SANAT DÜNYASININ SENARYOLARI ∞ BURAK DELİER

Sanat Dünyasının Senaryoları Burak Delier

Burak Delier Senaryoları

Sanat Dünyasının Senaryoları Burak Delier

SANAT DÜNYASININ SENARYOLARI

Koç Üniversitesi Yayınları: 82 SANAT

Sanat Dünyasının Senaryoları
Burak Delier

Yayına hazırlayan: Hülya Hatipoğlu
Düzelti: Melda Bağdatlı
İç tasarım: Gökçen Ergüven
Kapak tasarımı: David A. Gee

© Koç Üniversitesi Yayınları, 2015
1. Baskı: İstanbul, Mart 2016

Bu kitabın yazarı, eserin kendi orijinal yaratımı olduğunu ve eserde dile getirilen tüm görüşlerin kendisine ait olduğunu, bunlardan dolayı kendisinden başka kimsenin sorumlu tutulamayacağını; eserde üçüncü şahısların haklarını ihlal edebilecek kısımlar olmadığını kabul eder.

Baskı: 12.matbaa Sertifika no: 33094
Nato Caddesi 14/1 Seyrantepe Kâğıthane/İstanbul +90 212 284 0226

Koç Üniversitesi Yayınları Sertifika no: 18318
İstiklal Caddesi No:181 Merkez Han Beyoğlu/İstanbul +90 212 393 6000
kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversitesiyayinlari.com

Koç University Suna Kıraç Library Cataloging-in-Publication Data
Delier, Burak
Sanat dünyasının senaryoları / Burak Delier.
pages ; cm.
Includes bibliographical references and index.
978-605-5250-87-4
1. Art--Political aspects. 2. Art and state--Turkey--History--20th century. I. Title.
N72.P6 D45 2016

Sanat Dünyasının Senaryoları

BURAK DELİER

KÜY

İçindekiler

Önsöz 7

Sanat Dünyasının Senaryoları 15

Başka Bir Otosansür Mümkün! 25

Güzel, Genç, Siyah, Harcanmış Yetenek Balotelli'nin
Kaçan Golü Üzerine 37

Gör Dediğimi Gör, Ama Kanma! 43

Yöntem Olarak Çelişki:
Çelişkilerin Sanatlığı ve Sanatın Çelişkisi Üzerine 49

Bir Otosansür Vakası: *Muhafız* 61

Sanat Bir *Parrhesia* Arzusu Değilse Nedir? 75

Devrim Yapılmaz, Devrim Olunur'un Romanı: *Tercüman* 87

Aracıların Değişen Konumu ve Hoşnutsuzlukları 95

Karşı Güç Olarak Sanat 107

Queer Değil, *Queer*'leşme ve *Queer*'leştirme 119

Sanatta İrticai Faaliyet 125

GAR 135

20**90**'ler 147

Kırmızı Benekler 153

Söyleşiler 159

Özgürlüğün Senaryosu Yoktur 159
Parkalinç: Bir Ürünün Hikâyesi 165
Eleştiri, Sanatın Mutluluk Vaadini Bu Dünyayla Uzlaşmaya Hazır Ruhlara Bırakan Bir Tavırdır... 179

Dizin 193

Önsöz

Güncel sanatla ilgilenmeye başladığım 1990'ların sonunda Türkiye'de güncel sanatı konu edinen herhangi bir müze, galeri ya da kurum yoktu. Sanatçı kendiliğinden kurumlar, ekonomi ve hatta toplum dışı bir kişiydi. Üstelik o zamanlar küçük bir alt gruptan ibaret olan sanat ortamı, hem Türkiye'de 1990'ların yoğun politik ortamının hem de komünist projenin çökmesi sonrası dağılan ama melezleşerek çeşitlenen politik ve kültürel öznelliklerin etkisindeydi. Bu öznellikleri ve kültürel üretimleri hale yola koyan kurumsallıkların yokluğu anarşist bir hissiyatı egemen kılmaktaydı. Beni güncel sanata çeken ve sanat pratiğini anlamlandırmamı sağlayan böyle bir ortamdı. Bugün artık bu ortamın hem dünyada hem de Türkiye'de tamamen ortadan kalktığını görmekteyiz. Bir taraftan güncel sanatın kurumsallaşması, ekonomisi ile piyasasının hormonlu gelişimi ve altyapı kurumlarının belirli bir girişimcilik kültürü içinde kotarılması, diğer taraftan "yaratıcı endüstriler" mantalitesi kapsamında sanat işinin ve emeğinin yeni kapitalizmin emeği preker ama yaratıcı ve özgür kılan rejiminden ayrılamaması hatta odağını oluşturması sanat pratiğini "eleştirellik", "politiklik", "öznellik", "ayrıksılık", "özgürleşme" gibi hazır kavramlarla anlamlandırmamıza engel olmakta. Bu hızlı dönüşüm, içeriği ve formu istendiği kadar eleştirel ve politik olsun, sanat üretimini –gündelik dilde kullanıldığı anlamıyla– normalleştirmenin ötesinde norm haline getirdi. Bu anlamda en önemli örnek kuşkusuz Nicolas Bourriaud'nun 1998 yılında dolaşıma giren *İlişkisel Estetik* adlı kitabı ve kavramsallaştırmasıdır. 1990'larda yeni bir sanat formu öneren ve onu 1970'lerin Avangardının devamı olarak kuran ve sanat dünyası tarafından heyecanla kabul edilen kitap, 2000'lerde neredeyse sanat kurumlarının başucu kitabı haline geldi. Sanatın bir ilişki olarak kavramsallaştırılması, yeni kapitalizmin karşısında durmak şöyle dursun –otonomist düşünürlerin ortaya koyduğu

gibi– tam da toplumun ve yaşamın toptan bir fabrika haline gelişinin ve her ilişkinin, her sosyalliğin hatta kişinin kendisiyle ilişkisinin bile bir sömürü ilişkisine dönüştüğü yeni durumun bir ifadesiydi. Bu bağlamda sanatçı muzip yaratıcılıklarıyla ve sosyallikleri projeleştiren girişimleriyle sorun çözen, sosyalliklerde ve ilişkilerde temellenen yaratıcı kapitalizmin bir figürü haline gelmekteydi.

Türkiye'de sanat üretimi ve alanı bu gelişmelerin ışığında sorunsallaştırılmış değil henüz. Kanımca bunun önündeki en büyük engel, politik ve sosyal olarak baskıcı bir ortam içinde sanat alanının ve kurumlarının alternatif –ve yegâne– özgürlük alanı olarak görülmesi. Kısaca, otoriter kapitalizmin sert yumruğunu görüp, liberal demokrasi kostümlü bir kapitalizme ikna olmamız... Oysa bu iki rejimin birbirinden kalın çizgilerle ayrılmadığını, birbirlerinin alternatifi değil tamamlayıcısı olduklarını görmemiz gerekiyor. Belki de ancak bunu kavradığımızda sanat pratiğinin günümüzdeki varlık alanından çıkıp başka bir ontolojik düzleme geçtiğini görebileceğiz.

Elinizdeki kitap 2005-2014 yılları arasında, üretimimin yoğunlaştığı yıllarda belirli anlarda kaleme alınmış yazı ve söyleşileri kapsıyor. Her ne kadar farklı durumlar içinden konuşulsa da, yürütülen tartışma, bir izlek üzerinde sanat ve siyaset ilişkisini somut örnek ve durumlar içinden ele almaya çalışıyor. Sorunlara cevaplar vermektense, belirli bağlamlarda etkinleşen –sanatsal, eleştirel, siyasal– konuşma edimlerinin biçimlerini ve siyasetlerini tartışmaya açıyor.

Sanat Dünyasının Senaryoları, Türkiye'de ve dünyadaki boykot çağrılarını ve bu çağrıların ortaya çıkardığı, sanatı ve sanat içinden geliştirilebilecek boykotları ikincilleştiren politik ve etik söylemi tartışıyor. Sanatçılar sanatsal yapış-edişlerinin etkisine inançlarını askıya alıyor ve bienalleri, sanat kurumlarını boykot ediyor ya da Türkiye'de de şahit olduğumuz gibi çeşitli aktivist gruplar sanatçılara boykot çağrısı yapıyorlar. Bu tür teatral jestlere dayanan boykot daha çok şantaj taktiği olarak işliyor: "Eğer şu ve şu taleplerimizi yerine getirmezsen, insan, doğa, hayvan haklarına saygılı hareket etmezsen, sergiye katılmayız." Sergiye katılmak veya katılmamak sanatçının ne yaptığının, sanatının nasıl çalıştığı meselelerinin önüne geçerek bir "evet" ya da "hayır" anlamına geliyor –tıpkı oy vermek gibi– fakat tek bir farkla;

seçimlerin aksine sanatçıların "evet" ve "hayır"larının etki ve değerleri, sanatçı kariyerlerinin taşıdığı simgesel sermayeye göre değişiyor. Öyle ki, boykot jesti sanatçının kariyeri tarafından tekrar sermayeleştirilebiliyor; ona ün, prestij katan bir değer haline gelebiliyor. Boykot çağrıları ve boykot mektuplarında ortaya çıkan dilin bizi inandırmak istediği "sanat kapitalizme karşı" anlatısının, temelde bir kazan-kazan senaryosu olarak işlediğini öne sürüyorum ve oyunun bir tarafta kötü neoliberal kapitalizm, diğer tarafta iyicil aktivist sanat olarak kurulmasının handikaplarına dikkati çekiyorum.

Peki, boykot fikrini sanatın içinden, sanatın içine gark olduğu neoliberal ve post-Fordist söylemlerin iktidar oyunları sahnesinden bakarak nasıl ele alabiliriz? İktidara mektup yazmak, ona hitap etmek yerine, nasıl başka türlü bir ilişki geliştirebiliriz? Otosansürü bir direniş biçimi olarak ele aldığım "Başka Bir Otosansür Mümkün!" yazısı, edebi ve gerçek karakterler üzerinden bir direniş siyaseti tartışması yürütüyor. Kültür üretimini tahayyülümüz konuşmanın, ifade etmenin, göstermenin, görünür kılmanın/olmanın, sergilemenin özgürlük; konuşmamanın, suskunluğun, göstermemenin, görünür olmamanın da kölelik/boyun eğme anlamına geldiğini söylüyor. Fakat Fordizm bağlamında işçilerin katılamama kararıyla işleyen grev/boylot gibi direniş yöntemleri, post-Fordizm bağlamında akamete uğruyor. Bartleby, Schweik, Duchamp, Gustav Metzger, Jacques Vaché gibi figürler üzerinden ortaya koymaya çalıştığım gibi, grev ya da boykot benzeri protesto biçimleri, artık kişinin kendi kendine karşı yürüteceği bir direniş olarak düşünülmek durumdadır.

Başka bir grev örneğiyse futboldan geliyor. Kuşkusuz futbol dünyası günümüz kapitalizmini, yönetim biçimini ve aktörlerin katılım motivasyonlarını anlamak, düşünmek, hissetmek için iyi bir örnek. Afrika asıllı İtalyan futbolcu Mario Balotelli, Manchester City'deyken, ABD takımı Galaxy ile oynanan bir hazırlık maçında –iyi hazırlanmış– kaleciyle karşı karşıya kaldığı rahat bir pozisyonda etrafında dönerek, topu topuğuyla auta gönderiyor. 2013 yılında *Balotelli'nin Kaçan Golüne Övgü* adlı heykel işini, bu anı işaretlemek amacıyla gerçekleştirdim. Balotelli ne mektup yazıyor ne de kariyerini bir adım daha ileri götürecek golün peşinde koşuyor. Bir an geliyor ve golü atmak yerine topun

etrafında dönmeyi ve topuğuyla topu auta göndermeyi tercih ediyor. Bu jesti, önceden planlanmamış bir grev anı, Afrika'nın direniş ruhunun Balotelli'yi bir anlığına yakalaması olarak ele alıyorum.

İşgal hareketlerinin talep, talepsizlik ve imkânsız talep taktiklerini ele aldığım "Gör Dediğimi Gör, Ama Kanma!" yazısı, bu taktiklerin nasıl sanatsal taktiklere dönüşebileceği üzerine spekülatif bir yazı. Sanat nasıl talep etmez, nasıl okunamaz bir karmaşa yaratır ya da dev bir talepte bulunur? Ya da iktidara mektup yazmanın kaç yolu vardır? Son yıllarda, dünyayı saran işgal hareketleri artık iktidara hitap etmek, iktidardan talepte bulunmak konusunda daha isteksiz. İletişim kurmak yerine otoriteyi görmezden geliyor, talep arzusuyla dalga geçiyor, onun yerine insanları parka çağırıyor, hemen şimdi burada başka dünyalar kurmayı tercih ediyorlar. Tıpkı Gezi'de de şahit olduğumuz gibi, parkı araçsallaştırarak iktidardan taleplerde bulunmak için bir bahane olarak kullanmaktansa, parkın kendisi, orada kurulan hayat kendi başına bir amaç ve olay. İktidara hitap edilen, Başbakanlık'ta toplantıya gidilen an, belki de parkın anlamsızlaştığı, sihrini yitirdiği, hareketin en zayıf anı haline geliyor.

