayılarak bir mit haline gelmiştir. Bir yıl sonra People's Global Action ağıyla beraber "Sermayeye Karşı Karnaval" sloganıyla Nijerya, Uruguay, Seul, Melbourne, Belarus, Dhaka ve dünyanın pek çok şehrinde eşzamanlı eylemler yapmışlardır. Sıradan protestolar gibi

olmayan eylemlerinde, müziği, dansı, rengi, çılgın kostümleri kullanarak asi karnavallar düzenlemişlerdir (Boyd ve Mitchell, 2015: s.356).

#### 3.3.2.3. Kandırmaca ve Kimlik Ayarı

*"bazen gerçeği ortaya çıkaran yalandır"*
*The Yes Men*

Kandırmaca sadece bir meseleyi gündeme taşımak ya da bir haksızlığı ortaya çıkarmak için etkili bir taktik değildir, insanlara başka bir gerçekliğin nasıl mümkün olabileceğini de gösterme amacını taşır. Kandırmacalar sayesinde aktivistler normal şartlarda medyada asla elde edemeyecekleri yeri elde ederler. Bu yöntem, güçlü olanın sesini duyuran basının taraflılığını ters köşeye yatırarak kendi lehine kullanma yöntemidir. "Güç sahibiymiş gibi konuşarak, güç sahibinin genelde anlattığından daha ilginç bir hikâye anlatarak, insan oldukça büyük bir kalabalığa hitap edebilir. Kandırmaca ortaya çıktıktan sonra eylemciler, heyecana gelmiş çok sayıda gazetecinin de sayesinde halka meramlarını anlatabilirler (Boyd ve Mitchell, 2015: s.54)".

İnsanların daha çok gerçeğe ulaşmaları için kandırmacayı çok geçmeden açığa çıkarmanın en iyi yol olduğunu vurgulayan The Yes Men'in üyesi Mike Bonanno, Yes Lab olarak sahip oldukları görüşü şu şekilde açıklıyor. "Hiçbir yalanı ortada bırakma. Bu görüş güç sahiplerinin işleri yürütüş tarzının tam tersidir. İnsanlara karşı işledikleri büyük kandırmaca suçlarının, çevreci göz boyama kampanyalarından demokrasiyi yıkacak karmaşık komplolara kadar, foyasının ortaya çıkması hiçbir zaman istenmez (Boyd ve Mitchell, 2015: s.55)".

Kimlik ayarı ise bir kişi veya kuruluşun gizli kapaklı işlerini, hesap sorulması için halkın gözleri önüne sermek ve utandırmak, kişinin veya şirketlerin suiistimallerini ortaya çıkarmak ve sorunun algılanışını değiştirmektir. Burada hazırlıksız yakalamak çok önemlidir. Amaç güçlü şirketleri hazırlıksız yakalayarak onlar adına yapmaları gereken ama gerçekte asla yapmayacakları işlerden bahsederek

onları mercek altına almak, kamuoyu oluşturmak ve toplumun gerçek diye bildiklerini düzeltmek ve aslında o kadarda güçlü olmadıklarını göstermektir

The Yes Men'in "Dow Chemical, Bhopal İçin Özür Diliyor" eylemlerini bu bölüm için örnek olarak verebiliriz. Hindistan'da yaşanan ve endüstriyel bir gaz kaçağının binlerce insanı öldürdüğü Bhopal felaketinin 20. yıldönümünde Amerikan Şirketi Dow Chemical'ın sözcüsü Jude Finisterra BBC Dünya Haberleri'ne canlı olarak katıdı ve Bhopal felaketinin tüm sorumluluğunu üstlenerek, mağdurların zararlarını karşılayacaklarını ve bölgeyi temizlemek için 12 milyar dolarlık bir plan yaptıklarını duyurdu. Ayrıca sahte Dow sözcüsü Jude Finisterra tarihte ilk defa bir özel şirketin, sadece doğru olanı yapmak için kar-zarar bilançosunun aleyhinde hareket ettiğini söyledi. Haber "son dakika" olarak yayılırken kandırmaca ortaya çıkmadan önceki bir saat içinde Dow Chemical'ın hisseleri çakıldı. Daha sonra Dow Chemical'dan BBC'ye ulaşan yetkililer Jude Finisterra'nın kim olduğunu bilmediklerini belirten yetkililer açıklamayı yalanladı. BBC ise olayı iyi hazırlanmış bir kandırmaca olarak yansıtarak gerçeği örtbas etmeye çalıştı. The Yes Men'den Mike Bonanno eylemin ortaya çıkış sürecini şöyle açıklamaktadır;

> "29 Kasım 2004'te, bir BBC araştırmacısından DowEthics.com adresine bir email geldi. Kanal şirketin 1984 Bhopal tradejisi hakkındaki görüşlerini tartışmak için bir Dow temsilcisi arıyordu. DowEthics internet sitesi, Yes Men tarafından iki sene önce başka bir eylem için kurulmuştu, o yüzden email tamamen beklenmedikti. Sorun çıkmadı Mr. Jude Finisterra Dow'un resmi sözcüsü oldu. Ne diyecektik? İmkânsızda karar kıldık: Jude, şirketin yeni ve köklü bir doğrultuda gittiğini duyuracaktı, Dow'un felaket için tüm sorumluluğu üstlendiği bir doğrultu. Dow'un kurbanların zararlarını telafi etmek, fabrika bölgesini temizlemek ve tarihin en kötü endüstriyel felaketlerinden birinin yol açtığı zararın telafi edilmesine yardım etmek için izlemesi gereken dolambaçsız bir yol çizdik. Dow'un utanç verici bir şekilde tepki vermemesi imkansız olacaktı, bu da basından büyük ilgi çekecek ve felaket için gerekli olan ilgiyi sağlayacaktı (Boyd ve Mitchell, 2015: s.322)".

Dow Chemical şirketi ise süratli bir biçimde söylenenleri yapmayacağını dolayısıyla şirketin yeni ve köklü bir doğrultuda gitmeyeceğini duyurdu. Felaketin 20.yıldönümünde medyada geniş bir yer bulan eylem Bhopal'da bitmemiş bir işin olduğunu insanlara hatırlatarak Dow'u sorumlu tuttu, kısa bir süre de olsa Bhopal'da yaptıklarını mercek altına aldı ve Dow'u karşılık vermeye, basına açıklama yapmaya

zorladı. Taktik olarak Kandırmaca ve Kimlik ayarı'nın kullanıldığı bu eylemin sonucunda Dow Chemical Bhopal felaketi için özür dilemeyeceğini ve mağdurların zararlarını karşılamayacağını açıklamak zorunda kaldı.

The Yes Men'in en çok ses getiren eylemlerinden biri de taktik olarak Kandırmaca ve Kimlik Ayarının kullanıldığı, Anti-Advertising Agency, CODEPINK, United for Peace and Justice, Not An Alternative, , Improv Everywhere, ve Cultures of Resistance gibi gruplarla beraber altı ay süren ayrıntılı çalışmalar sonucunda hayata geçirdikleri New York Times "Özel Sayı"dır. 12 Kasım 2008'de sahte New York Times gazetesi New York sokaklarında dağıtılmaya başlanmıştır. Gazetede yer alan manşetlere göre Irak ve Afganistan savaşlarının sona erdiği, Amerika'nın Irak'tan çekiliyor olduğu, bedava ulusal sağlık sisteminin kurulacağı, CEO'lar için maksimum maaş seviyesinin belirleneceği, en zengin ile en fakir arasında 1'e 15 oranında gelir düzenlemesi yapıldığı, George W. Bush'un kendini vatan haini ilan ettiği gibi ütopik haberler vardır.

The New York Times

Special Edition

Nation Sets Its Sights on Building Sane Economy

IRAQ WAR ENDS

Troops to Return Immediately

Maximum Wage Law Succeeds

TREASURY ANNOUNCES "TRUE COST" TAX PLAN

Ex-Secretary Apologizes for W.M.D. Scare

Resim 15: The Yes Men, The New York Times Special Edition, 2008 https://laughingsquid.com/the-yes-men-distribute-fake-new-york-times-iraq-war-ends/

Gazetedeki reklamlarda da beklenmedik mesajları vardı. Exxon petrol şirketi barışçıl mesajlar vererek petrol sahalarını bağımsızlığını yeni kazanan Irak'a devredildiğini, Kongre'nin Adil Ticaret uygulamasına son vererek, petrolden elde

edilen karın aracılardan ve hisse sahiplerinden oluşan küçük bir gruba gitmesi yerine doğrudan üreticilere gideceğini duyuruyordu. HSBC reklamında Obama'yı kullanarak "Sadece bizim seçimimiz değil, diğer başkanlar gibi, yapsın diye seçtiğimiz şeyleri nasıl yapacak. Henüz bitmedi." Demekteydi. 4 Temmuz 2009, yani 6 ay sonraya ait olan bu gazetenin logosunun sol tarafında da şöyle yazmaktaydı "Basmayı umduğumuz tüm haberler". Olay bir kandırmacadan ibaretti ve Exxon Mobile'ın, HSBC'nin, George W. Bush'un ve diğerlerine kimlik ayarı yaparak onları tepki vermeye zorlamıştır.

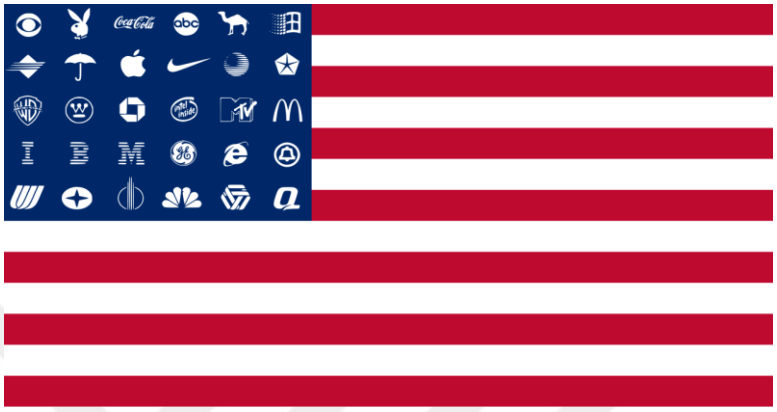
#### 3.3.2.4. Detournement / Kültür Bozumu

Detournement kavramının kökeni Fransızca'ya dayanmaktadır. Guy Debord ve Sitüasyonistler tarafından kullanılan bu taktik en genel anlamda " alt üst etmek" ya da "raydan çıkarmak" anlamına gelmektedir. Detournement zaten var olan, insanların aşina olduğu bir imgeyi alarak ona yeni ve tahrip edici bir anlam katarak değiştirmeyi, bize dayatılan mesajların ardında yatan gerçekliği görünür kılmaya çalışarak kendine mal etmektir.

Resim 16: Carlos Latuff. The Coca Cola Series, 2003. http://latuff.deviantart.com/art/The-Coca-Cola-series-final-1951548

Detournement'ın kullanım amacı değişikliğe uğratılan hedefin mesajını ya da markasının anlamını değiştirerek eleştirmektir. Örneğin politik bir etki yaratmak için

değiştirilmiş reklamlarla dolu olan, Kültür Bozumcu bir tarzı benimseyen Neo Sitüasyonist dergi Adbusters, Amerikan bayrağının üzerindeki yıldızların (Eyaletleri temsil eden) yerine şirket logolarını yerleştirerek, Amerika'yı İnsanların değil şirketlerin yönettiğine vurgu yapmıştır.



Resim 17: Adbusters. https://subscribe.adbusters.org/products/corporate-america-flag

Detournement'a bir diğer örnek, kendilerini savaş oyuncaklarına karşı gaziler ve endişeli anne babalardan oluşan bir grup olarak tanımlayan Barbie'ye Özgürlük Örgütü'nün 1993 yılında Noel öncesinde düzenlediği eylemdir. Ülke çapında yüzlerce oyuncağın ses kutularının değiştirildiği eylemde, Barbie sert bir biçimde "Ölüler yalan söylemez" diye hırıldamakta, Maço GI Joe ise "Seninle alışverişe çıkmayı çok seviyorum" diye cıvıldamaktadır. Eylem, Boyd ve Mitchel tarafından şöyle açıklanır;

> "Mattel'in "Matematik çok zor" diyen yeni bir konuşan Barbie çıkartarak yaptığı çok aptalca bir pazarlama hamlesine verilen tepkiydi. Barbie başka ne diyebilirdi? Beyin fırtınası seanslarında bir katılımcı seksenlik bir Barbie'yi umursamıyordu onun için sorun GI Joe'ydu. Oyuncak dükkânına yapılan bir ziyaret GI Joe'nunda konuştuğunu doğruladı ve gizlice bir plan yapıldı: Bu oyuncakları cinsiyet rollerini değiştiren Truva Atlarına çevirmek için gereken tek şey bir ses kutusu değiştirme numarasıydı. Lehim aletleri, tornavidalar, tutkal ve alın teriyle silahlanan Barbie'ye Özgürlük Örgütü çalışmaya koyuldu. Tekrar paketlenen her oyuncakla birlikte, üzerinde yerel ve ulusal basının telefon numaraları ve Barbie'ye Özgürlük Örgütü'nün bir sesli mesaj numarası da olan, üzerinde oynanmış bir kullanım kılavuzu da verdiler. Plan, çocukların oyuncakları açması, ebeveynlerin telefon numaralarını aramaları ve medyanın hikâyeye yer vermesiydi (Boyd ve Mitchell, 2015: s.286)".

Değişime uğramış oyuncaklar şaşırtıcı ve komikti aynı zamanda eylem medyada büyük yankı buldu çocuklara bu stereotipleri öğretmenin neden yanlış olduğu konusunda uzun süren tartışmalar yapıldı.

#### 3.3.2.5. Kitlesel Sokak Eylemi

Genel olarak Kitlesel Sokak Eylemi, ortak bir amaç için birleşen grupların ya da insanların hedef aldıkları hükümet ya da şirket üzerinde baskı oluşturmak amacıyla hayatın her kesiminden binlerce insanı maruz kalınan adaletsizliğe karşı organize bir biçimde harekete geçirmek olarak tanımlanabilir. Kitlesel sokak eylemi, belirli ve ölçülebilir bir amaca ulaşma çabası olarak "somut" ya da belirli ve ölçülebilir bir hedefi olmadan siyasi bir duruş sergilemek, ağlar oluşturmak, karşı karşıya kalınan problemi herkesin görebileceği şekilde masaya yatırmak kamuoyunu ikna etme çabası olarak "iletişimsel" bir eylem olabilir. İletişimsel eylemde başarı daha çok nitelikseldir. Bazı durumlarda ise Türkiye'deki Gezi Parkı Eylemlerinde olduğu gibi hem somut hem de iletişimsel bir eylem olabilir. Gezi Parkı Eylemleri, 27 Mayıs 2013 tarihinde iş makinelerinin parka girmesinin ardından bu haberin sosyal medya aracılığıyla kısa sürede yayılması sonucunda bazı eylemciler parka gidip çalışmaları durdurmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla başlangıçta durdurmak, engellemek gibi "somut" bir hedefle yola çıkılmıştır. Polisin eylemcilere uyguladığı yoğun şiddet ve orantısız güç, ana akım medyanın konuyu görmezden gelmesi vb. nedenlerle protestolar Gezi Parkından tüm Türkiye'ye yayılarak, insanların özgürlüklerine müdahalede bulunan yasalara ve hükümetin tavrına karşı bir direnişe, "iletişimsel" bir eyleme dönüşmüştür. Dolayısıyla denilebilir ki somut taktiklerin ölçülebilir bir amaçları, fiziksel bir kazanımları vardır. İletişimsel olanlar ise katılımcılara dönüştürücü bir deneyim sunarak topluluğun azmini ve kararlılığını arttırabilir. Anlatımsal gücü daha fazla olan iletişimsel eylem semboliktir ve medyada daha çok yankı bulabilir. Somut ve iletişimsel olan arasında farkı bilmek ve eylemi doğru bir çerçevede planlamak önemlidir.

Kitlesel Sokak Eylemi protestocular şiddete başvurmadıkları ölçüde başarı yakalama şansına sahiptir. Şiddete başvurmayan protestocunun bu tavrı baskıcı gücü

ikileme sokmaktadır. Baskıcı güç ya bir grup silahsız protestocuya şiddet uygular ya da silahını bırakıp eyleme teslim olur, kabullenir. Baskıcı gücün şiddet uygulaması kamuoyunun protestoculara destek olmasına neden olmaktadır. Ancak protestocular şiddete şiddetle karşılık verirlerse baskıcı güç, koruyucu, düzen sağlayıcı rolüne bürünerek uyguladığı şiddeti meşrulaştırmaktadır. İktidarları sarsmak için öfkeyi eyleme dönüştürmek önemlidir fakat bu öfkeyi doğru bir biçimde yönlendirmek, kontrol etmek gerekmektedir. Seattle Savaşı, Sokakları Geri Al, Wall Street'i İşgal Et, Gezi Parkı Direnişi, Arap İsyanları, Öfkeliler Hareketi Kitlesel Sokak Eylemleri için örnek olarak verilebilir.

### 3.3.3. Sanatçı ve Sanatçı Grupları Analizi:

#### 3.3.3.1. Critical Art Ensemble (CAE)

1987 yılında kurulan Critical Art Ensemble (CAE), sanat, eleştirel teori, teknoloji ve politik aktivizm gibi alanlar arasındaki kesişmeleri keşfetmeye odaklanan taktik medya uygulayıcısı bir sanat topluluğudur. Farklı alanlarda uzmanlaşmış beş taktik medya sanatçısından oluşan topluluk faaliyetlerini gerçekleştirmek için, bilgisayar grafiği ve web tasarımı, film/video, metin sanatı, kitap sanatı ve performans gibi alanlarda araştırmalar ve uygulamalar yapmaktadır. Tüm bu alanlar, gerçekleştirilecek projenin konusuna ve içeriğine göre taktiksel bir biçimde kullanılır. CAE, Projelerini ve sergilerini sokak, müzeler, internet, radyo, TV, festivaller gibi çeşitli mekânlarda, insanlarla etkileşime girmeye yönelik olarak gerçekleştirmektedir. Disiplinler arası bir perspektifte gerçekleştirdikleri projelerindeki genel eğilimleri, batı kültürünün otoriter temellerini ortaya koymak ve ona meydan okuyan işler üretmektir. CAE'nin otoriteye meydan okuyan ve onu sorgulayan yaklaşımının köklerini, Situasyonist Harekette, Augosto Boal'ın geliştirdiği Ezilenler Tiyatrosu yaklaşımında, Feminist Sanat Hareketi'nden çıkan performanslarda, San Francisco Kazıcılarında bulmak mümkün görünmektedir. Hiçbir siyasal hareketin ve direnişin kültürel bir paralellik olmadan başarılı olamayacağını düşünen bu gruplar, geliştirdikleri birçok farklı teori ve kavramla CAE'nin düşünme yolu üzerinde etkili olmuşlardır. Topluluk, seçtikleri konularda,

toplumu bilinçlendirici etkinlikler ve performanslar düzenleyerek, taktiksel müdahalelerle devlet kurumlarının ve şirketlerin toplum üzerinde kurduğu kontrole ve baskıya dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Dolayısıyla topluluğun kamusal alanlarda gerçekleştirdikleri eylem odaklı projelerinin temellerinin sokak aktivizmi ve durumcu performans geleneğine dayandığını söylemek mümkündür (Sholette, 2013: s.252-263).

Topluluğun, 18 dilde tercüme edilen, 7 adet yayınlanmış kitabı bulunmaktadır. The Electronic Disturbance (1994), Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular İdeas (1996), Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies, and New Eugenic Consciousness (1998), Digital Resistance: Explorations in Tactical Media (2001), Molecular İnvasion (2002), Marching Plague (2006), Disturbances (2012).

CAE'nin en belirgin özelliği, toplumsal sorunlara ilişkin gerçekleştirdikleri sanat uygulamalarını ve eleştirilerini, kültürel kurumların içerisine hapsetmek yerine, daha geniş kapsamlı kamusal alanlarda gerçekleştirmeleridir. Bu açıdan, standart etkileşim kalıplarını takip etmeyen topluluğun, bir sanat galerisinde veya çağdaş sanat müzesinde yer alacak kalıcı sanat eserleri üretmek gibi bir amacı yoktur. Sanatı özgürleştirici bir araç olarak ele alan topluluk, projelerini gerçekleştirirken, galerilerin ve müzelerin statik duvarlarına bağlı kalmayarak toplumla diyalog içerisine girebilecekleri ortak platformlar oluşturur. Dolayısıyla projelerini gerçekleştirdikleri mekânlar, beyaz küpün ötesine geçerek çok daha geniş alanlara yayılmaktadır. Radyo sinyallerine müdahale etmek, posterler basmak, elektronik ortamda mesaj göndermek, kritik ve kapsayıcı konulara ilişkin performanslar düzenlemek gibi somut eylemlerinde yerel ve küresel sorunlara dikkat çekerek, toplum ile diyalog ve etkileşim başlatmaktadırlar. Ele aldıkları konulara görünürlük kazandırmak için, toplumla paylaşırken problemle ilgili yeni kanallar oluşturarak akışkan bir hareket alanı açmaktır. Bu yaklaşım (tavır) toplum içerisinde, mikro düzeyde bile olsa, içinde karmaşayı ve üretkenliği barındıran bir tartışma alanı açmaktadır. İçinde yaşadığımız sisteme müdehale etme amacında olan topluluk, insanların kafasında yer etmiş öğretilere, hiç sorgulanmadan kabul gören düşünce yöntemlerine dikkat çekmektedir.

Topluluk, sanat ve toplum arasında kurduğu ilişki, iletişim, müzakere biçimlerinin yanında yeni sivil itaatsizlik modelleri üzerinde de araştırmalar ve uygulamalar gerçekleştirmektedir. Araştırma ve geliştirme faaliyetlerinde doğrudan kamusal müdahaleler yoluyla belirli bilimsel teknolojilerin, yöntemlerin ve süreçlerin, tersine analizi gibi taktikler kullanırlar. Tersine analiz topluma, (tersine mühendislik) yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin, asla tasarlanmadığı veya amaçlanmadığı yollarla nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. CAE' ye göre yeni bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler durdurulamaz ama yönlendirilebilir. Dolayısıyla yeni bir ürünün ya da yeni bir bilginin bir tehdit mi yoksa bir nimet mi olacağına ilişkin genel bir durum söz konusu değildir. Bu konudaki temel problem, ürün ya da bilgi değil, mevcut siyasi sistemde izlenen yoldur. Bu nedenle her türlü bilgi bir tehdit unsuru olabilir. Bu açıdan ele alındığında değişmesi gereken şey bilim ve teknoloji değil sistemin kendisidir. Öte yandan topluluk, toplumun bilgisayar dışındaki yeni teknolojilerle etkileşim kurma ihtimalleri çok düşük olduğu için, bu yeni teknolojilere karşı yabancılaşma düzeyinin çok yüksek olduğuna dikkat çekmektedirler. Bu nedenle çok güçlü bir araç olan teknolojinin yalnızca şirketlerin güdümünde olmasına karşı çıkarak projelerinin çoğunu, insanların teknolojiye olan yabancılaşma seviyesini düşürmek, insanlara teknoloji hakkında bilgi vermek ve deneyim kazandırmak gibi amaçlarla tasarlamaktadırlar (CAE, 2010: s.212-212).

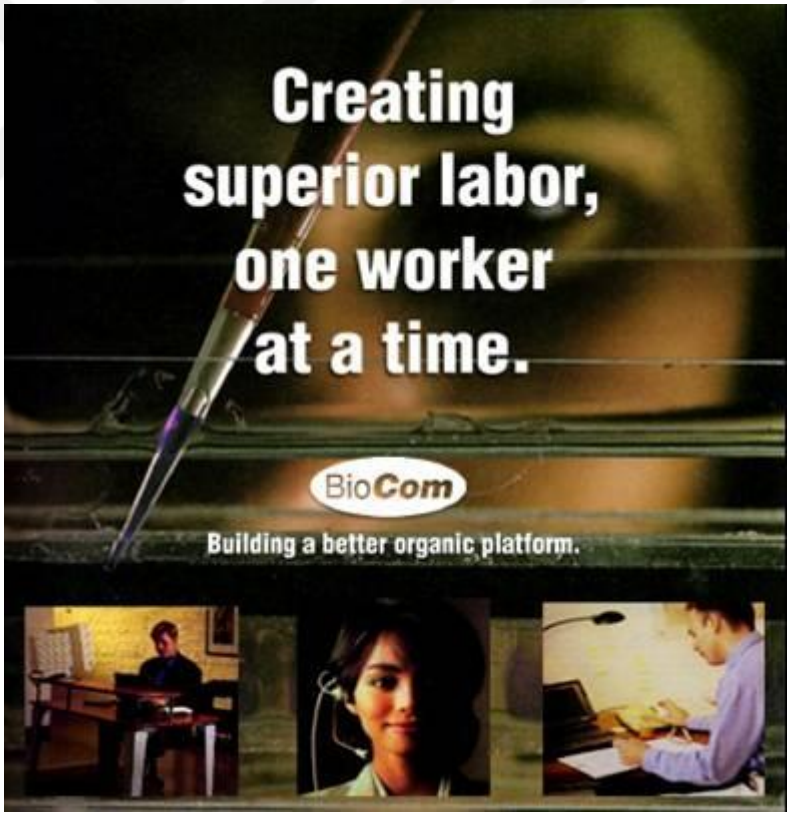
Topluluk, 1997 yılından itibaren, DIY (Kendin Yap) anlayışını benimseyerek, biyo-teknolojiye odaklanarak, gıda, ojenik, biyolojik savaşın biyo-genetik modifikasyonu gibi konularda performans ve katılımcı tiyatro uygulamaları gerçekleştirmiştir. Biyo-teknoloji alanındaki ilk projeleri, aynı adla bir kitap da yayınladıkları "Flesh Machine"dir. Flesh Machine projesinde, genetik araştırmalar ve üreme teknolojileri üzerine bir dizi sorgulamayla moleküler biyoloji laboratuvarını kamusal alana taşımışlardır.

CAE'ın "Flesh Machine" (1988), projesinin odağı genetik mühendisliği, üreme teknolojileri ve "öjenik"dir. Köken olarak Yunancada "iyi tür" anlamına gelen öjenik, sakat ve hasta olan sağlıksız insanların ayıklanması ve sağlıklı bireylerin çoğaltılması yoluyla insan ırkının ıslah edilmesi şeklinde tanımlanabilir.

Resim 18: Criticle Art Ensemble, Flesh Machine, 1988. http://critical-art.net/?p=101

CAE'nin Flesh Machine projesi, genetik mühendisliği ve biyoteknoloji ile ilgili konularda eleştirel bir bağlam yaratmak amacıyla hazırlanan otuz dakikalık etkileşimli bir sahne performansıyla başlamaktadır. Ardından ziyaretçiler biyo-teknolojik deneylere katılmaya davet edilmiştir. CAE'nin BioCom adlı büyük bir ilaç şirketi kılığında sergilediği bu performansta ziyaretçiler, bilgisayar ekranlarında sahte şirketin web sitesini incelemişlerdir. Sahte şirketin ürün ve hizmetleri gösterildi ve şirketin araştırma ve geliştirme faaliyetleri tanıtılmıştır. Bir ilaç şirketinin görsel tasarımı taklit ederek ve söylem parodileştiren CAE, genetik mühendisliği, öjenik ve piyasa ekonomisinin ortaklığına değinmiştir. "Tüketici arzusu", "hizmetler" ve benzer ifadelerle girişimci söylemi bilinçli bir şekilde taklit eden sahte BioCom yetkilisi, parodiyi ve ironik abartıları, politik mesajlarını yerleştirmek için, estetik araçlar olarak kullanmaktadır. Flesh Machine bu ironik performans boyutuyla sınırlı kalmayarak ziyaretçileri, verici DNA ve sitoplazma için tarama testlerine katılmaya davet etmektedir. Bu testin sonucunda katılımcılar, genetik yatkınlıklarının

potansiyel bir vericinin karşılaması gereken özellikleri karşılayıp karşılamadığını görmektedir. Tarama testi, potansiyel vericinin zekâ, mizaç, yaratıcılık vb. alanlarla ilgili bilgi isteme ve bu bilgilerin değerlendirilmesi ile başlamaktadır. Ardından bedensel durumun değerlendirilmesi ve farklı etnik gruplar arasında yaygın olarak görülen hastalıkların saptanması ile katılımcılar kapitalist toplumda üreme için "uygun" veya "uygun olmayan" şeklinde değerlendirmeye tabi tutulurlar. Bağışta bulunmaya "uygun" olan katılımcılardan kriyotanklarda saklamak üzere DNA bağışları istenir ve kendilerine uygunluk belgesi verilir. Teste tabi tutulan tüm katılımcılara ait fotoğraflar ve veriler, gelecekteki kullanıcıların bakabileceği bir veri tabanında toplanmaktadır. Katılımcılar son aşamada ise, bedenlerinin genetik piyasa ekonomisindeki potansiyel "meta değeri" hakkında bilgi sahibi olmaktadırlar.




Resim 19: Criticle Art Ensemble, Flesh Machine, 1988 http://future-nonstop.org/c/89d8215aefd758300ff07fa852263715

Flesh Machine performansında izleyicilerin bedenleri ve kimlikleri performansın konusu ve nesnesi durumundadır. Bu noktada CAE'nin performansı,

parça parça olma durumu ve teknoloji arasındaki ilişkiler üzerine çalışan Stelarc, Orlan ve Franco B. gibi sanatçıların performansları arasında bir yakınlık olduğundan söz edilebilir. Ancak bu sanatçılar kendi bedenlerinin sınırlılıkları üzerine deneyler yaparken, CAE, izleyici kitlesini performatif malzeme olarak kullanmaktadır. Bunun yanında bu sanatçılar, belli bir amaç üzerine çalışmaktan çok, belli bir konuyla ilgilenmekte ve ilgi çekici denemeler yapmaktalar. CAE ise, seçtiği konu hakkında bir anlayış geliştirerek araştırmalar yapmakta ve konuyla ilgili gizli kalmış bölgelerin görünürlüğünü eleştirel bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. Topluluk, izleyicilerin katılımıyla gerçekleştirdikleri performanslarında Rip akıntısına benzer bir etki yaratmayı amaçlamaktadır. Rip akıntısında kıyıya ulaşan dalgalar geri dönüşleri sırasında daha güçlü ve daha tehlikeli bir akıntı oluştururlar.

Öte yandan Flesh Machine, alternatif bir bilgi üretimi ve tecrübesi olan bir alanı temsil etmekte ve katılımcılara normal şartlarda erişemeyecekleri bir tür bilginin etkilerini deneyimleyebilecekleri bir alan sunmaktadır. Bu şekilde soyut olan bilginin, katılımcıların kişisel alanına ve kişisel koşullarına uygulayabilme olanağını vermiştir (Schneider, 2000: s.120)

Dolayısıyla, performans, katılımcıların kendi genetik yatkınlıkları hakkında elde ettiği bilgiyi uygulamaya koyabildikleri ve genetik yatkınlığın potansiyel etkilerini veya sonuçlarını deneyimleyebilecekleri bir alan sunmaktadır. Böylece, performans, izleyici için bir "rol" alanı oluşturmaktadır. Sonuç olarak, simüle edilmiş bir durumun "güvenli" alanında, biyo-teknolojinin muhtemel etkileriyle ilgili bir oyun oynanmakta ve katılımcıların gündelik gerçekliğinden kopuk bir deneyim alanı oluşturulmaktadır. Parodi ve görsel sunum ile farmasötik şirketlerin retoriklerinin stratejik bir şekilde kullanılması yoluyla, bir simülasyon alanı ve tiyatro illüzyonu yaratmaktadır.