Talep eden düz konuşma tarzını bir kenara koyalım ve başka türlü konuşma biçimleri neler olabilir sorusunu soralım. İktidara hitap etmemek konuşmamak ve susmak anlamına gelmiyor. "Yöntem Olarak Çelişki" yazısı, biri havacılık mühendisliği diğeri kavramsal sanat alanından iki örneği ele alarak, sanatı temel bir çelişkinin mekânı olarak işaretliyor. Sanat çelişkili, paradoksal, kendine çelme takan bir konuşmadır. Sanatsallıksa, salt sanat alanında ortaya çıkan bir nitelik değil, mikro ölçeklerde hayatın tümüne yayılan bir oluş biçimidir. Tanınma, etki ve işlev arayan, toplumun işleyişi içinde eleştirel ya da konformist bir konum edinmeyi arzulayan girişimler yerine işlevsiz, çelişkili, atlayan, zıplayan, belirsiz bir konuşmadır sanat. Protestosu ve direnişi, tam da dili bozmasında ve bozuk konuşmayı dinleyen kişiyi başka bir dünyaya çekmesinde yatar.

Peki, spesifik bir anda, spesifik bir sanat dünyasında nasıl konuşma biçimleri özendirilir ve hangi konuşma biçimleri dışlanır, istenmez? "Bir Otosansür Vakası: *Muhafız*" yazısı, 2005 yılındaki İstanbul Bienali bünyesinde gerçekleşen kolektif bir otosansür olayını ele alıyor.

9. İstanbul Bienali bünyesinde gerçekleştirilen, küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı "Serbest Vuruş" sergisinde *Muhafız* adlı çalışmam kaldırıldı. Kaldırılma benim de rızamla gerçekleşmişti. Bu nedenle yazı birinci ağızdan otosansür deneyimini aktarıyor. Bunun yanında söylemsel bir vaka analizi yapılıyor. Bir sanat yapıtının kaldırılması nasıl anlatılaştırılıyor ve açıklanıyor? Sanat yapıtının nasıl konuşması bekleniyor? Örneğin o tarihlerde *Muhafız*'ın "fazla direkt", "dolaysız", "inceliksiz" bir sanat yapıtı olduğu vurgulanmıştı. Yazı Şener Özmen ve Erkan Özgen'in *Tate Modern Yolu* ve Serkan Özkaya'nın *Davut* adlı yapıtları ile *Muhafız*'ın bir karşılaştırmasını yaparak, bir an için sanat dünyasında beliren sanat söylemini çözümlemeye çalışıyor.

Parrhesiastes risk alarak iktidara doğruyu söyleyen bir hakikat anlatıcısıdır. *Parrhesiastes* retorik kullanmaz, oyun oynamaz, aklına geleni dolaysız, inceliksiz ve direkt bir biçimde dile getirir. Peki sanatla *parrhesia*'yı beraber düşünebilir miyiz? Sanatı çoğu zaman ince, dolaylı, dolambaçlı, oyunlu bir konuşma olarak hayal ederiz. O zaman sanat *parrhesia*'yla çelişir mi? Sanatsal bir *parrhesia* imkânsız mıdır? "Sanat Bir *Parrhesia* Arzusu Değilse Nedir?" adlı, *Sıcak Nal* dergisiyle gerçekleştirdiğim söyleşi, 11. İstanbul Bienali'ndeki Mladen Stilinovic, Bureau d'Études, KP Brehmer, Société Realiste, Aydan Murtezaoğlu, Hrair Sarkissian, Trevor Paglen'in yapıtları üzerinden sanatta hakikat ve dolayımsız konuşma biçimlerini ele alıyor. Sanat en baştan hakikati açık bir şekilde dile getirmek ister ve tam da bu yüzden oyun oynar, dili esnetir, bozar, kuralları esnetir, hiçe sayar...

Sanatçının başkasının hikâyesini anlatması, aktarması, bu hikâye üzerinden bir tanınma talep etmesi mantığını, Süreyyya Evren'in *Tercüman* adlı romanı üzerine yazdığım "Devrim Yapılmaz, Devrim Olunur'un Romanı" adlı yazıda ele alıyorum. Evren romanın poetikasını epigrafta sunuyor: "Ben hiçbir şeyi anlatamam, her şey kendini anlatacak, her şey kendi anlatısından sorumlu." Bir yazarın –ya da tercümanın– ben hiçbir şeyi anlatamam demesi ne demektir? Geleneksel olarak entelektüelin, yazarın, sanatçının görevi değil midir başkalarını, özellikle ezilenleri, sessizleştirilmişleri, görünmez kılınmışları anlatmak? Etik görevi bu değil midir? Yazarın görevi politikayı sanata tercüme etmek değil midir? Bu görevi yerine getirmeyi reddeden ya da yazarlık

işlevini başka bir şekilde yerine getirme denemesi olarak, *Tercüman* romanı kayda değer bir örnek sunuyor. Yazar basitçe belirli bir mesafeden izleyerek aktarmıyor, anlatmıyor, empati kurmuyor; bunun yerine gündelik yaşamın, ekonominin, toplumun, siyasetin akışında geziyor, moleküler bir dalış gerçekleştirerek bizi sahaya davet ediyor.

Son yıllarda sanat dünyasında sanatçıların aracılık işlevlerinin giderek daha fazla tartışıldığını görüyoruz. Süreyyya Evren'in *Tercüman*'ının aksine, sanat dünyasında sanatçıların aracılık işlevi iyicil, etik ve politik bir söylemin zemininde kucaklanıyor. Sanat ortamı "ilişkisel estetik", "yeni tarz cemaat sanatı", "diyalojik sanat" gibi aktivist sanat biçimleri uyarınca, sanat kurumlarıyla ve sponsorlarıyla daha fazla yönetimsel pozisyon almaya hevesli gözüküyor. "Kültürel Aracılar ve Hoşnutsuzlukları", Gülsuyu ve Gülensu mahallelerinde Oda Projesi sanat kolektifinin inisiyatifiyle 2010 yılında gerçekleşen "Kültürel Aracılar" projesinde yaptığım atölye çalışması sonrasında yazılmış bir deneyim yazısı. Bir zaman atlamasıyla yazı, "Kültürel Aracılar" projesiyle 1969 yılında gerçekleştirilen Devrimci Gençlik Köprüsü ve bağlantılı olduğu kampanyayı karşılaştırarak ele alıyor. Bu iki bağlamda sanatçı, araştırmacı, aktivist gibi aracı öznelerin söylemleri, konuşma ve hareket etme biçimleri nasıl değişikliklere uğramıştır ve bugün bulunduğumuz parçalanmış toplumsal zeminde aracılar ne gibi sorunlarla karşılaşıyor? Yazı toplumun hastalıklarını gidermek için yola çıkan, kendine bir aracılık işlevi biçen sanatın, güncel iktidar oyunları içinde nasıl dönüşüme uğradığını ortaya koyuyor.

Bununla birlikte bugün sanatçılar sadece sanatçı ya da politik ve etik bir söylemin özneleri değildir. Onlar aynı zamanda –akademisyen, araştırmacı gibi öznelerle beraber– "kültür işçileridir." "Karşı Güç Olarak Sanat"ta, sanatın bir üretim olarak tanımlanması, sanatçıların, araştırmacıların, aktivistlerin hem politik aracı konumda olmaları hem de kültür sektöründe yaratıcı işçi özneler olarak ortaya çıkmalarının yarattığı imkânlara ve sorunlarına değiniyorum.

"*Queer* Değil, *Queer*'leşme ve *Queer*'leştirme" yazısıysa, Türkiye'de artık çalışmayan ve inandırıcılığını yitirmiş siyasi tiyatronun, Gezi ayaklanması sürecinde herkesin teker teker performans sanatçısı haline gelmesiyle saptırıldığı anı işaretliyor. Siyasi, sanatsal, araştırmacı, akti-

vist aracıların aradan çekildiği, toplumun erklendiği ve kendi diliyle, kendi ağzıyla söz aldığı veya almamayı tercih ettiği bir deneyimdi Gezi. Dolayısıyla hem Süreyyya Evren'in *Tercüman* romanı hem de kültürel aracılar tartışmasıyla beraber düşünülmeli. Yazı önceden belirlenmiş rollere ve belirlenmiş bir metnin izlenmesine dayalı tiyatro sanatı ile açık uçluluğa, sürece ve doğaçlamaya dayanan performans sanatının biçimlerini karşılaştırarak siyasal çıkarımlarda bulunuyor. Siyasetten sanata bir tercüme değil; sanattan, sanatsal biçimden yola çıkarak bir siyaset öneriyor. Özgürleşme deneyiminin sanatçı, araştırmacı ya da aktivist olsun hiçbir aracı konumun sunacağı senaryoyla gerçekleşemeyeceğine işaret ediyor. Tam da bize bizi kurtaracak bir metin, senaryo sunulmasının özgürleşme fikriyle çeliştiğine dikkat çekiyor.

"Sanatta İrticai Faaliyet" sanatın sınırlarının belirsizleştiği, sanat kurumlarının sosyal bir işlev görmeye başladığı, estetik bir nesne olarak sanat nesnesinin kriterlerinin aşındığı günümüzde, gündelik yaşamın içinden gerçekleştirilecek sanat-eylemlere vurgu yapıyor. Alelade nesnelerin sanat nesnesi haline gelebilmesi, sanat disiplinini tanımlayabileceğimiz bir öz fikrini kaybetmiş olmamız, sanatın sosyoloji, etnoloji ve antropoloji gibi disiplinlerle kaynaşması Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* ve Hal Foster'ın *Tasarım ve Suç* kitaplarındaki şikâyetçi dil üzerinden ortaya konuyor. Dört başı mamur büyük sanat disiplinine ve kurumuna geri dönme arzusunun, günümüzdeki belirsizlik, aşınmış sınırlar ve muğlaklık atmosferine verilen tepkisel bir tavır olduğunu öne sürüyor.

Kitapta 1990'lar sanat dünyasıyla ilgili iki yazı yer alıyor. "GAR" 1995'te Ankara Garı'nda gerçekleşmiş ve açılıştan birkaç saat sonra görevliler tarafından kaldırılmış bir sergi. Günün sert politik ve sosyal ortamına kapalı, örtük, kendini gizleyen konuşma biçimleriyle cevap vermeye çalışan işlerden oluşuyor. Duygulamlarla toplumsal bedende ve hafızada gerçekleşecek titreşimleri hedefliyor. Yazı boyunca hem "GAR" sergisindeki işlerin birer okumasını yapıyorum hem de belki de serginin kendisinden daha önemli olan günün sanat ortamının örgütlenmesinde temel bir faktör olan amatör-kolektif emeğe işaret ediyorum. "20**90**0"ler yazısıysa, 1990'lar ve 2000'ler sanat dünyalarının bir karşılaştırması. Yazıda 1990'ları bir arşivci ya da tarihçi gözüyle değil, 1990'lardaki birikime bir repertuvar gibi değerlendirilen, bugün

bu yapış-ediş ve oluş tarzını terkrar canlandırmayı özleyen bir tavırla ele alıyorum; nostaljik olmaktan ziyade 1990'lardan öğrenmeye ve uygulamaya yönelik bir tavırla.

Son olarak "Kırmızı Benekler" bir fuar yazısı. 2012 İstanbul Sanat Fuarı vesilesiyle kaleme alındı. Sanat ile paranın ilişkisine değindiğim, satın alma eyleminin karmaşık dinamiklerine odaklanan, para ve sanat, ekonomi ve anlam, maddi ve gayrimaddi arasında varsaydığımız teztlıkların eridiği bir anda piyasa fikrini ele alan bir yazı.

Söyleşiler

Daha çok kendi sanat işlerimden bahsettiğim farklı dönemlerden üç söyleşiyi de sona ekledik. 2014 yılında Londra İniva'da gerçekleştirdiğim "Özgürlüğün Senaryosu Yoktur" başlıklı kişisel sergim vesilesiyle Hande Eagle ile gerçekleştiridiğimiz söyleşi, son dönemde odaklandığım iş, çalışma, sanat ve özgürlük temalarını ele alıyor. Hande Oynar'la gerçekleştirdiğimiz "*Parkalinç*: Bir Ürünün Hikâyesi" adlı söyleşi, 2011'deki "Kendinden Memnun Kolayca Metalaşabilen Anarşist Jestlerde Bulunmaktansa, Sanat Üzerine Deneysel Araştırmalar Yürütmenin Daha Anlamlı ve Yıkıcı Olabileceğinin Ayırdına Varıyorum" adlı kişisel sergi sonrasında gerçekleştirildi. Zeynep Öz'le yapılan "Eleştiri, Sanatın Mutluluk Vaadini Bu Dünya ile Uzlaşmaya Hazır Ruhlara Bırakan Bir Tavırdır..." adlı söyleşi, Ful Sanat Ödülü katalogunda yayımlanmıştı. Bu üç söyleşide de hem kendi işlerimi ele alıyorum hem de süreç içinde sanatsal tavrımın, yani sanatsal konuşma ve hitap biçimlerimin nasıl, hangi nedenlerle evrildiğini anlatıyorum. Söyleşiler bölümünün işlerime yabancı olan okur için tamamlayıcı bir işlev göreceğini umuyorum.

Peki Gezi'den sonra nasıl bir sanat? Denebilir ki, birçok sanat projesi ve sanat alanındaki politik diskur ve tarz Gezi'yi önceliyordu, Gezi kafasındaydı. Ayrıca Gezi'nin ilk günlerinden itibaren sanatçılar Gezi'deydi, dolayısıyla Gezi sonrası ne yapıyorlarsa yapmaya devam etmelidirler; sanat dünyası politik olarak Türkiye'deki genel politik diskurun ve kabullerin dışındadır. "Kişisel olan politiktir" mottosundaki gibi hayatın aşağıdan dönüşmesi fikri, gerçekleştirilen birçok "aktivist", "katılımcı", "sosyal olarak angaje" sanat formunda canlıdır, temeldir. Evet, Twitter'da dendiği gibi "dağılabiliriz" bir sorun yok, her şey yolunda.

"Öyle mi gerçekten?" diye soran bir sanat cini musallat oluyor bana son günlerde. Gezi'yi belirli bir tarihte başlamış ve bitmiş, artık tarihselleştirilen bir olay olarak görmüyorum. Gezi, tıpkı son senelerde dünyayı sarmış olan ayaklanma dalgasının diğer örnekleri gibi, beklenmeyen bir şekilde ortaya çıktı. Akılcı, anlatılaştırılabilecek bir senaryonun parçası değildi. Nereden geldiği, neden ortaya çıktığı ve sönümlendiyse nasıl sönümlendiği sorularına ancak olaydan sonra ve yetersiz cevaplar verilebilir. Gezi beklenmiyordu ve oldu. Tıpkı Tahrir gibi, İşgal Et hareketleri gibi... Ve Gezi Parkı'nda yaşadığımız kolay kolay aktarılamayacak yoğun deneyim, küçük ve büyük etkinleşmeler halinde toplumun damarlarında sürmekte...

Gezi Parkı'nın yoğun günlerinden sonra ayıklaşan bir topluma karşılık, sanat dünyasında bir ruh çekilmesi gerçekleştiğini düşünüyorum. Gezi sanat dünyasındaki enerjinin bir kısmını çekti, tatmin etti. Şimdi sanat dünyası rahatlamış, bir boşluk içinde. Bu sırada "Ne yapsam?" diye düşünürken, sanatın sponsorluk ilişkilerini asıl sorun haline getiren, kurum ve galerilere sanatçı haklarını tanımalarını talep eden etik ve politik bir diskur geliştiriyor. Bu son gelişmeyi Gezi'nin

etkilerinden biri sayıyorum. Sanatçılar da daha ayık, şeffaflaşma ve hak talep ediyorlar. AKP'den devletin şeffaflaşmasını, şirketler, vakıflar ve bankalarla girdiği al-ver ilişkisinin açığa çıkmasını talep eden aktivist tavırla paralellikler gösteren bir tutum bu. Tabii bu şeffaflaşma talebinin aslında itiraf ettirme olduğunu da söylemek gerekli. Herkes biliyor neyin şeffaflaşması gerektiğini; bilgiler, ilişki zincirleri ortada. Talep edilen şey bu ilişkilerin itiraf edilmesi ve daha sonra gereğinin yapılması.

İstanbul Art News'un Mayıs sayısında da, Osman Erden sanat tarihinden belli başlı örgütlenme örneklerini anarak bu eğilimin ivme kazanarak sürmesi gerektiğini öne sürüyordu. Örneğin Joseph Beuys'un –sanki sanatsal tavrının mantıksal bir sonucu gibi– Yeşiller Partisi'nin milletvekili olarak parlamentoya girmesine, 1970'lerde New York'ta sanatçıların Sanat Emekçileri Koalisyonu adı altında örgütlenerek kurumlardan şeffaflık, temsiliyette eşitlik talep etmelerine ve ücretsiz girişin verilmiş değil alınmış bir hak olduğuna vurgu yapıyor; bu tür örgütlenme girişimlerinin yerel sanat dünyamızda da örneklerinin ortaya çıktığını (Turuncu Çadır) ve bu örneklerin gelişerek devam etmelerini umduğunu belirterek yazısını bitiriyordu.[1] Bu yazıyı bu gelişmelere bir itirazı dile getirmek için kaleme alıyorum. Sanattaki bu "politikleşmeye" karşı çıkmasam da, temelde Gezi'den ve İşgal hareketlerinden öğrendiklerimizden ilişkisiz olduğunu ve "regresif" bir siyasete denk geldiğini düşünüyorum. Gerçekten de, bu politikleşmenin bizi götüreceği yer Beuys'u götürdüğü yerden farklı olmayacaktır: Millet Meclisi.

"Her Yer Taksim Her Yer Direniş!"

Oysa Gezi'nin, politik dili dönüştürerek politikayı başka bir şekilde tarif etmesini sağlayan siyaset, ucu milletvekilliğine dokunacak bir siyaset değildi. Gezi ile sanatın ilişkisi, tam da neyin politik olduğunun dönüşmesi sayesinde kurulabildi. Gezi sanatın sanattan kurtularak siyasete soyunduğu bir an değil; siyasetin sanata geldiği, profesyonel stratejist politika uzmanlarının geri çekildiği, sanatın ve yaratıcılığın siyaseti dönüştürdüğü bir andı. "Her Yer Taksim Her Direniş!" sloganı,

---

1 Osman Erden. "Gezi Deneyimi ve Türkiye'de Güncel Sanat." *İstanbul Art News* 10 (Haziran 2014): 6.

tam da iktidarın bir merkezden, otoriteden ibaret olmadığına, siyasetin çeşitli profesyonel aracılarla yürütülecek pazarlıklar anlamına gelmediğine işaret ediyordu. Hayatın tümüne yayılan, herkesi bulunduğu yerden siyasallaştıran ve özneleştiren, otoriteye talep listesi sunumu aracılığıyla özpotansiyelini tekrar bir merkeze veya aracıya devretmeyen; hayatı şimdi burada, özgür kütüphaneleriyle, açık mutfaklarıyla, takas şenlikleriyle, yeryüzü sofralarıyla dönüştürmeye girişen, her kişinin güçlenerek potansiyelini keşfetmesine imkân veren bir siyaset biçimiydi. Burada uzun uzadıya açımlamaya imkân yok fakat "Her Yer Taksim Her Yer Direniş!" sloganı, sanat dünyasının çokça alıntıladığı postyapısalcı –ve posthümanist olarak da– anılan Foucault, Deleuze ve Guattari'nin fikirleriyle uyum içinde bir siyasete işaret ediyordu. Buradaki gariplik, dünyada ve Türkiye'de sanat alanındaki aktörlerin o kadar alıntıladıkları, tartıştıkları ve savundukları fikirlerin farkını anlamamış görünmeleri. Mesele aktivizme, örgütlenmeye gelince hemen eski siyaset diline ve biçimine sığınmaları.[2]

Karşı karşıya olduğumuz talep siyaseti yani kurumlara, sponsorlarla ve sanatçılarla ilişkilerini düzenlemesi gerektiğini söyleyen siyasi dil Gezi'deki siyasetten çok geri. Temsil mekanizmalarına dayanan, politikayı ideal etik konumun teatral boş jestine havale eden, Gezi'nin neyin politik olduğunu değiştirerek elde ettiği kazanımları geri veren, politikayı belirli öznelik konumları üzerinden hakların tanınmasına endeksleyen, kısacası politikayı bürokratikleştiren bir siyaset. Talep siyasetinin alameti farikası boykot tehdidinde temelleniyor. Boykotu kurumlara karşı bir şantaj olarak kullanmak, çeşitli şartlar ileri sürerek kurumlarla müzakere masasında sanatı bir koz olarak kullanma taktiği, etik konumun sunulduğu ve açıklandığı deklarasyon ve mektuplarla tamamlanıyor. Bir yapma-etme ve bilme biçimi olarak veya avangard özlemlerde olduğu gibi gündelik yaşamın kendisini sorun etmemesiyle sanatı (ve hayatı da) ikincilleştiren, o kurtulduğumuzu düşündüğümüz eski siyaset dilini güncelleyen bir tavır.

---

2 İşgal hareketlerinin "talep", "talepsizlik", "karmaşa" ve "dev talep" taktikleriyle nasıl işlediğini kabaca ortaya koyduğum bir yazı için bkz. "Gör Dediğimi Gör, Ama Kanma!" http://www.ne-yapmali.blogspot.com.tr/2012/07/gor-dedigimi-gor-ama-kanma.html

Bu dille konuşmaya başladığımızda şöyle bir kanıdan hareket ediyoruz sanki: Sanat ve sanatsal yapış-edişlerimiz, bu yapış-edişlerimizin politikası bir sorun olmaktan çıktı; doğruları ve yanlışları bulduk, artık kurumların sponsorlarla ve sanatçılarla ilişkisine bakabiliriz. Halbuki bu iki alan birbirinden ayrılamayacak şekilde iç içe geçmiş durumda. Durumu daha da çetrefilleştiren, sanatın indirgemeci bir biçimde, içerik ve formundan bağımsız olarak iyicil ve ifade özgürlüğü alanı oluşu dolayısıyla da saf iyi bir sembolik sermaye olarak kodlanması. Şöyle bir örnekten hareket edelim: Aktivist sanatçı bir iş üretmektedir; bir madencinin yağlı boya resmini yapmaktadır ya da katılımcı, sosyal olarak angaje bir topluluk sanatı gerçekleştirmektedir. Bu sanatçının işleri maden şirketinin sponsor olduğu sanat kurumunda gösterilmekte ve desteklenmektedir. Maden şirketi güvencesizleştirilmiş, taşeron sistemiyle sömürdüğü işçilerden elde ettiği sermayeyle sanatı destekleyerek bir taşla iki kuş vurur, hem maddi hem sosyal/kültürel sermaye devşirir. Sanatçının bu duruma cevabı, aynı sanatsal tavrı devam ettirmek, kendi kurduğu politik doğrucu söylemde boğulurcasına tavrını savunmak, kendi yaptığını sorgulamamak, sorumluluğu sanatının ve kendisinin üzerinden atarak sanat kurumlarının günümüz toplumunda yer aldığı ilişkiler zincirine yüklemektir. Oysa bu ilişkiler zinciri, tam da aktivist sanatı bulunduğu yere getiren ve tam da aktivist işleri dolayısıyla desteklenmesine sebep olan ilişkiler zinciridir.

Dünyada ve Türkiye'de Boykot Çağrıları

2008 krizi, Arap devrimleri ve Avrupa, Amerika, Çin, Brezilya, Ukrayna gibi artık sayamayacağımız kadar çok ülkeye ve kente yayılmış olan sürekli aktivizm hali, neoliberalizmi ve finansallaşmanın yabancılaştırıcı etkilerini daha da görünür kıldı. Neoliberalizm devam etmesine rağmen, bugün kimse neoliberalizmi savunmuyor ve artık kimse neoliberalizm alternatifsizdir de diyemiyor. Böyle bir tarihsel momentte sanat dünyasında daha da fazla boykot çağrısı, boykot ve mektup yazma/imzalama jestleri görüyoruz. Abu Dabi Guggenheim'ın inşaatında kullanılan ucuz göçmen emeği sömürüsüne yönelik sanatçı boykotu, Tate'e BP sponsorluğu dolayısıyla yönelen eleştiri ve eylemler, 11. İstanbul Bienali öncesi, 12 Eylül darbesiyle ilişkilenen Koç Holding sponsorluğu nede-

niyle sanatçıların boykota çağrılması, kamusal alanı tartışmaya açan 13. İstanbul Bienali'ne yine sponsorları hatırlatılarak girişilen eylemler ve boykot çağrısı, işin karakola uzaması sonrasında sanatçılar, sanat emekçileri tarafından İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'na (IKSV) ve küratör ekibine yazılan mektup ve son olarak 19. Sidney Bienali'nin mülteci toplama kampları inşa eden Transfield Holding'le bağını koparması için gerçekleştirilen boykot tehdidi, sonrasında Transfield'le bağlarını kopartan Bienal ve sergiye geri dönen/dönmeyen sanatçılar... Yönetimde şeffaflaşmayı, sanat kurumlarının insan ve doğa haklarını ihlal eden şirket ve sermayeyle bağını koparmasını, devletlerin ve şirketlerin insan haklarına ve doğaya saygılı politikalar geliştirmesini talep eden mektuplar ve bu taleplerin boykot çağrısı/tehdidiyle desteklenmesi, bu politik dilin ve tarzın canlandığı zemin olarak göze çarpıyor.[3]

Abu Dabi Guggenheim ve Sidney Bienali boykotları/tehditleri görece başarılı olduklarından, bu başarının ortaya çıkardığı iki soruna değinmek ve boykotların canlandırdığı siyaset dilini ve etkinleştirdiği öznellik biçimini kabaca ortaya koymak istiyorum.