CAE'nin biyo-teknoloji eleştirisinin, aynı anda, etkileşimli bir biçimde kullanılan açık ve örtük olmak üzere iki farklı niteliği olduğu söylenebilir. Bu açıdan Flesh Machine, bir taraftan toplumu bilgilendirme amacıyla biyo-teknoloji konusuna getirdiği kapsamlı bir siyasi eleştiriyi, diğer taraftan illüstrasyon, belgesel yöntemler ve taklitçi yaklaşım biçiminde ortaya çıkan ve daha ince bir eleştiri sağlayan estetik

stratejileri bir araya getiren etkileşimli bir oyun alanıdır. Bu performansta, iletişim, simgeleme, fiziksel ve zihinsel etkileşim ve yorumlama ile kültürel olgular yeniden tanımlanarak yeni bir sosyo-kültürel alan oluşturmaktadır. Aynı zamanda alternatif bir deneyim çerçevesi ve farklı bir bilinç biçimi sunmaktadır. Bilgi üretim ve dağıtımının alternatif bir alanı olan bu performansın, aynı zamanda ayrı bir siyasi uygulama biçimi olarak da düşünülmüş bir sanat biçimi haline geldiği görülmektedir. CAE, taktiksel bir deneyimle, kültürel olguları, performatif ve etkileşimli bir siyasi aktivizm biçimi yoluyla zorlamakta ve yeni bağlamına oturtmaktadır.

CAE, "Flesh Machine"deileri sürdükleri tezleri takip eden "Cult of the New Age" (1999-2000), "Gen Terra" (2001-2003) ve "Free Range Grain" (2003-2004) adlı projeler, biyo-teknoloji ile ilgili umut verici söylemleri ve biyo-teknolojinin risklerini analiz ederek ele almaktadır.

"Free Range Grain" (Sınır Tanımayan Tohumlar), CAE'nin Beatriz da Costa ve Shyh-shiun Shyu ile birlikte gerçekleştirdikleri, küresel gıda ticaretinde genetik olarak modifiye edilmiş (GM) gıdaları test etmek için, temel moleküler biyoloji tekniklerini kullanan performatif bir eylemdir. Avrupa'daki ve Amerika'daki çeşitli müze mekânlarında gerçekleştirilen bu projede, müze mekânlarında sergilenen genel sanat objelerinin aksine, petri kapları, deney tüpleri, girdap mikseri, thermal cycler, elektroforez cihazı gibi farklı teknolojik uygulamaları içeren, bilimsel laboratuvar araçları kullanılmaktadır. Kurulan bu taşınabilir kamu laboratuvarı, müzeye gelen ziyaretçilerle sanatçıların iletişim kurabilmeleri için, interaktif bir sanat alanı şeklinde tasarlanmıştır. Bu şekilde sanatçılar, gerçekleştirecekleri biyo-teknolojik deneyler hakkında ziyaretçilere bilgi verme şansına sahip olacaklardır.

Resim 20: Criticle Art Ensemble, Free Range Grain, 2003. http://critical-art.net/?p=79

Bu projede müzeye gelen ziyaretçiler, herhangi bir sebepten dolayı şüphelendikleri yiyecekleri test etmek için getirirler ve getirdikleri yiyecekler 72 saat süreyle teste tabi tutulur. Sürecin sonucunda ziyaretçiler şüphelerinin haklı olup olmadığı konusunda bilgi sahibi olurlar. Gıda saflığı meselesini kamusal söylem alanına getiren bu projenin amacı, bilimin rutinleşen süreçleri hakkında halka bilgi vermenin yanında, halkın biyo-teknoloji süreçlerinin anlaşılması için muazzam miktarda bilgi ve eğitim gerekmediğinin farkına varmasını sağlamaktır. Bir başka ifadeyle, biyo-teknoloji konusunda uzman olmayan halk, biyo-teknoloji konularını çevreleyen söylem ve politikaların üretimini uzmanlara bırakmak zorunda değildir. Biyo-teknoloji konusunda bilgiye erişim meselesine vurgu yapan CAE, bu gibi projeleri gerçekleştirirken, kamu bilimi fikrine katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Kurumsal çıkarları öne çıkaran resmi bilim laboratuvarlarının aksine, kurulan bu kamu laboratuvarında, sanatçılar ve projeye destek veren bilim insanları ekonomik yapının dışında kaldıkları için, biyo-teknoloji gibi konularda, eleştirel düşünme pozisyonu oluşturmaktadırlar. Bunun yanında performans, katılımcıların normal şartlarda erişemeyecekleri belirli bir bilginin üretilmesi konusu olarak göz önüne alındığında, gerçek yaşam deneyimini doğuran bir performans, bir süreç ya da işlem olarak, ön plana çıkmaktadır. Buradan yola çıkarak CAE'nin kurduğu laboratuvarın alternatif bir bilgi üretim yeri olduğu söylenebilir. CAE, bilimsel süreç pratiğini uygulayarak, ele aldığı konu hakkında amatör düzeyde de olsa, etkileşimli ve eleştirel bir uygulamayla deneyimlenen, bir "bilgi" üretimi gerçekleştirir. Bu anlamda, kolektif sanat ve onun siyasetle olan ilişkisi noktasında, sanat eserinin,

gıdadaki GM bileşenlerinin bir detektörü olarak pragmatik bir biçimde kullanılması, John Dawey'in "deneyim olarak sanat" kavramını hatırlatmaktadır.

Dawey, sanat eserinin dokunulmaz bir nesne olarak yüceltilerek, müze ve galeri gibi bir mekâna yerleştirilmesiyle birlikte, hayatla bağlantısının tamamen kesildiğini, bir deneyim olma gücünü kaybettiğini ve onun yerine sadece bir "şey" haline geldiğini öne sürmektedir. Bu nedenle sanat eserinin sadece sanata özgü bir şeyi ifade ettiği fikrini reddetmektedir. Dawey'e göre sanat yalnızca insan için bir deneyim haline geldiğinde estetik bir duruşa sahiptir. Bu nedenle Dawey'e göre, estetik, sanatta temsil yerine deneyimde temellenmektedir.

Bu nedenle estetik deneyim, gündelik yaşam deneyiminden ayrı ele alınmamalıdır, bilim dâhil hayatın her alanında estetik bir yön bulunmaktadır. Bunun yanında Dewey'in deneyim kavramı, eğitim, demokrasi ve değişim etrafındaki fikirlere dayandığı için, sanat, hem sanatçıları, hem izleyicileri, hem de hayatı değiştirmek için muazzam bir potansiyele sahiptir.

CAE'nin gerçek yaşam deneyimini doğuran performansları, tiyatro, sanat eseri, performans ve günlük aktiviteler arasındaki net ayrımları ortadan kaldırarak, görsel sanatlar, tiyatro ve siyasi eylem arasında kalan geçirgen bir alana oturmaktadır. Bunun yanında, CAE'nin gerçekleştirdiği bu performanslar, geleneksel performans sanatından farklı olarak, yalnızca "siyasal ve sosyal" kaygılara dikkat çekme amacında değildir. CAE'nin performansları siyasal ve sosyal kaygıların yanında, kullandıkları estetik stratejilerle alternatif bir siyaset alanı oluşturan, "siyasi bir eylem biçimi" olarak düşünülmeli ve okunmalıdır.

"Molecular Invasion" (Moleküler İstila), CAE'nin Beatriz da Costa ve Claire Pentacost ile birlikte yürüttükleri katılımcı bir bilim tiyatrosu çalışmasıdır. Topluluk, çevre dostu, toksik olmayan kimyasal bozucuların kullanımı yoluyla, Monsanto'nun Round-Up Ready marka, genetiği değiştirilmiş mısır, soya ve kanola tohumu ürünlerinin tersine mühendisliğine çalışmışlardır. Bu genetiği değiştirilmiş ürünler, sadece Monsanto'nun ürettiği, diğer bitkileri öldüren, kimyasallarla birlikte büyümektedir. Bu nedenle gelecekte tarım endüstrisinde, tekelci bir anlayışla,

Monsanto gibi şirketler, tek üretici ve tek sağlayıcı konumuna yerleşecektir. Bu tersine mühendislik projesiyle, ABD merkezli çok uluslu tohum şirketlerinin geliştirdiği ve patentini aldığı transgenik ürünlerin üretimine müdahale etmeye, bu konuyla ilgili kamuoyu farkındalığının arttırılmasına çalışılmaktadır. Bunun yanında halkı genetiği değiştirilmiş organizmaların ne oldukları konusunda ve bunların toplumsal ve politik etkileri hakkında tartışmalara çekmekti. Bu noktada CAE, Monsanto'ya karşı geleneksel ve organik çiftçilerin kendilerini koruma aracı olarak, "bulanık biyolojik sabotaj" fikrini benimsemiştir. Durumsal bir strateji olan, bulanık biyolojik sabotaj, yasal ve yasadışı arasındaki belirsiz çizgide, henüz tam olarak düzenlenmemiş ara yerlerde durmak zorundadır. Genellikle bu tür eylemler iki aşamalı olarak gerçekleşmektedir; ilk olarak meşru ve bulanık eylem ve bu eylemin neden olduğu karmaşık durum. Birçok durumda herhangi bir yasa ihlali gerektirmeyen bulanık biyolojik sabotaj, otoriteyle fiziksel bir çatışmaya girmeyi gerektirmemektedir.

CAE, bulanık biyolojik sabotaj işini yapmak için yaban hayatın kullanımını tercih etmiştir. Mikroorganizmalar, bitkiler, böcekler, sürüngenler, memeliler, organik kimyasal bileşikler, canlı olmayan patojenik biyolojik ajanlar bozucular olarak kullanılabilir ve hedeflenen direnişin bir parçası olabilir. CAE, Molecular Invasion projesiyle, sanat galerisini geçici bir kamusal alana dönüştürmüştür. Galeri ortamında yapay ışıklar altında filizlendirdiği Monsanto fidelerini sıralayarak bir düzenleme gerçekleştirmiştir. Eş zamanlı olarak yine galeri ortamında oluşturduğu tartışma platformunda, gıda endüstrisinde şirket tekelleşmesi ve genetik biliminin kamu yararına aykırı bir biçimde kullanılması gibi sosyal konularında, ziyaretçileri, araştırmaya, tartışmaya, yargılamaya ve direnme yolları bulma konusunda teşvik etmiştir. Monsanto şirketinin fideleri "şirketin kendi bitki öldürücü kimyasallarına duyarlı hale getirilmesi amacıyla sergi boyunca çevre dostutoksik olmayan bir biyokimyasal düzenleyiciye maruz kaldı. Bu sonuç gerçek uygulamada yerine getirilseydi, Monsanto'nun tarım üretimi üzerindeki dikey kontrolü zayıflatırdı (Sholette, 2013, 254)". Ancak, galeri ortamında gerçekleştirildiği için, laboratuvar, katılımcı tiyatro ve bulanık biyolojik sabotaj müdahalesiyle birlikte "amatör" bir bilimsel deney düzeyinde kalmıştır. Yayınlanan Molecular Invasion kitabının ve yapılan deneylerin ardından, Monsanto firmasının avukatları yapılan deneylerin

durdurulmasını talep etmiştir. Bu nedenle CAE, bu konunun üzerine daha fazla gidememiştir.

"Marching Plague" (Mikropların Marşı), İngiltere ve ABD'nin biyolojik silah araştırmalarına güçlü bir eleştiri getiren ve biyo-terörizmi çevreleyen paranoyaya dikkat çekerek, biyolojik silahların ciddi bir tehdit oluşturmadığını halka göstermeyi amaçlayan bir projedir. Proje, İngiliz ordusunun 1952 yılında Lewis adasında gerçekleştirdiği başarısızlıkla sonuçlanan deneyin yeniden tekrarlanmasından oluşmaktadır. Hem karada hem de denizde uygulanan deneylerinin sonucunda, mikropların kontrol edilemez ve güvenilemez olduğu, bu yüzden de biyolojik silah olarak kullanılamayacağı sonucu çıkmıştır. Projede, çıkan sonucun askeri ve bilimsel mantık çerçevesinde analizinin ardından, başarısızlığa rağmen ABD'nin biyolojik silah programını neden genişleterek devam ettirdiği sorgulanmaktadır. Bu projede, kitap, video, enstalasyon, performans gibi bir çok taktiksel form kullanılmıştır.

CAE'nin yayınladığı "Marching Plague" kitabı, ABD hükümetinin, biyo-terörizmi ekonomik amaçları için nasıl kullandığına yönelik bir araştırmayı içermektedir. CAE, bu türden bakteri kaynaklı saldırı tehdidini, kitle oyalama silahları olarak adlandırmaktadır. Özellikle 9 Eylül saldırılarından sonra, sürekli savaş halinin devamlılığı için ve kamunun bu durumu kabulü ya da en azından kayıtsızlığı için, "korku" yararlı bir araç haline gelmiştir. Korku, hem siyasi, hem ekonomik, hem de askeri düzeyde temel bir değişim birimi olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanında, savaş sanayinde kamu finansman yatırımını haklı kılmak için de istismar edilmektedir. Bu noktada CAE'nin gerçekleştirdiği projenin amacı, kamuoyunun 9 Eylül'den bu yana büyük ölçüde abartılmış "biyoterörizm" korkusundan bazılarını gidermek ve ortadan kaldırmaktır. Bu abartılı korku, gerçeklerin eksik bir şekilde farkına varılması üzerine kuruludur. Bunun yanında, bu korku, hükümetler tarafından biyolojik savaş programları başlatmak ve savaş sanayinde kamu finansman yatırımını haklı kılmak için istismar edilmektedir.

Genel olarak, "sansasyonel" bir biçimde gösterilenden ziyade, insan için gerçek risk seviyesi ortaya konarak, biyolojik savaş silahların halk sağlığı için tehlikeli olup olmadığı konusunda, mantıklı bir perspektif sunmaya çalışmaktadır.

Son olarak, bu tür programlara ayrılan bütçe ile halk sağlığı araştırmaları yapan sivil toplum kuruluşlarına ayrılan sınırlı bütçe arasında bir karşılaştırmaya giderek, bu programlar için harcanan paranın gereksizliğini ve faydasızlığını ortaya koyarak eleştirmektedir.

#### 3.3.3.2. The Yes Men

The Yes Men, taktik medya eylemleri aracılığıyla problemli olan sosyal, siyasal ve ekonomik konular hakkında farkındalık yaratmayı amaçlayan, kültür bozumcu sanatçı-aktivist bir gruptur. Grup, yaratıcı eylemlerinde, Kandırmaca, Kimlik Ayarı (Kimlik Düzeltme), Gizlice Aralarına Sızmak ve Geleceğe Yönelik Müdahale gibi taktikler kullanmaktadır. The Yes Men, genellikle, hicivsel bir yaklaşımla, haksızlığı ortaya çıkaran yanılsamalar yaratmakta ve gerçek durumları geçici ütopyalar haline getirmektedir. Takma isimleriyle Andy Bichlbaum (Jacques Servin) ve Mike Bonanno (Igor Vamos), The Yes Men'in önde gelen iki üyesidir. Andy Bichlbaum, eylemciliğe bilgisayar programcısı olarak çalıştığı dönemde, SimCopter adlı şiddet içeren bir bilgisayar oyununa, piyasaya çıkmadan hemen önce, bir sürü öpüşen erkek resmi ekleyerek başlamış ve kovulmuştur. New York Üniversitesi'nde Performans Araştırmaları Merkezinde profesör olarak çalışmaktadır. Mike Bonanno ise, Renssealer Politeknik Enstitüsünde Medya Sanatları alanında profesör olarak çalışmaktadır. Mattel'in konuşan Barbie bebekleri ile Hasbro'nun maço GI Joe'sunun konuşan kutularını değiştirdiği oldukça yankı bulan bir eyleme imza atmıştır. Grup, The Yes Men (2003), The Yes Men Fix the World (2009), The Yes Men Are Revolting (2014) olmak üzere üç film yapmıştır.

Kendilerini genellikle güç sahibi bir figür, şirketlerin veya kurumların resmi temsilcileri, olarak tanıtıp, "kurbanlarının" tutumlarının ya da politikalarının tam tersi olacak şekilde açıklamalar yapmakta ve gerçekliği tersine çevirmektedirler. Güçlü "kurbanlarının" ideolojik konumlarını karikatürize eden şok edici ve gülünç durumlar yaratan grup, bu şekilde kritik meseleleri medyanın gündeme taşımaktadırlar. Medyanın güçlü olanın sesini duyurduğu kapitalist düzende, "kandırmaca" olarak tanımlanan bu taktik, The Yes Men'in bu taraflılığı kendi lehine

çevirdiği ve medyada istedikleri yeri elde etmek için kullandıkları bir yöntemdir. The Yes Men, güçlüye karşı oynanan bu oyunda, kandırmaca ortaya çıktıktan hemen sonra, medya aracılığı ile kamuoyuna meseleleri anlatmakta ve gerçeği ortaya çıkartmaktadır. The Yes Men, güçlü olanı hazırlıksız olarak yakalayarak, gizli kapaklı meselelerin kısa bir sürede olsa mercek altına almaktadır.

Kamu medyası içindeki, baskın söylem, hâkim tutum ve perspektiflere karşı, The Yes Men, mücadele alanlarına dikkat çekmek, problemli gördükleri alanları daha geniş kitlelere yaymak ve konuyla ilgili tartışma yaratmak amacıyla hicivsel sahte haberleri kullanmaktadırlar.

Yes Men'in sahte haberleri, ana akım medyada, sosyal, politik ve kültürel konularda, daha geniş söylemlere şekil veren, baskın kurumlar ve şirketler üzerinde geniş bir eleştirel perspektif ortaya koyarak önemli başarılar elde etmiştir. Yes Men'in şirketlere, kuruluşlara yönelttikleri sivri eleştirilerini dengelemek için kullandıkları hicivsel, İronik ve parodik eleştiri biçimleri, demokrasinin düzgün işlemesi için politik söylemi önemli ölçüde, yeniden değerlendirmek ve yeniden tasarlamak için çalışmaktadır. Bunun yanında, normal şartlarda güçlü olanın sesini duyuran ana akım medyanın ilgisini çekmeyecek ve kendisine yer bulamayacak haberler, benimsenen hicivsel, İronik, parodik sahte haberlerin inşası ile kolayca yayılmaktadır. Bu yöntem ile ana akım medyanın organizasyonundaki kusurlara, çatlaklara sızarak taraflılığı kendi lehine kullanmaktadır. Kullandıkları bu taktikler, sosyal, siyasal ve ekonomik alana ait engebeli arazide, politik söylemin yeniden şekillenmesi çerçevesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Yes Men, konferanslara taklit kimliklerle gitmek, sahte web siteleri oluşturmak, filmler üretmek, sahte gazeteler yayınlamak gibi birçok farklı stratejiyi benimsemektedir. Böylece haberleri ve olayları sadece eleştirmek yerine, hesaplı "sahte olaylar" dizisi aracılığıyla etki alanlarını genişletir ve geri plana itilenleri tekrar kamunun gündemine taşıyarak, sosyal ve siyasal önem taşıyan konularda kamusal söylemi yeniden başlatarak, tartışma ortamı yaratmayı amaçlamaktadır.

The Yes Men, işe genellikle, sahte bir web sitesi hazırlayarak, söz konusu web sitesinin görünümünü ve bütünlüğünü yeniden üreterek başlamaktadır. Dow Chemical, The New York Times, New York Post, Exxon, Environment Canada, WTO'nun web sitelerinin pastişleri buna örnek olarak verilebilir. Bu pastiş web siteleri, hicivli ve parodik içeriklerine rağmen çoğunlukla gerçekleriyle karıştırılmaktadır ve bu nedenle konferanslarda ya da medya etkinliklerinde sunum davetiyeleri bu sitelere iletilmektedir. The Yes Men yakaladığı bu fırsatları, çoğunlukla ana akım medyanın önünde gerçekleştirilen performanslara dönüşmektedir. Çoğu zaman bu performanslara yayınlanan basın bültenleri de eşlik etmektedir. Yes Men, bu aşamadan sonra söyledikleri yalanı ortada bırakmadan, kandırmacayı çok gecikmeden açığa çıkarmaktadır. Söz konusu konulara karşı tutumlarını ve eleştirilerini netleştirerek, gerçekleştirdikleri performansın politik boyutlarını ve içeriğini daha geniş kitlelere aktarmaktadırlar. Bu şekilde kandırmaca televizyon, radyo, gazete, dergi ve internet ortamı gibi farklı medyalarda tekrar ve tekrar yer alarak dolaşıma girmekte ve olayın etkisi giderek güçlenmektedir. İnsanlara, sosyal ve siyasi önemi olan konularda düşünme fırsatı veren bu taktik, ana akım medyada, muhalif görüşleri üretmek ve dolaşıma sokmak için çok önemlidir (Boyd ve Mitchell, 2015: s.54-55).

Bununla birlikte gerçekleştirdikleri kandırmacada hazırlıksız yakalanarak mercek altına alınan kurumların veya şirketlerin, sessiz kalma şansları yoktur. Bu durum onları karşılık vermeye zorlamaktadır. Bir şirketin ya da kuruluşun yaptığı gizli kapaklı işlerin, hesabının sorulması için kamuoyu gündemine taşınması ve onların tepki vermeye zorlanması "Kimlik Ayarı" (Kimlik Düzeltme) olarak tanımlanmaktadır (Boyd ve Mitchell, 2015: s.60).

3 Aralık 2004'te Yes Men, Bhopal felaketinin 20. Yıldönümünde Dow Chemical şirketinin halkla ilişkiler sözcüsü olarak BBC "Dünya Haberleri"ne canlı olarak katılmış ve gerçekte imkânsız olan şeyi halka duyurmuştur. Halkla ilişkiler sözcüsü Jude Finisterra'nın ( The Yes Men) yaptığı açıklamalar büyük tartışmalara neden olmuştur.

Resim 21: Yes Men, Dow Chemical, 2004
https://www.democracynow.org/2004/12/6/yes_men_hoax_on_bbc_reminds

Açıklamaya göre şirket, insanlık tarihinin en büyük sanayi kazası olarak gösterilen felaketin tüm sorumluluğunu üstlenecek, kurbanların zararlarını telafi edecek, bitki örtüsünü tamamen düzeltecek ve tüm bunlar için 12 milyar dolar harcayacaktı. Finisterra'nın, "tarihte ilk defa özel bir şirket sadece doğru olanı yapmak adına kar-zarar bilançosunun aleyhine hareket etti" açıklamasından sonra Dow Chemical "doğru olanı" yapmayacağını netleştirmiştir. Yes Men'in gerçekleştirdiği bu eylem, Bhopal felaketinin 20. yıldönümünde, Dow'a, şirketlerin sosyal sorumluluklarının ne anlama geldiğini gösteren, radikal bir yeni yol önermektedir. Bunun yanında, ana akım medyanın, kamusal alanda muhalif görüşleri oluşturmak ve yaymak için taktiksel bir biçimde nasıl kullanılabileceğini göstermektedir (Boyd ve Mitchell, 2015: s.322-323).

The Yes Men, Kopenhag'da düzenlenen BM İklim Değişikliği Konferansında Kanada'yı hedef almıştır. Kandırmacalar, grup tarafından yayınlanan sahte basın bültenleri ve sahte web sitesiyle başlamıştır. Kanada Çevre Bakanlığı web sitesinden, bakanlığın iklim değişikliği konusundaki tutumunu tersine çevirdiğini ve 2020 yılına

kadar sera gazı salınımını, 1990'daki seviyesine göre % 40 oranında azaltılacağı sözünü vermiştir.

Resim 22: Yes Men, Climate Conferance Copenhagen, 2009
https://www.flickr.com/photos/emergencyrooms/4187588548

Daha sonra Yes Men, Birleşmiş Milletler Konferansı sırasında, bir hükümet sözcüsü aracılığıyla bakanlığın tutumunu yinelemiştir. Bu sahte açıklama karşısında, Uganda delegasyonu, Kanada Çevre Bakanlığının açıkladığı yeni eylem planına övgüde bulunmuş ve bu açıklamanın ardından yes men sahte bir başka bildiri daha yayınlamıştır. Bu taktiksel müdahalelere, Kanada Hükümetinin gerçek tepkisi başkanlık ofisi sözcüsü, Dimitri Soudas tarafından gelmiştir. Sözcü, kamuoyu önünde iklim değişikliği aktivistlerini, "çocukça şakalar" yapmakla suçlamıştır.

Resim 23: Yes Men, Climate Conferance Copenhagen, 2009
https://www.flickr.com/photos/emergencyrooms/4187588548

Yes Men iki nedenden ötürü Kanada Hükümetini hedef olarak seçmiştir. Birincisi, Kanada'nın sera etkisine yol açan gazların salınımının azaltılmasını hedefleyen Kyoto Protokolü'nden çekilmesidir. Kanada böylece 1997'de imzalanan ve 2005 yılında yürürlüğe giren protokolden çekilen ilk ve tek ülke olmuştur. İkinci olarak, Kanada'nın Alberta katranı kumlarından petrol üretmesidir. Katran kumundan petrol çıkartılması esnasında, çok fazla enerjiye gereksinim duyulması ve sera gazı salınımının çok yüksek olması, çevresel yıkıma yol açmaktadır.

Yes Men'in hazırladığı, New York Times (NYT) 4 Temmuz 2009 özel baskısı, okuyucularına ABD'nin, henüz hayata geçirilmemiş ütopyacı bir vizyonunu sunmaktadır. Okuyucularını Barack Obama'nın o kadar da uzak olmayan bir gelecekte neler yapabileceğine dair hayal kurmaya davet etmektedir. Guantanamo Körfezi hapishanesinin kapatılması, kamu üniversitelerinin ücretsiz olması, şirketlerin mevzuatlarında değişikliğe giderek, şirket hissedarlarının, şirketlerin işlediği suçlardan sorumlu tutulması ya da BM'nin 192 üye devleti tarafından onaylanan uluslararası silah yasağı gibi haberler, alternatif yönetim tarzlarını ve alternatif yaşam biçimlerini sunarak, toplumun idealist temsillerinin inşasında önemli

bir rol oynamaktadır. Bunun yanında sahte NYT'ın, "Irak Savaşının Sonu" haberi, kamuoyunda tartışmalı ve sevilmeyen bir savaşın sonuna dair belirli bir bitiş tarihi koyarak okuyucuya, hem savaşın sonunu hem de barışın başlangıcını memnuniyetle karşılayan bir dünya görüşü ile seslenmektedir.

HOME PAGE | MY TIMES | TODAY'S PAPER | VIDEO | MOST POPULAR | TIMES TOPICS

Log In | Contact Us

The New York Times

Saturday, July 4th, 2009 Last Update: 8:42 AM ET

Search this website... Search Today's Paper | Video

Get Home Delivery | Looking up 72°F

WORLD
U.S.
Politics
Civic Life
The Economy
Infrastructure
N.Y. / REGION
BUSINESS
TECHNOLOGY
SPORTS
SCIENCE
HEALTH
OPINION
Editorial
Letters
EDUCATION
VIDEO
TODAY'S PAPER
CORRECTIONS
CONTACT US
THE FINE PRINT
WRITE FOR THE TIMES!
CARTOONS

# IRAQ WAR ENDS

## Troops to Return Immediately

By JUDE SHINBIN

Operation Iraqi Freedom and Operation Enduring Freedom were brought to an unceremonious close today.

Comments (299)

## Streets Come Alive as Relief and Exuberance Greet End of Conflicts

By SCHUYLER FRANK

Thousands take to the streets to celebrate the announced end to the wars in Iraq and Afghanistan.

Comments (17)

AFTER THE WAR

- Last to Die in Battle Remembered, American and Iraqi
- Torture, Rendition "Not Such Good Ideas After All"
- War Brides (and Husbands) Find Their Place in a New Iraq



U.S. Army helicopters begin moving troops and equipment from Saddam Hussein's former Baghdad palace. (COURTESY ARMY.MIL)

## Ex-Secretary Apologizes for W.M.D. Scare

### 300,000 Troops Never Faced Risk of Instant Obliteration

By FRANK LARIMORE

Ex-Secretary of State Condoleeza Rice reassured soldiers that the Bush Administration had known well before the invasion that Saddam Hussein lacked weapons of mass destruction.

Comments (76)

## Court Indicts Bush on High Treason Charge

By BART GARZON

George W. Bush, the 43rd President of the United States, was indicted Monday on charges of high treason.

Comments (284)

A NEW NEW DEAL FOR THE 21ST CENTURY

## Nation Sets its Sights on Building a Sane Economy

By T. VEBLAN

President Barack Obama has called for swift passage of his administration's Safeguards for a New Economy (S.A.N.E.) bill. The omnibus economic package includes a federal maximum wage, mandatory "True Cost Accounting," a phased withdrawal from complex financial instruments, and other measures intended to improve life for ordinary Americans.

Comments (85)

THE ECONOMY

### Maximum Wage Law Passes Congress

By J.K. MALONE

Congress limits top salaries to fifteen times the minimum wage.

Comments (133)

Nationalized Oil To

EDUCATION

### Education Department Plans National Tax Base for Schools

By M.M. BETHUNE

Twenty-three states following the lead of a landmark decision in Ohio.

Comments (16)

INFRASTRUCTURE

### Crumbling Infrastructure Brings Opportunities

By CHARLES HOCHMANKS

Advocates seek to focus investment on proven, sustainable technologies to help move the country away

## Write for the Times

Got an article from the near future? Send it to us, and we'll publish it.

SOCIETY & POLITICS »

### National Health Insurance Act Passes



The United States

National Health Insurance Act is expected to be signed into law shortly.

Comments (172)

### Popular Pressure Ushers Recent Progressive Tilt



Grassroots advocacy the source of sweeping legislation, study says.

Comments (27)

### USA Patriot Act Repealed



The controversial USA PATRIOT Act was repealed by Congress by a vote of 99-1 in the Senate and 520 to 18 in the House.

Comments (66)

OPINION »

- Friedman: The End of the Experts?
  Comments (176)
- Editorial: Special Edition
  Comments (22)
- Editorial: A Baboon Study Remembered
  Comments (11)
- Editorial: Lobbyists are Citizens Too
  Comments (12)
- Video: NY Times Special Edition hits the streets

BUSINESS »

### Big Boxes Appeal Eviction from Low-Income Neighborhoods




Wal-Mart, Costco, Sam's Club, K-Mart, and Target are challenging the Economic Independence Act which requires "big box" stores to phase out outlets in or near low-income neighborhoods

Comments (64)

MORE BUSINESS

- Harvard Will Shut Business School Doors
- Senate Gets Tough On "Limited Liability" to Rein in, Humanize Corporations
- Public Relations Industry Forecasts a Series of Massive Layoffs

We've been very very

Resim 24: Yes Men, The New York Times Special Edition, 2009.

https://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/11/12/pranksters-spoof-the-times/?apage=1

Yes Men'in kullandığı hicivsel anlatım, bu çalışmada her şeyin ne olduğu ve aslında ne olması gerektiği arasındaki uçurumda, köprü kurmaya çalışan bir pratik olarak yer almaktadır. Yes Men'in okuyuculara sunduğu, ütopya ile gerçeklik arasındaki karşılıklı etkileşim, güncel konuları ve tartışmaları yeniden düşünmek, kamuoyu nezdinde yeniden tartışmak ve revizyona gitmek için geniş bir perspektif sunmaktadır. Amerikan kamuoyunda tartışmalı olarak devem eden birçok sorunun teşhisini ortaya koyarak güçlü bir eleştiri getirmektedir. Bunun yanında okuyucuyu,

toplumsal dönüşümün aktif birer paydaşı olabilmeleri için, sivil toplum örgütlerine katılmaya çağırmaktadır. Sivil toplum örgütlerinin listesinin ve erişim adreslerinin sunulduğu gazete, okuyucuya onlara katılmalarını, destek olmalarını ya da kendi örgütlerini kurma çağrısı yapmaktadır.