Boykot Paradoksu

Sergileri boykot eden, etme tehdidi savuran (hepsi etmiyor, örneğin Transfield'le bağlarını koparan ve Bienal'e geri dönen, talebinin karşılandığını düşünen sanatçılar da var) sanatçıların hepsi politik ve sosyal olarak angaje, aktivist sanatçılar. Yani sergiyi politik ve sosyal bir tartışma, bilinçlenme alanı olarak kullanma amacı güden ve bunun etkisine inanan sanatçılar. Küratörler –ve sanatçılar da– sanat alanını savunmak ve amaçlandırmak güdüsüyle sanatı açık bir kamusal tartışmanın yürütülebileceği özgür bir ifade alanı olarak söylemleştiriyorlar.[4]

---

3 Sydney Bienali boykotu ve sonuçları için bkz. http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/mar/11/sydney-biennale-boycott-victory-shows-that-divestment-works. Abu Dabi Guggenheim'a yönelik boykot çağrısı ve imza metni için bkz. http://www.ipetitions.com/petition/gulflabor/

Sydney Bienali boykot çağrısı metni için bkz. http://lamblegs.wordpress.com/2014/02/19/an-open-letter-to-the-board-of-directors-biennale-of-sydney/

4 13. İstanbul Bienali küratör ekibinin açıklaması için bkz. http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/790

Politik doğruculuğa sığınan, pek de inandırıcı olmayan bu savunu son derece uzlaşmacı ve köşesiz bir demokrasi fikri sunumu olarak kulaklarımızda tınlıyor.

Boykot etme fikrinin bu kadar canlı olmasında ve bir davranış biçimi olarak gündeme gelmesinde aktivist sanatın etkisizliğinin kabulü, itiraf edilmesi var. Sermaye ilişkileri dolayısıyla bulunduğu konumdaki suç ortaklığına daha fazla dayanamayan aktivist sanat, sanatının ve bienalin bir tartışma mecrası olarak potansiyeline inancını askıya alıyor. Üstüne üstlük bu jest, demokrasi ve insan hakları sorunlarının tartışılmasında, görünür ve duyulur kılınmasında etkili oluyor -belki serginin ve sanat yapıtlarının yapabileceğinden daha güçlü bir biçimde. Boykot tehdidimizi yaptık, etkili de olduk, kamuoyu oluştu, Bienal sponsorluk anlaşmasını bitirdi, Sidney Bienali artık kirli parayı sanatla aklama yeri olmaktan çıktı. Kanımca bu süreç ve görece başarı aktivist sanat sorununu daha da derinleştiriyor. İster istemez, en kuvvetli jest boykotsa bunu neden sonuna vardırmamalı sorusu akla geliyor.

Başka bir taraftan boykot sermaye veya devletle ilişkinin sürmesi için her daim hazırda bulundurulması gereken bir yöntem. Hemen elden çıkartılmamalı. Fakat boykotun ortaya çıkardığı siyaset dili, sanatın sermaye ve devletin simgesel sermaye devşirdiği bir PR alanına dönüşmesine yol açarken, kariyer ve ün derecelerine göre değişen kademelerde sanatçıların sembolik sermaye taşıyıcı özneler olarak kodlanmalarını da beraberinde getiriyor. Dolayısıyla aslında boykot edilmesi gereken, belirli kurum ve sermaye kuruluşlarından ziyade sanatı bir PR alanı, sanatçıları da hiyerarşik bir yapı içinde sembolik sermaye özneleri olarak kodlayan bu ilişki dinamiği. Kendi kendimize sormamız gereken soru, "Hangi kurum meşru?"değil, cevaplaması daha zor olan, "Sanat nasıl, hangi özellikleri dolayısıyla bir PR alanı olarak kuruluyor? Bu ilişkiyi dönüştürmenin yolu nedir?" olmalı.

Sydney Bienali küratörü Juliana Engberg'in açıklamaları için bkz. http://artreview.com/previews/the_biennial_questionnaire_juliana_engberg. Alexandra A. Seno. "Interview: Juliana Engberg Defends Sydney Biennale." *Wall Street Journal* 20 (Mart 2014). http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304747404579446673957214280

Sanatın Prensi Kim Olmalı?

Bu durumun ortaya çıkardığı başka bir sorun da, sanatın hangi temiz parayla destekleneceği, daha doğrusu sembolik sermaye sahipleri olarak sanatçıların hangi kurumu, şirketi veya devleti *destekleyecekleri* sorunu. Madem tam bir çekiliş/boykot söz konusu değil, o zaman hangi parayla devam edeceğiz? Madem sanat saf bir sembolik sermaye, ifade özgürlüğünün saf bir işareti, sanatçılar da bu sermayenin temsilcileri, bu durumda bu sembolik sermayeyi kime satmalı/vermeli/peşkeş çekmeli? Bu sembolik sermayeyi neyle değiş tokuş etmeli? Bugün bu tartışma kaçınılmaz hale gelmiş durumda. Sanat bizzat insan haklarına aykırı mülteci politikaları geliştiren ve uygulamaya koyan ya da soykırımlar yapmış, ayrımcılığı kural olarak benimsemiş, topluma her türlü baskıyı reva gören devlet tarafından mı desteklenmeli? (Örneğin Sidney Bienali büyük ölçüde devlet tarafından destekleniyordu.) Vergilerle toplanan ve politik bir parti tarafından yönetilen devlet parası daha mı temiz? Hangi şirket ucuz ve preker emeği kullanmıyor? Hangi şirket fosil yakıtların tüketiminden kâr sağlamıyor? Hangi banka tarihi eserleri baraj gölü altında bırakacak HES'lere destek olmuyor ya da hangi banka zehirli finansal enstrümanlarla zengini daha zengin yapmıyor? Hangi marka genetiğiyle oynanmış tohumlara, tarımın ve hayvancılığın şirketleşmesine, doğal kaynakların özelleştirmesine karşı? Hangi devlet, şirket çeşitli toplumsal cinsiyet kimliklerine saygılı politikalar geliştiriyor? Sanatın sembolik sermayesiyle destekleyeceği temiz, meşru para hangisi?

Kısacası, sanat dünyası ve bu dünyadaki temsili konumumuz aracılığıyla yürüttüğümüz "etik ticareti"ni nasıl yönetmeliyiz? Sadece bu soru bile boykot taktiğinin nasıl bir siyaset dili ve öznelik konumu ürettiğini ortaya koyuyor.

Neoliberal Kapitalizm ve İyicil Aktivist Sanat: Bir Kazan-Kazan Senaryosu

Şimdi biraz daha geri çekilelim ve belirli bir tarihsel çerçeve içinden bakalım. Özellikle son 20 sene içinde aktivist sanat, neoliberalizmin altını oyduğu kamusal kurumların ve sosyal dayanışma ağlarının (sendikalar, sosyal güvenlik kurumları vs.) yokluğunda/zayıflığında,

bu kurumların telafisi olarak sunulan hayırseverlik jestleri ve sivil toplum kuruluşlarının belirlediği bir alan ve diskur içinde desteklendi, destekleniyor. Neoliberal fikre göre toplum, hastalıklarını kendi kendine onaracaktır. Her birey kendi sağlık harcamalarından sorumludur örneğin. Toplumsal bir hastalıksa, hayırseverlik vakıfları ve fonlarıyla iyileştirilecektir. Serbest piyasa koşullarında palazlanan şirketler kendi sebep oldukları hastalıkları, yine kendi hayırseverlik jestleriyle gidereceklerdir; elbette dilerlerse. Dilemezlerse gidermek zorunda değiller. Genel prekerliğimiz ve güçlü olanın insafına bırakılmışlığımız bu durumdan kaynaklanır. Tıpkı Soma faciasında şirketin yaşam odaları bulundurmak zorunda olmaması gibi. Dolayısıyla sosyal devlet babanın yokluğunda bir yaşam odası bulundurmak şirketin iyicilliğini, hayırseverliğini, insan hayatına verdiği değeri gösteren bir jest olarak, sembolik prestij kazanmasını sağlayan kaynağa dönüşür. İyicil aktivist sanat da, tıpkı yaşam odaları gibi, dileyen şirketin kendini bu kaynaktan beslemesine yarayan, sömürüye açık bir kaynak haline gelir.

Fakat bu durum yeni değil. 1970'lerden itibaren kamusal kurum ve alanların çözülmesi ve 1990 sonrası neoliberalizmin kendini tek ve alternatifsiz bir ideoloji olarak dayatmasıyla ortaya çıkmış bir durum. Son 20 sene içinde üretilen ve artık sanat dünyasında ana akım haline gelmiş olan aktivist sanat, tam da bu süreç içinde palazlanmıştır. Buradaki zorluk, sanat piyasasında kendine yer bulamayan aktivist sanatın bir şekilde desteklenmek zorunda olmasıdır; devlet, şirket, vakıf, belediye, Avrupa fonları, Dünya Bankası, Birleşmiş Milletler... Ölçek olarak küçük olmayan, kendi kendine yetemeyen, gözü yukarıda büyük projeler, kurtarıcılık endüstrisi içinde yolunu bularak bu hayırseverlik alanından desteklenmek zorundadır. Niyet ne kadar iyi ve proje ne kadar büyükse, paradoksal olarak, bu hayırseverlik pazarının ağına düşmek o kadar kolaylaşır. Aktivist sanat ezilenlere yardım etmeye, onları görülür duyulur kılmaya çalışırken kendini zayıf, sömürüye ve manipülasyona açık bir şekilde şeytanla pazarlık yapar halde bulur. Bu durumu kendine anlatmakta zorlanan iyicil aktivist sanat şeytandan bulaşan kötülük tohumlarından arınmak, en azından kendi bütünlüğünü ve ideal, iyi benliğini kurtarmak için teatral, etik jestlere sarılır; mektuplar, deklarasyonlar, şartlı boykotlar vb...

Dolayısıyla aktivist sanatçı ve araştırmacılar kendilerini etik bir cendere içinde bulur. Şeytan bir taraftan kurbanına işkence ederken bir taraftan da aktivist sanata destek vermekte ve kurbana yardım etmesi için kışkırtmakta, ona iyicil, kendini feda eden kahramansı bir rol önermektedir. Aktivist sanat şeytanı aldatmayı ve zayıf bir anını yakalayıp işini bitirmeyi hayal ederken, şeytanın anlaşmasını kabul eder ve kostümünü giyer. Aktivist sanatın temizlik, iyicillik ve masumiyet iddiası, şeytanın iyicillikten ve sanatın sembolik sermayesinden pay alabilmesi için kurulmuş denklemin temelidir, olmazsa olmazıdır. Aktivist sanat iyicil olarak kodlanmalıdır ki, şeytan ona destek olarak iyicillikten payını alabilsin. Şeytan ve iyicil sanatçı arasında bir kazan-kazan anlaşması söz konusudur. Tam da bu noktada roller, iyi ile kötü birbirine karışır, iyicil sanatçı ile kapitalist şeytan ayırt edilemez hale gelir. Aktivist sanatın şartlı veya şartsız boykot şantajı, deklarasyonları, imzaya açılan mektupları şeytanı ve oyunu teşhir etmek değil, aynı yerleşim ve senaryo içinde oyunu devam ettirmenin bir yolunu bulmak için son çaredir. Bu anlamıyla boykot, geri çekiliş ya da teşhir değil, oyunu devam ettirmek için bir çağrıdır.

Peki Ne Yapmalı? Bırakalım Kurban İşkence mi Çeksin, Ölsün mü?

Bu argüman iyicil aktivist sanatın en temel savunusudur. Oysa iyicil aktivist sanat neoliberal, kapitalist şeytan ve yedeğine aldığı (şeffaflaşma, insan ve doğa haklarının şeytan tarafından tanınması gibi) uzlaşmacı demokrasi fikirleri tarafından çizilmiş bir senaryoda rolünü oynarken son kertede şeytana hizmet etmektedir. Oyunu dönüştürmenin en açık yöntemi, oyunun merkezi olan ve kötünün iyiden pay almasını sağlayan iyicil, masum, politik doğrucu, kurtarıcı sanat rolünü reddetmektir. Bu rolü reddetmek, aynı zamanda sınırları kesin bir şekilde çizilmiş iyi-kötü, siyah-beyaz dikotomilere dayanan rol bölüşümlerini de reddetmektir. Temiz, ideal bir iyi konumda olmak veya olmadığımız halde olduğumuzu iddia etmek, kendimizi sanki oynanan oyunda hiç payımız ve çıkarımız yokmuş gibi mağdur ve zayıf göstermek zorunda değiliz. Mesele şu ya da bu bienale veya kurumun sergisine katılmayı sembolik olarak reddetmek değil, sanatın içinde, sanatla oynanan oyunu dönüştürmektir. Bunun yolu da, üzerimize iyilik ve kahramanlık rüşveti

verilerek geçirilmiş olan aktivist, iyicil sanatçı rolünü reddetmektir. Bu rolün reddedilmesi, önümüzde iyi-kötü-kurban dağılımları dışında farklı rol ve senaryoların kurulabileceği bir olasılıklar alanını açacak ve etik cendereden çıkış yollarının etkinleşmesini sağlayacaktır.

Neden Zincirlerimizi Seviyoruz?

Neoliberal kapitalizm ve iyicil aktivist sanatın ortaya çıkardığı bu senaryoyu oynamak zorunda değiliz. Sanat etkinliğini ikincilleştirerek sanat alanını siyasallaştırma girişimleri, temsiliyetler üzerinden işleyen politikanın geri geliş semptomlarıdır. Oyundaki rolümüzü ve inisiyatifimizi reddetmeden bu senaryo içinden gerçekleştirilebilecek sapmalar, başka bir yazının konusu olabilir. Ancak şunu belirtmeden geçmeyelim; aktivist sanat oyunu sermaye veya devlet tarafından desteklenen hayırseverlik kurumları içinde oynanmak zorunda değildir. Sanatçılar kendi inisiyatifleriyle, küçük özörgütlenme yöntemleriyle, kurumlarından ve sponsorlardan kaynak, tanınma ya da hak talep etmeden birçok sorunu çözebilirler. Gündelik yaşama yayılan özörgütlenmeci, küçük inisiyatiflerin toplumsal meşruiyeti, etkinleşmeyi bekleyen bir potansiyel olarak önümüzde duruyor. Hakların tanınması ve sermayeyle ilişkilerin düzenlenmesi talepleri, sanatçıların kendi üretimleriyle kurdukları ilişkiyi, kendilerinin ve işlerinin politikasını sorunsallaştırmalarını ve etik cendereden dışarı çıkışı hayal etmelerini engelleyen bir etki yapıyor. Sanatçılar neden bu ilişkilere mahkûmlarmış gibi davranırlar? Neden efendimizi seviyoruz? Neden zincirlerimizi seviyoruz? Neden başka bir politika hayal etmekte bu kadar yetersiziz? Bunlar araştırılması gereken sorunlar olarak duruyor. İlişkinin düzenlenmesi ve iyileştirilmesi talebi, hayırseverlik mantığının belirlediği alanın dışına çıkma, özörgütlenme ve özerkleşme hamlelerini güçlendirmediği sürece regresif bir politika olarak kalmaya mahkum görünüyor.

Başka Bir Otosansür Mümkün!

Otosansür bir direniş taktiği olarak işleyebilir mi? Otosansür kültür üreticisinin iktidarı tamamen karşısına almadan varlığını sürdürmek amacıyla başvurduğu bir yöntem. Birçok sanatçı, araştırmacı, gazeteci hayatını kurumsallaşmış, içselleştirilmiş otosansür yöntemleriyle sürdürüyor. Türkiye kültür dünyasında sansürün de, otosansürün de yaygın olduğunu biliyoruz. Ama sorum şu: Otosansür, sanatçıyı, araştırmacıyı, kültür üreticisini başarıya taşıyan, iktidarla zımni bir uzlaşmanın aracı olarak değil, başlı başına bir direniş siyaseti olarak düşünülebilir mi? İktidarla karşı karşıya kalmamak ve hayatta kalmak için yapılan otosansür, bir süre sonra derin bir sinizme dönüşebiliyor ve iktidarın yeniden-üretilmesi haline geliyor. Çoğu zaman otosansürden geriye biçim ve ton değiştirilerek, yine de sunulmuş ve sunulabilmesi bir başarı olarak düşünülebilecek bir bilgi değil; zararsızlaşmış, sevimlileşmiş, ehlileşmiş, otoritenin hoşgörüsünün ve eleştiriye tahammül etmesinin propagandasına dönüşen bir bilgi kalıyor. Bunun yanında, tam tersi bir biçimde, James C. Scott'ın sözünü ettiği anlamda –otosansür de demek olan– "gizli senaryolar" iktidarın gözünden kaçtıkları sürece direniş alanları oluşturmaya aday.[1] Öznesini başarıya ulaştırarak intikam alan otosansür taktiklerini bir kenara bırakalım ve soralım: Bugün kültür alanında nasıl bir otosansür direniş anlamına gelebilir?

Kültür üretimini tahayyülümüz konuşmanın, ifade etmenin, göstermenin; görünür kılmanın/olmanın, sergilemenin özgürlük; konuşmamanın, suskunluğun, göstermemenin, görünür olmamanın da kölelik/boyun eğme anlamına geldiğini söylüyor. Elbette bağlamdan bağlama değişiyor neyin bir özgürlük pratiği, neyin boyun eğme

1 James C. Scott. *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*. İngilizceden çev. Alev Türker. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995).

"pratiği" olabileceği. Örneğin grev, boykot gibi direniş ve protesto eylemlerini "otosansür" olarak hayal etmek mümkün. Çünkü işçiler kendi emeklerini fabrikaya sunmuyorlar; üretimin çarkları içine girmeyi reddediyor, fabrikada "görünür" olmuyor ve kendi kendilerine emek güçlerinin üstünü çiziyorlar. Kültür alanındaki görünür olma ve görünür kılma takıntısını göz önüne aldığımızda, görünür olmak ile üretmek/çalışmak arasındaki örtüşme de ortaya çıkıyor. Otosansürün yaygın olmasının nedeni de bu; görünür olmak ve sürdürmek pahasına sunumlar, bilgiler, özlemler, duygular, kişilikler kibarlaştırılıyor. Otosansürün kirli anlaşması da burada yatıyor. Henüz otorite baskılamamışken, muhtemel bir kabul görmeme, onaylanmama tehlikesine karşı kendi kendini terbiye ediyor otosansürcü. Fakat bu yazıda araştıracağım otosansür kavramlaştırması bu uzlaşmacı, genel geçer, yaygın otosansür tarzı değil. Otosansürün başka bir tarzını ortaya koymaya çalışacağım.[2]

Grev eylemini, işçinin fabrika vasıtasıyla düzenlenmiş "konuşma" formatından çıkıp –tabii bu bir suskunluk formatıdır aslında–, başka türlü konuştuğu bir pratik olarak da düşünebiliriz. Tıpkı boykotu, tüketicilerin, izleyicilerin ya da sanatçıların düzenlenmiş konumlarından çıkıp başka türlü "sessizce" konuşmaları olarak adlandırabileceğimiz gibi. Verili öznelik konumunu boşaltmak, başka türlü konuşmak da demek aynı zamanda. Görünür olmamanın, başka türlü bir görülme biçimi olması gibi. Bu verili öznelik konumunu boşaltmak başka bir özneliğe yol açtığı, öncelik-sonralık mantığı işlediği için değil; hiçbir şey talep etmese de, hiçbir şikâyet dile getirmese de –belki de tam da hiçbir talep, şikâyet dile getirmeyerek– grev, boykot gibi geri çekilme eylemleri kendi başlarına bir tür konuşmadır. Bu eylemler dilin boşluklarına, sessizliklerine yerleşen bir konuşma biçimidir. Dolayısıyla konuşma ve konuşmama ya da görünme ve görünmeme arasında özgür-

2 Otosansür meselesi oldukça ikircikli. Her kültür-sanat ürünü üretim sürecinde üretici öznenin aldığı bir dizi kararla yaptığı ve yapmadığı, kattığı ve katmadığı şeyler sonrasında ortaya çıkar. Dolayısıyla otosansürün zıddı her şeyi yapmak, her şeyi katmak, her şeyi söylemek değildir. Belirli bir otosansürün zıddı başka bir otosansür olarak düşünülmelidir. Bu durumda otosansür, öznenin kendi kendine koyduğu kurallarla işleyen üretim sürecine içkin bir niteliktir.

lük ve boyun eğme kategorilerine denk gelen ikili bir şema söz konusu değildir; her konuşma bir sessizlik, her sessizlik de bir konuşma olarak düşünülmelidir.[3]

Yine de bu tartışma –koskoca bir dilin, inancın, cinsiyet kimliklerinin üstünün silindiği ve sansürün gündelik bir haber haline geldiği Türkiye gibi bir ülkede– bugün neden otosansür ediminin sözünü etmeye değer bir direniş sanatı olabileceği konusunda ikna edici olmaktan uzak. Özgürlük ve boyun eğme kıskacında genel olarak iktidarın işleyişini kavrayışımız ve bu işleyişin karşısına konumladığımız –handiyse bir "ideoloji" haline gelmiş olan– kültür üretimine atfettiğimiz değer ve işlevler buna izin vermiyor. Öznelliğin reddi, kendiliğin sergilenmemesi, arzuların saklanması nasıl bir özgürlük pratiği olarak düşünülebilir? Kadınlar, Kürtler, Ermeniler, gay ve lezbiyenler, işkenceye uğrayanlar, dünyanın madunları nasıl kendi hikâyelerini "anlatmayarak" özneleşebilirler? Bu özellikle sanat ve kültür alanında faal üreticiler olarak inandıklarımızla, yaptıklarımızla ve bütün bir alanın temel kabulleriyle uzlaşmaz bir fikir. Biz kültür üreticileriyiz; sanatçı, araştırmacı, eleştirmen, küratör, film üreticileriyiz; öznelliğin, tekilliklerin virtüözleri olarak konuşmaya, farklı sesler çıkarmaya ve eleştiriye inanıyoruz. Kürtçe yasaklanıyorsa Kürtçe film çekmeliyiz, Alevilik tanınmıyorsa Aleviler hakkında bir belgesel kotarmalıyız. Biz, sadece kendi öznelliğimizi görünür kılmak ve konuşturmak arzusu ve göreviyle değil; ötekileri, görünür olmayanları da konuşturmak ve göstermek/görünür kılmak amacıyla üretiyoruz/çalışıyoruz. Hatta etkinliklerimizin ürünlerinin dünyayı dönüştürücü etkiler yaptığına dair kuvvetli bir fikrimiz de var. Yani ortaya koyduğumuz ürünleri sadece kuru ifadeler olarak değerlendirmiyoruz; onların dönüştürücü potansiyelleri, alan açma, hâkim hegemonyanın oyununu bozma gibi performatif nitelikleri, hakikati söyleme sorumlulukları ve kapasiteleri var. Konuşmak, yazmak, üretmek bizim için var olmak ve "öteki"lerin de bizim ürünlerimizle var

---

3 Sessizlik ve konuşmanın özgürleşme pratiğiyle ilk bakışta paradoksal görünen ilişkisi üzerine bu yazıda geliştirmeye çalıştığım fikirleri büyük ölçüde Wendy Brown'un "Özgürlüğün Sessizlikleri" olarak çevrilebilecek makalesine borçluyum: Wendy Brown. "Freedom's Silences." *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation* içinde, der. Robert J. Post. (Los Angeles: Getty Publications, 1998) 313.

olmaları, görünür, duyulur kılınmaları demek. Kendine yabancılaşmış, yoksullaşmış, ötekiler üzerinde hegemonya kurmuş beyaz dünyanın üzerinde kendi emeğine yabancılaşmamış, sanatın ve ötekiyle ilişkinin işaret ettiği "mutluluk vaadi"nin sözcüleri olan küçük bir grubuz. Bu durumda konuşmamak, sergilememek, görünür kılmamak/olmamak, üretmemek nasıl bir özgürlük pratiği olabilir?

Bartleby ve Schweik Fordizme Karşı

Enrique Vila-Matas'ın *Bartleby ve Şürekâsı* ile Jean Yves-Jouannais'in *Artistes Sans-Oeuvres* [Yapıtsız Sanatçılar] kitapları sanat tarihinden yapıt üretmemiş ama yine de yazar-sanatçı addedilmiş, hatta addedilmenin de ötesinde bizzat sanat kavramını etkilemiş, üretici-olmayan, grevci, uzlaşmayan Bartleby'lere odaklanıyor.[4] Kitapların asıl meselesi yapıt üretmeden nasıl sanat yapılabildiğini araştırmak ve yapmamak ile yapmanın paradoksal ilişkisini ortaya koymak. Elbette güncel sanat için ilk akla gelen örnek Marcel Duchamp. Üç sene boyunca satranç oynaması, sekiz sene boyunca bir yapıt (*Büyük Cam*) üzerinde çalışması, onu iş yavaşlatan veya grevci sanatçıların en önde gelenlerinden biri haline getiriyor. Bunun yanında Jacques Vaché gibi sadece dört mektup yazarak edebiyat tarihine girmiş olan yazarları da anmak mümkün. Tabii mektubun kitap gibi bir ürün ortaya koymak amacıyla yazılmadığını, hayatın içinde işleyen edebi bir form olduğunu da vurgulamak gerekli. Bu anlamda Jacques Vaché'nin aslında hiçbir şey yazmadan yazar olduğunu söylemek mümkün.