Yes Lab, Yes Men'in bilgi, beceri ve kimlik düzeltme deneyimlerini paylaşmak ve yaratıcı eylemlerin gerçekleşmesine katkıda bulunmak için kurduğu bir eylem laboratuvarıdır. Ülke çapında aktivist gruplarla işbirliğini hedefleyen Yes Lab, cesur gruplara egemen haber medyalarını ele geçirme araçlarını ve teknikleri konusunda katkıda bulunmaktadır. Dahası, bu işbirliğine dayalı müdahaleler daha fazla siyasi etki yapmakta, çünkü bu yaratıcı eylemler, ortak kuruluşun lobicilik çabalarını, farkındalık kampanyalarını, kitlesel gösterileri ve politik manevraları içeren daha geniş ve daha uyumlu bir stratejinin parçası halinde çalışmaktadır. Taktik şakalar ve kandırmacalar yolu ile kamuoyunda kazanılan kademeli değişim başarısının yanında, taktikler ve kurulan ortaklıklar sayesinde sosyal adalet kampanyalarının ilerlemesinde daha fazla görünürlük ve daha fazla etki sağlanmaktadır.

Yes Men'in eylemlerini iki açıdan sanatla ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. İlk olarak kullandıkları teknik açısından radikaldir. Müdahalelerini, film, gazete, web sitesi, televizyon gibi medyalar aracılığıyla kamuoyu gündemine taşıyarak, şirketlerin veya kurumların gayri resmi ağı olarak varlıklarını sürdürmektedirler. İkinci olarak ise, neoliberal küresel kapitalist şirketler ve kurumların politikalarına karşı gerçekleştirdikleri müdahaleler, sanatı toplumsal değişim aracı olarak gören batılı avangartların uygulama pratiklerine tam olarak yerleşmektedir. Grubun taktiksel müdahalelerinde, Sitüasyonistlerin geleneğinin, Critical Art Ensemble'ın taktiksel stratejilerinin ya da Hans Hacke'nin ve kurum eleştirisi ile paralellikler bulmak mümkündür.

Yes Men'in yaklaşımı aynı zamanda egemen kapitalist kültürün üretimine ve bu üretimde çağdaş sanatın oynadığı role, eleştirel bir ışık tutmaktadır. Kurumsal kapitalist kültür, toplumsal yapıyı ürettiği gibi, sanatı, sanatçıyı, eleştirmeni, küratörü de üreterek, sanatsal muhalefet biçimlerini emmekte, sanatı duyarsızlaştırmakta ve

metalar dünyasının içine çekmektedir. Şirket güdümündeki çağdaş sanat ilerici radikalizmden uzaklaşarak muhafazakâr bir uygulama alanı haline gelmektedir. Bu bağlamda The Yes Men'in taktiksel müdahale temelli çalışmaları, çağdaş sanat ile küresel kapitalist sermaye kültürü arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmemiz için bir kapı aralamaktadır. The Yes Men taktiksel müdahaleleri, sanat ve gündelik hayat arasındaki boşluğu kapatarak, toplumsal değişime yönelik tavır almaktadır.

Yes Men dünyadaki baskın kurumların, iktidarların, şirketlerin tutumlarını sorgulamakta, dolayısıyla kurum eleştirisi yapmaktadır. Bunun yanında, Yes Men, teknolojiyi ve medyayı kullanma biçimleri, birden fazla medya platformuna sızma girişimleri, iddialı ve rahatsız edici medya sahtekârlıkları, sahte haberlerinin özgürleştirici potansiyelleri, haber medyası mantığına delik açan taktiksel müdahaleleri ile kurum eleştirisinin gelecekteki seyrine önemli ölçüde katkıda bulunmuşlardır. Kullandıkları hicivsel taktikler, eleştirinin ötesine geçerek, toplumsal değişim adına önemli bir politik işlevi yerine getirmektedir. Kullandıkları siyasal hiciv, ideolojik temellerini, siyasal motivasyonlarını ve eşitlikçi toplum taleplerini net bir biçimde ortaya koymaktadır.

#### 3.3.3.3. Adbusters Media Foundation

"Adbusters Media Foundation", Media Foundation, Adbusters dergisi, Powershift Advertising Agency ve Culture Jammers Network'den oluşan bir organizasyondur. Kar amacı gütmeyen militan nedenlerden ötürü kampanyalar hazırlayan Adbusters Media Foundation, ilk olarak 1989'da Kanada, Vancouver'da Adbusters dergisini yayınlayarak faaliyetlerine başlamıştır. Adbusters Media Foundation, kendini, "biz, bilgi çağının yeni toplumsal aktivist hareketini ilerletmek isteyen küresel bir sanatçı, aktivist, yazar, pranksters (şakacı), öğrenci, eğitimci ve girişimci ağıyız. Amacımız, mevcut iktidar yapılarını devirmek ve 21. yüzyılda yaşayacağımız yolda büyük bir değişim sağlamaktır" şeklinde tanımlamaktadır. Bu amaçla hareket eden organizasyon, kapitalist sistemde, toplumdaki ekonomik, sosyal, siyasi ve kültürel normların sadece egemen sınıfın çıkarlarına yönelik olarak

belirlendiğini öne sürerek, çağdaş dünyada egemen ekonomik sistem olan kapitalizmi eleştirmektedir.

Kapitalizmin egemenliği nedeniyle, günümüzde zenginler ve yoksullar arasında, bu sistemin başlıca özelliği olarak, gitgide büyüyen bir uçurum vardır. Bir tarafta görünmez bir el tarafından yönlendirilen piyasa mekanizması, azınlık olan zenginlere kaynakların serbestçe tahsisi ve sağlanan ekonomik özgürlük, diğer tarafta ise çoğunluğun sömürülmesi yer almaktadır. Kapitalist toplumda "tüketim", ekonomik kalkınmanın sürdürülebiliriği için çok önemli bir faaliyettir. Tüketiciler, yalnızca temel ihtiyaçları için değil, arzularını karşılamak için de bir şeyler satın almaktadırlar. Arzular, üreticilerin mallarını ve hizmetlerini satmak için, kültür üreticileri ve medya tarafından üretilmekte ve şekillendirilmektedir. Arzu üretimi kapitalist toplumun önemli bir ideolojisi haline gelmiştir. Geçmişte insanlar temel ihtiyaçları için ürün satın almaktalardı ve bu yüzden ürünler, somut ve gerçek değerleriyle, değişim değeri üzerinden satılmaktaydı. Günümüzde ise arzular doğrultusunda tüketilen ürünlerin, değişim değerine eklemlenen, soyut olan bir katma değeri olduğu söylenebilir. Bu soyut değer ve anlam, güzellik, zarafet, modaya uygunluk, trendy, vb tanımlamalarla inşa edilmektedir. Bu soyut değer, markayla birlikte artar ya da azalır. Adbusters bu noktada tüketim kültürünü ve toplumsal eşitsizliği yaydığı için kapitalizmi eleştirmektedir. Kapitalist sistem tarafından psikolojik, fiziksel ve kültürel çevrenin işgal altına alınması ve aşındırılmasına karşı mücadele etmektedir.

Buna ek olarak, Adbusters, yıl bazında "Buy Nothing Day" ile tüketicilere bir gün boyunca hiçbir şey almamaları ve "TV Turnoff Week" ile izleyicilere bir hafta boyunca televizyonlarını kapatma çağrısında bulundukları sosyal kampanyaları yürütmektedir. Adbusters en çok, 2011'de "Occupy Wall Street", işgal protestosunun başlangıç fitilini ateşleyen, Zuccotti Parkı'nın işgaline yönelik eylem çağrısıyla tanınmaktadır.

Adbusters, "kültür bozum" olarak tanımlanan yeni bir kültürel uygulama biçimi geliştirmiştir. Kültür bozum, kamusal bir eleştiri biçimidir. Sanatın, medyanın, tiyatronun ve ironinin iç içe geçtiği, şirketlere ve markalara karşı,

yürüttükleri kültürel bir prodüksiyondur. Kapitalist sistemde, kültürel bağlamda hâkim olan Amerikan hegemonyasına ve ekonomik bağlamda ise kapitalist sömürüye karşı çıkmaktadır. Politik bir etki yaratmak amacıyla uygulanan kültür bozum, bir anti-kültür veya kapitalist toplumda kültürel erozyon yaratmayı hedeflemektedir.

Kapitalist bir toplumda reklamlar tüketimi teşvik etmek için kullanılan en etkili iletişim araçlarından biridir. Bu nedenle Adbusters, reklamları, en etkili ve zehirli zihin kirleticileri olarak görmekte ve reklamları, taktiksel müdahaleleriyle yeni bir eylem alanına dönüştürmektedir. Bu yeni eylem alanı üzerinde yapılan oynamalar ve yeniden üretim kültür bozumu olarak kavramsallaştırılmıştır. Kültür bozum tüketim toplumuna, kapitalizme ve dolayısıyla yaygın kültürel yapıya meydan okuyan bir eylem biçimidir.

Kültür bozumun kökeni, dada, sürrealizm, punk, grafiti gibi akımlara ve durumcuların "détournement" (saptırma, raydan çıkarma) kavramına dayanmaktadır. 90'lı yıllardan itibaren neoliberal politikaların yükselişi ve dünya çapında etkisini arttırmasıyla birlikte, Kültür bozum, kitleleri yönlendiren popüler kültür ürünlerine, şirketleşmiş sanata ve günlük hayatı istila eden reklamlara, dolayısıyla büyük şirketlerin politikalarına karşı bir tepki olarak yeniden biçimlenerek kendini göstermiştir. Kültür bozucular, taktiksel bir biçimde, video, dergi, sticker, billboardlar ve internet siteleri gibi bütün medya ortamlarını kullanarak, huzursuz edici muhalif fikirlerini bulaşıcı bir şekilde yaymaktadırlar. Hedef kitlenin zaten aşina olduğu bir medya yapıtını, kendilerine mal etmekte, radikal çağrışımlar katmakta ve taktiksel bir biçimde bozmaktadırlar (Boyd ve Mitchell, 2015: s.28-29).

Daha açık bir ifade ile kültür bozum, bir hedefin (Nike, McDonald's, Camel, Gap, Absolut, vb) mesajının ya da markasının anlamını, parodi haline getirerek ve mesajını büyük ölçüde değiştirerek, yeni ve tahrip edici bir anlam katmak üzere yeniden organize ederek yeniden tanımladıkları bir eylemdir. Markaların imajlarına yeni bir anlam kazandırılır. Bu anlam genellikle ürün, marka veya şirketle ilgili politik bir mesaj ya da sosyal bir yorum taşıyan ifade şeklindedir. Sosyal ve politik konulara dikkat çekmeyi amaçlayan bu reklamlar, sokaklarda, alternatif medyalarda, billboardlarda çeşitli estetik formlarda bireylerle buluşmaktadır. Adbusters'ın

kurucusu ve beyni olan Kalle Lasn "Kültür Bozucuları" aşağıdaki şekilde tarif etmektedir.

> "Kendimize kültür bozucuları diyoruz. Kendisini gelecek yirmi yılın en önemli toplumsal hareketinin öncü birlikleri olarak gören medya eylemcilerinin oluşturduğu yaygın, küresel bir ağın uzantılarıyız. Amacımız mevcut güç yapılarını sarsmak ve yirmi birinci yüzyıldaki yaşam tarzına uygun hale getirmek; 60'1ar için insan hakları hareketi, 70'1er için feminizm, 80'1er için çevrecilik ne anlama geliyor ise çağımız için de kültür bozumunun aynı şeyi ifade ettiğine inanıyoruz. Kültür bozumu, yaşama ve düşünme tarzımızı değiştirecek. Bilginin akışını, şirketlerin ellerindeki gücü kullanma biçimini, televizyon istasyonlarının yönetim yapılarını, gıda, giyim, otomobil, spor, müzik ve kültür endüstrilerinin gündem belirleme yöntemlerini değiştirecek. Hepsinden önemlisi kitle iletişim araçlarıyla kurduğumuz ilişkinin biçimini ve toplumsal yaşamda anlamın oluşum biçimini değiştirecek (Lasn, 2004, s.vii)".

Kültür bozumunun temel iletim birimi "mem" lerdir. Genlerin kültürdeki karşılığıdır ve kültürel ve sosyal içerikler nesilden nesile, tıpkı DNA parçaları gibi evrimleşerek, memler tarafından aktarılmaktadır. Herkesin dilinde olan sözcükler, akılda kalan melodiler, fikirler, iz bırakan görseller gibi yaratıcısını aşıp bir virüs gibi yayılan kültürel birimlerdir. Etkili memler akılda kalıcı ve yayılımı hızlıdır. İçinde bulunduğumuz sosyal ve politik durumlarla bağlar kurarak, toplumsal değişim mesajını verirler ve zihinlerde kolayca yer ederler. Occupy Wall Street eylemindeki "biz %99'uz" memi ve yine aynı eylemdeki kızgın boğanın üzerinde dans eden balerin memi, insanların imgeleminde çok güçlü metaforlar yaratmıştır.

Resim 25: Adbusters, 2011. https://thetyee.ca/News/2011/10/07/Kalle-Lasn-Occupy-Wall-Street/

Her iki örnekte bize, doğru seçilmiş bir memin nasıl güçlü bir toplumsal değişim mesajı verdiğini göstermektedir. Bunun yanında doğru seçilmiş bir mem ve açıkça tanımlanmış bir hedef, eylemin ya da yürütülen kampanyanın etkisini, işgal protestolarındaki "biz %99'uz" da olduğu gibi, arttırmaktadır.

Dünyaca ünlü bir marka olan Calvin Klein'in, "Obsession" adlı parfümün reklam kampanyası, Adbusters'ın taktiksel bir biçimde bozuma uğrattığı reklamlardan biridir. "Obsession Fetish"de, Calvin Klein'in reklamlarında yer alan, zayıflığı, seksiliği ve çekiciliği özellikle vurgulanan manken Kate Moss'un fotoğrafı, sahip olduğu bedeni korumak için midesini tutarak klozete eğilip kusan zayıf ve güzel bir kadının fotoğrafıyla değiştirilmiştir.

"...obsession...cazibe..."

fetiş

Dış ses: “Neden kadınların onda dokuzu bedeninden hoşnut değil?”

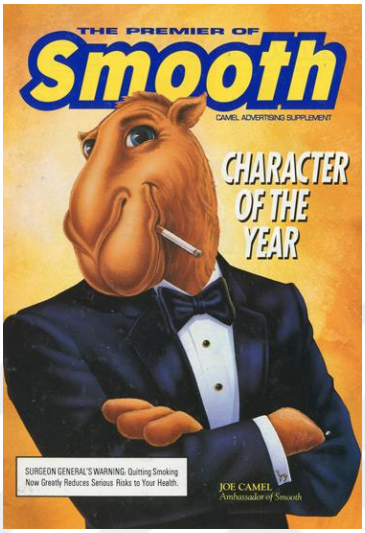
(Manken klozete kusar)

Dış ses: “Çünkü güzellik endüstrisi bir canavar”

Resim 26: Adbusters, Obsession Fetish, 1997.
https://www.la.utexas.edu/users/faigley/work/material_literacy/literacy.html

Bu reklam, kadınlarda aşırı zayıflığı ideal beden imgesi olarak sunmaktadır. İdealize edilmiş zayıflık, cinsellik, güzellik, çekicilik ve seksilikle özdeşleştirilmektedir. Farklı medya ortamlarında zayıflığın, arzu nesnesi olarak yinelenerek kullanılması, kadınların zayıflığına ilişkin stereotipileri güçlendirmektedir. Bu kadınlarda beden doyumsuzluğuna yol açmakta ve kendine güvensizlik, utanma, mutsuzluk, kaygı ve depresyon gibi sorunları beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla Adbusters’ın bu çalışması, zayıf, çekici, seksi ve estetik bir kadının güzel görüntüsünün ardında yatan çirkin gerçekliği gözler önüne sermektedir. Reklamın orijinalinde bize sunulan görünüşün imgesinin karşısına, gerçekliğin imgesini koyarak Calvin Klein’in marka imajını da bozuma uğratmaktadır.

Adbusters'ın bozuma uğrattığı bir diğer reklam, "Joe Camel"dir. Joe Camel, Camel sigaralarının 75. Yıldönümünü kutlamak için kullandığı bir çizgi karakterdir.




Resim 27: Joe Camel.
http://tobacco.stanford.edu/tobacco_main/images.php?token2=fm_st138.php&token1=fm_img4072.php&theme_file=fm_mt015.php&theme_name=Targeting%20Teens&sub

Yukarıdaki reklamda gösterildiği gibi, Joe Camel, James Bond benzeri bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Her erkeğin olmak istediği kadar yakışıklı ve çekicidir. Aynı zamanda motosiklete binmekte ve bilardo oynamaktadır. Bütün kadınlar, deve olmasına rağmen onunla birlikte olmak istemektedir. Yayınlanan yüzlerce reklamın çoğunda Joe Camel, etrafında güzel kadınlarla ve Camel sigarasıyla tasvir edilmiştir. Joe Camel, 1990'ların başında, çocuklar için Mickey Mouse kadar sevilen ve tanıdık bir karakterdir, bu nedenle çocukların ve ergenlerin sigara içimini arttırıp arttırmadığı tartışmalı bir konudur.

Camel markasının bu reklamı etik ilkelere aykırı olup olmadığı da çok tartışılmıştır. Reklamların tüketiciye ürün hakkında bilgi vermesi gerekmektedir. Camel'ın bu reklamı, bilgi vermemesinin yanında, sigara içme eylemi ile bağlantısı olmayan durumları tasvir ettiği için de aldatıcıdır. Bunun yanında Joe Camel kampanyasının hedef kitlesi, maskot olarak bir çizgi karakter seçtiği için, genç sigara

içicileri ve geleceğin potansiyel sigara içicileri olan çocuklardır. Çok tartışmalı olan Joe Camel'i, Adbusters, yarattığı "Joe Chemo" karakteriyle bozuma uğratmıştır. Camel'in, Chemo'ya (kemoterapi) dönüştürülmesi kültür bozumunun hem görsel düzeyde hem de metinsel düzeyde ele alındığını göstermektedir.

Resim 28: Adbusters, Joe Chemo, 1996. https://media0champagne.wordpress.com/2011/10/11/joe-chemo-campaign/

Joe Chemo, kemoterapi gören Joe Camel'in hasta ve acı çeken modern versiyonu olarak sunulmaktadır. Joe Chemo'yu içeren afişler ve reklam panoları, izleyicilere, eskiden çekici, sportmen ve atletik olan figürün parodisini etkili bir şekilde sergileyerek sigara içmekten kaçınmaya çağırmaktadır. Her iki reklam beraber ele alındığında, sigaraya karşı "neden ve sonuç" ilişkisi bakımından mantıksal bir argüman ortaya koymaktadır. Öte yandan Joe Chemo, yıllarca sigara içtikten sonra Joe Camel'in neye dönüştüğünü temsil etmektedir. Joe'nun tarz kıyafetleri, hastane kıyafeti ile değiştirilmiş ve imzalı güneş gözlüğü onun çökmüş gözlerini açığa çıkarmak için kaldırılmıştır. Artık vaktini bikini giyen güzel kadınlarla geçirmek yerine, ilerlemiş olan hastalığı ile savaşmak için hastanede odasında geçirmektedir. Adbusters burada, Joe Camel'in imajını ve şöhretini, etkili bir şekilde kullanarak, ünlü maskotun parodisine dikkat çekmektedir. Joe Chemo reklamlarının amacı, sigara içmenin gerçek etkilerini göstermektedir.

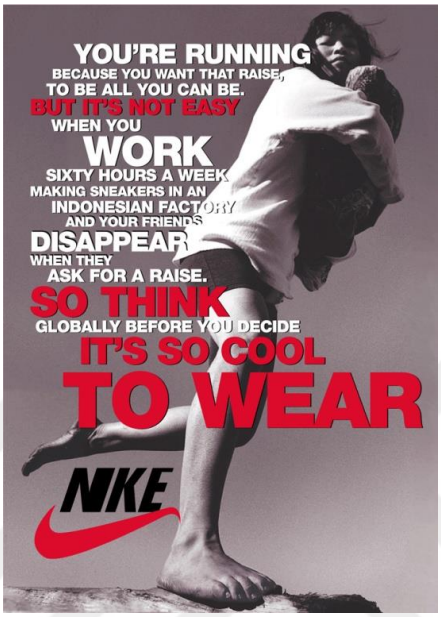
Joe Chemo'nun artık acı ve yalnızlık dolu bir hayat geçirdiği bir hastane odasında görülmektedir. Zafer günlerinde onu kuşatan Joe'nun arkadaşlarının hiçbiri yanında değildir. Yüz ifadesinden üzüntüsü açıkça okunmaktadır. Bu durumda

Joe'nun tasviri kesinlikle iç karartıcıdır ve her iki reklam arasında yaratılan kontrastlık ironiktir.

"Sweatshop" terimi Türkçeye "ter fabrikası" ya da "ter hane" şeklinde çevrilebilir. Sweatshop genel olarak neoliberal küresel kapitalizm sürecinde, çok uluslu şirketlerin, üretim maliyetlerini düşürmek amacıyla, genellikle Uzakdoğu, Asya ve Latin Amerika ülkelerinde, her hangi bir sosyal güvence olmaksızın, aralarında çocukların ve kadınların yoğunlukta olduğu işçileri insanlık dışı olarak nitelendirilebilecek koşullarda çalıştırdıkları fabrikalar anlamına gelmektedir. Gözetim kameraları, uzun çalışma saatleri, çok düşük ücretler, sigortasız çalışma, pis ve bakımsız çalışma ortamları, sendika ve örgütlenme yasağı, üretimde kullanılan kimyasal maddelerin sağlık açısından zararlı olması ve benzer durumlar Sweatshopların çalışma koşullarının genel özellikleridir. Sweatshop terimi ilk olarak yaklaşık yüz yıl önce Avrasya ve Afrika'dan Yeni Dünya'ya göç edenlerin istihdam edildiği pis, havasız, gürültülü atölyeleri ve içler acısı çalışma koşullarını tanımlamak için kullanılmıştır. Aradan geçen zamana rağmen 1990'lı yıllarda ünlü basketçi Michael Jordan'ın, Nike ile imzaladığı 20 milyon dolarlık reklam antlaşması ile tekrar gündeme gelmiştir. Michael Jordan'ın, bu reklam antlaşmasından kazandığı para, Endonezya'da Nike ayakkabılarını üreten binlerce işçinin gelirinin toplamından daha yüksek bir miktardır. Dolayısıyla bu durum artık üretim ve tüketim ilişkilerinin net bir şekilde tanımlanmadığı bulanık bir alana işaret etmekte ve reklam, imaj, fikir, marka ve müşteri etkileşimlerinin kar üretmek için kritik olduğu bir dünyanın çerçevesini çizmektedir.

Resim 29: Adbusters. https://tr.pinterest.com/pin/559431584933600810/

Nike ve benzer çok uluslu şirketlerin bu tavrı anti-sweatshop hareketini başlatmıştır. Anti-sweatshop hareketine göre, "imaj her şeydir" den yola çıkarak şirketler reklama bu kadar yüksek miktarda bütçe ayırıyorlarsa, söz konusu reklam bozuma uğratılmalı, imajı ise, zedeleyecek kampanyalar yürütülmelidir.




Resim 30: Adbusters. https://tr.pinterest.com/pin/273241902362883610/

Resim 31: Adbusters. https://www.lfgss.com/conversations/238458/?offset=75

Adbusters Media Foundation'da anti-sweatshop hareketine katılmıştır. Sektörün lideri olması ve rakiplerine oranla en fazla pazar payına sahip olması gibi nedenlerle Nike reklamlarına odaklanmıştır. Eğer Nike daha olumlu koşullarda üretim yapmaya ikna edilirse rakipleri de onu izlemek durumunda kalacaktır.

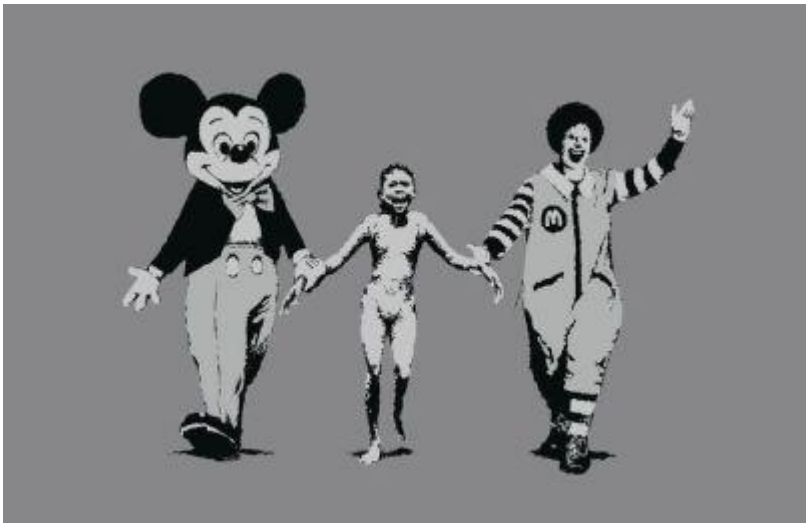
Adbusters'ın Nike'a karşı yürüttüğü reklam bozum ve imaj zedelemeye yönelik anti reklam çalışmalarında Nike markasının "çengel"inin (swoosh) yer aldığı logoyla birlikte ünlü sloganı "Just Do İt"i kullanmaktadır. "Just Do It" sloganı "Just Don't Do It" (Sadece Yapma), Nike, Do It Just (Nike, Adilce Yap), Justice. Do It Nike (Adalet, Bunu Yap, Nike), Just Boycott It (Sadece Boykot Et), Ban The Swoosh (Çengeli Yasakla) gibi farklı şekillerde bozuma uğratılmıştır.

Resim 32: Adbusters. https://ellistration.wordpress.com/2010/11/15/t-shirt-designs/

#### 3.3.3.4. Banksy

Dünya çapında gerilla sokak sanatçısı olarak önemli bir üne sahip olan Banksy, ressam, yönetmen, küratör ve yazar olarak tanımlanmakta ve yaptığı çalışmalar ile son derece heterojen bir topluluğa hitap etmektedir. Bu heterojen grupta, sanatla yakından alakalı entelektüellerin yanı sıra, doğrudan sanatın tüketicisi olmayan, sanatla yeni tanışan insanlarda bulunmaktadır. Bu ilginin nedeni, Banksy'nin sanatının ifade biçimlerindeki dinamizm ve toplumsal sağduyuyu tetikleyen, estetik ve anlaşılabilir bir dil kullanmasıdır.

Banksy, şablon grafiti, heykel, video, enstalasyon, performans gibi farklı disiplinlerde çalışmaları olan bir sanatçıdır. Sanatı siyasal bir silah olarak kullanan, gerilla ressamı, sokak teröristi olarak nitelendirilen Banksy, kent sokaklarına, binalara, arabalara, ulusal anıtlara, hayvanat bahçelerine yaptığı müdahalelerin yanı sıra müze müdahaleleri ile de tanınmaktadır. Çalışmalarında kapitalizm, popüler kültür, tüketim çılgınlığı, savaş, gözetim, çevre, hayvan hakları gibi politik ve sosyal olmak üzere birçok konuyu ele almakta ve sistemi eleştiren mesajlar vermektedir. Sanatçının gerçek kimliği bilinmemekte, "banksy" takma adını eserlerinde imza olarak kullanmaktadır. Ağırlıklı olarak "stencil" (şablon grafiti) tekniğini kullandığı çalışmalarında provakatif, mizahi, mistik, politik, mesajlar içeren bir dil kullanmaktadır. Stencil grafiti hızlı bir biçimde üretilebilmekte, başa yerlere kopyalanabilmekte ve insanlar tarafından kolayca anlaşılabilmektedir, bu nedenle sanatçının vereceği mesajların yayılması ve dolaşıma girmesi konusunda oldukça etkili bir yöntemdir.



Resim 33: Banksy, Napalm, 2005. https://jamaispasdutoutrien.wordpress.com/2012/10/15/napalm-2004-5-banksy/

Grafiti, kamuya açık bir alanda yer alan belirli bir yüzeye çizilmiş, genellikle politik içerikli yazılar ve sembollerdir. Köken olarak, Yunanca "graphein" (yazmak) ve İtalyanca "sgraffio" (karalamak) kelimelerinden türetilmiştir. İlk olarak mağara resimlerinde bir durumu resmetmek ve tanımlamak için kullanılan grafiti, yazının bulunmasıyla birlikte Antik Mısır'da, Antik Yunan ve Antik Roma'da insanların geçtikleri yerlere iz bırakmak amacıyla kullandıkları bir yöntem olmuştur. Günümüzde bilinen anlamıyla grafiti ise ilk olarak, 1960'ların sonlarında New York sokaklarının ve metro istasyonlarının hemen hemen her köşesinebir gencin, ben buradayım demek ve iz bırakmak için yazdığı "Taki 183" etiketlerininde; Mayıs 1968 Hareketinde; 70'li yıllarda Amerika'da ortaya çıkan hip hop kültüründe; ve 80'li yıllardan itibaren de iki kutuplu dünyanın sembolü olan Berlin Duvarı'nın batı kısmında siyasi sloganlar ve politik mesajlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1968 Mayıs'ında Paris'in tüm sokaklarının duvarlarını kuşatan, Sitüasyonistlerin, "asla çalışma", "hayalgücü iktidara", "tutkulara özgürlük", "bütün ülkelerin işçileri, keyfinize bakın" yazdığı grafitiler, kitlelerin düşlerini saran bir diyalog başlatarak, işgal hareketinin toplumsal hayatın tüm alanlarına yayılmasında katalizör görevi üstlenmiştir. 70'li yıllarda Amerikan varoşlarında, Afro-Amerikalılar arasında şekillenen bir alt kültür olan hip hop kültürünün önemli bir öğesi olarak ortaya çıkan grafiti, ezilenlerin ve hor görülenlerin başkaldırısı üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla, bugünkü bilinen anlamıyla grafitinin ortaya çıkışını ve gelişimini,

1960'lı yılların, "işçi", "öğrenci", "yeni sol" ve " Afro-Amerikan sivil haklar" hareketleriyle, 70'li yılların, "kadın", "çevre", "barış" ve "LGBT" hareketleriyle ve 1990'lı yılların başlarından günümüze kadar gelen "küresel adalet" hareketleriyle ilişkilendirmek mümkündür.

Grafitinin var olduğu yerin kamusal alanlar olması, onun daha geniş kitlelere aracısız bir şekilde ulaşmasına ve yeni bir kamusal söylemin oluşmasına imkân tanımaktadır. Günümüzde kamusal alanlar, tüketim ve pazarlama mekanizmasının bir parçası haline gelerek, piyasa tarafından kültürün üretildiği ve bu şekilde gündelik hayatın tamamına hükmedildiği, alanlara dönüştürülmüşlerdir. Bu noktada kamusal alanlara yönelik bir işgal biçimi olan grafitinin, gündelik hayatın ve gündelik hayatın mekânlarının her yönüyle tahakküm altına alınmasına tepki olarak, bir karşı propaganda aracına dönüştüğü söylenebilir.

Geçmişten günümüze insanların kendilerini ifade edebilmeleri için, kamusal mekânı yazı ve semboller kullanarak bir etkileşim ve iletişim alanına dönüştürmek, yaygın bir eylem biçimi olmuştur. Kamusal alanlar olarak her türlü sosyalliklerin yaşandığı kentler, hem fiziksel olarak hem de imgesel olarak var olan mekânlardır. Bu nedenle iki farklı anlam katmanını barındırmaktadır. Kentsel alanlar, sosyal etkileşimler, aidiyet duygusu, kolektif anılar ve paylaşılan kimliklerden oluşan alanlardır. Ancak diğer taraftan kent hayatının içinde toplumsallığı ve kolektifliği barındıran yapısının değişmekte olduğu bunun yerine kentlerin piyasa ekonomisine dayalı bir anlayışla sermayenin oyun alanına dönüştüğü gözlemlenmektedir.