Akla adı bu iki kitapta geçmeyen, daha yakın dönemden Gustav Metzger'in 1977-1980 tarihleri arasında sanatçılara yaptığı grev çağrısı geliyor. Metzger'in çağrı metninin önemi, sanatı "özgürlük" çerçevesinde değil, bir üretim olarak görmesinden geliyor. Bu yazıdaki "grev ve boykot olarak otosansür" tartışması açısından bu vurgu önemli. Otosansür ve grev fikirleri, sanat –diğer niteliklerinin yanında– bir üretim olarak düşünüldüğü, düşünülebildiği ölçüde örtüşüyorlar. Elbette

4 Enrique Vila-Matas. *Bartleby ve Şürekâsı.* İspanyolcadan çev. Tülin Şenruh. (İstanbul: Doğan Kitap, 2005). Jean-Yves Jouannais. *Artistes Sans Oeuvres.* (Edition Gallimard, Nisan 2009).

hiçbir sanatçı bu üç senelik grev çağrısını kabul etmiyor. Sanatçıların grev çağrısını reddederken dile getirdiği argümanlar çok tanıdık: "Sanat toplumsal mücadelelerin aracı, özgür olduğumuz, konuşabildiğimiz, dönüştürücü etkiler kotarabileceğimiz bir alan, neden grev yapalım?" Metzger çağrı metninde, sanatın devlet ve şirketler tarafından bu yapıları sevimli göstermek için kullanıldığını vurgulayarak, sanatın devrimin hizmetinde olduğu tezinin inandırıcılıktan uzak olduğunu dile getiriyor. Bu argümanın bugünün Türkiye sanat ve kültür dünyasıyla yankılanmaları oldukça bariz.[5] Birbiri ardından kurulan büyük holding ve bankalara bağlı olan sanat ve kültür kurumlarında en küçük tatsızlıkların bile önüne geçilmek için harcanan çaba, programlamaların "direniş estetiği" ya da "siyasallık" anlamına gelebilecek her şeyden itinayla arındırılması, üzerinde hiç düşünülmemiş, en aşırısından bir politik doğruculuğa ve herkesin kabul edeceği ortalama bir tona sığınılması, uzlaşım üzerine kurulu bir zeminin kotarılmaya çalışıldığını gösteriyor. Bu zeminin yarattığı en yaygın sorun elbette otosansürün yaygınlaşması ve üretim sürecinin bir parçası haline gelmesi. Burada görünür kılmaya ve radikalleştirerek ele geçirmeye çalıştığım, üretimin bir eklentisi haline gelmiş olan bu otosansür mekanizması.

Kendisine verilen metinleri kopyalayan itaatkâr bir kâtip olarak Bartleby ile kendini ortaya koyan, kendi öznelliğini kamuya açan özerk, özgür sanatçı figürü arasındaki karşıtlık son derece açık görünüyor. Fakat bu eylemler farklı bağlamlarda ve farklı biçimlerde gerçekleştirildiğinde, çok katmanlı ve karmaşık direniş eylemleri haline gelebiliyorlar. Bazı anlarda, kopyalamak direniş; bazı anlardaysa, özgürce konuşmak boyun eğmek anlamına gelebiliyor.

Bartleby'nin, "Yapmamayı tercih ederim" mottosu, bürokratik ve hiyerarşik kapitalizm bağlamında tam bir grev ve itaatsizlik eylemidir. Aynı şekilde, tam bir itaat de, kendi inisiyatifini otosansürlemek, sessiz bir direniş ve kopuş anlamına gelebilir. Yazıları kopya etmek, hiçbir müdahale fikrini aklından geçirmeden suretlerini çıkarmak, şeffaf bir levha gibi onları bir yandan öbür yana geçirmek ve özel bir düşünce

5 Gustav Metzger'in çağrı metni için bkz. http://www.thing.de/projekte/7:9%23/y_Metzger+s_Art_Strike.html

üreterek katkıda bulunmamakta da, nihilist bir kopuş ve direnme eylemi söz konusudur. Bu, hem her iş biraz inisiyatif ve katılım gerektirdiğinden hem de tam bir itaatin, kendini silmenin tam bir redle kardeşliğinden ve ikisinin de dünyaya karşı bir suçlama potansiyeli taşımasından kaynaklanır. Richard Sennett, *Yeni Kapitalizmin Kültürü* kitabında, bürokratik örgütlenmenin "demir kafes"inin hiç de işçi bireylerin inisiyatifine izin vermeyen bir hiyerarşi düzeni olmadığını; aksine her kademede iş ve görevlerin bireylerin katkılarıyla işlediğini öne sürüyordu. Dolayısıyla, bürokrasinin demir kafesinde dahi iş ve görevleri tam olarak uygulamak diye bir şey yoktu; her aşamada belirli bir katılım, yorum, inisiyatif dozu gerekiyordu.[6] Bu yüzden "Yapmamayı tercih ederim"in ötesinde, işçi-öznenin tam şeffaflığı, kendini, kendi inisiyatifini sansürlemesi de başlı başına bir direniş ve sabotaj eylemi haline geliyordu.

Sennett'in bahsettiği her aşamada alınan bu küçük inisiyatifler konusunda, *Aslan Asker Schweik* da, konuşma-konuşmama, katılma-katılamamanın, şeffaflık-opaklık karşıtlıklarının itaatsizlik ve direnme pratikleriyle olan paradoksal ilişkisini görünür kılar. Jaroslav Hašek'in romanında, aşırı gönüllülük ve aşırı katılımın, askeri bürokrasinin işleyişini sabote etmesinin mizahi bir öyküsünü izleriz. Askeri bürokrasinin işleyişi, milliyetçilik, adanma, kendini feda etme ve vatanperverlik söylemleri eşliğinde işlevsel bir sinizm üzerine kuruludur. Komutanlar, yargıçlar, doktorlar asla söylediklerini kastetmezler ama bu işlevsel sinizm sayesinde emirler, uygulayıcı erlerin farkında olduğu sessiz anlaşmalar doğrultusunda aldıkları inisiyatifle öngörüldüğü gibi gerçekleşir. Bu sinizm ve sessiz anlaşmanın farkında olmayan Schweik, her şeyi kelimesi kelimesine anlaması, herkesin kaçmaya çalıştığı görev ifa etme konumuna duyduğu aşırı arzu yüzünden sürekli şüpheyle karşılanır. Schweik aptal mıdır ya da su katılmamış bir anarşist midir, bu asla çözülmez. Aptal da olsa anarşist de, Schweik iktidarı kraldan çok kralcı olarak alt eder.

---

6 Richard Sennett. *The Culture of the New Capitalism.* (New Haven: Yale University Press, 2005) 15-21 (*Yeni Kapitalizmin Kültürü.* İngilizceden çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı, 2009). Yazının başında bahsettiğim, varlığını sürdürmek için uygulanan otosansür yöntemi ile Sennett'in her aşamada gereken inisiyatif, yorum vurgusunun paralelliğine dikkati çekerim.

Kurgusal karakterler olarak Bartleby, Schweik ya da gerçek kişiler olarak Jacques Vaché ya da Duchamp olsun, bu karakterler 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başına aittirler ve ortaya çıktıkları bağlam, modern kapitalizm ve onun bütün bir toplumun hayatını programlayacak şekilde kristalize olmuş hali Fordizmdir. Bartleby'nin öyküsünün tam adı, "Kâtip Bartleby: Bir Wall Street Hikâyesi"dir ve 1853'te yayımlanmıştır. *Aslan Asker Schweik*, I. Dünya Savaşı'ndan sonra 1923'te yayımlanmıştır. Jacques Vaché 1895 ve 1919 yılları arasında yaşamış, hayatına otosansür *par excellence* olarak addedilebilecek intihar edimiyle son vermiştir. André Breton'a gönderdiği ve daha sonra Breton'un yayımladığı mektuplar savaş sırasında kaleme alınmıştır. Duchamp'ın iş yavaşlatma eylemi, yani *Büyük Cam* süreci 1915 ile 1923 arasında gerçekleşmiştir. Fordizmin sembolik başlangıç tarihiyse 1914 olmalıdır; bu tarihte Henri Ford sonradan bütün bir toplumu programlayacak temel uygulamasını Michigan'ın Dearbon kentinde kurduğu montaj hattında, işçilere standart bir şekilde sekiz saatlik bir iş günü için beş dolar vererek başlatmıştır.[7] Elbette Fordizm gibi Nazizmle de bağları olan ve toplumun üretim, tüketim ve yeniden-üretim süreçlerini bütünsel olarak programlayan bir disiplin biçiminin gelişimini tam olarak ortaya çıkarmak başlı başına bir tarih çalışmasıdır. Ama grev, iş yavaşlatma ve aşırı katılım fikirlerinin serpilip geliştiği toplumsal bağlam, genel olarak modern bürokratik kapitalizm, spesifik olarak da Fordizm tarafından şekillendirilmiştir.

Post-Fordist Grev: Otosansür

Bilindik anlamıyla grev, çoğu zaman bir talebi dile getirmek için belirli bir üretim düzenlemesinde –çoğunlukla fabrika– gerçekleştirilir. Bugün hâkim olan esnek çalışma koşullarıyla örtüşmeyen bir protesto biçimidir bu. Herkesin kendi işvereni haline geldiği kültür dünyasında grev fikri tamamen geçersiz bir itaatsizlik ve direnme taktiğidir – Metzger'in çağrısının başarısızlığında bu etkeni de göz önünde bulundurmak gerekiyor. Ayrıca, bir talebi dayatmak için düzenlenen grevler araçsaldır; dolayısıyla

7 David Harvey. *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri.* İngilizceden çev. Sungur Savran. (İstanbul: Metis, 2010).

bahsettiğim kendi başlarına anlamlı olan katılmama, görünür olmama, konuşmamaya da denk gelmezler. Bu tür araçsallaşmış grev ancak işçi haklarının, grev hakkının kanunlarca korunduğu ve tam istihdamın geçerli olduğu Fordist ölçek ekonomilerinde mümkündür. II. Dünya Savaşı'yla Bretton Woods Antlaşması'nın bozulduğu ve dalgalı, akışkan, istikrarsız bir dünyaya geçtiğimiz 1971 yılı arasındaki Fordist üretim anlayışının geçerli olduğu bir sistemde, grev tamamen araçsallaşmış ve kurumsallaşmış bir konuşma biçimi olarak karşımıza çıkar.

Oysa post-Fordist yani esnek, yarı zamanlı, proje bazlı, serbest çalışma (*self-employed*), herkesin girişimci haline geldiği ve işin kişinin kimliğinin temel bir öğesi olarak kurulduğu[8] akışkan çalışma koşullarında, grev eylemi araçsal potansiyelini ve geçerliliğini yitirir. Tam zamanlı bir sözleşmenin yarattığı istikrar, güven ve karşılıklı bağımlılık olmalı ki, grev eylemi işleyebilsin. Yarı zamanlı ya da serbest çalışma koşullarında kim, kime karşı grev yapabilir? Bartleby eğer bir kâtip olmasaydı, yani bir büroda çalışmasaydı ve işvereni olmasaydı, "Yapmamayı tercih etmesi" anlamlı olabilir miydi? Cevap açık. Anlamlı olmaz; herhangi bir tartışma, karşılaşma alanı da oluşturmazdı. Serbest girişimciliğe ve yaratıcılığa dayalı neoliberal piyasa mantığında ve post-Fordist esnek kapitalizm koşullarında grev fikri, herhangi bir talebi dile getirmek amacıyla işverenle yürütülen müzakerede kullanılacak bir araç ya da sabotaj eylemi olma özelliğini yitirerek, öznenin kendisiyle ilişkisi içinde konumlanıyor. Kendine iş veren ve bu şekilde kendini sömürgeleştiren özne olduğundan, özne yarılarak ancak kendine karşı grev yapabilir hale geliyor.

Kapitalizmin post-Fordist evresinde, Marx'ın "üretimin toplumsal ilişki biçimi" olarak tanımladığı sermaye ilişkisi, öznenin kendiyle ilişkisine yerleşiyor. Söz konusu olan, şiddete dayalı mülksüzleştirme süreçleri sonrasında sömürüye açık, boyun eğdirilmiş ve sessizleştirilmiş, görünmez kılınmış bir özne değil; kendini bir sermaye olarak gören, kendini ideal, üretken, sosyal ve kültürel bir kimlik olarak üretmeye

8 Mesleki kimliğin kişinin kimliğinin neredeyse bütünü haline gelmesi konusunda çeşitli örnekler için bkz. Tanıl Bora, Aksu Bora, Necmi Erdoğan ve İlknur Üstün. *Boşuna mı Okuduk? Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği.* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011).

emek harcayan, bilginin, analiz yeteneklerinin ve yaratıcılığın fetişleştirildiği emek piyasasında rekabet eden, konuşkan, konuşmaya ve görünür olmaya ittirilen bir özne.[9] İşte tam da bu noktada, otosansür eyleminin nasıl bir grev fikrine denk gelebileceği anlaşılabiliyor. Özne kendi kendini sömürgeleştirdiği, disiplin süreçlerinin otodisipline dönüştüğü ölçüde, direnme eylemi de kendiliğin içine yerleşiyor. Hayatı bu şekilde kuşatan ve özneyi bir üretim aracı ve sermaye olarak kuran üretim mantığı bağlamında, öznenin kendisini yeniden ele geçirmesi gerekiyor. Otosansür bu anlamda kendini ele geçirmeye yönelik bir girişim. Otosansür katılmama, söyleyebileceğini söylememe, yapabileceğini yapmama, görünür olmama; kendiliğini ve öznelliğini, sömüren gözlerden uzak tutarak, bir saklama taktiği olarak tekrar anlam kazanıyor. Özne kendini ifade ederek, kendini görünür kılarak değil; opak, kapalı, deşifre edilemeyen, nüfuz edilemeyen özel bir alan kurarak özerkleşebiliyor. Otosansür böylece direnmenin, kendiliğini kurtarmanın, bu özerk alanın yaratılmasının bir aracı haline geliyor. Örneğin bir şirkette çalışanların performansını artırmak amacıyla gerçekleştirilen görüşmelerde, çalışanların gerçek fikir ve eleştirilerini dile getirmemesi bu anlamda bir otosansür ve direniş eylemidir. Tıpkı başka bir yerde bahsettiğim İşgal Et hareketlerinin talepsizlik, dev talep ve çok talep taktiklerinde olduğu gibi. İşgal Et hareketleri makul bir talep listesi sunabilirlerdi ama yapmadılar. Kazandıkları gücü makul ve gerçekleştirilebilir bir talep listesini dile getirmek vasıtasıyla tekrar ikti-

9 Post-Fordizm literatüründe âdet haline geldiği üzere yanlış anlaşılmalara karşı burada şunu belirtmek gerekiyor: İşverenin işçiyi sömürdüğü vahşi sömürü koşullarının artık geçerli olmadığını söylemiyorum, aksine belki de 18. ve 19. yüzyıllardaki sömürü koşullarına benzeyen, en vasıflı işçiden en vasıfsız işçiye kadar bütünsel bir prekarizasyon süreci sonrasında ortaya çıkan ve hayatın bütününe yayılma eğiliminde olan sömürü mekanizmalarına vurgu yapıyorum. İşte bu mekanizmalar içinde hegemonik olan, post-Fordist üretim biçimi ve onun dayattığı çalışma ve varolma biçimidir. Reklam ajansları, moda, bilgisayar programcılığı, sinema, sanat gibi yaratıcı endüstrilere ya da banka, eğitim ve hizmet sektörüne bakıldığında post-Fordist mantığın ne kadar yaygın olduğu rahatça görülür fakat bu mantık artık fabrikada çalışan işçinin de dünyasını kuşatmış durumdadır. Bugün, güncel yönetim mantığının saldırısına uğrayan, tembel ve asalak olarak kodlanan tam zamanlı ve sigortalı çalışan mavi yakalı bir işçi de kendini nasıl geliştireceğini araştırmakta, işe sadece koluyla değil zekâsıyla da katılmaya teşvik edilmektedir.

dara devredecekleri ve karşı çıktıkları yönetimi tekrar meşru kılacakları kaygısıyla iktidar ve yönetimin okuyamayacağı, anlamlandıramayacağı, kullanamayacağı bir dilde konuştular. İktidar ve yönetim aklı tarafından okunabilir olmayan bu dil harekete zaman ve güç kazandırdı.[10]

Şimdi başa dönelim. Bütün bunlar kültür üreticileri için ne anlama geliyor? Nasıl bir "direniş estetiği"nin peşine düşmeliyiz? Metzger'in çağrısında olduğu gibi, alanı tamamen boşaltmak ve hiçbir üretimde bulunmamak yani tümden ve toplu bir reddin dahi bir konuşma olacağının farkında olarak, hangi taktiklerle sessiz bir biçimde konuşmanın yolunu bulabiliriz? Bireysel ya da grup olarak yaptıklarımız, nasıl bu grev fikrini barındırabilir? Hemen belirtelim bunun belirli formülleri yok. Belki de tam da konuşamayacağımız, herhangi bir şey önereme-yeceğimiz bir sınırdayız. Çünkü konuşulmayarak, konuşulabileceği hakkında konuşmak bir paradoks gibi gözüküyor olsa da aslında değil; elimizde olan dille ona işaret etmeyi başarabiliriz – en azından ne olmayabileceğine dikkat çekebiliriz.

Kuşkusuz sessizlik siyaseti güncel kültür dünyasında geçerli değil. Kültür üretiminin güncel mantığında –post-Fordizmle örtüşen bir şekilde– konuşmak, görünür olmak, duyulmak, ifade etmek, kısaca "iletişim" esas. Hatta post-Fordizmin kültür ve sanat alanını kendi propaganda aracı olarak kullandığını söylemek mümkün.[11] Kültür üretiminin ve sanatın bizzat kültür üreticileri ve sanatçılar tarafından kutsanması, kapitalizmin ve eski otoriter sosyalist programların, emeğin ve çalışmanın insanlığın kendini gerçekleştirmesinin yegâne aracı

---

10 Burak Delier. "Gör Dediğimi Gör, Ama Kanma!" 12 Temmuz 2012. http://ne-yapmali.blogspot.com/2012/07/gor-dedigimi-gor-ama-kanma.html.

11 Paolo Virno, "kültür endüstrisi"nin –Adorno ve Horkeimer'ın kültürün Fordist-leştirilmesi olarak ortaya atmalarına karşılık– post-Fordizmin habercisi olduğunu söylüyordu. Post-Fordizmle geçerli üretim biçimi üzerinde hegemonyasını kuran kültür endüstrisidir – tersi değil. Dolayısıyla kültür alanının post-Fordizmin propagandasını taşıdığı fikri bir vehim olmanın ötesindedir. "Kültür endüstrisinde, Benjamin ve Adorno tarafından incelenmiş olan en arkaik halinde bile, daha sonradan post-Fordist çağda genelleşecek ve kanonun yüksek mertebesine yükselecek üretim modunun erken işaretleri kavranabilir." (Çeviri yazara aittir.) Paolo Virno. *The Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life.* İtalyancadan çev. I. Bertoletti, J. Cascaito ve A. Casson. (Semiotext(e), 2004), 58.

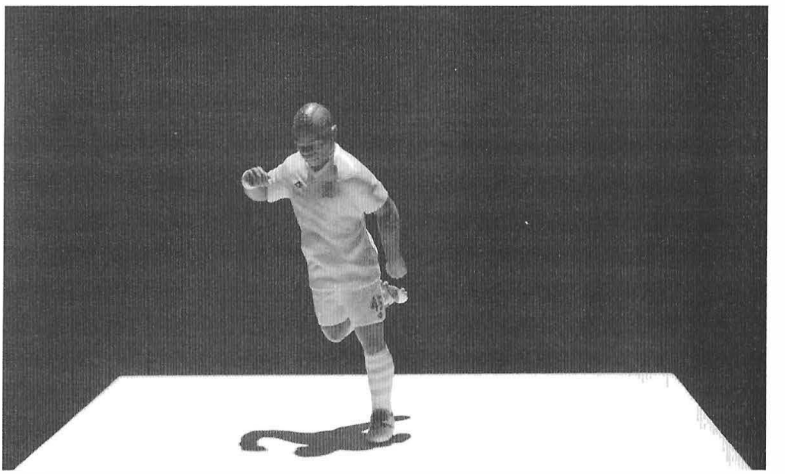
olduğu fikrinden bir şeyler barındırıyor. Üretmeyi kutsayan konuşma, ses çıkarma, görünür olma/kılma, duyulur olma/kılmanın bitimsiz çabalamasından vazgeçmeliyiz. Örneğin, son yıllarda kültür alanında geçerli olan ve bir nevi "ötekiler"in öznelliğinin sözcülüğünü üstlenen üretim biçimlerini terk etmemiz gerekiyor.[12] Bunun yanında, toplumun parçalanmış ilişkilerini onarmaya çalışan "ilişkisel estetik" kavramlaştırmasının da işimize yaramayacağı açık. Sosyal bilim alanını kuşatan ve kültürel üretimlerin temelini oluşturan ilişki kurma, hegemonyaya karşı alternatif bir bilgi oluşturma ve bu sayede dönüştürücü etkiler tetiklemeyi umut eden yaklaşımların bir direniş estetiğine denk gelmesi mümkün görünmüyor. Bahsettiğimiz gibi, kriz çok daha radikal. Kültürel üretim alanında, kendimiz ve ötekilerle kurduğumuz ilişkilerin birer sömürü ilişkisine dönüşmesi ve üretimlerimizle mücadele ettiğimiz canavarı tekrar üretmemiz söz konusu. Bartleby ve Schweik gibi modern karakterlerin taktikleri de, bu bağlamda ancak yenilenirlerse işe yarayabilir. Öyle ya, kültür üreticileri olarak bizden ötekilerin bilgisini yapmamız, ilişkileri onarmamız; etik, politik, iyileştirici görevleri ifa etmemiz ya da en muhafazakâr anlamıyla, "yaratıcı dehalar" olarak sofistike metalar üretmemiz bekleniyorsa, tam da bu beklentiler dolayısıyla elimizde hâlâ direnişi kotarabileceğimiz potansiyel bulunuyor demektir. Giderek kendimizi opaklaştırmalı ve okunamaz, nüfuz edilemez kılarak bütün bu etik, politik görevleri ve meta üreticisi konumunu boşa çıkartmalıyız. Bu anlamda, tıpkı iş dünyasında da olduğu gibi, "performans" kritik bir kavram olarak ortaya çıkıyor. Bartleby ve Schweik'ın öykülerine de baktığımızda, bulundukları bağlamda başka türlü hareket ederek, radikal opaklık ve radikal şeffaflık taktikleriyle direngen bir boşluk ve sessizlik alanı açtıklarını görüyoruz. Bulunduğumuz durumda gerçekleştireceğimiz bu anlamdaki yanlış-performanslar; ne pahasına olursa olsun konuşmamızı ve görünür olmamızı/kılmamızı öğütleyen, böylece kurumsallaşmış uzlaşmacı otosansürü zorunlu kılan dile karşı

12 Ötekini konuşturmanın bir eleştirisi için bkz. Jacques Ranciére. *Özgürleşen Seyirci.* Fransızcadan çev. E. Burak Şaman. (İstanbul: Metis, 2010). Ranciére burada Lanzman'ın Auschwitz kamplarından kurtulanlarla gerçekleştirdiği görüşmeleri eleştirerek, Alfredo Jaar'ın sadece gözlerinin göründüğü, kısa bir açıklamayla tamamlanmış ve bu anlamda "konuşmayan" Ruanda soykırımından kurtulanları konu aldığı işine dikkati çekiyordu.

çıkmamızı ve bu sessizlik alanlarının sesini duymamızı, kültürel üreticiler olarak kapalı ve özerk alanlara işaret etmemizi, dahası bu alanları kurmamızı sağlayabilir.

Fakat yine de şeyler muğlak, konumlar geçişli; belki de bu sessizliğin nerede, nasıl ortaya çıkarılabileceği ya da bu sessizlik ortaya çıktığında onu nasıl fark edebileceğimiz, sessizliğin dilini duyabilecek ve halihazırda onu arayanların, bekleyenlerin harcı olacak. Bu metnin kendini sansürlememesi de, kulaklara bu sessizliğin beklentisini yerleştirebilmesiyle anlam kazanacak.

Güzel, Genç, Siyah, Harcanmış Yetenek Balotelli'nin Kaçan Golü Üzerine



RESİM 1 *Balotelli'nin Kaçan Golüne Övgü.* Figür, motor ve ses. 35x35x42 cm. Burak Delier, 2013.