Grafiti ya da daha geniş bir perspektifte sokak sanatı, planlanmış ve düzenlenmiş kent uzamının, paydaşlar tarafından etkileşimli bir biçimde tüketilmesi için, yeniden tasarlanmasına yönelik bir teşebbüs olarak tanımlanabilir. Seksenlerin başında kültür-sanat alanının, neoliberal politikaların etkisiyle serbest piyasa ekonomisine eklemlenmesine ve kent mekânlarının tüketime yönelik olarak reklamlar tarafından işgal edilerek, bu doğrultuda yeniden örgütlenmesine bir tepki olarak Amerika'da yeniden ortaya çıkmış ve giderek hız kazanarak dünyaya yayılmıştır. Neoliberal dönemde kentler tüketim ve pazarlama mekanizmalarının bir parçası haline gelmiştir. Sokak sanatı, pazarlama stratejilerinin bir uzantısı olan

reklamlar aracılığıyla hegemonya altına alınan kent mekânlarına alternatif olarak, estetik ve kültürel bir alan açmaktadır. Bunun yanında, psikolojik olarak uyuşmuş kent sakinlerini uyandırmak, hayal kurmalarına teşvik etmek, onların kent mekânlarıyla ilişkisini yeniden tanımlamaktır. Kenti, kentin paydaşları için yeniden yaratma amacıyla, merkezden periferiye doğru yoğunlaşarak, yeni bir karşı kültür yaratmaktadır.

Poster, stencil, tags, graffiti, çıkartma, video, sokak performansları ve enstalasyonları gibi alternatif biçimlerde var olan sokak sanatı, kent uzamında, kaldırımlar, duvarlar, yol işaretleri, tren vagonları, garaj duvarları, parklar, çöp bidonları, posta kutuları gibi çeşitli platformların standart düzenini yeniden şekillendiren müdahaleler şeklinde uygulanmaktadır.

Sanat piyasasının dışında yer alan sokak sanatının, kent uzamını kaçak olarak deneyimlemesi ve kamu otoritesi tarafından tasarlanan ve planlanan alanlara yönelik müdahalesi, sokakları geri alma mücadelesi olarak okunabilir. Kamu otoritesi kentleri planlarken, kent üzerinden kenti kullanan insanlarında yaşamlarını tasarlamakta, planlamakta ve organize etmektedir. Bu noktada sokak sanatı, otorite tarafından tasarlanan kentin şeklini değiştirmek, kendi tasarımlarını kamuya açmak, kendi temsillerini ve var oluşlarını, çoğu zaman gerçek kimliklerini gizleyerek, ortaya koyma amacı taşımaktadır. Bu durum kentlerdeki, planlama boyutunun dışında kalan insan faktörünün, kolay kolay kontrol edilemeyeceğinin bir göstergesidir.

Öte yandan, sokak sanatçıları, sanatın otoritelerce belirlenmiş kurallarının dışına çıkmakta, kent sakinleri ile iletişim ve müzakereye dayalı, çatışmalı, diyalektik ve diyalojik etkileşimler yaratan çok katmanlı bir yapı oluşturmaktadır. Kamusal alanın etkileşimli bir biçimde tüketilmesini sağlayan bu yapı, toplumsal konulara dair düşünsel açılımlar yaratarak yeni bağlamlar oluşturmakta ve resmi olmayan politik bir süreç başlatmaktadır. Özgün bir katılımın gelişmesine fırsat tanıyan sokak sanatı politik ve estetik ideolojiler ile beslenerek kent ölçeğinde kültürler arası melezleşme yaratmaktadır. Kamusal alan olarak sokağın dönüştürülmesi ve yenilenmesi, dönüştürülen alanların yaratıcı imha olarak kent

sahiplerine geri dönmesini de beraberinde getirmektedir. Bir anlamda, otorite tarafından pasif hale gelen kent mekânları, halka yeniden kazandırılarak aktif bir etkileşim aracına dönüştürülmektedir. Bir yandan kent manzarasını yeniden canlandırarak, paydaşları aktif ve sorumlu olmayı teşvik ederken, diğer yandan kent mekânını sahiplenerek, kent manzarası içinde "ben buradayım" diyen kişisel bir işaret, bir etiketleme uygulaması olarak var olmaktadır.

Özel şirketlere ait sanat kurumlarının ve galerilerin sanat ortamındaki belirleyiciliği ve sanatın korunaklı mekânlarda belirli bir seçkinler grubuna yönelik olarak üretilmesine bir tepki olarak sokak sanatı, kent mekânlarını alternatif bir üretim alanı olarak ele almaktadır. Bunun yanında, sanatın günümüzde ne olabileceğine ilişkin alternatifleri oluşturmaktadır. Kenti durumculara benzer bir anlayışla bir oyun alanı olarak ele alan sokak sanatçıları, kente yaptıkları müdahalelerle, kenti dışarıdan izlenen değil, içinde yaşanan bir sanat yapıtına dönüştürmektedir. Dışarda sanat yapmanın özgürlüğüne sahip olan, bir tuvalin ya da bir galerinin dışında, yani sistemin dışında düşünmeyi ve var olmayı hedefleyen sokak sanatçıları, kentte gerçekleştirdikleri eylemler üzerinden, gündelik hayattaki hâkim söyleme, ironi ile bakmaktadır. Bir anlamda ironi yoluyla toplumsal uyarıcı rolünü üstlenmektedir. Söyledikleri sözler, oluşturdukları incelikli ironiler ve yarattıkları imgeler ile gündelik hayatın içinde bir tepki alanı oluşturur. Bu açıdan, kent merkezinde yeni anlamların üreticisi olan sokak sanatı, bir çeşit sanatsal aktivizm yoluyla politik müdahale olarak tanımlanabilir.

Grafiti kamu otoritesi tarafından, kamu malına verilen bir zarar olarak ele alındığı ve yasadışı bir eylem olarak kabul edildiği için, çoğu sanatçı yakalanmamak için eşkâllerini gizlemekte ve anonim kalmayı tercih etmektedir. Grafitinin kamu otoritesi tarafından yasadışı olarak kabul edilmesi, sanatçıların üretim biçimlerini ve çalışmaların kalıcılığını etkilemektedir. Yakalanma ihtimaline karşı çoğu sanatçı şablon grafiti (stencil) gibi hızlı uygulanabilen tekniklere yönelmektedir. Bunun yanında grafiti, felsefesi gereği, kent mekânlarında tıpkı insanlar gibi doğmakta, yaşamakta ve sonra ölmektedir, bu yüzden geçicidir. Dolayısıyla grafiti sanatçısı, çalışmasının dışarıdan bir müdahaleye açık olduğunu, kısa bir süre sonra yetkililer tarafından üzeri boyanacağını ya da başka bir grafiti sanatçısı tarafından

dönüştürüleceğini bilmektedir. Bu nedenle kalıcı olma kaygısı taşımamaktadır. Grafiti, Hâkim Bey'in önerdiği gibi sistem içinde yarıklar açarak, bir belirip bir kaybolan geçici otonom bölgeler inşa etmektedir. Sürekli inşa edilen ve sürekli bozuma uğratılan, dolayısıyla değişime maruz bırakılan grafiti, başka formlara ve başka kavramlara evrilerek, sonu gelmeyen açık uçlu ve çok katmanlı bir yapıya dönüşmektedir.

Grafitinin yapılı çevreyi bozan deneyimi, Vandalizm olarak nitelendirilmesine yol açmaktadır. Ancak grafitinin bu deneyimi, fiziksel çevreye yapılan tahrip edici, yıkıcı ve kaba bir saldırı değildir. Daha çok, neoliberal küresel kapitalizmi ve onun hayatımıza getirdiği eşitsizliği, yıkıcılığı ve sömürüyü eleştiren protest bir tavırdır. Bu yüzden grafiti, kaba bir vandalizmin ötesinde, gerilla müdahale tarzında olan, bir iz bırakma edimi olarak okunmalıdır.

Banksy, vandalizmden yola çıkarak, şirket markalarının reklamlar ve logolar aracılığıyla kenti işgal etmelerine tepki olarak, "Wall and Piece" adlı kitabında, brandalizm kavramını ortaya atmıştır. Brandalizm, reklam verenleri gerçek serseriler ve suçlular olarak tanımlayan bir kavramdır. Banksy, bu taktiksel yaklaşımla, vandalizmin yasalarını kendi "brandalizm" teorisiyle ters çevirmekte ve grafiti sanatını kurumsal reklamcılığa doğrudan saldırı olarak ele almaktadır. Banksy, yine aynı kitapta, sokağın dolaysızlığından ötürü, bir duvarın her zaman bir eserin yapılabileceği en uygun yer olduğunu söyleyerek, herkesin eline bir sprey boya alıp sokağa çıkması gerektiğini söylemektedir.

Banksy, çalışmalarında çocuklar, fareler, balonlar, yaşlılar, polisler, askerler ve maymunlar gibi belli başlı imgeler kullanmaktadır. Kullandığı bu imgeler aracılığı ile son derece karmaşık olan politik ve toplumsal durumları yalın bir görsellikle aktarmaktadır. Güçlü etkiler yaratan imgeleri, dil engelini aşarak, evrensel bir dil inşa etmektedir. Her gün her yerden imge bombardımanına maruz kalan kent manzarası içinde, yarattığı beklenmedik durumlar ve alt üst ettiği imgeler, mesajının etkisini ve yayılım hızını arttırmaktadır. Kentin beklenmeyen yerlerinde karşımıza çıkan fare figürü, Molotof kokteyli yerine çiçek fırlatan eylemci, askerin üstünü arayan küçük kız, bombaya sarılıp onu kucaklayan küçük kız, alışveriş arabası ve ilk

insan gibi birbirlerine karşıt öğeleri bir arada kullanmaktadır. Vietnam'ın bir köyünde, Napalm bombasından çırılçıplak bir şekilde kaçan, ikonik bir figür haline gelen küçük kız ile Amerikan emperyalizminin sembolü olan Mickey Mouse ve Roland Mc Donald'ı el ele tutuşmuş bir biçimde göstermesi, Britanya Kraliçesini maymun suretiyle göstermesi avangard geleneğe ait montaj tekniğiyle yaptığı çalışmalardan bazılarıdır.

Banksy'nin çalışmalarını, bir izleyici ilk gördüğü an, rahatsızlık duymaktadır. Çünkü izleyiciye panoptikonda yaşadıklarını hatırlatmaktadır. Ponoptikon, 1785'de İngiliz felsefeci ve sosyal kuramcı olan, Jeremy Bentham tarafından tasarlanan bir hapishane binasıdır. Bentham'ın ponopticonu, merkezinde bir kule bulunan, hücrelere bölünmüş ve halka şeklinde tasarlanmış bir binadır. Hücrelerden her biri kuleden görülebilmekte, hücre içinde olan kişinin (mahkûmun, işçinin ya da öğrencinin) eylemleri incelenebilmekte ve denetlenebilmektedir. Bu yöntemle izlenen kişilerden, güç kullanılmadan, toplumun normlarına uygun davranışlar sergilenmesi beklenmektedir. Güç mekanizmasının bir diyagramı olarak düşünülen ponoptikon, iktidarın işleyişini garantiye alan, sürekli gözetim ilkesine dayanan bir sistemdir. Panoptikon tasarımındaki en önemli fikir, tutsağın, gardiyanın onu ne zaman izlediğini asla bilememesidir. Ponoptikon, akıllı makinelerin hayata nüfuz ettiği neoliberal küresel kapitalizm döneminde yeniden keşfedilmiştir. Gözetim amacıyla kullanılan ponoptikon, dijital gözetim teknolojilerine doğru evrilmiştir. Teknoloji alanında yaşanan gelişmelerin bir sonucu olarak gözetim toplumsal yapının tüm alanlarına yayılmıştır. Gündelik hayatın her aşamasının gözetlendiği ve denetim altına alındığı bir dönemde, Bansky'nin kimliğini bu kadar ustalıkla gizleyebilmesi, sistemin kontrol mekanizmalarını başarısızlığa uğrattığının bir göstergesidir. Bu tavır Banksy'nin hayatını ve kimliğini özel tutmak istemesinin ötesinde, çağdaş teknoloji aracılığıyla her alanına sızan gözetim ve buna bağlı olarak denetim sistemlerine karşı bir duruş, bir öfke ve bir tepki olarak okunabilir. Başka bir deyişle, gizli kalmayı başarabilmesi ponoptikonu bozuma uğrattığının bir göstergesidir.

Bunun yanında, ponoptikon fikrine bağlı olarak, CCTV (kapalı devre televizyon sistemleri) kullanımını eleştiren çalışmalar yapmıştır.

Resim 34: Banksy, What are you looking at. https://theartstack.com/artist/banksy/what-are-you-looking-at

CCTV'nin verdiği mesaj açıktır; "sizi izliyoruz". Bununla birlikte birinin sizi o anda izlediğinden ya da kameranın görüş açısında olup olmadığınızdan asla emin olamazsınız. Bakışlar size yönelik olabilir veya olmayabilir. Bu durum yapılmasına izin verilmeyen şeylerin yapılmasını engelleyen sürekli bir paranoyaya neden olmaktadır.

Resim 35: Banksy, CCTV,1998. https://news.artnet.com/art-world/banksy-artist-activist-agitator-361676

Diğer bir çalışmasında Banksy, gözetim kameralarını, yavru hayvanların birbirleriyle oynaması gibi, birbirleriyle etkileşime girer bir biçimde aktarmıştır. Gözetimin bir sonucu olarak, bireyler yaptıkları her hareketin kayıt altına alınacağını düşünmekte ve bu durumu içselleştirerek kendi kendilerini denetler duruma gelmektedir. İktidarın gözü, kendi kendini gözetleyen bireylerin gözü haline gelmekte ve dolayısıyla kendini sürekli kontrol ederek normalleştiren bireyler yaratmaktadır. Bu durum bireylerin kendi doğasından uzaklaşmalarına neden olmakta, Banksy'nin söz konusu işinde olduğu gibi, yumuşak bir nesne olan (yavru hayvan bedeni) beden, makine benzeri bir nesne olarak inşa edilmektedir.

Banksy, kamusal alanda sahiplik, otorite ve hegemonyanın mevcut yapılarını sorguladığı çalışmalarında, gözetim kameraları, alışveriş arabaları, polis, fare, maymun figürleri, sık sık tekrar eden temalardır.

Hegemonik güç ve otoritenin simgesi olan İngiliz polis memuru figürünü, duvara çişini yaparken ya da birbirleriyle öpüşürken tasvir etmekte ve böylece onların toplumsal yapı içerisinde sahip olduğu rolleri zayıflatmaya çalışmaktadır.

Resim 36: Banksy. https://tr.pinterest.com/jesusmartinez/banksy/?lp=true

Öte yandan öpüşen iki polis memurunu tasvir ettiği çalışmasında ise, toplumda ve polis teşkilatında olan homofobik düşünceyle alay etmektedir. Yüksek sesle konuşan her iki çalışmada da beklenmedik, şok edici durumlar yaratmaktadır. Öte yandan, kendi otoritelerine sahip olmadan, otoriteyi temsil eden polis memurlarını tasvir ederek, var olan polis imgesini yıkıma uğratmaktadır.

Resim 37: Banksy, Kissing Police. http://senseslost.com/2012/05/30/banksys-art-recreated-in-real-life/

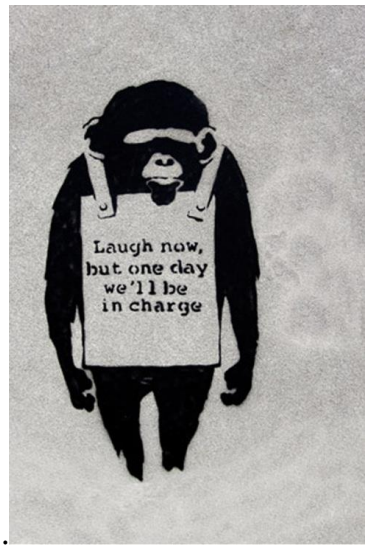
Resim 38: Banksy. https://virtualneko.com/2012/04/21/neko-graffiti-girl-banksy/

Banksy'nin en sık kullandığı figürlerden biri de faredir. Banksy'e göre fareler kentin gerçek sahipleridir. Onları kentin parlatılmış, güzelleştirilmiş mekânlarında görmek pek olası değildir. Onları görmek için, yüzeyin derinliklerine bakmak gerekmektedir. Hayatta kalmak için her şeyi yapan fareler, insanları rahatsız etmekte, ısırmakta, hastalık yaymakta ve evlerin alt yapısını yok ederek, çöplerde yaşamaktalar. Çirkin ve pis olmanın yanında, insanlarla beraber aynı ortamlarda yaşama eğilimi göstermektedirler. Farelerin sahip oldukları bu gibi özellikler nedeniyle, fare imgesi birçok açıdan, kentsel çevrenin soğuk kaldırımlarında yaşayan, fakirler, azınlıklar ve alt kültür üyeleri gibi ötekileştirilmiş bireylere ayna tutma işlevi görmektedir. Fareler tıpkı söz konusu ötekiler gibi kentsel çevrede izinsiz var olmakta, pislikler arasında sessiz ve çaresizlik içerisinde yaşamaktadırlar.

Resim 39: Banksy. https://favim.com/image/25407/

Farelerden nefret edilir; avlanmakta ve zulüm görmektedirler. Dolayısıyla kirli, önemsiz ve sevilmeyen bir öteki iseniz, farelerle aranızda bir özdeşlik kurabilirsiniz.

Maymun, Banksy'nin şablonlarında tekrarlanan diğer bir temadır. Maymunlar, davranış ve duygu olarak insanlara benzer özelliklere sahiptir. Bu benzerlikten ötürü Banksy, insanlığın içgüdüsel yönlerini göstermek için, maymun imgesini bir metafor olarak kullanmaktadır.




Resim 40: Banksy. https://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/laugh-now-sandwich-board-wearing-monkey/

Banksy, şablon grafitilerinin yanı sıra müze müdahaleleri ile de tanınmaktadır. Aralarında Tate Britain'in de olduğu pek çok müzeye, gözetim kameralarını ve müze güvenliğini aşarak, çalışmalarını izinsiz olarak müzeye asmakta ve sürece ilişkin videoları kendi web sitesinde yayınlamaktadır. Ana akım kültür kurumlarından olan müzelerin politikalarını sorgulayan Banksy'nin bu tavrı, sanat dünyasını kandırmak, müze içinde yer alabilme koşullarını kendi amacına yönelik olarak yeniden tanımlamak, müze kültürünü engellemek ve müzenin gözetim ve denetim duvarını aşmak gibi amaçlarla ortaya koymuş olduğu söylenebilir.

İlk olarak 2003 yılında Tate Britain'e girmiş, Londra sokak pazarından aldığı imzasız bir yağlıboya tabloyu, önüne polisin kullandığı, olay yeri güvenlik şeridini eklemiş ve asmıştır. Resme verdiği isim "Birleşik Krallık Güvenlik Gözetimi Hepimiz İçin Kırsalı Mahvetti"dir.

Resim 41: Banksy, Birleşik Krallık Güvenlik Gözetimi Hepimiz İçin Kırsalı Mahvetti, 2003.
http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3201344.stm

İsimsiz ve değersiz bir resmi alarak ona müdahalelerde bulunup tekrar dolaşıma sokma pratiğini Sitüasyonist ressam Asger John'dan aldığı söylenebilir. Asger John'da benzer bir biçimde bitpazarından aldığı resimleri kendi eserleriyle değiştirerek müdahalede bulunmuştur. Bununla birlikte Banksy'nin müzeye karşı bu tavrı ile Hans Haacke'nin müzeye karşı eleştirel yaklaşımı arasında benzer izler görülmektedir. Haacke, 1960'lardan itibaren sanat kurumlarının ve müzelerin çalışmaları ve işleyişlerine yönelik eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir.

Ardından 2004 yılında Londra'da bulunan Doğa Tarihi Müzesine, güneş gözlüğü, altın bir zincir, sırt çantası takan ve yanında bir kutu sprey boya bulunan içi doldurulmuş ölü bir fareyi cam bir dolabın içerisine, "Zamanımız gelecek" mesajıyla birlikte, izinsiz olarak yerleştirmiştir. Yine aynı yıl Louvre Müzesi'ni ziyaret ederek, üzerine "gülen bir surat" yerleştirdiği kendi Mona Lisa'sını asmıştır. Brooklyn Müzesine ise, belinde kılıcı ve elinde sprey boya bulunan, arka fona barış işareti çizilmiş ve "savaşa hayır" yazılmış, bir aristokrat figürünün olduğu resmi asmıştır. Metropolitan Sanat Müzesi'nin Büyük Amerikan Ressamlar Bölümüne, gaz maskesi takmış bir aristokrat kadının resmini altın varak çerçevesiyle birlikte yerleştirmiştir.

Resim 42: Banksy http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4559961

Resim 43: Banksy. http://www.complex.com/style/2014/04/banksy-hoaxes/british-museum-prank

British Museum'un Roma dönemine ait eserlerin bulunduğu bölüme, üzerine süpermarket arabası iten bir mağara adamı çizdiği taşı yerleştirerek tüketim kültürüne gönderme yapmıştır.

Tüketim kültürünü ele aldığı performans niteliğinde olan bir başka çalışması, tüketim kültürünün en büyük simgelerinden biri olan Mc Donald's'ın Roland McDonald figürünün fiberglas replikası ve onun palyaço ayakkabılarını parlatan gerçek bir kişiden oluşmaktadır.

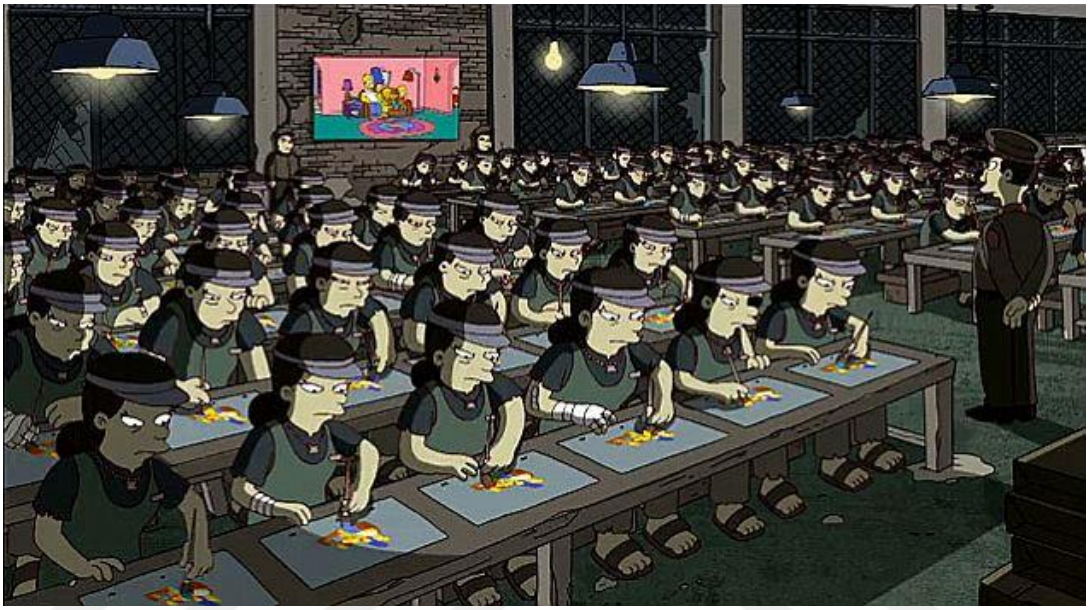
Resim 44: Banksy, Roland McDonald, 2013. https://www.fastcompany.com/3020144/banksy-creates-a-lordly-ronald-mcdonald-sculpture-sends-it-around-to-mcdona

Küresel kapitalist dünyanın, mega şirketlerinden biri olan Mc Donald's'ın cilalanmış imajını sürdürmek için gereken ağır işçiliğin eleştirisini sunmaktadır. Roland'ın ayakkabılarını parlatan gencin ve Mc Roland'ın kurgusal figürü üzerinden, kültürel küreselleşmenin bir sonucu olarak Mc Donalds ve diğer küresel şirketlerin, dünyadaki pek çok genci nasıl sömürgeleştirme ve denetleme eğiliminde olduğunu gözler önüne sermektedir. Bunun yanında Mc Roland'ın büyük ayakkabılarını şirketin arkasında bıraktığı büyük "karbon ayak izi" ile ilişkilendirmek mümkündür. Öte yandan, çocuklara yönelik olarak 1966'dan beri pazarlama için kullanılan bu palyaço figürü, şirketin besleyici değeri düşük ve yağ oranı yüksek gıdaları göz önünde bulundurulduğunda, kendi başına etik olarak büyük bir sorun teşkil etmektedir. Banksy'nin bu performans çalışması, iki hafta boyunca New York'ta farklı Mc Donalds şubelerinin yakınlarında tekrarlanmıştır.

Banksy'nin ses getiren işlerinden biri de The Simpsons için hazırladığı, 22. Sezon açılış filmidir. The Simpsons, yetişkinlere yönelik olarak hazırlanmış bir animasyon dizisidir ve Amerika'da yayınlanmakta olan en uzun süreli sit-comdur. Dizi kurgusal bir yerde geçmekte ve Amerikan kültürünü, toplumunu ve farklı insanlık durumlarını, orta sınıf bir Amerikan ailesinin yaşantısı üzerinden parodileştirerek, hicvetmektedir.

Bir buçuk dakikalık açılış dizisi neredeyse her zamanki gibi başlamaktadır. Simpsonslar eve geldikten sonra kanepelerine yerleşirler ve daha sonra Simpsonsların kanepedeki görüntüsü aniden, deniz aşırı uzak bir Asya ülkesindeki

harap durumdaki bir animasyon atölyesinin karanlık duvarı üzerine, resim olarak gösterilmek üzere uzaklaştırılır. Müzik birden dramatikleşir ve animasyonun rengi hızla griye dönerek iç karartıcı bir hal alır. Atölyede bulunan büyük bir grup hasta ve yorgun görünümlü çekik gözlü insan, The Simpsons dizisinin çizgi animasyonlarını yapmaktadır.



Resim 45: Banksy, The Simpsons, 2010. http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1319517/Banksys-Simpsons-Korean-sweatshop-opening-sequence.html

Gruptan bir kadın, yalın ayak bir çocuğa çizimini verir ve bu çizim insan kemikleri yığını arasında, kimyasal bir sıvıda yıkanır. Bart Simpson bebeklerinin içini doldurmak için yavru kediler ahşap bir parçalayıcıya atılmış olarak gösterilir. Pandalar, çizimin yapıldığı atölyede yük taşımakta ve kesilmiş yunus başları ile paketler kapatılmaktadır. Fabrika duvarına zincirlenmiş tek boynuzlu bir at, DVD'lere delik açmak için kullanılır. Film, dikenli tel, arama ışıkları ve gözetleme kulesi ile çevrili karanlık bir mekânın içinde yükselen 20. Yüzyıl Fox logosunun görüntüsü ile sona ermektedir. Neşeli bir girişle başlayan, ancak karanlık bir gelişmeyle devam eden filmde Banksy, Simpsons dizisinin animasyon çizimlerini daha ucuz olduğu için Kore'de yaptıran yapım şirketini, Kapitalizmin popüler kültür ürünlerini benimsenmesi ve yayılmasında önemli bir işlevi olan TV kanalını acımasızca eleştirmektedir. Bunun yanında, küresel şirketlerin maliyetlerini düşürmek için sweatshoplarda ucuza, sigortasız, güvencesiz bir şekilde çalıştırdığı

çocuk işçileri ve emek sömürüsünü de eleştirmektedir. Banksy bir buçuk dakikalık bu filmde, insanlara, hayvanlara ve doğaya zarar veren kapitalizmin bütünlüklü bir eleştirisini yapmaktadır.

Banksy'nin son dönemde çok ses getiren çalışmalarından biri de, İsrail'in Batı Şeria sınırına ördüğü duvarın 4 metre uzağında olan ve tüm odaları duvara bakan eski bir seramik atölyesini, bir otele dönüştürdüğü çalışmasıdır. Duvar, İsrail'in Filistin topraklarının, 50 yıllık işgalinin en çarpıcı sembollerinden biridir ve bu nedenle düzenlenen gösterilerin ve bölgede olanlara ilişkin gerçekleştirilen sanat çalışmalarının odak noktası niteliğindedir. "The Walled Hotel", Banksy'nin deyişiyle "dünyanın en kötü manzarasına sahip olan oteldir". Kudüs'e giden kontrol noktasına 500 metre, Beytüllahim'in merkezine 1 mil uzaklıkta olan otel, Kudüs'ün İngilizlerin eline geçmesinden tam yüz yıl sonra, 2017 yılında hizmete açılmıştır. Otel, Batı Şeria'nın birçok yerinden farklı olarak İsraillilere ve Filistinlilere açık bir bölgede inşa edilmiştir.

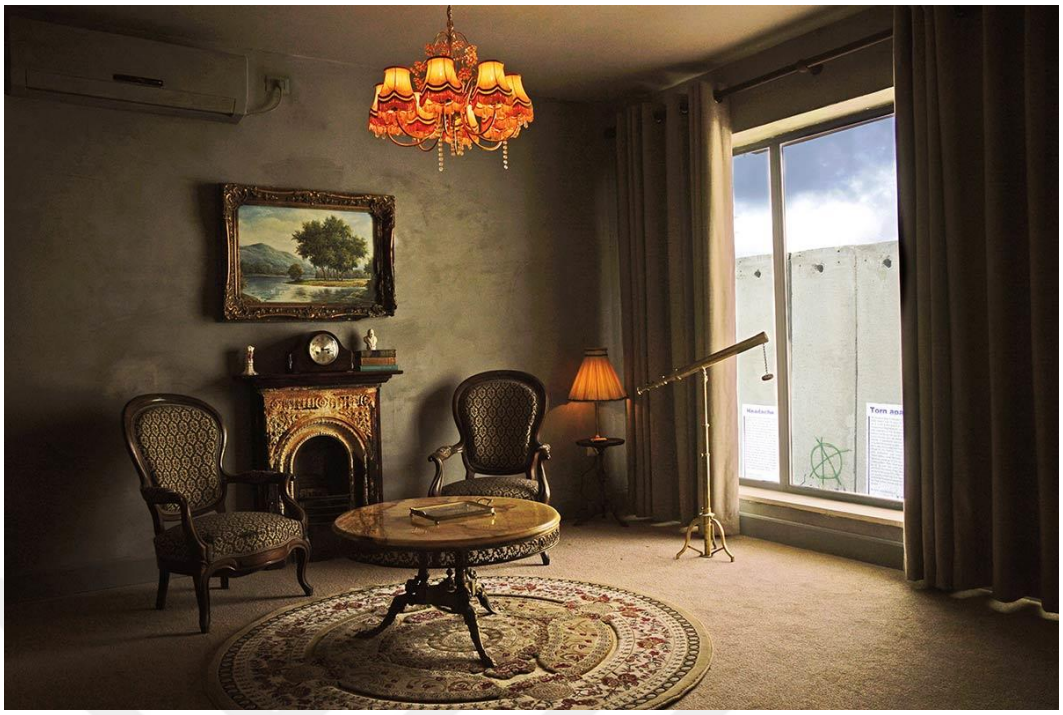
Resim 46: Banksy, The Walled Hotel, 2017. http://www.thisiscolossal.com/2017/03/banksy-opens-the-walled-off-hotel-in-bethlehem/

Otel, sömürge döneminde Britanya'nın, bölgenin şekillenmesindeki rolüne atıfta bulunarak bir İngiliz centilmenler kulübü tarzında dekore edilmiştir. Lobi bölümü, otelin en önemli çekim merkezlerinden biridir ve ziyaretçilere sömürge tarihinin bir simülasyonunu sunmaktadır. Otelin lobisinde, İngiliz kabinesinde dışişleri bakanı olan Arthur James Balfour'un, Filistin topraklarında bir Yahudi devletinin kurulmasında etkili olan, Balfour Deklerasyonu'nun imzalandığı anı tasvir eden, hareketli bir heykeli bulunmaktadır.

Resim 47: Banksy, The Walled Hotel, 2017.
http://www.gettyimages.fr/%C3%A9v%C3%A9nement/banksy-hotel-in-bethlehem-open-700018725#general-view-of-the-walled-off-hotel-by-british-street-artist-banksy-picture-id652175580

Banksy, 1917'de imzalanan Balfour Deklarasyonun Birleşik Krallık'ın verdiği çok büyük bir siyasi karar olduğunu ve otelin açıldığı tarih olan 2017 yılının, Birleşik Krallık'ın verdiği bu kararın sonuçlarını değerlendirmesi açısından doğru bir zamanlama olduğu görüşüne sahiptir.

Otelde bulunan dokuz odadan yedisinde Banksy'nin kendi çalışmaları yer almaktadır. Diğer ikisi, biri Filistinli olan Sami Musa, biri de Kanadalı olan Dominique Petrin adlı sanatçılar tarafından tasarlanmıştır.



Resim 48: Banksy, The Walled Hotel, 2017. http://handluggageonly.co.uk/2017/03/05/heres-visit-banksy-new-unique-hotel-walled-off-hotel/

Bütün odalar, İsrail ordusunun gözetleme kulesinin menzilinde yer almaktadır. Bunun yanında, bütün odalar, yerden sekiz metre yükseklikte olan ve üzerinde grafitilerin yer aldığı duvar manzarasına sahiptir.

Resim 49: Banksy, The Walled Hotel, 2017. https://972mag.com/exit-through-the-checkpoint-inside-banksys-new-bethlehem-hotel/125588/

Resim 50: Banksy, The Walled Hotel, 2017. http://www.thisiscolossal.com/2017/03/banksy-opens-the-walled-off-hotel-in-bethlehem/

Resim 51: Banksy, The Walled Hotel, 2017.
http://www.newindianexpress.com/galleries/world/2017/mar/03/artist-banksys-works-adorn-the-walls-of--the-walled-off-hotel-in-bethlehem-100286.html

Otelde bulunan bu dokuz odanın dışında, bir sanat galerisi, bir müze, bir piyano bar ve restoran, bir kitap satış ofisi bulunmaktadır. Tarihçi ve eleştirmen olan Dr. Housni Alkhateeb Shehada'nın küratörlüğünü yapmakta olduğu sanat galerisi, sadece Filistinli sanatçıların çalışmalarını sergilemektedir. Ayrıca, son 20 yılın en önemli Filistinli sanatçılarının eserlerinden oluşan bir koleksiyona sahiptir.

Resim 52: Banksy, The Walled Hotel, 2017. http://www.indonesiatatler.com/travel/street-artist-banksy-opens-boutique-art-hotel-with-world-s-worst-view

Bölgenin tarihine ve batının müdahalesine ışık tutan müzenin küratörlüğünü, Dr Gavin Grindon yapmaktadır. Ziyaretçilere duvarın bir biyografisini sunan müze, bölgenin hareketli geçmişini sesli ve görsel sunumlar aracılığıyla aktarmaktadır. Bunun yanında, "Beş Kırık Kamera" adlı belgesel filimden görüntüler aktarılmakta ve hasar gören kameralardan bir tanesi sergilenmektedir.

Resim 53: Banksy, The Walled Hotel, 2017. http://walledoffhotel.com/facilities.html

Resim 54: Banksy, The Walled Hotel, 2017. http://twistedsifter.com/2017/03/banksy-hotel-west-bank-palestine/

"Beş Kırık Kamera", Filistin'in Bil köyünde yaşayan Emad Burnat adlı bir adamın, her biri çatışma sırasında kırıldıktan sonra bir yenisini aldığı beş kamera ile çektiği, Filistinlilerin İsrail ordusuna karşı gerçekleştirdikleri şiddet içermeyen

direnişi gözler önüne seren, bir belgesel filmdir. Filmin eş-yapımcısı ve eş-yönetmeni İsrailli bir aktivist ve yönetmen olan Guy Davidi'dir. Filmin konusu, Filistinli köylüler için hayati önem taşıyan yaşam alanlarına İsrail güvenlik duvarının inşası için, el konulmasına ve müdahale edilmesine dayanmaktadır. Film, işgal bölgelerinde yaşanan zorla yerinden olma, toplu hafıza ve Filistinli köylülerin öykülerine ilişkin, izleyicilere çok katmanlı bir bakış açısı sunmaktadır. Her bir kamera ve kameraların temsil ettiği öyküler, Burnat'ın, ailesinin ve yakınlarının hayat hikâyesi üzerinden tarihin bir kesitini ele almaktadır.

Resim 55: Banksy, The Walled Hotel, 2017. http://walledoffhotel.com/facilities.html

Piyano bar ise, tavan vantilatörleri, deri kanepelerle dekore edilmiş bir sömürge karakolunun izlerini taşımaktadır. Bu mekanda, izleyiciler içlerinde vandalize edilmiş yağlı boya tablo ve göz yaşartıcı gaz dumanlarından tıkanmış bir

heykelinin de bulunduğu Banksy eserlerinden oluşan bir koleksiyonu inceleyebilmektedir.

Resim 56: Banksy, The Walled Hotel, 2017. http://walledoffhotel.com/facilities.html

Televizyon bulunmayan otelde, konuklar için, şimdiye kadar duvar hakkında yayınlanan tüm kitapların yer aldığı bir kitap satış ofisi bulunmaktadır. Dolayısıyla Banksy'nin inşa ettiği bu otel bizlere sanat aracılığıyla, İngiliz emperyalizmi, Siyonist proje, İsrail'in Filistin'i işgali ve İsrail'in Filistin üzerine uyguladığı ayrımcılık politikasıyla ilgili güçlü referanslar sunmaktadır. Bunun yanında, yerel bir topluluk tarafından işletilen bu sanat oteli, dünyadaki herkese olduğu gibi ve çatışmanın her iki tarafından da gelen konuklara açıktır. Öte yandan, Banksy'nin İsraillileri bu oteli ziyaret etmeye davet etmesi, batılıların, çok kültürlülük ve ötekinin kabulü gibi kavramların çatışmanın önüne geçme konusunda panzehir olabileceğine ilişkin görüşlerinin, bir parodisi ve alaycı bir ifadesi olarak okunabilir.

Banksy, "The Walled Hotel" projesini gerçekleştirmeden önce, 2005 yılından itibaren 700 km uzunluğundaki ayrım duvarı boyunca farklı yerlere şablon grafitiler yapmıştır.

Resim 57: Banksy http://www.jpost.com/Tags/artist

Resim 58: Banksy http://www.diken.com.tr/banksy-bati-seriada-duvar-manzarali-otel-aciyor/

Resim 59: Banksy https://www.emaze.com/@ACCQCRFF/Presentation-Name

Resim 60: Banksy https://twitter.com/nonpro_jp

### 3.3.3.5. Ai Weiwei

Çinli bir sanatçı olan Ai Weiwei, aynı zamanda aktivist, mimar, tasarımcı, küratör, şair, blog yazarı ve yayıncıdır. Çin'in en tanınmış sanatçısı ve aktivisti olan Ai Weiwei, Çin hükümetini açıkça eleştirmeye cesaret ettiği için, birçok kez tutuklanmış, 81 gün boyunca gizli bir cezaevinde gözaltında tutulmuş, pasaportuna Çin hükümeti tarafından el konulmuş ve ülke dışına çıkışı yasaklanmış ve Pekin'de bulunan stüdyosu yıkılmıştır. Küratörlük projelerinden enstalasyona, kitap yazarlığından sanatsal bir ifade aracı olarak sosyal medyayı kullanmaya kadar, çok geniş bir yelpazede üretim yapmaktadır. Sanatı, değişim için bir güç olarak anlamlandıran Weiwei'nin kullandığı sırlı porselenler, sıkıştırılmış çay yaprakları, kristaller gibi materyaller, Çin kültüründe önemli bir yere sahiptir ve genellikle kültürel ve geleneksel açıdan özel tekniklerle uygulanmaktadır.

1957 doğumlu olan Ai Weiwei, kültür devrimi sırasında sürgün edilen, modern Çin şairlerinin en önemlileri arasında gösterilen, Ai Qing'in oğludur. Ai Weiwei'in işlerindeki ana damarın şekillenmesinde, babasının antikomünist olmakla suçlanıp ailesiyle birlikte sürgüne gönderilmesi ve şiir yazmasının yasaklanmasının belirleyici bir yönü vardır. Çalışmalarının merkezine kendini yerleştiren Ai Weiwei'nin sanatı, babasıyla geçirdiği sürgün hayatı, gözaltında tutulması, pasaportuna el konulması, stüdyosunun yıkılması ve benzeri deneyimlerine bir yanıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla kendi kişisel tarihi üzerinden, Çin'in tarihini ve Çin'de yaşanan gerçekliğin bütününü, bir nevi hazır nesne olarak kullanmakta, sorgulamaktadır (Martin, 2015.s. 29).

Çin'de bir sanat okulunda öğrenim gören Ai Qing, 1928 yılında, ülkede milliyetçiler ile komünistler arasındaki çatışmanın başlamasının ardından Paris'e gitmiş ve orada resim eğitimi almıştır. Ülkesine, 1932 yılında milliyetçiler ile komünistler arasında yaşanan iç savaş sırasında dönmüş ve aynı yıl milliyetçiler tarafından tutuklanarak hapse atılmıştır. Hapiste resim yapma imkânının ortadan kalkmasıyla birlikte kendini tamamen şiire vermiştir. Hapisten çıktıktan sonra komünist partiye katılan Ai Qing, Başkan Mao ile yakın arkadaş olmuş, fikir alışverişinde bulunmuş ve kültüre ilişkin konular hakkında, parti komitesinde görev

almıştır. Yazdığı şiirler, parti komitesi içerisinde zorunlu olarak okunan, okutulan yayınlar haline gelmiştir. Ancak zaman içerisinde, hem parti hem de Çin ölçeğinde, Başkan Mao'nun düşüncesinden başka düşünceye yer olmadığı belirginlik kazanmaya başlamış ve herhangi bir konu hakkında Mao'dan farklı görüş bildirenlere karşı sıkı önlemler alınmaya başlanmıştır.

1956 yılında Mao, "Yüz Çiçek Kampanyası" olarak tarihe geçen bir proje başlatmıştır. Bu projeye göre, entelektüellere uygulanan baskı kaldırılacak, böylece ortaya çıkan yeni fikirler ve onların yapıcı eleştirileri sayesinde, Çin Komünist Partisi fayda sağlayacak ve bu enteektüeller partiye yakın olacaklardır. Sisteme yönelik eleştirilerin aydınlar ve öğrenciler tarafından yoğun bir biçimde dile getirilmesi başta Mao olmak üzere parti yöneticilerini hayal kırıklığına uğratmıştır ve bu özgürlük ortamı kısa sürmüştür.. Eleştiriler dalga dalga yayılarak artmış ve sistem sarsılmaya başlamıştır. Eleştirilerini dile getiren aydınlar antikomünist olmakla suçlanmıştır. Ardından aydınların tasfiyesine başlanmış, bir kısmı idam edilirken, diğer bir kısmı ülkenin uzak bölgelerine sürgüne gönderilmiştir. Tüm bu olayların bir sonucu olarak Ai Qing'in de şiir yazması yasaklanmış, karısı ve bir yaşındaki oğlu Ai Weiwei ile önce Xinjiang kırsalına ardından Gobi çölünde bir köye sürgüne gönderilmiştir. Ai Qing, her türlü hakkından yoksun bırakılarak, umumi tuvaletleri temizlemek zorunda bırakılmıştır. Ai Qing ve yüzbinlerce insanın kırsal bölgelere sürgününün ardından, Mao, Büyük Sıçrayış adı verilen bir proje başlatmıştır. Bu proje ile Çin, endüstriyel olarak kalkınma hamlesini gerçekleştirme ve tarımsal olarak ise üretimin tamamını kolektifleştirme girişimini başlatmıştır. Mao'nun 1957'de Moskova'da düzenlenen Komünist Enternasyonel Konferansında belirttiği "Çin'in on beş sene içerisinde çelik üretiminde Büyük Britanya'yı geçecektir" öngörüsü ile başlayan Büyük Sıçrayış projesinde, hedefe ulaşmak için her türlü yol denenmiş ve mubah görülmüştür. Bu proje ile tarımsal ve endüstriyel anlamda gerçekleşecek bir büyümenin, diğer alanlarda da büyümeyi beraberinde getireceğine inanılmıştır. Endüstriyel ve tarımsal alanda kolektif üretimi hedefleyen proje ile tarım alanında kişisel üretim yasaklanmıştır. Tarım alanında, fazla pirinç ve tahıl stokuna sahip olunduğuna ilişkin yapılan yanlış istatistiklerin bir sonucu olarak, insanların büyük bir bölümü tarım üretiminden çekilerek endüstriyel üretime yönlendirilmiştir. Köylü toplumunun bir anda endüstri toplumuna dönüştürülmesi ve

üretilen ürünlerin kalitesizliği sonucunda büyük bir ekonomik kriz patlak vermiş, büyük bir kıtlık başlamış ve açlık yüzünden milyonlarca insan hayatını kaybetmiştir.

Bunun yanında, Mao'nun yüz çiçek kampanyasından alınan sonuç ve bu sonucu yöneticilerin kültür yozlaşması olarak yorumlaması, kültür devrimine giden yolu açmıştır. Kültür devrimi 1966 yılında, Maocu komünist ideolojiyi yeniden yapılandırmak amacıyla, eski Çin toplumunu, hanedan döneminden kalma hiyerarşik yapıyı, Konfüçyüsçü düşünceyi, özellikle kırsalda hakim olan batıl inanç ve din gibi var olan yerleşik yapıyı tamamen yıkmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla Büyük Kültür Devrimi, eski kültürü, eski gelenekleri, eski fikirleri, eski düşünceleri yık sloganıyla başlatılmıştır. Çin'in binlerce yıllık köklü kültürel mirasına ait, binalar, resimler, mezarlar tapınaklar, kitaplar, dolayısıyla eskiyi hatırlatan her şey kızıl muhafızlar tarafından tahrip edilmiştir. On yıl süren bu süreç Mao'nun ölümü ile 1976'da son bulmuştur (Martin, 2015. s.153-166).

Mao, toplumsal ve siyasal hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da gerçekliğe tek bir biçimde, gerçekliğe çizilen sınırlar dahilinde bakılmasına izin vermiştir. Mao'nun, "devrimci gerçekçilik" olarak adlandırdığı Çin sanatı, edebiyat alanında "devrimci romantizm" olarak karşılık bulmuştur. Devrimci gerçekçilik geleneksel Çin sanatı ile Sovyet tipi gerçekçiliğin bir karışımı ve sanattaki tek ifade biçimidir. Mao'nun sınırlı gerçekliği ve sınırlı estetiği, resmi sanat olarak tanımlanmış ve aksi bir görüş belirtenler susturulmuşlardır. Bunun bir sonucu olarak, sanatçılar ve entelektüeller, dünyadan tamamen yalıtılmış bir biçimde, kendilerine biçilen tek bir bütünün parçası olmuşlardır. Sanat devlete hizmet etmek zorunda kalmış, sanat ve kültür üzerine bir tekel yaratılmıştır. Dolayısıyla, Kültür devrimi ile Çin'in binlerce yıllık kültürel ve toplumsal belleği bir kenara itilmiş ve yerine hiçbir şey konmamıştır. Eski olanın yakılıp yıkılması sonucunda kültürün sürekliliğine ilişkin bir kırılma yaşanmıştır. Mao'nun ölümüne kadar yaşanan bu süreçten sonra kısmen de olsa sanat dahil hayatın her alanında özgürleşme yaşanmaya, geçmişin hataları ve aşırılıkları eleştirilmeye başlamıştır. Öte yandan, sanatçılar, yazarlar ve entelektüeller kendilerini başıboş bir alanda bir harabenin içinde, bulmuşlardır. Mao'nun ardından, harabeye dönen kültürel mirasın da ötesinde onlarca yıl kendi

sesleriyle konuşamayan ve kendi fikirleriyle var olamayan, özgür olmayan bir toplum geride kalmıştır.

Ai Weiwei, bu dönemde Bejing'de yaşamaya başlamış ve sanat çevresinden bir grup arkadaşı ile birlikte 1979 yılında Çin tarihinde önemli bir kültürel dönemeç olan Yıldızlar Grubunun kuruluşunda yer almıştır. Başlangıçta grup, belli konular hakkında görüşlerini paylaşan, gerçekliğe ulaşmak için farklı yollar olabileceği ihtimalini tartışan bir topluluk olarak ortaya çıkmıştır. Bireyselliklerini vurgulama amacıyla kişisel ve sanatsal özgürlüklerinin peşinde olan bu bir grup genç sanatçı, kültür devriminin bir sonucu olarak ortaya çıkan monotonluğa karşı çıkmışlar, toplantılarında özgürlüğe, öznelliğe ve bireyselliğe ilişkin karşı-devrimci fikirleri tartışarak, değişimi ve dönüşümü talep etmişlerdir.

Grup, devrimci gerçekçilik dışında farklı bir şey söyleme çabasında olan, ses getiren ve oldukça büyük bir izleyici kitlesine ulaşan iki büyük sergi açmıştır. Ancak açtıkları bu sergilerin başarısı ve öne çıkardıkları bireysel sanat yaklaşımları, gerçekliği görmenin başka yollarını arayan estetik vizyonları, yetkilileri rahatsız etmiş ve eserlerinin bir daha Çin'de sergilenmesine izin verilmemiştir. Bu olayın ardından grup dağılmış, Ai Weiwei gibi birçok grup üyesi Çin'i terk etme kararı almıştır. Bu dağılmanın ardından Ai Weiwei, 1981 yılında Çin'den ayrılarak New York'a taşınmış ve burada şair Allen Ginsberg ve Wang Keping gibi isimlerle arkadaş olmuş, New York sanat ortamına adımını atmıştır. Ayrıca, New York'ta yaşayan Çin'li sanatçı diasporasıyla da tanışarak politik ortamlara girmiştir. New York yıllarında, Marcel Duchamp'ın eserlerine ve Dadaizmin devrimci estetiğine karşı artan bir aşinalık, Ai Weiwei'nin eserleri üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Bu etkilerin sonucunda sanat ve insanlık üzerindeki dayatılmış sınırlamaları sorgulayan bir tutum benimsemiş, sanatsal çalışmalarında ise boyayı terk ederek farklı malzemelere yönelmiştir. Ai Weiwei bu süreçte, performans sanatı ve kavramsal sanat üzerine odaklanmış ve ilk enstalasyonlarını New York'ta gerçekleştirmiştir. 1993'te babasının hastalığı üzerine, eleştirinin, anti-otoriter tutumların yaygın olduğu bu ortamdan sonra, Çin'e geri dönmüştür.

Çin'e tekrar döndüğünde, Amerikan toplumu ile Çin toplumu arasındaki siyasal ve toplumsal konulardaki farklı tutumlarla, farklı yaklaşımlarla yüzleşmiş ve Çin'deki mevcut sisteme "uyumlu" olmayı reddetmiştir. Bu nedenle, özgür konuşmanın temel hak olarak kabul görmediği bir ülkede, uyumlu toplum için bir tehdit olarak görülmüştür. Ai Weiwei için sanatın amacı, yeni bir toplumsal bilinç yaratmaktır. Sanatı, umut ve cesaret aşılamak, dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek için bir değişim aracı olarak görmektedir. Bir sanatçı olarak sanatın tanımını yeni toplumsal angajman biçimlerini de kapsayacak bir biçimde, tarih ve insanlık, kültürel ve kişisel haksızlık, ifade özgürlüğü, insanlık onuru, insan hakları ihlalleri ve küresel eşitsizliklere dikkat çekerek genişletmektedir. O ifade özgürlüğünü savunmakta, özgürlüğün sınırlarını test etmekte, sanat ve sosyal medya aracılığı ile insanları örgütlemektedir. Ai'nin eylemleri, Çin toplumunda, ideal olan ile gerçek olan arasındaki giderek genişleyen boşluğu vurgulamaktadır.

Ai Weiwei fikirlerle ve kavramlarla dolu bir sanatçıdır. Kavramlarını ifade edebilmek ve aktarabilmek için çok geniş ve çeşitli nesneler dizisi kullanmaktadır. Haneden döneminden kalma çanak çömlek, tahrip edilmiş tapınaklara ait ahşap parçaları, çocuklara ait sırt çantaları ve benzer nesneler anlatımını sembolik hale getirmektedir. Kullandığı nesnelerdeki ve geleneksel imgelerdeki güç ve sembolizmi yeniden canlandırmak ve güçlendirmek için çoğaltma, tekrarlama gibi sergileme yöntemleri kullanmaktadır. Öte yandan onun çalışmaları eski dünyanın geleneksel işçiliğini, özgür konuşama ve insan hakları konularına yönelik modern kavramsal yaklaşımlarla birleştirmektedir. "Her şey sanattır, her şey siyasettir" diyen sanatçı, Çin'in tarihi, kültürü ve siyasetini eleştirel bir tavırla ele alırken aynı zamanda ülkeler ve kıtalar arasındaki toplumsal gerçekliklere ve güç dengesizliklerine eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır.

Ai Weiwei, Çin'e döndüğünde, ülkesinde çağdaş sanatla ilgili herhangi bir çalışma, galeri, müze gibi herhangi kurum ya da herhangi bir yayın olmadığı gerçeğiyle karşılaşmış ve sanat ortamında aktif bir rol almaya başlamıştır. Sırasıyla, 1994, 1995 ve 1996 yıllarında, içerisinde çağdaş Çinli sanatçılarının eserlerinin ve söyleşilerin olduğu, Çin'in çağdaş sanat manifestosu niteliğinde olan Beyaz, Siyah ve Gri kitaplarını yayınlamıştır. 1997 yılında ise Bejing' de çağdaş sanatı

sergileyecek alternatif bir alan olan "Çin Sanat Arşivleri ve Deposu" nu kurmuş ve bu mekânda küratöryel sergiler düzenlemiştir.

1999 yılında ise Ai Weiwei, kendi stüdyosunu tasarlamış ve inşa etmiştir. Bu süreç içerisinde kendisini etkileyen ve ilham verenin, Ludwig Wittgenstein'ın kız kardeşi için tasarladığı ev olduğunu belirtmektedir. Ai Weiwei'e göre Wittgenstein, kapı tokmaklarından ısıtma sistemine kadar en ince ayrıntısına kadar tasarladığı evinde, düşüncelerini ifade etme, mutlak gerçekliği kırma ve gereksiz olan tüm unsurları eleme yoluna gitmiş, felsefesini yalın olan tek bir hareketle aktarmayı denemiştir. Dolayısıyla Ai Weiwei'yi, mimarlık yapmak için harekete geçiren Wittgenstein'ın bu yaklaşımı olmuştur. Kendi stüdyosunun inşasından sonra bir çok proje gerçekleştirmiştir. Bu projelerden en çok öne çıkan İsveçli mimarlık firması Herzog & de Meuron ile birlikte, "özgür ve demokratik açık bir kamusal alan" yaratma vizyonu ile "kuş yuvası" planı şeklinde tasarladıkları Pekin Olimpiyat Stadı projesidir. Ancak, Çin hükümetinin yapılacak olan stadyum projesi için 1,5 milyon kent sakinini zorla tahliye etmesindeki rolünü keşfettikten sonra, pişmanlığını dile getirerek projeyi boykot etmiştir.

2006 yılında Ai Weiwei'nin, bir internet şirketi tarafından blog yazmaya ikna edilmesi, "sanatçı" dan "aktivist" e dönüştüğü sürecin başlangıcıdır. Ai Weiwei, 2006 yılından 2009 yılına kadar süren bloglama sürecinde, sosyal medyayı bir araç olarak kullanarak, kamusal alanı siyasi bir alan olarak yeniden tasarlamıştır. Bloglama ve sosyal medya kullanımı, Weiwei' in politikayı merkeze alan yaklaşımını, yeni ve sürekli genişleyen bir bağlama oturtmuştur. İnterneti, kitlelere ulaşmak için bir araç olarak kullanan Weiwei, sansür önlemlerinin bir sonucu olarak erişilebilirliğini sınırlandırılmasına rağmen, ticari ve düzenlenmiş internet alanı içerisinde kendisine yeni bir politik ifade alanı açmıştır. Ai Weiwei, blog yazarlığı sayesinde, kendisiyle benzer görüşleri paylaşan toplulukla arasındaki erişim olanakları artmış, iletişim ve etkileşim şekil değiştirerek, kitlesel bir hal almıştır. Sansürlere ve kısıtlayıcı politikalara rağmen, bloğu ve sosyal medyayı hem özerk bir eylem alanı olarak kullanmış, hem de sanat eseri yaratma ve uygulama alanlarını da içeren katılımcı projeler üretmiştir. Dolayısıyla, Ai Weiwei'nin politik sanatçı figüründen, politik aktivist sanatçı figürüne evrimi ve çalışmalarında yeni direniş

biçimlerinin ortaya çıkmasında internet kilit bir rol oynamaktadır. Bu evrimsel geçiş sürecinde, 2008 yılında gerçekleşen Sichuan depremi kırılma noktası niteliğindedir.

Sichuan depreminde resmi kayıtlara göre, 5335'i öğrenci 68712 kişi ölmüş ve 18500 kişi kaybolmuştur ancak kesin rakamlar bilinmemektedir. Ölü sayısındaki fazlalık okul binaları hakkında geniş bir tartışma başlatmıştır. Depremden sonra Ai Weiwei, fotoğraf makinesiyle deprem sonrası durumu belgelemek için felaketin yaşandığı bölgeye gitmiştir. Ölen çocukların isimleri hakkında daha fazla bilgi almak istemiş ancak yerel yetkililer kaç öğrencinin öldüğünü ve ölenlerin kimler olduğunu rapor etmeyi reddetmiştir. Bunu yanında Ai Weiwei' in araştırma yapması da engellemiştir. Bunun üzerine Ai Weiwei, "Vatandaş Soruşturması" adı altında bir proje başlatmış ve Sichuan eyaletinde okul binalarında ölen öğrencilerin isimlerini toplamaya yönelik olarak "Sichuan Deprem Adları Projesi" için çevrimiçi bir platform oluşturmuştur. Projeye katılan araştırmacılar ve gönüllüler, depremden etkilenen bölgelerde detaylı çalışmalar yapmışlar ve ailelere tek tek ulaşmaya çalışmışlardır. Bu araştırmaların sonucunda, ölen çocuklardan 5196'sına ait kimlik bilgilerine ulaşılabilmiştir. Yıkılan okulların yapımında uygun olmayan materyallerin kullanımı ve yolsuzluk soruşturmasına ilişkin olarak açıklanan raporlar, ayrıca hükümetin şeffaf olmamasına duyulan tepki ile birlikte, alternatif çevrimiçi iletişim vasıtasıyla halkın söylem alanına yeniden girmiştir. Çin ana akım medyası tarafından siyasi olarak hassas bir konu olduğu için yer bulamayan kayıplara ilişkin gerçekler, anlık mesajlaşma platformlarında da yaygın olarak ve tekrar tekrar dolaşıma girerek sıcaklığını korumuştur. Weiwei, topluma, depreme ilişkin haberleri ve bilgileri, toplama, raporlama, analiz etme ve yayma konusunda etkin bir rol vermiştir. Weiwei'in bu çabası, sansürün çok yaygın olduğu otoriter bir devlette, vatandaş haberciliği diye adlandırabileceğimiz internet tarafından desteklenen bu siyasi aktivizm biçimini, toplumsal huzursuzluklardan ve hoşnutsuzluklardan doğan etkili bir alternatif eylem biçimine dönüşmüştür (Martin, 2015: 83-84).

Bunun yanında Weiwei'nin bloğu, kayıplar hakkında skandal gerçeği bilmek isteyenler için güvenilir bir bilgi kaynağı haline gelmiştir. Weiwei'nin bloğunun yarattığı toplumsal etkinin çok büyük olması, kamuoyunu harekete geçirmesi sebebi

ile blog hükümet tarafından kapatılmış, buna karşın Weiwei, tüm blog girişlerini ABD merkezli sunucuya sahip olan bir web sitesinden yayınlamaya devam etmiştir.

Ai Weiwei'nin "Sichuan 4851" adlı eseri, 2 Eylül 2009 tarihi itibari ile isimleri teyit edilen, depremde ölmüş 4851 masum öğrenciyi anmak için hazırlanan bir anıt niteliğindedir. Görsel ve işitsel olan bu eserde, arka plan bir müzikle ölmüş öğrencilerin isimleri, soyadına göre alfabetik olarak yukarıdan aşağıya doğru akıp gitmektedir.

Resim 61: Ai Weiwei, Sichuan 4851, 2009. http://civicmediaproject.org/works/civic-media-project/bloggingfortruthaiweiweiscitizeninvestigation

Ai Weiwei'nin Sichuan Depremine ilişkin yaptığı bir diğer çalışma, Ekim 2009'dan Ocak 2010'a kadar açık kalan "So Sorry" sergisidir. Münih'de Haus der Kunst binasında açılan serginin ana teması Çin devletinin diktatörlüğüdür.

Ai Weiwei'nin So Sorry serginin ana teması Çin devletinin diktatörlüğüdür. Bu sergiyi başka bir diktatörlüğün ideolojisine hizmet etmek için tasarlanmış olan Haus der Kunst binasında açması anlamlıdır. Haus der Kunst binası, Nazi mimar, Paul Ludwig Troost tarafından tasarlanmıştır. Hitler, "dejenere sanat" olarak adlandırdığı modern sanata karşıt olarak, "dejenere" olmadığını düşündüğü bir sanatın bu müzede sergilenmesini istemiştir. Nazi propagandasını yücelten sergilere ev sahipliği yapmış olan mekân, bu açıdan Nazi ideolojisinin de bir vitrini konumundadır. Ancak bugün bina, Hitlerin tam da "dejenere" olarak adlandırdığı sanatı içinde barındırmakta ve diktatörlük karşısında Almanya'da ne kadar çok şeyin

değiştiğini de bize hatırlatmaktadır. Bu durum geleceğe yönelik olarak Çin'de de bir şeylerin değişebileceğine dair umudu yaymaktadır. Ai Weiwei, bu noktada, insanların hep birlikte, rejime karşı düşüncelerini cesurca ifade ettikleri takdirde Çin'de de bir şeylerin değişebileceğine inanmaktadır.

Ai Weiwei'nin, So Sorry sergisinde "Remembering" adlı enstalasyon, Haus der Kunst binasının cephesine yerleştirilen dokuz bin adet çocuk sırt çantasından oluşmaktadır. Sichuan Depreminde çocuğu ölmüş bir annenin söylediği, "Bu dünyada yedi yıl boyunca mutlu yaşadı" cümlesi, yerleştirmenin üzerine Çince karakterlerle yazılmıştır.

Resim 62: Ai Weiwei, So Sorry, 2009. https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/a/ai-weiwei-remembering-and-the-politics-of-dissent

Weiwei, bu enstalasyona ilişkin olarak, sırt çantalarını kullanma fikrinin, depremden sonra bölgeyi ziyareti sırasında her yere yayılmış olan sırt çantalarından gelmiş olduğunu belirtmektedir.

Resim 63: Ai Weiwei, So Sorry, 2009. https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/a/ai-weiwei-remembering-and-the-politics-of-dissent

Öğrencilerin hayatları ve elbette ki ölümleri, devlet propagandası ile yok sayılmış ve unutulmaya bırakılmıştır. Bu nedenle sırt çantaları, kaybedilmiş hayatları ve her bir çocuğun kayıp yaşantısını temsil etmektedir. Öte yandan kullanılan mavi, kırmızı, sarı, yeşil gibi canlı ve parlak renkler, bir çocuğun ruhunu, sevincini, masumiyetini yansıtmaktadır.

Ai Weiwei'nin, Sichuan'da yaşanan depreme ilişkin bir diğer çalışması, "Straight"dır. Depremin harabeye dönüştürdüğü okullardan toplanan 150 ton ağırlığındaki inşaat demirleri, iki yılı aşkın bir sürede tek tek ve elle düzeltilerek, anıtsal etkiye sahip bir yerleştirmenin parçası olmuşlardır. Sismik bir fay hattındaki konumundan dolayı okulların daha iyi inşa edilmesi gerektiğini belirten sanatçı, bu yerleştirmesi ile yolsuzluk yapan yetkilileri ve inşaat firmalarının sorumluluğuna dikkat çekerek eleştirmektedir. Kullanılan çubuklar kırık, sismik dalgalanmalara dayanan ve fay hattını hatırlatan, Richter ölçeğinde bir deprem grafiği gibi görünen bir yerleştirmeden oluşmaktadır.

Resim 64: Ai Weiwei, Straight, 2013. https://www.lrb.co.uk/v37/n19/brian-dillon/at-the-royal-academy

Kullanılan paslı demir çubukların sıradan bir yapı malzemesi olmasına rağmen, zemin üzerinde gergin ve dalgalı bir formda yerleştirilmesi ve bu inşaat demirlerini çevreleyen duvarlara yerleştirilen depremde ölen binlerce çocuğa ait isimlerin listesi, depremin ezici boyutlarını göstermektedir. Aynı mekânda, birbiriyle ilişkili bir biçimde, sergilenen her iki parça da rahatsız edici bir etkiye sahiptir. Depremden kalan can sıkıcı demir çubuklar, içlerinde barındırdıkları imgeler ve metaforlarla, güçlü bir etkiye sahip, sanat eserine dönüşmüşlerdir.

Resim 65: Ai Weiwei, Straight, 2013. http://artobserved.com/2013/06/ao-on-site-venice-ai-weiwei-dual-exhibition-s-a-c-r-e-d-at-the-church-of-saint-antonin-and-straight-at-zuecca-project-space-on-the-island-of

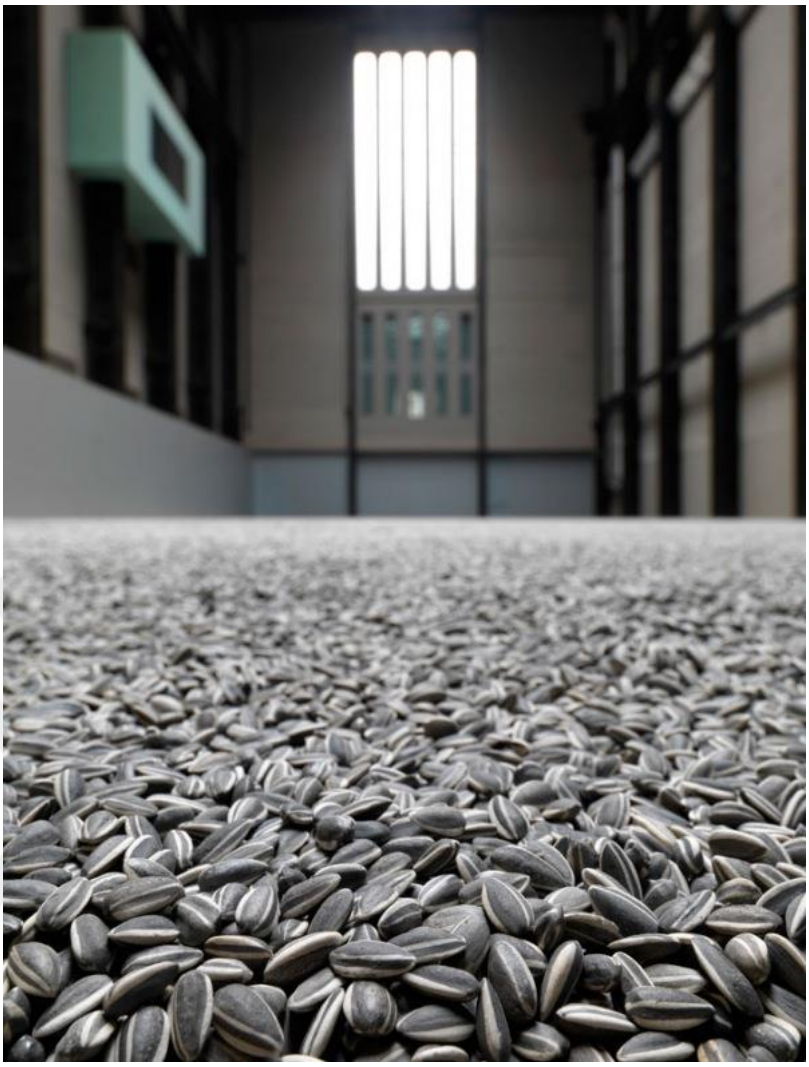
Resim 66: Ai Weiwei, Straight, 2013. https://tr.pinterest.com/laughingheartuk/ai-weiwei/

Bu çalışmalar aynı zamanda sanat ve siyasi aktivizm arasındaki geçişliliği, akışkanlılığı ve birbirlerine ne kadar da kolay eklemlenebildiklerini göstermesi açısından önemlidir. Bunun yanında A Weiwei'nin çalışmalarında, sanatın ya da aktivizmin incelenmesi durumunda, ikisinin de birbirinden ayrılamaz olduğu ve birbirlerini besleyen iki ana damar olduğu görülecektir.

Ai Weiwei, ülkesinde insan hakları için mücadele eden insanların sesi haline gelmiştir. Çin'de insan hakları ve özgürlük mücadelesi, kırılgan bir yapıya sahiptir. Avukatların, gazetecilerin de içinde bulunduğu pek çok eylemci, keyfi tutuklama, polis gözetimi, gözaltı, işkence, zorla kaybetme gibi problemlerle karşı karşıyadır ve buna rağmen mücadelelerini sürdürmektedir. Ai Weiwei'nin Sanat ve aktivizm arasında geçişli bir konumda yer alan çalışmaları, korkusuz ve uzlaşmaz tavrı, devletin zorlayıcı gücünün ve koyduğu engellerin karşısında, bu değerlerin kırılganlığının önemli bir hatırlatıcısı olarak karşımızda durmaktadır. Aynı zamanda Çin hükümetinin özgür ifadeyi susturmaya yönelik gizli kalmış girişimlerini dünyaya haykıran bir kaydedici konumundadır.

Ai Weiwei'nin "Ayçiçeği Tohumları", her biri görünüşte özdeş olan fakat aslında her birinin eşsiz olduğu milyonlarca küçük parçadan oluşan minimalist bir yerleştirmedir. 2010'da Tate Modern, Londra'daki türbin salonu galerisinin zemini üzerine, 150 ton el yapımı porselen ayçiçeği tohumunu yerleştirerek bu çalışmayı gerçekleştirmiştir. Ayçiçeği tohumları izleyiciye, topluluk, siyaset ve sosyal alanın doğasını sorgulayan çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Her bir parça, bütünün bir parçasıdır, bu açıdan birey ve kitleler arasındaki ilişkiye, dokunaklı bir yorum katarak, göndermelerde bulunur. Yaşadığımız dünyada birey olmanın, topluluk olmanın ne demek olduğuna ve birlikte hareket etmenin önemine ilişkin sorgulamalar yapmaktadır. Her bir çekirdek el yapımı ve birbirlerinden farklıdır. Tıpkı insanların her birinin, birbirlerinden farklı olması gibi; ancak çekirdekler, farklılıklarına rağmen bir arada bir yığını oluşturmaktadırlar. Dışarıdan bakılınca aynıdırlar, kişilikleri yoktur ve birbirlerinden ayırt etmek için yoğun bir çabayı gerektirirler.

Resim 67: Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010.
https://www.dezeen.com/2010/10/11/sunflower-seeds-2010-by-ai-weiwei/



Resim 68: Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010. http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds

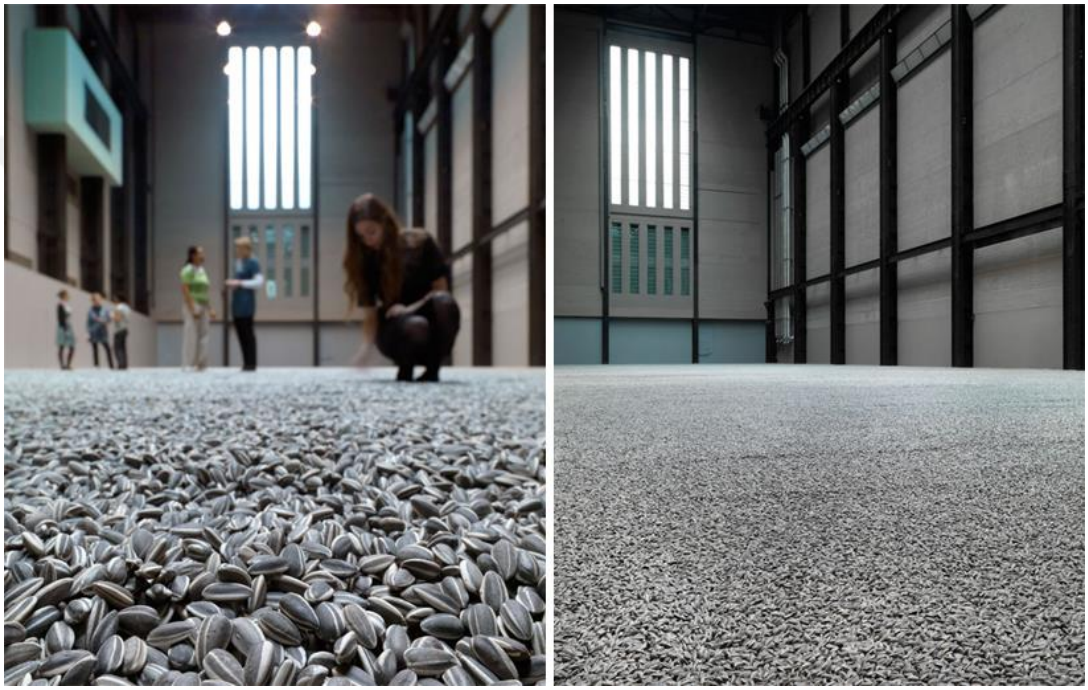
Aynı mekânda, yerleştirmeye eşlik eden, tohumların, elle kesilmiş kayaçlardan macun haline getirilip, kalıplara dökülmesi, fırınlanıp boyanması ve milyonlarca ayçiçeği tohumundan biri olarak, ayçiçeği yığınının içinde galeri mekânına gelmesi aşamasına kadar geçen süreci aktaran bir belgesel film yayınlamıştır. Belgesel filmde, geleneksel yöntemlerle üretilen porselenin yapım aşamalarını takiben, taşları ezme, yıkama, karıştırma, kalıplama, pişirme, boyama, sırlama, tekrar fırınlama, taşıma, sergileme süreçlerinin bütünü izleyiciye aktarılmaktadır. Görünüş olarak gerçeklerinin bire bir aynısı gibi olmasına rağmen her bir tohum porselenden yapılmıştır ve insanlar bu tohumların, gerçek çekirdek olduğu algısına kapılmaktadır. Endüstriyel olarak üretilen hazır nesnelerden farklı

olarak, filmde gösterilen aşamaları takiben, 1600'den fazla zanaatçı tarafından tek tek elde hazırlanmışlardır. Ayçiçeği tohumları, bin yılı aşkın bir süre boyunca hiç değişmeden, tüm halkın, Çin imparatorluğu için porselen üreten Jingdezhen şehrinde yapılmıştır.

Resim 69: Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010. http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds

Ayçiçeği tohumları yığınları, basit olmasına rağmen çok katmanlı bir anlam ifade etmektedir. Öncelikle ayçiçeği çekirdeği Çin'de gündelik bir atıştırmalık ve sosyal etkileşim kaynağından biridir. Dolayısıyla sanatçının çocukluk yıllarına göndermelerde bulunan bir nesnedir. Ayrıca, Mao dönemindeki büyük kıtlık zamanında tüketilen temel besin maddelerinden biridir ve bu yüzden açlığın, çekilen zorlukların ve kıtlık yüzünden hayatını kaybeden insanların anısını içinde barındırmaktadır. Ayçiçeği tohumu, ayrıca kültür devriminin güçlü simgelerinden biridir. Kültür devrimi boyunca politikaya hizmet eden tüm resimlerde ayçiçekleri vardır. Başkan Mao'nun tasvir edildiği tüm resimlerde, Mao'nun çevresinde daima ayçiçekleri bulunmaktadır. Başkan Mao güneş biçiminde, Mao'ya ve partiye sadık tüm insanlar, insan yığınları şeklinde ayçiçeği metaforu ile temsil edilmektedir. Ayçiçeklerini besleyen güneş ile insanları besleyen Mao arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Bu bir anlamda güneşle tasvir edilen Mao'ya olan bağlılığı ve ona olan toplu ibadeti simgelemektedir (Martin, 2015: s.91). Ancak şimdi Weiwei, tohumları, güneşten bağımsız olarak sergilemektedir. Bu tohumlara pek çok farklı anlam

yüklenebilir; demokratik bir kitle olarak var olan tohumlar ya da sadece ölü tohumlar, belki de Batı'da yer alan bir galeride, her an kök salma potansiyeline sahip olan tohumlar olarak var olduklarına ilişkin bir geçişlilikten söz edilebilir. Bu açıdan ayçiçeği tohumları, maddi ve manevi anlamda, devrimin bütününe ve Çin'in gerçekliğine ilişkin önemli bir göstergedir. Bu durum, Ai Weiwei'nin anlatımı, kurmak istediği bağlam için önemli bir noktadır.



Resim 70: Ai Weiwei, Sunflowers Seeds, 2010. http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds

Ai Weiwei, "Ayçiçeği Tohumları" sergisinde, Tate'e gelen ziyaretçilerin, milyonlarca ayçiçeği tohumlarından oluşan dev halının üzerinde yürümesini istemişti, sergi bu yönde kurgulanmıştı. Üzerine basıldığı, her bir adımda ayçiçeği tohumlarından çıkan, eşit, demokratik, birbirine yakın milyonlarca ayrı ses, belirgin ve keskin bir biçimde mekânı kaplamakta ve tohumlar bu sesle birlikte bir anlamda ezilmeye direnmektedir. Tohumların üzerinde yürüdüğünde ki bu rahat bir yürüyüş değildir, yerin ağırlığı ve ölçeği önem taşımaktadır. Her bir tohumun üretkenliğe nasıl dâhil olduğunu ve yürüyen bireyin de aslında bu kalabalığa ve üretkenliğe çok küçük bir şekilde de olsa ait olduğunu hissettirmektedir. Bunun yanında Ai,'nin

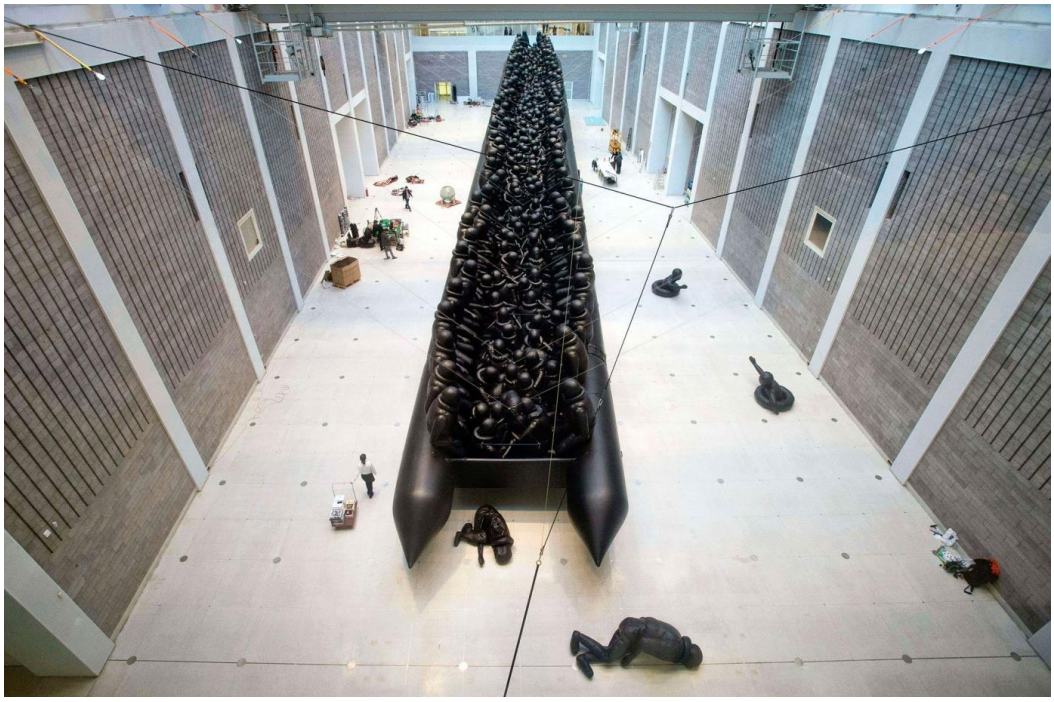
tohumların üzerinde yürünmesini istemesi, ezilen Çin halkına, "Made in China" olgusuna ve onların küresel sistemdeki ucuz emeğine ilişkin göndermelerde bulunmaktadır. "Dev halının üzerinde gezinen insanlar, incelemek için ellerine yerden bir avuç çekirdek alacaklar ve sonra çekirdekleri yığınları arasına atacaklardı; tıpkı Mao'nun milyonlarca insanın hayatını bir kenara atıvermesi gibi" bir durumu temsil etmektedir. Ancak Tate galeri serginin ilk üç gününden sonra, dev halının üzerinde yürümekten kaynaklı olarak ortaya çıkan porselen tozunun insan sağlığına zarar verebileceği gerekçesiyle, eserin üzerinde dolaşmayı yasaklamıştır. Başlangıçta planlanmamış olan ve süreç içerisinde alınan bu karar ise, baskıcı rejimlerdeki yasaklara göndermede bulunmaktadır (Martin, 2015: s.70).

Ai Weiwei'in, Prag National Gallery'de açtığı "Law of a Journey" (2017) adını taşıyan sergi dikkatleri, günümüzün en önemli sorunlarından biri olan küresel mülteci krizine geri döndürmeye çalışmaktadır. Yerleştirme, tamamen siyah olan, yaklaşık 70 metre uzunluğundaki cankurtaran sandalı ve 258 adet yüzü olmayan insan figüründen oluşmaktadır. Türkiye üzerinden Yunanistan'a yapılan tehlikeli yolculuğa göndermelerde bulunmakta olan yerleştirme, insanlığın zorunlu yerinden edilme koşullarını vurgulamaktadır. Öte yandan mekâna özgü olan bu yerleştirme, insanlığın ev arzusu ve aidiyet duygusunun bir ifadesi olarak okunabilir. Bu bot, umutsuzca, sonu belli olmayan bir yolculuk için yola koyulmuştur.

Resim 71: Ai Weiwei, Law of a Journey, 2017 http://fadmagazine.com/2017/03/19/227552/

Sergi için seçilen mekânın, 1939-1942 yılları arasında Yahudilerin, Terezin'deki toplama kampına gönderilmeden önce, birleştirme noktası olarak

kullanılması, yerleştirmenin mesajını daha da derinleştirerek, geçmişe göndermelerde bulunarak daha dokunaklı bir hal almasını sağlamaktadır. Avrupa komisyonunun raporlarına göre Çek Cumhuriyeti şimdiye kadar sadece 12 göçmen kabul etmiştir. Ayrıca Çek Cumhuriyeti göçmenleri kabul etmeme konusunda kararlı bir tutum takınmaktadır. Bu rahatsız edici sergiyi, Çek Cumhuriyetinin başkenti Prag'da açması, Ai Weiwei'in "mülteci krizi değil, yalnızca insanlık krizi…" dediği bu olguyla yüzleşmek için bir kapı aralamaktadır. Sanatçıya göre, savaşla mağdur edilen ya da çaresizce barışçıl bir yer bulmaya çalışan insanların, acılarını ve çaresizliklerini yok saymak, görmemek ve kabul etmemek, aslında acıyı çeken o sığınmacı insanların krizi değil, onu tanımayı reddeden, var olmadığını iddia eden insanların krizidir. Öte yandan sanatçı, yaşananları hem bir trajedi olarak ele almakta, hem de söylemleriyle başkalarına yardım etmeyen şanslı insanların ahlaksız olduğunu ve bunun bir suç olduğunu belirtmektedir.



Resim 72: Ai Weiwei, Law of a Journey, 2017 https://frieze.com/event/ai-weiwei-law-journey

Bunun yanında, kısa bir süre önce Suriyeli mültecilerin ABD'ye girişinin yasaklanması, başta Müslüman ülkelerin vatandaşları olmak üzere vize başvurularının reddedilmesi, Meksika sınırına bir duvar inşa etme sözü ve kitlesel sınır dışı etme çağrısı da endişe vericidir. Ai Weiwei, şu andaki küresel siyasi

ortamla bağlantılı olarak, sınır koymak, insanları bölmek ve duvarlar inşa etmek konularına odaklanarak New York şehir merkezine yüzlerce çit inşa etmeyi planlamaktadır. Danimarka meclisinin ise ülkeye sığınma talebinde bulunan mültecilerin, haklarının kısıtlandığı 34 maddelik yasayı kabul etmiştir. Maddeler arasında en çok eleştirilen, mültecilerin takılarına el konulmasına yönelik karardır. Bu yaklaşım, II. Dünya Savaşı sırasında Yahudilerin mallarına el koyan Nazi Almanya'sını hatırlatmaktadır. Sanatçı alınan bu kararı protesto etmek amacıyla Kopenhag'daki sergisini kapatmıştır.

Resim 73: Ai Weiwei, Law of a Journey, 2017 https://news.artnet.com/exhibitions/ai-weiwei-investigates-migration-at-czech-museum-amid-refugee-related-eu-funding-dispute-889628

Tüm bu yaşananlar göz önünde bulundurulduğunda, Weiwei'nin bu çalışması, bizi insanlığın bütününü ilgilendiren bir konu hakkında düşünmeye teşvik etmektedir. Dolayısıyla bu tutum sadece geçmişteki mültecilerin değil, insanlığın bütününü ilgilendiren, ileriye doğru daha büyük bir yerinden etmenin ve belirsizliğin beklediğinin bir göstergesidir.

Mülteci ve göç krizi, sanatçının uzun zamandır odaklandığı bir konudur. Ai Weiwei, 2016 yılında Berlin'deki Konzerthaus konser salonunun altı sütununu, mültecilerin, Türkiye'den Yunanistan'a geçerken kullandıkları ve Midilli Adasına ulaştıklarında sahile bıraktıkları, 14000 adet can yeleği ile kaplamıştır. Kaçmaya çalışan mültecilerin durumunu gözler önüne sermeye yönelik bu yerleştirmede sanatçı, kapladığı sütunların arasına, üzerinde "güvenli geçiş" yazan bir şişme bot yerleştirmiştir.

Resim 74: Ai Weiwei, 2016. https://www.britannica.com/biography/Ai-Weiwei

2015 yılının Eylül ayında Ai Weiwei ve Anish Kapoor, mülteci krizinin farkındalığını arttırmak için, Londra'da bir dayanışma yürüyüşü gerçekleştirmişlerdir. Her iki sanatçı da 60 milyon mültecinin ihtiyaçlarını sembolize eden bir battaniye taşıyarak, mülteci kriziyle ilgili bir diyalog başlatmayı amaçlamışlardır.

### 3.3.3.6. Türkiye'deki Oluşumlara Genel Bir Bakış

Yaratıcı eylemlere ve aktivist hareketlere, küreselleşen dünyaya paralel bir biçimde, Türkiye'den de bazı örnekler vermek mümkündür. Bu örnekler, neoliberal küresel kapitalist sistemin yol açtığı toplumsal sorunlara, eşitsizliklere karşı gelmekte ve itiraz etmektedir. Tarihsel bir perspektiften bakılınca, yaratıcı unsurları direniş hareketlerine eklemleyen ilk hareket olarak Bergama direniş hareketini görmekteyiz. Bu uzun soluklu direnişte çevre hukuku bağlamında emsal olabilecek pek çok

kazanıma rağmen maden varlığını hâlâ sürdürmektedir. Bergama'da, 1989 yılında çok uluslu bir şirketin, bölgede altın rezervi tespit etmesi ve burada maden açmak için lisans alma işlemlerine başlaması ile 2000'li yılların ortalarına kadar devam eden bir direniş hareketi başlamıştır. Tarım ve hayvancılıkla hayatlarını idame ettirmeye çalışan Bergamalılar, altını siyanürle ayrıştıracak olan altın madeninin, çevreye ve insan sağlığına olan yıkıcı etkileri konusunda bilinçlenerek, kendi topraklarına, kendi yaşam alanlarına sahip çıkmak için direnişleriyle birlikte yargı sürecini de başlatmışlardır. Kendilerinin ve gelecek nesillerin yaşam hakkını korumak ve sürdürülebilir kılmak için başlatılan bu mücadelede köylü kadınlar en ön safhada yer almışlardır. Öte yandan bu hareket, çevreyi ve yaşam hakkını koruma mücadelesinin ötesinde neoliberalizme karşı gerçekleştirilen bir mücadele olarak da okunabilir. Hikâye tanıdıktır; doğal çevre, kültürel çevre ve bölgede yaşayan insanların yaşam koşulları hesaba katmayan çokuluslu bir şirket, bölgeye ait olan altını, kendisi için en ucuz fakat toplum sağlığı ve çevre için en zararlı olan, siyanürle ayrıştırma yöntemini kullanarak elde etme yoluna gitmiştir. Sekiz yılı kapsayan ve 2,5 milyon ton altın çıkarılması hedeflenen projede, bölge halkının elinde kalacak olan, ayrıştırmada kullanılan siyanürlü sular olacaktır. Hareketin yurt çapında geniş yankı bulması ve kitleselleşmesi, yargı kararına rağmen firmanın binlerce çam ve zeytin ağacını kesmesi ile 1996 yılında olmuştur. Direniş hareketinin öne çıkan, kamuoyunda ses getiren ve sempati toplayan, şiddet içermeyen yaratıcı eylemleri; "hükümet bizi saymıyorsa biz de sayılmayız" diyerek nüfus sayımına katılmamaları, maden işgali, İzmir-Çanakkale otoyolunu 6 saat süresince trafiğe kapatma, belediye bandosunun çaldığı Chopin'in cenaze marşı eşliğinde ellerinde tabutlarla yaptıkları protesto yürüyüşleri, kendilerini Boğaz Köprüsüne zincirleyerek iki saat boyunca trafiği tıkamaları ve yarı çıplak protesto yürüyüşleri şeklinde olmuştur.

2009 yılının aralık ayında başlayan Tekel direnişi de iş ve ekmek mücadelesi olarak görülse de dolaylı olarak neoliberalizmin güvencesiz istihdam politikalarına karşı sürdürülen bir mücadeledir. 4/C'li olarak çalışmayı ret ederek yola koyulan bu işçiler, Ankara'nın merkezi Sakarya Caddesin'de çadırlar kurmuşlar ve bölgeyi 70 günü aşkın bir süreliğine işgal ederek eylemlerini görünür kılmaya çalışmışlardır. Fırat ve Kuryel'e göre, güvencesiz varoluşun hayatın her alanına sirayet ettiği bir çağda, güvencesizliğe karşı yürütülen bu mücadele, mekânla ve insanlarla kurduğu

ilişkisellik, etkileşim ve duygulanımsal kollektvite bağlamında yeni bir yaşam formunun filizlenmesine alan açmıştır. Fırat ve Kuryel bu direnişin yaratıcı bağlamını, "yeni pratikler, yeni toplumsal ilişkiler, yeni yaşam biçimleri kurma" potansiyelinin açığa çıkma noktasında ele almaktadır ( Fırat ve Kuryel, 2015, s.255)". Öte yandan neoliberal politikalarla yönetilen, kent hayatı ve kente katılım da bu doğrultuda şekillenen bir mekânda, o mekâna gerçekte ait olmayan çadırlarla yeni bir yaşam biçimi kurma çabası, kentin normal akışını ve ritmini önemli ölçüde etkilemiştir.

Türkiye'den verilebilecek bir başka örnek ise Emek Sineması için yapılan protesto gösterileridir. Tarihi bir sinemanın yıkılışı ve neoliberal politikalar çerçevesinde soylulaştırılarak, tüketim odaklı bir alan olan alışveriş merkezine eklemlenmesine verilen bir tepkidir. Bu eklemlenme, film üretim, dağıtım ve gösterim tekellerine eklemlenmeyi de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla küresel sinema endüstrisinin dışında kalmaya çalışan ve bu sistemin dışında söz söylemeye çalışan bağımsız sinema iyiden iyiye can çekişme noktasına gelecektir. Günümüzde sinemanın ne denli önemli bir iletişim aracı olduğu ve sinemanın çocuk filmleri de dâhil olmak üzere nasıl bir kültürel emperyalizm aracına dönüştüğü göz önünde bulundurulduğunda, bu konu hayati bir önem arz etmektedir. Öte yandan, Emek Sineması kolektif belleğin taşıyıcısı konumundadır. Sinemanın alışveriş merkezinin üst katına taşınması kolektif belleğin yitimini de beraberinde getirmektedir. Fırat Yücel, Emek Sineması'nın yıkılmış olmasına karşın, yapılan protestoların, "Gezi Direnişi'nde kendini gösterecek dayanışma kültürünün oluşumunda önemli bir role sahip olduğunu" belirtmektedir ( Yücel, 2015, s.287).

Gezi Parkı protestoları, 28 Mayıs 2013 tarihinde, İstanbul Gezi Parkı'ndaki ağaçların AVM inşaatı için kesilmesi ile Gezi Parkı'nda küçük bir grubun protestosuyla başlayan, polisin uyguladığı orantısız şiddet ile birlikte hızla kitleselleşip önce Türkiye'ye ardından dünyaya yayılan bir direniş hareketidir. Gezi Direnişi'nin, ağlar oluşturarak bu kadar hızlı bir biçimde kitlesel hale gelişi Seattle'da başlayan, ardından Arap Baharında, İspanya'daki Öfkeliler hareketinde ve Occupy Wall Street hareketinde olduğu gibi kablosuz internet ağlarının stratejik bir biçimde kullanılmasında yatmaktadır. Bu ağlar, iktidarların kontrolleri altına

aldıkları ana akım iletişim kanallarından ayrılarak özerk alanlar oluşturmaktadır. Bu ağlarda insanlar sevinçlerini, umutlarını, gelecek tahayyüllerini paylaşarak, birbirleriyle bağlar kurmakta ve alternatif bir kamusal alan yaratmaktadır. Öte yandan bu ağlarda paylaşılan fikirlerin de ötesinde, olan biteni anında kaydetmek, yayınlamak, yayınlananları yeni görüntülerle, yeni fikirlerle birleştirerek tekrar yayınlamak ve yeniden dolaşıma sokmak yaşanan tecrübeyi erişilebilir kılmıştır. Bu kitlesel iletişim, bilgi alışverişi, erişilebilirlik ve anlam inşa süreci, hareketin virüs gibi hızla ve bulaşıcı bir biçimde yayılmasını sağlamıştır. Bunun yanında bu direniş internetin ağlarında sınırlı kalmamış, gündelik hayatın tam içinde, toplumsal bir mekânda yeni bir kamusal alan inşa ederek, kendini görünür kılmıştır. Kablosuz ağların uzamı ile kent uzamı arasında filizlenen bu yeni kamusal alan, aynı zamanda özerk bir iletişim ve etkileşim alanı haline gelmiştir.

"Kent hakkı" kavramını ilk kez Henri Lefebvre, kapitalizmin mekân üretimindeki rolünün altını çizerek, 1967 yılında ortaya atmıştır. Lefebvre'e göre, kapitalist mekânın üretimini, kentin kullanım değerinden çok değişim değeri belirlemektedir. Kentin değişim değeri üzerinden para kazanan sınıflar, kent mekânlarının kullanıcılarının haklarını sürekli olarak gasp etmektedir. Bu noktada Lefebvre, kenti kullananların, kent üzerinden kar edenlere karşı organize bir mücadele ile haklarını almaları gerektiğini belirtmektedir. David Harvey ise kent hakkını, sadece kentin eşit erişim hakkına indirgemek yerine, kenti arzularımıza göre değiştirme, dönüştürme ve yeniden üretme hakkı, olarak tanımlamaktadır. Harvey, aynı zamanda bu hakkın bireysel değil ortak bir hak olduğundan ve bir gelecek tahayyülü olarak kenti şekillendirmek için ortak gücün kullanımından bahsetmektedir. Gezi direnişi de bu açıdan, ortaklıklar ve birliktelikler üzerinden inşa edilen, bir kent hakkı talebidir. Gezi süresince, sınıf, etnik köken, din, toplumsal cinsiyet, taraftar grupları, LGBT ve farklı siyasal görüşler gibi ayrımlar aşılmış, bir başka deyişle kimlik siyasetinin ötesine geçilmiştir ve geniş halk kesimleri ortak talepler doğrultusunda birlikte hareket etmiştir.

Gezi direnişine esas karakterini veren, direnişçilerin, şiddetsizlik ile birlikte mizah ve yaratıcı eylem biçimini benimsemiş olmalarıdır. Özellikle mizah ve hayal

gücü, kent hakkı talebiyle birlikte geniş halk kesimlerinin ortak duygular ile hareket etmeleri için bir alan açmıştır, bir nevi mekânın yeniden üretimi söz konusu olmuştur. Kent hakkı talebinin pratik olarak hayata geçirilmesi, sitüasyonların yaratılması ile mümkün olmuştur. Sitüasyonistler, sanatı gündelik hayatın içine yerleştirirler ve bir direniş biçimi olarak ele alırlar. Sanatın gündelik hayat içerisindeki etkin kullanımı, kurumsal güç ve sermaye tarafından yönetilen kent mekânının, bağlamından çıkarılarak yeni bir bakış açısıyla görülmesi, deneysel fikirlerle, oyuncu bir yaklaşımla farklı bağlamlarda yeniden bir araya getirilmesi ile olmaktadır. Durumlar kurmak olarak adlandırılan bu yaklaşımda, ütopyalar doğrultusunda kent yeniden inşa edilerek, gündelik hayat özgürce yeniden yapılandırılır. Sitüasyonist Enternasyonel, kültürel protesto ve devrimci pratikte yeni teknikler keşfetmek amacıyla deneysel şiir, avangard sanat ve radikal sosyal eleştiriyi bir araya getirmektedir. Tam da bu noktada Sitüasyonist hareket, Gezi direnişinin merkezine oturmaktadır. Gezi, birtakım durumlar yaratarak büyümekte ve adeta uyuyan avangardı uykusundan uyandırmaktadır.

Öte yandan Gezi, Dada'nın, sanatın ne kadar sıradan olursa olsun her şeyden yapılabileceği düşüncesini canlandırmış, burjuva duyarlılıkları doğrultusunda şekillenen bir toplumda sanatın ve sanatçının rolü hakkında sorular üretilmesi konusunda yeni bir alan açmıştır.

Bu noktada Joseph Beuys'un, toplumun dönüşümüne yol açacağına inandığı, sosyal heykel kavramını da hatırlamak gerekmektedir. Sosyal heykel, her şeyin sanat olduğunu, yaşamın her alanının yaratıcı bir şekilde ele alınabileceği ve sonuçta herkesin bir sanatçı olma potansiyeline sahip olduğuna ilişkin bir teoridir. Beuys, hayatı, herkesin şekil vermesine yardımcı olduğu bir toplumsal heykel olarak ele almaktadır. Ütopik bir toplum için idealist fikirlerini estetik, politik uygulamalarla birleştiren Beuys'un ortaya attığı, "sosyal heykel" kavramı ve "herkes bir sanatçıdır" ifadesi, bitmemiş, sürekli biçim değiştiren, akışkan ve göçebe bir yapıya işaret etmektedir. Bu nedenle sanat dünyasının belirlenmiş sınırlarını radikal bir biçimde aşan bir durumdur. Sosyal heykel, yalnızca fiziksel değil aynı zamanda zihinsel konuları da ele almaktadır. Hayatta her şeyin, somut olarak var olmadan önce bir düşünce, bir hayal ya da bir ütopya ile başladığını göz önünde bulundurduğumuzda,

sosyal heykelin hammaddelerinin, düşünmek, algılamak, birbirimizle konuşmak, dinlemek ve paylaşmak olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla Beuys'un çizdiği bu pozitif kültürel evrimin ve sosyal heykelin birincil amacı, dünyaya nesneler getirmenin ötesinde, deforme olmuş hayatı tıpkı Gezi'de olduğu gibi, ortak arzulara, tutkulara, özgürlüklere yönelik olarak yeniden şekillendirmektir. Geniş bir perspektiften bakıldığında Gezi direnişinin, örgütlenme yapısı, paylaşımları, forumları, direnişçilerin davranışları ve birbirlerine verdikleri destekler açısından ele alındığında gösterdiği şey, hayatın başka bir biçimde örgütlenerek bir sanat yapıtına dönüşebileceği gerçeğidir.

Bunun yanında, gezi protestoları sırasında üretilen, duvar yazıları, pankartlar, el ilanları, afişler, çıkartmalar, stencil, vb ile görünürlük kazanan ve ana akım medyanın dışında ve ona karşı olarak bir iletişim alanı açan, sokak sanatının varlığına ve onun dönüştürücü gücüne dikkat çekmek gerekmektedir. Protestolar süresince ana akım medya, gerçekliği olduğu gibi yansıtmadığı ya da eksik yansıttığı için, bir haber kaynağı olmaktan öte, bir kontrol mekanizması olarak işlev görmüştür. Ana akım medyanın bu yaklaşımına ilişkin en belirgin örnek, protestoların en şiddetli anında bir haber kanalının penguenlerle ilgili bir belgeseli yayınlamasıdır. Bu meşru iletişim sistemi başarısızlığa uğradığında protestocular, kendi alternatif iletişim ağlarını oluşturarak, birbirleriyle ve sistemle iletişim kurma yoluna gitmiştir. Dolayısıyla sokak sanatı, ana akım medyanın sosyal kontrol mekanizması olarak kullanılmasına karşı bir panzehir olarak ortaya çıkmış ve bu yönde işlev görmüştür. Gezi direnişi boyunca her gün, her an yeni imgeler, yeni semboller, yeni sloganlar, yeni duvar yazıları, kablosuz internet teknolojileri sayesinde hızlıca dolaşıma girmiş, başka başka olaylara, düşüncelere evrilerek, sürekli olarak yeniden ve yeniden üretilmiştir. Sokağın dinamizmi, sokak sanatında da incelikli bir biçimde karşılığını bulmuştur. Rahatsız edici gerçekler ve söylemler, mizahla, oyunla, şenlikle ele alınmış, protestonun imgelerine dönüştürülmüştür. Protestocular, sözcüklerin, sembollerin ve görüntülerin anlamlarını taktiksel bir biçimde değiştirerek, kendilerine mal etmişlerdir. Olumsuz çağrışımlarla kullanılan ve sözlük anlamı yağmacı olan "çapulcu" kelimesine yeni bir anlam atfederek ismi sahiplenmişlerdir. Çapulcu kelimesine ironi ile yüklenen bu yeni anlam, direnişçiler için yeni bir kimlik fikrini oluşturmak için kullanılmış ve çapulcunun hikayesi etrafında bir anlatım

yapılmıştır. Bunun yanında çapulcu kelimesinden yeni kelimeler türetmişlerdir. Gezi parkı "çapulistan", protestocuların etkinliği ise "chappulling" olmuştur.

Resim 75: Gezi, 2013. http://everywheretaksim.net/tr/

Benzer bir durum, olayların patlak verdiği ilk günlerde ana akım medyanın haber kanallarından birinin kendini sansürleyerek, penguenlerle ilgili özel bir yayın yapmasına ilişkindir. Bu olaya tepki olarak, gaz maskeli bir biçimde tasvir ettikleri pengueni protestoların simgesi haline getirmişlerdir. Taksim ve gezi parkı kapatıldığında ve göstericiler Taksim'den çıkartıldığında ise "her yer Taksim, her yer direniş" diyerek gösterilerin hareket alanını genişletmişlerdir. Bir anlamda her yer Taksim söylemi, direniş merkezinin estetik bir biçimde yerinden edilmesi olarak okunabilir.

Resim 76: Gezi, 2013. http://www.mediacatonline.com/gezi-direnisinin-en-populer-hashtagleri/

Gaz maskesi takmış olan Twitter'ın simgesi ise protestoların en ünlü hashtagı olan #occupygezi ile birlikte bir stencil olarak gösterilmiştir. Bu stencil, medyanın kendi kendine sansür uyguladığı bir dönemde, protestocuların bilgiye erişmek ve iletişime geçmek için kullandığı Twitter'ın, yetkililer tarafından sorun yaratan olarak nitelendirilmesine atıfta bulunmaktadır. Ayrıca protestolar süresince gündelik ve sıradan bir nesne haline gelen gaz maskesine ve yoğun bir biçimde kullanılan göz yaşartıcı biber gazına da göndermelerde bulunmaktadır.

Ön plana çıkan bir başka görüntü, polis tazyikli su fışkırtırken, kollarını açarak adeta suyu kucaklayan kızın ikonik görüntüsüdür. Onun bu görüntüsü, polis kuvvetine karşı şiddet içermeyen bir direnişin sembolü haline gelmiştir.

Resim 77: Gezi, 2013. http://www.canmehmet.com/kuresel-sermayenin-medya-uzerinden-yalan-operasyonu-fransiz-ihtilaliyle-baslar-3.html

Bir başka ikonik görüntü ise, protestolar sırasında polisin suratına sıktığı biber gazına rağmen geri çekilmeyen kırmızı elbisesi ve omuzundaki çantasıyla sembol haline gelmiş bir kadına ait görüntüdür. Bu görüntü daha sonra yeniden üretilerek şablon haline getirilmiştir. Şablon imgesinde kırmızılı kadın, polis şiddetinin daha da sertleşmesiyle birlikte direncinde büyümesini simgelediğinden, polisten daha büyük çizilmiştir.

Resim 78: Gezi, 2013. http://www.milliyet.com.tr/taksim-gezi-parki-nin-sembolu-oldu/gundem/detay/1715978/default.htm

Direnişe verilebilecek bir başka örnek, gaz maskeli derviş olarak tanınan Ziya Azazi'nin "sen de gel" performansıdır. Taksim başta olmak üzere, pek çok yerde gerçekleştirdiği gösterisi, bu coğrafyaya ait olan, mirasını Sufizm'den Mevlevilikten alan bir dönme performansıdır. Ancak bu performans, duran adamın ya da yeryüzü sofralarının yarattığı kapsayıcılığa erişememiş ve gösteri düzeyinde kalmıştır.

Resim 79: Ziya Azazi, Gezi, 2013. http://www.e-skop.com/skopbulten/gezi-direnisinin-gaz-maskeli-dervisi-ziya-azazi-ile-soylesi/1559

Gezi süresince Duran Adam olarak adlandırılan eylemde ise performan sanatçısı Erdem Gündüz, tam sekiz saat boyunca hiç kıpırdamadan durmuş ve mücadeleye farklı yollarla devam etmek için bir alan açmıştır. Hem yer çekimine hem de uygulanan şiddete karşı, barış için ayakta durmuş ve protesto biçimi dalga dalga yayılmış, başka şehirlerde başka ülkelerde bu eylem defalarca tekrarlanmıştır. Ve bu sessiz protesto, barışçıl direnişin sembolü haline gelmiştir. Benzer şekilde yeryüzü sofraları da birlik beraberlik ve paylaşımı öne çıkaran bir etkinliktir. Öte yandan Şükran Moral Gezi'deki acıyı temsilen gerçekleştirdiği performansta kendini jiletle kesmiştir. Ancak gaz bombalar her yerde patlarken, insanlar gözlerini kaybederken veya yaralanırken, kısacası acı hayatın tam merkezindeyken acının temsilini üretmenin ne kadar yerinde olduğu sorgulanmaya değerdir. Bunun yanında performans bu gösteri düzeyinde kalmış Gezi ruhu bile bütünleşememiştir. Benzer biçimde Genco Gülan'ın "Kendi başını yiyen kral" adlı, AKM binasının çatısında sergilediği heykeli de temsilin ötesine geçememiştir.

Gezi'nin ruhu anonimdir. Gezi'deki her şey bir iktidar olmadan yatay bir biçimde genişleyerek büyümüştür. Kimlikler, temsiller önemini yitirmiştir. Estetik ve yaratıcı anlatım biçiminin dönüştürücü gücü ve hiç beklenmeyen bir anda, beklenmeyen bir biçimde kendiliğinden oluşan direniş estetiği, bu hareketi sanatsal bir protesto haline gelmiştir. Ayrıca, Gezi'de hayatla buluşan, galeri-müze-fuar üçgeninden oluşan sanat piyasasının dışında kalan, ayrıcalıklı ve izole olmayan, toplumla iletişim ve etkileşim içinde olan bir sanat alanı açılmıştır.

Türkiye'deki direniş hareketlerinin analizinin ardından, Türkiye'de faaliyet gösteren aktivist gruplardan bazılarına değinmek yerinde olacaktır.

Küf Project**,** Ankara'da yaşayan ve söylemlerini Ankara üzerinden üreten, kim oldukları, kaç kişi oldukları belli olmayan, çalışmalarında gerilla taktikleri benimseyen aktivist bir topluluktur. Görüş ve düşüncelerini kitlelere aktarmak için ağırlıklı olarak kent mekânlarını seçen topluluk, kentin sıkıcı, her gün birbirini tekrarlayan akışının içerisinde bir ara alan açmakta ve açılan bu ara alana kentin paydaşlarını da dâhil ederek, kentin olağan ritmini bozuma uğratmaktadır. Trafik levhaları, alt geçitler, kaldırım engelleri, kent duvarları veya herhangi bir kent

mobilyası mizahi ve yaratıcı bir biçimde işlevinden çıkarılarak dönüşüme uğrama potansiyeline sahiptir. Bu bir anlamda kentte var olma ve alternatif iletişim mecraları oluşturarak kentte söz söyleme talebidir.

Resim 80: Küf Project, Tosun Paşa, 2010.
http://boyaliduvarlar.tumblr.com/post/88410391547/k%C3%BCf

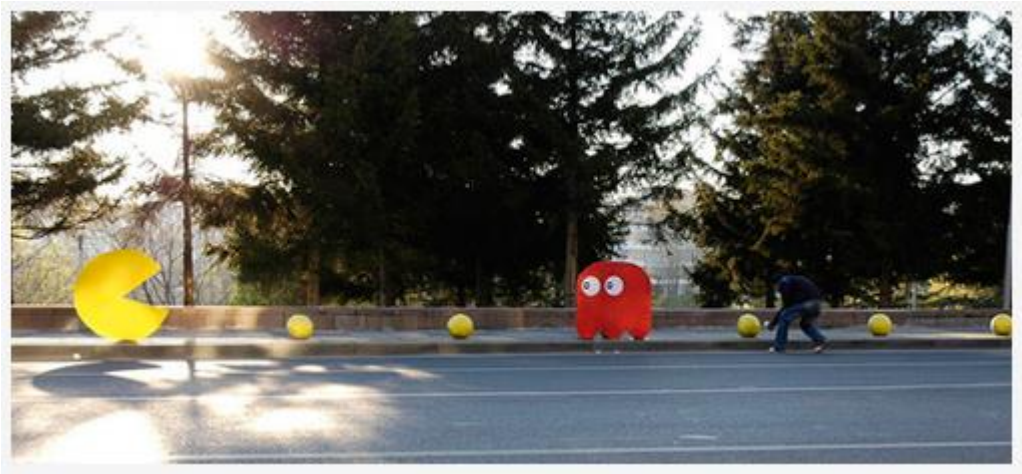
Küf Project, ilk olarak 2010 yılında Ankara'nın en işlek caddelerinden biri olan Kuğulu Park kavşağında, bir sokak levhasını bozuma uğratarak ortaya çıkmış olan bir sokak sanatı hareketidir. İlk çalışmalarında trafik yönlendirme levhasındaki "Gaziosmanpaşa" yazısının üzerine "Tosun Paşa" yazarak bir nevi kimlik ayarı, kimlik düzeltmesi yaparak Gaziosmanpaşa özelinde kentin algılanışını değiştirme yoluna gitmişlerdir. "Tosun Paşa" 1970'li yıllara ait, Türk toplumunda yediden yetmişe herkesin severek ve gülerek izlediği, kült olarak nitelendirilebilecek bir komedi filmidir. Dolayısıyla "Tosun Paşa" sözcüğü, halkın ortak hafızasında, duygu ve düşüncesinde, gülme refleksi ile beraber önemli bir yere sahiptir. Sözcüğün bu şekilde ve bu amaç doğrultusunda kullanımı, ciddi bir kent olarak algılanan Ankara'yı, bir komedi filmine referans vererek, gülme ve gülümsetme yoluyla, ciddi olmayanın alanına çekmektedir. Bir başka deyişle monotonluk ve bürokrasinin ağırlığı ile ilişkilendirilen ve gri bir şehir olarak algılanan Ankara'ya, mizah yoluyla renk katmakta ve Ankara'lıları gündelik hayatın tek düzeyliğinden çıkartıp gülümsetmektedir.

Mizahın taktiksel bir biçimde kullanımı, topluma ulaşabilirliği, toplulukları mobilize gücü ve hareketin sürdürülebilirliği açısından önemlidir. Mizah, aynı zamanda güç ilişkilerini baş aşağı çevirebilme gücüne sahip olduğu için, muhalefet etmek, kurumsal gücün uygulamalarını eleştirmek, toplumda var olan çelişkileri ortaya çıkarmak, baskıcı kurumların ve elitlerin hâkimiyetini zayıflatmak gibi nedenlerle, tüm dünyada aktivistler tarafından kullanılmaktadır. Küf Project'de olduğu gibi aktivistlerin bir bölümü, toplumda yaşanan problemleri, mizah, ironi, hiciv ve parodiyi taktiksel bir biçimde kullanarak eğlenceli bir yolla ifade etmektedir. Toplumsal sorunlara ilişkin rahatsızlıkların ve hayal kırıklıklarının, mizah yoluyla eğlenceli bir şekilde vurgulanması, bir nevi başa çıkma mekanizması ya da stres yardımı olarak da okunabilir. Bir başka deyişle toplumun içinde bulunduğu kaotik ortamda mizah akıl sağlığını korumaya yardımcı olur. Toplumsal sorunları daha duygusal ve daha insani bir boyuta yerleştirebilir. Öte yandan mizah, aktivist hareketlerde korkuyu azaltan, toplumsal değişimi harekete geçirmek için insanlar arası "bağ"lar kuran, protestoyu insani bir boyuta çekerek yeni iletişim ve etkileşim alanları açan bir stratejidir. Mizah, var olan problemleri çözmek ya da yasaları değiştirmek noktasında tek başına yetersiz kalabilmektedir ancak problemle yüzleşmek, önyargıları değiştirmek, tabu olarak kabul edileni veya tartışmalı görüşleri ortaya koymak konusunda avantaj sağlayabilir, bu nedenle aktivizmin son derece önemli bir bileşendir.

2010 yılında, trafikteki "duraklama ve park etmek yasaktır" işaretlerini, boyama ve sticker yapıştırma yolu ile "barış" işaretine dönüştürmüşlerdir. Bu çalışmayı, o dönemde Türkiye'nin gündeminde olan Mavi Marmara saldırısının ve İskenderun'da gerçekleştirilen bombalı saldırının kınanması ve doğrudan bir eleştirisi olarak okumak mümkündür.

Resim 81: Küf Project, 2010. http://boyaliduvarlar.tumblr.com/post/88410391547/k%C3%BCf

Küf Project'in bir sonraki çalışması, 2011 yılında gerçekleştirdikleri, Pac Man'ın "pac-dot" larına dönüştürdükleri kaldırım engelleridir. 1980 yılında piyasaya sürülmüş bir oyun olan Pac Man, kocaman ağzını için açarak etrafta dolaşan ve hayatta kalmak pac-dots yiyen bir karakterdir. Topluluk, Cinnah caddesine yerleştirilen kaldırım engellerini sarıya boyamış, Pac-dots'ları yiyen Pac Man'i ve ve agrasif hayalet Blinky karakterlerini de ekleyerek yerleştirmesini tamamlamıştır. Pac Man'in gelip kaldırıma konulan engelleri yutarak ortadan kaldırması, kaldırımı artık Pac Man oyunun bir parçası olarak tahayyül etmemizi sağlamıştır.



Resim 82: Küf Project, Pac Man, 2010.
http://boyaliduvarlar.tumblr.com/post/88410391547/k%C3%BCf

Mevlana'nın 738. Vuslat yıldönümü anma törenlerinde ise, I Love NY sloganına atıfta bulunarak, I Love koNYa yazan bir semazeni elindeki sprey boya kutusu ile birlikte, Mevlana Müzesinin yakınlarındaki bir duvara resmetmişlerdir.

Resim 83: Küf Project, I Love koNYa 2010.
http://boyaliduvarlar.tumblr.com/post/88410391547/k%C3%BCf

Grubun en çok ses getiren ve tartışma yaratan çalışması, kurulumundan kısa bir süre sonra kaldırılan "Büyükşehir Küçük 1 TL" (2011) çalışmasıdır. Ankara'nın iç tasarımında, çirkin fayanslar ve kitsch kuğu motifleri kullanılan Kuğulu alt geçidine yapılan bu müdahale, belediye logosunun üzerine bir pisuar maketi yerleştirmek ve "Küçük 1 TL" yazmaları şeklinde olmuştur. Banyoyu andıran fayanslara ve kuğu motiflerine eklemlenen pisuar ve Küçük 1 TL yazısı bölgeyi dev bir umumi tuvalete dönüştürerek bölgenin kent estetiğinden yoksun dokusuna ironik bir biçimde dikkat çekmektedir. Her eylemlerinde olduğu gibi bu eylemin de hazırlanma sürecine ilişkin bir video hazırlayan ve internet ortamında yayınlayan topluluk, videonun sonuna da Melih Gökçek'in "ben böyle sanatın içine tüküreyim" sözünü eklemişlerdir.

Resim 84: Küf Project, Büyükşehir Küçük 1 TL, 2010.
http://www.habervitrini.com/gundem/baskentte-gorulmemis-eylem-5023

Topluluğun bir diğer çalışmasında ise, Mickey Mouse karakterinin üzerine montajlanan resmi ile Gökçek, Ankara kedisi tarafından kovalanmaktadır. Bu çalışma, geçmişte Disney karakteri Mickey Mouse'un Melih Gökçek'in makamında ağırlanması ve Ankara'nın sembolü olan Ankara kedisi misket ile Ankara havası oynamasına göndermede bulunmaktadır.

Ankara'dan bir başka aktivist grup, Kabahatler Atölyesi'dir. Grup Hacettepe Üniversitesinde farklı bölümlerde eğitim görmüş dört kişiden oluşmaktadır. Grubun ismi ve belki de grup olma refleksini sağlayan ilk projeleri, 2005 yılında yürürlüğe giren Kabahatler kanununa dayanmaktadır. Hacettepe Üniversitesi Rektörlüğü, kabahatler kanununa dayanarak kampüs içerisine her türlü izinsiz afiş, poster asılmasını yasaklamıştır. Bu yasağı duyurma biçimi ise, kabahatler kanununun ilgili maddesi kopyalanarak bir afiş haline getirilmesi, rektörlük tarafından imzalanması ve asılarak duyurulması şeklinde olmuştur. Bu olay grup üyelerine ironik gelmiş ve ilgili afişi çoğaltarak, Edebiyat Fakültesi, A Kapısının bütün camlarını ve tüm panolarını bu afişle doldurmuşlardır. Sonuç olarak, üzerinde Rektörlüğün imzası bulunan bu afişlere müdahale edilememiştir. Grup "Afiş Asmak Yasaktır" çalışması ile iktidar tarafından getirilen yasağın içinden, çatışmaya girmeden kendine bir özgürlük alanı yaratmıştır. Hâkim Bey'in "Geçici Özerk Bölge" olarak kavramsallaştırdığı bu yaklaşıma göre iktidarın istemsiz bir biçimde bıraktığı küçücük bir yarık ya da çatlak mesken tutularak burada geçici özgürlük alanları yaratılmıştır.

## SONUÇ

1973 yılından itibaren kapitalist sistemin girdiği ekonomik krizin bir sonucu olarak, gelişmiş sanayileşmiş ülkeler krizden çıkabilmenin ve kapitalist sistemin yeniden yapılandırılmasının yollarını aramışlardır. Bu arayışın sonucunda 1979 yılından itibaren, adım adım neoliberal ekonomi anlayışına doğru bir geçiş yaşanmıştır. Neoliberalizm olarak ifade edilen ve sonuçları hakkında çok tartışılan bu ekonomik yapılanma genel olarak serbest piyasanın işleyişinden devletin elini çekmesi, kamu iktisadi teşebbüslerinin hızla özelleştirilmesi ve piyasaların (ticari ve mali) serbestleştirilerek yabancı sermayeye açılması şeklinde özetlenebilir. Neoliberalizm sermaye açısından büyük kazanımları beraberinde getirmiştir. Kamuya ait su, petrol, maden, toprak gibi doğal kaynakların ve telekomünikasyon, eğitim, sağlık, emeklilik, ulaşım gibi hizmetlerin metalaştırılması ve özelleştirilmesi neoliberalizmin en dikkat çekici özelliğidir. Kamu varlıklarının devletten özel şirketlere devredilmesinin ardından, devletin yönetimdeki rolü giderek azalmış ya da pek çok alanda devlet denetimi ortadan kaldırılmıştır. Devletin temel misyonu ise koşulları sermaye açısından en uygun getirecek kurumsal çerçeveyi oluşturmak ve sürdürülebilirliğini sağlamak haline gelmiştir. Neoliberalizmin yeniden dağıtım politikaları, sosyal demokrat devlet yapılanmasından farklı olarak, alt gelir grubundan üst gelir grubuna doğru bir akış şeklinde olmaktadır.

Neoliberalizm esas olarak, kapitalizmin bozulan, yıkılan, krize giren yönlerinin, aslını bozmayacak bir biçimde yeniden yapılanması, bir başka deyişle restorasyonudur. Ekonomi temelli olan bu restorasyon, yerkürenin tüm mekanlarına, tüm üretim ve tüm tüketim alanlarına dalga dalga yayılmış ve ülke ekonomileri küresel sermayeye adım adım eklemlenmiştir. Tüm bu yaşananlar, politik, toplumsal ve kültürel alanda yaşanan önemli toplumsal değişimleri de beraberinde getirmiş, sermaye sadece ekonomiyi değil, toplumsal yaşamın tüm alanlarını kuşatma altına almıştır. Finans ve sermaye güdümlü olarak yeniden biçimlenen küresel kapitalist ekonomi, gelir dağılımında, vergi yükünde ve ücretler düzeyinde adaletsizlik yaratmıştır. Toplumun çok büyük bir kısmı için neoliberalizm dönemini tanımlayan kilit kavramlar, eşitsizlik, belirsizlik, yoksulluk ve güvencesizlik olmuştur. Sosyal devlet çökmüştür. Sendikalar ve sivil toplum örgütleri işlevsizleşmiştir.

Neoliberalizmin zengin ve yoksul gözetmeksizin tüm ülkelerdeki geniş kitleler üzerinde yarattığı bu yıkıcı etki, bir dizi muhalif hareketi ortaya çıkarmıştır. Yeni toplumsal hareketler diye de adlandırılan bu muhalif hareketler, neoliberalizm öncesi hâkim olan "işçi sınıfı" temelli hareketlerden, belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Bunun en belirgin nedeni işçi sınıfı hareketlerinin doğduğu toplum sanayi toplumudur. Yeni toplumsal hareketlerin doğduğu toplum ise farklı dinamiklere işaret etmektedir. Öncelikle bu toplum sanayi sonrası bir toplumdur ve üretimden önce tüketimi odağına almaktadır. Neliberal şirketler, artık eski dünyada olduğu gibi mal ya da ürün üretmezler, üretimlerini emeğin ucuz ve emek sömürüsünün yoğun olduğu, üçüncü dünya ülkelerine kaydırmışlardır. Kendileri ise merkez ofislerinde araştırma ve geliştirme faaliyetlerini gerçekleştirirler. Bunun yanında, estetik bir dil kullanarak anlatılar üzerinden tüketici kimliğini, bir başka deyişle tüketicileri üretirler. Tüketimi odağa alan bu toplumda, yeni koşullara bağlı olarak yeni tahakküm biçimleri üretilmiştir. Sanayi toplumunda işçi sınıfının "ekonomik ve politik" taleplerinden farklı olarak, bu yeni toplumda çevre, toplumsal cinsiyet, savaş karşıtlığı, ırk, azınlık, feminizm gibi toplumsal hayatın farklı yönlerini ele alan sorgulamalar, dolayısıyla "kültür ve kimlik" ile ilgili konulara, bir başka deyişle "gündelik yaşamın politikasına" ilişkin talepler söz konusudur. Bu süreçte kültür, hem neoliberal politikaları yayamaya ve yerleştirmeye çalışan sermaye grupları için hem de neoliberal politikaların sonuçları olan eşitsizliğe, güvencesizliğe, yoksulluğa karşı çıkan toplumsal hareketler için önemli bir mücadele alanı haline gelmiştir. Bunun yanında neoliberal dönemde üretim biçiminin yeniden örgütlenerek esnek birikime dönüşmesi ve "esnekliğin" öne çıkmasına paralel bir biçimde yeni toplumsal hareketlerin de ağ oluşturan, lidersiz, merkezsiz, hiyerarşik olmayan, yatay örgütlenme biçimini ürettiği söylenebilir. Farklı aidiyetlere, farklı taleplere sahip olan bu heterojen kitleyi Hard ve Negri "çokluk" olarak kavramsallaştırmıştır. Çokluk, başka bir dünyanın mümkün olduğuna dair duydukları inançla ve eşitlik, özgürlük, demokrasi talepleriyle dünyayı, gündelik hayattan başlayarak dönüştürmeye, yeniden yaratmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla çokluk, "karşı kamusal alanlar", "geçici özerk bölgeler" yaratarak, gündelik hayatı, kültürü ve sanatı sistemin hegemonyasından kurtarmaya, karşı hegemonya oluşturmaya çalışmaktadır. Bu karşı hegemonya mücadelesinde, işçi sınıfı temelli hareketlerden farklı olarak, çokluğun kullandığı araçların ve mücadele alanlarının değiştiği

görülmektedir. Öncelikle İnternet ve sosyal medya çokluğa yeni bir iletişim alanı açmıştır. Çokluk, "ağ" üzerinde birbirine "bağ"lanmakta ve birbirine eklemlenmektedir. İkinci olarak, Henri Lefebvre, Michel de Certaau, Bertolt Brecht, Agusto Boal gibi Marksist teorisyenerin gündelik hayatı dönüştürmeye yönelik teorilerinden ve kavramlarından beslenmektedirler. Üçüncü olarak ise, Sitüasyonist Enternasyonel'in, kapitalist gündelik hayata getirdiği sert eleştiriler, gündelik hayatı dönüştürmeye yönelik olarak geliştirdikleri "durum kurma", "psikocoğrafya", "derive", "detournement" kavramları ile çokluğu ve yeni toplumsal hareketleri etkileyen sanatsal, toplumsal ve politik kuram olduğunu söylemek mümkündür. Bir başka deyişle Sitüasyonist Enternasyonel, yeni toplumsal hareketlerin omurgasını oluşturmaktadır.

Bunun yanında yeni toplumsal hareketlerin Sütüasyonizmden miras aldıkları yaratıcı eylem biçimleri ve bu eylemlerinde kullandıkları "flash mob", "kandırmaca ve kimlik ayarı", "kültür bozum" gibi yaratıcı taktikler, eylemlerini alevlendirmiş, etkili ve sürdürülebilir kılmıştır. Dolayısıyla, sanat ve aktivizm bir araya gelerek toplumsal hareketleri yeni bir boyuta taşımıştır.

Sanat ve aktivizmin bu birlikteliği, insanların ruhlarına işlemek ve geleceği hayal gücü ile şekillendirmek için önemli bir potansiyele sahiptir. Olayların ve durumların gidiş yönünü etkileyerek, değişim için bir alan açar. İşbirliği ve dayanışma ağları örerek, sosyal dokunun içerisinde yeşerecek, politik bilgi üretimini gerçekleştirir. Yaşadığımız sürecin toplumsal hareketlerinin topografyası, işaretlerle, sembollerle, anlatılarla ve hayallerle yüklü bir alanı içermektedir. Bu topografya sanat ve aktivizmin hareket alanıdır. Bu mücadelenin en önemli kuralının, probleme ilişkin olarak, topografyayı bilmek ve onun avantajlarını doğru bir biçimde kullanmaktır.

Sanat ve aktivizmin bir araya gelişi bize, Joseph Beuys'un "sosyal heykel" kavramını hatırlatır. Beuys, hayatın her yönünün yaratıcı bir biçimde ele alınabileceğini vurgulayarak hayatı, herkesin şekil vermesine yardımcı olabileceği bir toplumsal heykel olarak ele almaktadır. Bu açıdan sosyal heykel bir dönüşüm alanıdır ve dönüşümsel süreçte hayal gücü ve alternatif düşünce biçimlerinin büyük

bir önemi vardır. Bununla birlikte Beuys'un "herkesin bir sanatçı olduğu"na ilişkin önermesi sosyal heykeli sanat alanının ötesine doğru genişletir. Beuys'un "sosyal heykel" teorisi ve "herkes bir sanatçıdır" önermesi, yeni değerler, yeni düşünce biçimleri ve yeni yollar keşfetmekle ilgilidir. Bu önermeler, toplumu disiplinlerarası diyalog yoluyla dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla Beuys'un geliştirdiği bu iki kavram, sosyal olarak angaje, katılımcı ve ilişkisel sanatı etkilemiştir. Bunun yanında, her iki kavramın, kaos halindeki toplumsal, ekonomik ve politik hayata alternatif bir seçenek aramaya yönelik bir yaklaşımı içinde barındırdığı ve hayatı, ortak arzulara, tutkulara, özgürlüklere yönelik olarak yeniden şekillendirmeyi amaçladığı için yeni toplumsal hareketlerin tam merkezine oturmaktadır.

Sanat ve aktivizm işbirliğinin yanında neoliberal politikaların tahakküm altına aldığı çağdaş sanat piyasasındaki hâkim yapının dışında kalmayı seçen ve bu yapının dışından söylem üreten sanatçılar vardır. Bu sanatçılarının bir bölümü aktivist sanatçılar olarak nitelendirilebilir. Diğer bir bölümü ise aktivist olmayıp, üretimlerini çağdaş sanatın söylem alanı olan müzeler, galeriler, bianeller ve sanat fuarları alanlarının dışında kalan, alternatif mekânlarda ya da gündelik hayatla dolaysız bir ilişkisi olan sokakta gerçekleştirmektedirler. Bu sanatçılar, ana akımın dışında kalmayı tercih ederek, neoliberalizmin sanat eserini metaya dönüştüren mantığına karşı durmaktadırlar. Bunun yanında, savaş, yoksulluk, sosyal adalet, eşitsizlik, yıkıcı neoliberalizm gibi kavramlarla yüzleşerek, sanatsal çalışmalarını mekânlar üzerinden, alternatif paylaşımlar, ilişkiler ve işbirlikleri üreterek gerçekleştirmektedirler.

Günümüzde çağdaş sanat toplumsal inşanın, iletişimin, serbest ticaretin bütünleyici bir parçası ve neoliberal kapitalist sistemi tamamlayan önemli bir unsur haline gelmiştir. Sanatın, sanat üretiminin ve sanat tüketiminin de artık bir piyasası vardır. Diğer taraftan, yaratıcı kültür endüstrileri ve yaratıcı ekonomi eski imalat kentlerinin mekânlarını, müzeler, tema parklar, festivaller, kültür ve kongre merkezleri, oteller, sanat galerilerine dönüştürerek turistlik kültür mekânları olarak yeniden canlandırma yoluna gitmekte ve böylece tüketim fırsatlarını ve gayrimenkul fiyatlarını daha da arttırmayı amaçlamaktadır. Kentsel alanlar sermayenin ihtiyaçlarına göre yeniden yapılandırılmakta ve soylulaştırılmaktadır. Benzer

biçimde sanatçıların üretim yaptığı, alternatif mekânların bulunduğu harap haldeki yoksul yerleşimleri, sanatçıların o bölgelere yerleşmesiyle birlikte hızlı bir biçimde soylulaşma sürecine girmektedir. Kentsel süzülmeyle bu mekânların soylulaşması ile beraber metalaşmasının sonucunda karşı duruş sergileyen sanatçılar ne yazık ki karşı durdukları değerler sistemini yeniden üretmektedirler. Dolayısıyla, neoliberal küresel kapitalizmin insana ait, doğaya ait her şeye nüfuz ederek, meta haline getirdiğini ve sanatın da bunun dışında kalmadığını söylemek mümkündür. Bu durum, tez kapsamında incelediğimiz Banksy ve Ai Weiwei için de söz konusudur.

Kapitalist sisteme muhalif bir sanatçı olarak tanınan Banksy'nin aktivist kimliğinin en önemli tarafı politik içerikli çalışmalarını anonim bir tarzda, kamusal alan olan sokakta gerçekleştirmesidir. Sokak, sanat piyasasının bir parçası olan galeri, müze, sanat fuarlar, küratörlük ve eleştirmenlik kurumları ile herhangi bir teması olmayan bir alana işaret etmektedir ve sokakta sergilenen işlerin satış yapabilmek gibi bir amacı yoktur. Ancak Banksy'nin dünya çapında yakaladığı şöhret ve popülerlikle birlikte, işlerine paha biçilmeye başlanmış, işleri çeşitli müzayedelerde binlerce sterline satılmaya başlamıştır. Neoliberal kapitalizmin her şeyi kapsayan, içine alan yapısı, Banksy'i de içine alarak onu bir anlamda meta haline getirmiştir. Bir başka deyişle, dünya çapında elde ettiği şöhret, popülarite ve başarı, aynı zamanda başarısızlığı olmuştur. Sistem onu kendine eklemlemiş ve işlerindeki muhalif tavrı normalleştirmiştir. Özellikle antikapitalist bir tema parkı ve Disneyland'ın distopik bir versiyonu olan Dismaland adlı projesinde, elde edilen 20 milyon sterlinlik bir gelirle, adeta eleştirdiği sistemin bir parçası haline gelmiştir.

Benzer bir durum etkili politik işleri olan aktivist sanatçı Ai Weiwei için de söz konusudur. Ai Weiwei'nin politik eleştirisinin başlıca odağı Çin Devletidir. Çin'e karşı yürüttüğü aktivist mücadele, Çin'i aynı ölçüde eleştiren Batı ülkelerinde geniş bir yankı bulmaktadır. Bir anlamda Ai Weiwei, batı için "bozuk bir rejime" karşı mücadelenin sembolü haline gelmiştir ve bu nedenle de batı ülkelerinde geniş bir söylem alanı bulmaktadır. Öte yandan çalışmalarını, ağırlıklı olarak müze, galeri ve bienallerde sergilemektedir ve çalışmalarının sanat piyasasında yüksek bir meta değeri vardır. Bu nedenle, çalışmalarındaki politik içerik ile sahip olduğu pazar değeri arasında çelişkili bir durum oluşmaktadır.

CAE'nin çalışmalarında ise bitmiş bir işten çok sürecin kendisi "sanat" olarak öne çıkmaktadır. Ve CAE'nin sanatı bitmiş, tamamlanmış bir nesne değildir ve bilim tiyatrosu, toplumu bilinçlendirecek katılımcı etkinlikler ve performanslar şeklinde öne çıkmaktadır. Tamamlanmamış bir nesne olduğu için sanat piyasasının ona meta değeri yükleyerek içine alması kendine eklemlemesi mümkün gözükmemektedir. CAE'nin sanata yaklaşımı, "sosyal heykel" kavramını ve Marina Abromovic'in gelecekte sanatın nesnesiz olacağına ilişkin öngörüsünü hatırlatmaktadır. Dolayısıyla, nesne yerine toplumsal ilişkiler üreten sanat ve bu sanatın izleyici ile kurduğu dolaysız ilişki, deforme olmuş hayatı, başka bir şekilde yeniden inşa etme potansiyeline sahiptir.

**KAYNAKÇA**

ADORNO, W.Theodor (2006). Toplum Üzerine Yazılar (Çev. M.Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

ADORNO, W.Theodor (2007) Kültür endüstrisi (Çev. E.Gen, N.Ülner, M. Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları

AFAT, Ebru (2010). Karşı Küreselleşme hareketi: Küreselleşmeyi Hedef Alan Küresel Muhalefet, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ARSLAN, Emre (2001) "Yaşama Sanatına Brecth'in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı". Praksis, Sayı:1, s. 60-81.

ARTUN, Ali (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali (Editör) (2005). Sanatçı Müzeleri (Çev. E. Gen, A. Berktay, E. Yılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali (Derleyen) (2013). Çağdaş Sanat Ve Kültüralizm; Kimlik Ve Estetik (Çev. T. Birkan, N. Örge, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali. Örge, Nursu (Derleyen) (2013). Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat (Çev. K. İz, Z. Baransel, N.Örge). İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali (Editör) (2011). Sanat-Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Politika. İstanbul: İletişim Yayınları.

ATEŞ, Davut. (2009) "ABD Hegemonyası ve Bölgesel Modelleme Politikası: Kuramsal Çerçeve". Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Sayı:1, 303-319.

BAUMAN, Zygmunt (2005). Bireyselleşmiş toplum (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2015). Azınlığın Zenginliği Hepimizin Çıkarına mıdır? (Çev. H. Keser). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2014). Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt. Lyon, David (2013). Akışkan Gözetim (Çev.E. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BENJAMİN, Walter (2014). Brecth'i Anlamak (Çev. H. Barışcan, G. Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları.

BERGER, Arthur Asa (2012). Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş (Çev.Ö. Emir). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

BELEK, İlker (1999). Postkapitalist Paradigmalar. İstanbul: Sorun Yayınları.

BİSHOP, Claire (2007). "Antoganizma ve İlişkisel Estetik" (Çev. N. Dikbaş). Haz/ Ed. P. Tan, S. Boynik. Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BORATAV, Korkut (1997). "Ekonomi ve Küreselleşme".Der. Işık Kansu. Emperyalizmin Yeni Masalı-Küreselleşme. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

BOAL, Augusto (2014). Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar (Çev. B. Ataman, Ö. Öztürk, K. Rızvanoğlu). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

BOAL, Augusto (2014).. Ezilenler Tiyatrosu (Çev. N. Hasgül). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

BOURRİAUD, Nicolas (2005). İlişkisel Estetik (Çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.

BOYD, Andrew. Mitchel, Dave Oswald (2015). Bela İyidir: Devrim Kılavuzu (Çev. B. Akkuş) Ankara: Bilgi Yayınevi.

BOYNİK, Sezgin (2003). "Situasyonist Hareketin Modern Toplumlara Olan Etkisi", Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BOURRİAUD, Nicholas (2004). Postprodüksiyon (Çev. N. Saybaşlı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

BÜRGER, Peter (2014). Avangard Kuramı (Çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.

CARNOY, Martin (2001). "Gramsci ve Devlet." Praksis, 3, 252-278

CASTELLS, Manuel (2013). İsyan ve Umut Ağları; İnternet Çağında Toplumsal Hareketler, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2013

CASTELLS, Manuel (2005). Ağ Toplumunun Yükselişi- Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

CERTEAU, Michael De (2008). Gündelik Hayatın Keşfi –I (Çev. L. Arslan). Ankara: Dost Kitabevi.

CEBECİ, İpek (2011). "Küreselleşme Yaklaşımları Kapsamında Küreselleşme Sürecinin Tarihsel Değerlendirmesi." Sosyoloji Konferansları Dergisi, Sayı:43, S:360-385.

CEVİZCİ, Ahmet (2000). Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Sel Yayınları.

CHİN-TAO, Wu (2014). Kültürün Özelleştirilmesi ( Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim yayınları.

CHOSSUDOVSKY, Michel (1999). Yoksulluğun Küreselleşmesi (Çev. N. Domaniç). İstanbul: Çhiviyazıları Yayınevi.

CHOMSKY, Noam. Herman, S. Edward. Pador, Justin. Peterson, David. (2004) . Medyanın Kamuouyu İmalatı: Medyanın Tekelleşmesi Kitlelerin Yönlendirilişi ve Zorunlu İtaat (Çev. A. Köymen, E.Kalak, H. Alpmen, I. Esendir, Ö. İnciler). İstanbul: Çhiviyazıları Yayınevi.

CLARK, Toby (2011). Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge (Çev. E. Hoşcusu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÇOBAN, Aykut (2002). "Küreselleşmeye Karşı Olmak: Olanaklar ve Sınırlılıklar." Praksis, 7, 117-164

ÇOBAN, Aykut (2004). "Çok Uluslu Şirketler-Ekolojik Zarar İlişkisinin Ekonomi Politiği." Çevre Sorunlarına çağdaş Yaklaşımlar: Ekolojik, Ekonomik, Politik ve Yönetsel Perspektifler. İstsnbul: Beta

CRİTİCAL ART ENSEMBLE (CAE) (2010). "Erişim Meselesi". Haz/Ed. Guido Ruivenkamp, Joos Jongerden, Murat Öztürk. Teknoloji ve Toplum. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık. s.211-222.

DEBORD, Guy (2012). Gösteri Toplumu (A. Ekmekçi, O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DELEUZE, Gilles (2013). Müzakereler (Çev. İ Uysal ). İstanbul: Norgunk Yayıncılık

DUVERGER, M. (2002). Siyaset Sosyolojisi (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: Varlık Yayınları.

DİKKAYA, M. DENİZ, F. (2006). "Ekonomik Küreselleşmenin Yol Açtığı Problemler: Teorik Bir Bakış." ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi,Cilt 2, Sayı 3, s. 163-181

ELLWOOD, Wayne (2007). Küreselleşmeyi Anlama Kılavuzu Antikapitalist Hareket İçin Kılavuzlar-1 (Çev. B. D. Genç). İstanbul: Metis Yayınları.

ELLSWORTH-JONES, Will (2015). Banksy Duvarın Ardındaki Adam (Çev. E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ERDOĞAN, Şenol (Hazırlayan) (2008). Sitüasyonist Enternasyonal (Çev. M. Darende, M. Oflas, A. Günebakanlı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

ESANU, Octavian (2013). "Çağdaş Sanat Aslında Neydi? Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri". Haz/ Ed: Ali Artun, Nursu Örge. Çağdaş Sanat Nedir?. İstanbul: İletişim Yayınları, 95-126.

ESCHE, Charles (2005). Mütevazi Öneriler (Çev. T. Doğan). İstanbul: Bağlam Yayınları.

FEATHERSTONE, Mike (2005). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOSTER, Hal (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard (Çev. E Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2005). Özne ve İktidar (Çev. I. Ergüden, O. Akınbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2012). İktidarın Gözü (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2011). Büyük Kapatılma (Çev. I. Ergüden, F.Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel (1994). Cinselliğin Tarihi (I, II, III. Ciltler), (Çev. H. Tufan). İstanbul: Afa Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2014). Doğruyu Söylemek (Çev. K. Eksen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FRASER, Nancy (2015). "Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Var Olan Demokrasinin Eleştrisine Bir Katkı". Haz/ Ed Meral Özbek. Kamusal Alan. İstanbul: Hil Yayın. 103-132

FREENBERG, Andrew (2010). Teknoloji ve Toplum - Yıkıcı Bir Direniş ve Yeniden Yapılanma, İstanbul: Kalkedon,.

GEORGE, Susan (2005). Başka Bir Dünya Mümkün, Eğer… (Çev. A.Tonak). İstanbul: Metis Yayınları.

GİLBERT, Jeremy (2012). Antikapitalizm ve Kültür (Çev. T. Sağlam). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GLEIZE, Jean-Marie (2004). "Letrizm". Haz/ Ed: Emmanuel de Waresquiel. İsyankâr Yüzyıl: Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü. İstanbul: Sel Yayıncılık.

GRAMSCİ, Antonio (2007). Hapishane Defterleri (Çev: A. Cemgil). İstanbul: Belge Yayınları.

HABERMAS, Jürgen (2001). İletişimsel Eylem Kuramı (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

HABLEMİTOĞLU, Şengül (2004). Küreselleşme Düşlerden Gerçeklere. Ankara: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

HÂKİM BEY (Peter Lamborn) (2009). T.A.Z: Geçici Otonom Bölge, Ontolojik Anarşi, Şiirsel Terörizm (Çev. R. G. Öğdül). İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın.

HANSEN, Miriam (2015). "Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin "Kamusal Alan ve Tecrübe"si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar." Ed. Meral Özbek. Kamusal Alan. İstanbul: Hil Yayınları. 141-176.

HARDT, Michael. NEGRİ, Antonio. (2004). Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş Ve Demokrasi (Çev. B Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HARDT, Michael. NEGRİ, Antonio. (2001). İmparatorluk ( Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HARVEY, David (1999). Postmodernliğin Durumu ( Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

HARVEY, David (2015). Umut Mekanları (Çev. Z. Gambetti). İstanbul: Metis Yayınları.

HARVEY, David (2006). "Neoliberalizm ve Sınıf İktidarının Restorasyonu." Conatus Çeviri Dergisi, Yıl:3, Sayı:6. Otonom Yayıncılık.

HAUSER, Arnold (2006). Sanatın Toplumsal Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

HELD, David. MCGREW, Anthony. (Hazırlayanlar) (2008). Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması. Ankara: Phoenix Yayınevi.

HOLMES, Brain (2011). "Disiplin-Dışı Soruşturmalar: Kurumların Yeni Bir Eleştirisine Doğru" (Çev. Erden Kosova). Göreli Konumlar, İstanbul.

JAMESON, Fredric (2013). Brecht ve Yöntem (Çev. G. Ç. Güven). İstanbul: Habitus Kitap.

KREFT, Lev (2008). “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”. Ed. Ali Artun. Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika. İstanbul: İletişim Yayınları.

KURYEL, Aylin. FIRAT, Begüm Özden (Derleyen)(2015). Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik (Çev. B. Taş, E. Gen, A. Boren). İstanbul: İletişim Yayınları.

LACLAU, Ernesto. MOUFFE, Chantal (2015). Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru (Çev. A. Kardam). İstanbul: İletişim Yayınları.

LEFEBVRE, Henri (1996). Modern Dünyada Gündelik Hayat (Çev. I Gürbüz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEFEBVRE, Henri (2013). Gündelik Hayatın Eleştrisi II (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

LEFEBVRE, Henri (2015). Mekanın Üretimi (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

LEFEBVRE, Henri (2013). Kentsel Devrim (Çev. S. Sezer). İstanbul: Sel Yayıncılık.

LASN, Kalle (2004). Kültür Bozum (Çev. C. Pekman, A.Ilgaz). İstanbul: Bağımsız Yayınlar.

MARX, Karl (2016). Zincirlerimizden Başka Kaybedecek Neyimiz Var?– Aforizmalar. (Çev. P. Demirel). İstanbul: Aylak Adam.

MEDİNA, Cuauhtemoc (2013). “Çağdaş Sanat: 11 Tez”. Haz/ Ed: Ali Artun, Nursu Örge. Çağdaş Sanat Nedir?. İstanbul: İletişim Yayınları, 7-18.

MARCUS, Greil (1999). Ruj Lekesi (Çev. G. Koca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

MARTİN, Barnaby (2015). Asılı Adam-Ai Weiwei'nin Tutuklanışı (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.

NEGRİ, Antonio (2013). Sanat ve Çokluk (Çev. S. Sönmezgil) İstanbul: Monokl Yayınları.

ÖZBEK, Meral (2015). "Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık." Haz/ Ed Meral Özbek. Kamusal Alan. İstanbul: Hil Yayın. 179-260.

ÖZENGİ, Önder (2013). 1960 Sonrası Kurumsal Eleştiri, Alternatif Kurumsal Pratikler Ve Günümüz Koşullarında Yeni Bir Kurum Eleştirisinin Olanakları, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Entitüsü.

PETRAS, James (2006). Küreselleşme ve Direniş (Çev. A. Ekber, C. Aşkın, Ç. Arın). İstanbul: Mephisto Yayınları.

PETRAS, James (2006). Küreselleşme ve İmparatorluk (Çev.S. Özen). İstanbul: Kalkedon Yayınları

RANCİERE, Jacques (2012). Estetiğin Huzursuzluğu- Sanat Rejimi Ve Politika (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

RUIVENKAMP, Guido. JONGERDEN, Joost. Öztürk, Murat (Editörler) (2010). Teknoloji ve Toplum- Yıkıcı Bir Direniş ve Yeniden Yapılanma. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

SCHOLL, Chrıstıan (2015). "Bakunin'in Zavallı Kuzenleri: Sanat Yoluyla Taktiksel Müdahale". Der. Aylin Kuryel, Begüm Özden Fırat. Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik (Çev. B. Taş, E. Gen, A. Boren). İstanbul: İletişim Yayınları.

SENNETT, Richard (2013). Kamusal İnsanın Çöküşü (Çev. S. Durak, A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SENNETT, Richard (2015). Yeni Kapitalizm Kültürü (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SHOLETTE, Gregory (2013). Karanlık Madde: Girişimcilik Kültürü Çağında Sanat ve Politika (Çev. M. Şaşzade). İstanbul: Doruk Yayınları.

STALLMAN, Richard, M (2009). Özgür Yazılım, Özgür Toplum. Ankara: TMMOB Elektrik Mühendisleri Odası Yayınları.

STALLABRASS, Julian (2013). Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.

STEGER, Manfred.B (2013). Küreselleşme (Çev. A. Ersoy). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

STEYERL, Hito (2013). "Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş". Haz/ Ed: Ali Artun, Nursu Örge. Çağdaş Sanat Nedir?. İstanbul: İletişim Yayınları, 83-94.

STIGLITZ, E. Joseph (2006). Küreselleşme Büyük Hayal Kırıklığı (Çev. A. Taşçıoğlu, D. Vural). İstanbul: Plan B Yayınları.

ŞAYLAN, Gencay (2002). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi.

ŞENER, Bülent (2014). Uluslararası İlişkilerde Hegemonya Olgusu ve ABD Hegemonyasının Siyasal ve Kültürel Kaynağı: "Amerikan İstisnacılığı" ya da "Açık/Kaçınılmaz Yazgı", International Journal of Social Science, Number: 26 , p. 405-420.

WACQUANT, Loic (2014). "Neoliberal Şehirde Marjinallik, Etnisite ve Cezalandırma: Analitik Bir Kartografya." Haz/ Ed. S. Torlak, Ö. Kulak. Mekan Meselesi. İstanbul: Tekin Yayınevi.

WALLERSTEİN, Immanuel (2000). Bildiğimiz Dünyanın Sonu (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

WALLERSTEİN, Immanuel. BALİBAR, Etienne (2000). Irk, Ulus, Sınıf-Belirsiz Kimlikler (Çev. N. Ökten). İstanbul: Metis Yayınları.

WALLERSTEİN, Immanuel. ARRİGHİ, Giovanni. HOPKİNS, Terence. (2004). Sistem Karşıtı Hareketler (Çev. S. Sökmen, C.Kanat). İstanbul: Metis Yayınları.

WİLLİAM, I. Robinson. Küresel Kapitalizm ve Ulusötesi Kapitalist Hegemonya: Kuramsal Notlar ve Görgül Deliller, Praksis 8, 125-168

YÜCEL, Fırat (2015). "Paris Sinamateki'nden Emek Sineması'na Seyir ve Direniş". Der. Aylin Kuryel, Begüm Özden Fırat. Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik (Çev. B. Taş, E. Gen, A. Boren). İstanbul: İletişim Yayınları.

ZİZEK, Slavoj (2013). Tehlikeli Rüyalar Görme Yılı (Çev. B. Özkul, M. Öznur). İstanbul: Encore Yayınları.

ZİZEK, Slavoj (2013). Dünyadaki İsyanların Anlamı (Çev. O. Akınbay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

**ELEKTRONİK KAYNAKÇA**

AKGÜL, Tülay Yıldız (2013). "Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir". Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 35, s. 7-22 http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1892/19839.pdf/ 26/12/2016.

ARTUN, Ali (2014). "Sanatın Özerkliği Üzerine". Skopbülten. http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749 / 03/06/2017.

AYTAÇ, Ömer (2004). "Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman". C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt :28, No:2, s. 115-138. http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/1014.pdf/ 01/06/2015.

AYTAÇ, Ömer (2006). "Tüketimcilik ve Metalaşma Kıskacında Boş Zaman". Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 11, s. 27-53. http://kosbed.kocaeli.edu.tr/sayi11/aytac.pdf /25/04/2015.

BANKSY. http://banksy.co.uk/ 11/06/2015.

BOWN, Matthew (2011). "Voina in St. Petersburg: The Dick of The Matter". Artnet Magazine. http://www.artnet.com/magazineus/reviews/brown/voina4-29-11.asp/ 02/01/2017.

BRANSCOME, EVA (2011). "The True Counterfeits Of Banksy Radical Walls Of Complicity and Subversion", s.114-121 http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/39872240/AD_2011_09_The_True_Counterfeits_of_Banksy__Eva_Branscome.pdf?

BRASSETT, James (2009). "British irony, global justice: a pragmatic reading of Chris Brown, Banksy and Ricky Gervais". Review of International Studies , Sayı: 35, s.219–245. https://www.researchgate.net/profile/James_Brassett/publication/231965107_British_irony_global_justice_A_pragmatic_reading_of_Chris_Brown_Banksy_and_Ricky_Gervais/ 02/01/2017.

CRİTİCAL ART ENSEMBLE. 02/03/2016, http://critical-art.net/?page_id=309

CRİTİCAL ART ENSEMBLE (1993). The Electronic Disturbance. Autonomedia. http://mediacultures.net/jspui/handle/10002/603/ 12/09/2106.

DURAL, Baran (2012). "Antonio Gramscı ve Hegemonya". Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:11 Sayı:39, s.309-321.

http://dergipark.ulakbim.gov.tr/esosder/article/view/5000068481/5000063543/ 31/05/2015.

ENGLER, Mark. "Pranksters Fixing the World" (An interview with Andy Bichlbaum). Yes Magazine. http://www.yesmagazine.org/people-power/pranksters-fixing-the-world/ 12/09/2106.

HANCOX, Simone (2012). "Art, activism and the geopolitical imagination: Ai Weiwei's 'Sunflower Seeds". Journal of Media Practice, Volume:12, p. 279-290. http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/12034995/Draft_for_Academia_webpage.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1497499845&Signatu/ 24/08/2106.

JAMESON, Fredric (2000). "Küreselleşme ve Politik Strateji" (Çev. M.Beşikçi). Birikim Dergisi, Sayı: 139-Kasım 2000. http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/2885/kuresellesme-ve-politik-strateji#.WT_C4NSLTDc 07/04/2016.

JONES, Taryn (2012). " The Art of War: Voina and Protest Art in Russia". Art in Russia. http://artinrussia.org/the-art-of-war-voina-and-protest-art/ 02/01/2017.

KARACASULU, Nilüfer (2009). Hegemonik Düzen Tartışmaları ve Eleştirel Görüşler". Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 11, Sayı:4, Sayfa: 53-71. http://www.sbe.deu.edu.tr/dergi/cilt11.say%C4%B14/Karacasulu%2011.4.pdf /01/06/2015.

MCKENZİE, Jon. SCHNEİDER (2000). "Critical Art Ensemble: Tactical Media Practitioners". The Drama Review 44, 4 (T168), New York University and the Massachusetts Institute of Technology, s.136-150. http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/caeinterview-tdr.pdf/ 23/11/2016.

ÖZKAL, Arzu. TELHAN, Orkan (2006). "Taktik Medya" (Steve Kurtz ile söyleşi). Arredamento, s.88-97. http://contrary.info/arredamento_kurtz.pdf/ 12/02/2017.

SAUDERS, Robert R (2011). Whose Place Is This Anyway? The Israeli Separation Barrier, International Activists and Graffiti. Antropology News, s.16. http://www.sauders.net/wp-content/uploads/2014/06/SAUDERS-AN-March-2011-Whose-Place-is-This-Anyways.pdf/ 10/02/2017.

SCHNEİDER, Rebecca (2000). "Nomadmedia On Critical Art Ensemble". The Drama Review (T168), New York University and the Massachusetts Institute of Technology, s.120-131. http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/nomadmedia-CAE-tdr.pdf/ 21/01/2017.

SEVİM, Bilge Aydın (2010). Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur". Uluslararası Sosyal Aratırmalar Dergisi, Sayı:11, s. 509-516.
http://sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/sevim_bilgen.pdf /03/06/2017.

ŞENER, Bülent (2014). Uluslararası İlişkilerde Hegemonya Olgusu ve ABD Hegemonyasının Siyasal ve Kültürel Kaynağı: "Amerikan İstisnacılığı" ya da "Açık/Kaçınılmaz Yazgı".
International Journal of Social Science, Number: 26, p. 405-420. http://www.jasstudies.com/Makaleler/1404813071_28Dr.%20%20B%C3%BClent%20%C5%9EENER.pdf / 01/06/2015.

SORACE, Christian (2014). "China's Last Communist: Ai Weiwei".Chicaco Journals, Vol. 40, No. pp. 396-419. http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36895737/Sorace.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1497499044&Signature=76Qa8PedvG2kSFK/ 12/01/2017.

YES LAB. http://yeslab.org/ 19/08/2016.

## ÖZGEÇMİŞ

## EĞİTİM BİLGİLERİ

**Lisans** : Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü Lisans, Haziran,1999

**Yüksek Lisans** : Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Haziran, 2003.

*Tez Konusu: "Sanatsal Yaratımda Zaman ve Bellek Üzerine Plastik Araştırmalar"*

## MESLEKİ BİLGİLER

**Araştırma Görevlisi** : Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Araştırma Görevlisi, 1999-2003

**Öğretim Görevlisi** : Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere Ali Özbay MYO, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Öğretim Görevlisi, 2004-Devam Ediyor

## YAYINLAR

-Selda Özturan, Sevtap Örgel (2015). "Sanal Ortamda Karşıt-Kamusal Alanlar Yaratmak: Dijital Eylemci Ağları". Aydın Sanat Dergisi, Yıl:1 Sayı:2

-Sevtap Örgel, Selda Özturan (2016). "Gerçekliğin Snapshot Kaydı ve Anıların Bir Sanat Nesnesi Olarak Yeniden Kurgulanması". Aydın Sanat Dergisi, Yıl:2 Sayı:3

**SERGİLER:**

-“Tahammül ve Tahayyül” Ford Otosan Sanat Galerisi, Kocaeli, 2017

-“Dizin” sergisi, izmit Gar Sanat Galerisi, Kocaeli, 2016

-30-30, 30 yıl 30 Öğretim Elemanı Sergisi Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Sergi Salonu, Ankara, 2013

- “Temas- Tahammül” Karma Heykel Sergisi, Çankaya Belediyesi, Kara Sanat galerisi, 2012

-“Son Çalışmalar” Karma Heykel Sergisi, TCDD Sanat Galerisi, Ankara, 2005

-“Pain” Karma Sergi, Bilkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü Sergi Salonu, Ankara, 2003

-“Masal” Karma Heykel Sergisi, Kitap Evi Sanat Galerisi, Bursa, 2003

- Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği Üye Sergisi, Kalkınma Bankası Sergi Salonu, Ankara, 2003

- Karma Heykel Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Sergi Salonu, Ankara, 2003

-Johannes Gutenberg Üniversitesi, İnceleme Araştırma, Mainz, Almanya, 2002

-UPSD Ankara Şubesi Üye Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 2002

-T.C Kültür Bakanlığı “Uygarlıklar Beşiği Türkiye 2001” Kültür Sanat Şöleni, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Adana, 2001

- T.C Kültür Bakanlığı “Uygarlıklar Beşiği Türkiye 2001” Kültür Sanat Şöleni, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İçel, 2001

-“21” Karma Heykel Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Sergi Salonu, Ankara, 2001

-Avrupa Gençlik Festivali Kapsamında “Nesne-Ben” Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 1999

-“Ankara’da Genç Sanat-2”,Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 1999

-“463” Karma Heykel Sergisi, Karaca Sanat Galerisi, Ankara, 1999