Her şeyden önce... Bir futbolcu nedir? Et, kemik ve kandır. Çoğu zaman saf arzudur, gol atma arzusudur, gol yeme korkusudur, hata yapmama kaygısıdır, kendini zayıf, hata yapabilir hissetmektir, zaferler elde etmek, bozgunlar yaşamak, karşıdaki 11 faninin devleşmesini görmek, (Ronaldo'nun bu saha benim, bu sahada ben varım hareketini hatırlarsak) kendini dünyanın hâkimi hissetmektir, bir büyüklenmedir, meydan okumadır... Bir futbolcu, bir oyuncudur temelde, "performansını gösterir", "performans[1] sergiler." Oyuncuların

1 Performans kelimesi Türkçeye "başarım" olarak çevriliyor. Fakat "başarım" kelimesi performansın sadece "hüner gösterme" anlamını karşılıyor. Oysa performans kelimesinin anlamı performans sanatçılarından, tiyatroya –bu ikisi birbirinden

oyuna kendilerini kaptırdıkları anlarda –ki her oyun bu tür kendinden sıyrılma anları barındırır– iyinin ve kötünün ötesinde saf yaşamın bir görüntüsü, ifadesi, hissi olarak çıkar karşımıza.

Elbette, bugün futbol gibi kapitalizmin sömürgeleştirdiği bir oyuna sadece bu gözle bakmak saflık olur. Fakat sömürgeleştirilenin oyuncul niteliklerini koruması elde edilecek kârlar açısından da önemlidir. Eğer köleden, işçiden verim almak istiyorsanız, en azından yüzeyde sağlığını korumanız, en azından makyajını tazelemeniz, saha kenarında sedyeyi hazır tutmanız gerekir. Ronaldo, Messi, İbrahimoviç gibi biyonik yıldızların hâkim olduğu, en mahrem yerlerine kadar endüstrileşmiş bugünkü futbol, çokça dendiği gibi sadece futbol değildir. Bugünkü futbol dünyası, günümüz kapitalizmini, yönetim biçimini ve aktörlerin katılım motivasyonlarını anlamak, düşünmek, hissetmek için bir örnektir. Bu haliyle oyun, başarının yeni din olduğunu, rekabetin hayatın temel motoru olduğunu, takımların, yenilenlerin, bizzat oyunun ve diğer her şeyin yıldızların yıldızlığı için var olduğunu tüm seyredenlere ilan etmektedir.

Gerçekten de bu kadar yönetilen, ucu bucağı hesaplanmadan şunun şuraya konmadığı, trilyon dolarların döndüğü, takımlar kazansa da kaybetse de herkesin toptan kaybettiği bir düzenek içinde farklı bir varoluş biçimini bulmak, ortaya koymak pek de mümkün değildir. Elbette örnekler var, Türkiye futbol dünyasından Sergen önemlidir örneğin; eskilerden Gasciogne, Higuita önemlidir. Endüstriyel futbolun gereklerine, buyruklarına, en önemlisi kendinden mümkün olan en fazla verimi ve hazzı alma-verme buyruğuna uymadıkları için önemlidirler. Öfkeleri, aşırılıkları, kendilerine zarar verme umarsızlıkları için önemlidirler. Sahadakiler bildiğimiz oyunu oynuyorlardır, tam bir katılımla,

---

farklı–, oyun oynamaya, sirk gösterilerine kadar birçok alanda farklı yankılanmalara sahip. Performans başarımı kapsıyor, hem işin başarılmasına vurgu yapıyor hem de sergilenenin temelde bir rol ve süreç olduğuna işaret ediyor. Unutmayalım ki, Ronaldo, Messi ya da Gascoigne sadece sahada bir şeyler başarmıyor, saha dışında da bir kişilik sergiliyorlar. Performans hayata dönüşüyor. Performansı tırnak içine alırken vurgulamak ve korumak istediğim, tam da performans kelimesinin bu genişliği, farklı yankılanmaları, kapsayıcılığı. Bu arada performans tartışması için bkz. Marvin Carlson. *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. İngilizceden çev. Beliz Güçbilmez. (Ankara: Dost Yayınları, 2013).

bu sırada Sergen umarsızca bir çalım atar, aklı atlarındadır, sonra da derinlemesine bir pas, iddia ne oldu? Bir ihanet, bir dolandırıcılık söz konusu gibidir; katılmama, en azından tüm duygusunu, ruhunu vermeme, kendine bir yer saklama söz konusudur (konu Sergen'se, iddia dedikodularını hatırladığımızda, hakiki bir dolandırıcılık olasılığından da söz ediyoruzdur). İşte bu katılım sorunsalı, iktidar mekanizmalarının nüfuz edemediği türlü karanlıklar spesifik olarak günümüz endüstriyel futbolunun, genel olarak kapitalizmin ve güncel yönetim zihniyetinin hiç hoşlanmayacağı şeylerdir.

Mario Balotelli bir 2010'lar fenomeni. Hadi abartmayalım, henüz tam bir fenomen değil hatta Manchester City'den Milan'a transfer olduğundan beri fenomen olma kariyeri kanımca geri gitmiştir. Manchester'dayken evinde havai fişekler patlattı, itfaiye geldi; gol attı, kutlarken "Neden Ben?" tişörtünü gösterdi, üzerine *Harcanmış Yetenek* adıyla belgesel çekildi... Milan'daysa takımla maça giderken, trende sigara içerken yakalanma vukuatı var. Havai fişekten sigaraya bir düşüş, bir ergenleşme, bir tür normalleşme evresi diyebiliriz. Gerçi henüz oyun bitmiş değil, kartlar tam açılmadı ama yine de benim meselelerim açısından bir gerileme olduğu açık. Köken olarak Afrikalı-Afrikalı yani simsiyah ama hüviyetinde İtalyan-İtalyan, yani güneyli de olsa bembeyaz. Bir göçmen ya da melez değil, İtalyan bir aile tarafından evlat edinilmiş bir Afrikalı Balotelli. En son, bir lig maçında faşist Napoli taraftarının ırkçı saldırılarına maruz kaldı. Kulübeye alındığında ağlıyordu. Geçen Dünya Kupası'nda güçlü, karizmatik, kendinden emin Almanya'ya karşı İtalya adına iki fiyakalı gol atmasına ve Almanya'yı elemelerinin biricik nedeni olmasına rağmen İtalya'da kabul edilmiş değil, ağlıyor, kendini kabul ettirmiş hissetmiyor. Takım arkadaşı Boateng, benzer ırkçı saldırılara önce topu tribüne nişanlayarak, muhtemelen küfürleri salladıktan sonra sahayı terk ederek cevap vermişti. "Ya onlar ya ben" demişti.

Gelgelelim, benim için Balotelli'nin önemi kimlik arka planından kaynaklanmıyor. Gerçi Avrupa'ya milliyetçilik, yabancı düşmanlığı, göçmenler, sömürgecilik meselesi açısından bakınca karmaşık bir durum söz konusu. Kökleri çok uzakta. Ortasından başlamış, sadece İtalya'da geçen bir film onunki. Ama inatla hatırlatılıyor Siyah olduğu, Siyah

bedenin kolektivitesine gönderilmeye çalışılıyor, illa filmi oradan başlatmak istiyorlar. Balotelli deyince kendinden emin bir empati duygusuyla akla rengini getiren sol eğilim de farklı değil bu anlamda. Neyse, bu yazının konusu olan film oradan başlamıyor. Üstelik kısa, bir anlık bir film, Afrika'nın ona dayatılmadığı ama Afrika'nın bir direniş jesti kılığında onu yakalamasının filmi.

Balotelli, Manchester City'deyken, ABD takımı Galaxy'yle oynanan bir hazırlık maçında durum 0-1 Manchester City lehineyken, iyi hazırlanmış, kaleciyle karşı karşıya kaldığı rahat bir pozisyonda etrafında dönerek topu topuğuyla auta gönderdi.[2] Takım arkadaşları ve tribünler ne olduğunu anlamadı. Pozisyonda yakınında bulunan Dzeko kollarını yana açarak çaresizliğini anlatmaya çalıştı. Teknik direktör Mancini isyan ve kızgınlıkla Balotelli'yi hemen oyundan aldı. Fakat Balotelli belli ki ne takım arkadaşlarının ne de Mancini'nin isyanını pek anlamıştı. Ne olmuştu bir golü atmamayı tercih ettiyse? Atsa ne olacaktı? Altı üstü bir gol, nedir bu tantana? Üstelik hiç de zor ve olağanüstü bir pozisyon değildi; kaleciyle karşı karşıya kalmış, açık bir üstünlük sağlamış, kendisine yapacak çok fazla bir şey kalmamıştı. Herkes atabilirdi bu golü. Ronaldo atardı, acımazdı, Messi hırs yapmadan da olsa atardı. Endüstriyel futbolun görev ve sorumluluk bilincini içselleştirmiş hiç kimse bu pozisyonda topu ağlara göndermemeyi tercih etmez, edemezdi. Belki de Balotelli'yi o anda yakalayan dürtü tam da bu görev bilincini ve memuriyet zihniyetini hedef almıştı.

Şu da önemli; Balotelli sahaya, böyle açık bir gol şansı gelirse, yavaşça auta yollarım diye bir planla çıkmadı muhtemelen. Zaten topa doğru gelişi de hızla, dikkat ve arzuyla. Ama ne oluyorsa pozisyondan emin olduktan, topa hâkim olduğuna kani olduktan sonra oluyor. Hızla, atik ve kasları gergin topa koşuyor ve bir anda vazgeçiyor, gevşiyor, kendi etrafında dönerek topu topuğuyla ittiriyor, top yavaşça auta çıkıyor. Endüstriyel futbolun arzuları, bedeni, yetenekleri, potansiyelleri, hazzı maksimuma taşıyan çekici tanrısından başka bir şeyin etkisine giriyor. Bir anlığına büyünün etkisinden çıkıyor ve her şeyi olduğu gibi görüyor:

---

2 Balotelli'nin hareketini şuradan izleyebilirsiniz:. http://www.dailymotion.com/video/xk57cw_balotelli-failed-trick-shot-mancini-takes-him-out_sport

Golü gol olarak, oyunu oyun olarak, oyunu başka bir şekilde değil de bu şekilde oynamayı bir tercih olarak... Kendi inisiyatifi dışında kurgulanmış, grameri, dil ve hareket haznesi önceden belirlenmiş oyunun senaryosu içinde, kendine gelen, kendini oyun içinde fark eden bir aktörün/oyuncunun grameri esnetme, hareket haznesini genişletme hamlesi. İçinde biraz da sanatçıya özgü bir narsizm olan, "Ben olağanüstü, imzamı atacağım gollerin ve oyunların peşindeyim" diyen bir tarafı da olan bir hamle bu. Bu tür bir narsizmin özneleşme patikası olup olamayacağı ya da oyunla kurulmuş tuzağın üstesinden gelme denemelerine yol açıp açamayacağı başka bir tartışma konusu. Bunun için belki de sanat ortamına, star sistemine bakmalı.

Harcanmış Yetenek: Balotelli adlı belgeseldeki futbol yorumcularının tonu ve belgesele koydukları ad özel bir ilgi istiyor. Futbol yorumcuları, Balotelli'nin yeteneğini hakkıyla kullanmamasını neredeyse ahlaki bir sorun haline getirerek yazıklanıyorlar. Yeteneğini kullanmamak bir günah. Boşa harcanmış, harcanan özel bir yetenek... Oysa çalışmalı, yeteneklerini geliştirmeli, bu kadar azıyla tatmin olmamalı ve yeteneğinin, atletik güzelliğinin hakkını vermeliydi. Katkısı olur mu emin değilim ama buradan kendini, yaşamını, yeraltı ve yerüstü kaynaklarını boşa harcayan, zengin, güçlü, atletik, ilkel Siyah –veya oryantal Doğulu– imgesine bir kanca atabiliriz. Balotelli'nin o anda endüstriyel futbol büyüsünden çıkması, belki de Afrika'dan uzanan direniş tarihinin nüksetmesi, bir anlığına kendini göstermesidir.[3] Ahlak yani kapitalizmin Batı-Hıristiyan geleneğinden taşıdığı, bugün neoliberalizm olarak bildiğimiz yaşam ahlakı, her şeyden önce insan kaynaklarının, yeraltı ve yerüstü kaynaklarının boşa harcanmadığı, her su akıntısına birkaç baraj

3 Elbette, konu Afrika'nın direniş ruhunun nüksetmesinden açılmışken, Zinédine Zidane'ın 2006 Dünya Kupası finalinde –2005 Paris banliyö ayaklanmalarının tartışmaları devam ederken Sarkozy, genelini Kuzey Afrikalıların oluşturduğu ayaklanmacılara "*racaille*" (Türkçeye rahatlıkla "çapulcu" olarak çevrilebilir; "serseri", "kabadayı", "işe yaramaz kimse") demişken– İtalyan savunma oyuncusu Materazzi'ye kafa atmasını ve itirazsız sahayı terk etmesini anmadan geçmeyelim. Zidane'ın hareketi Balotelli'ninkinden çok daha bilinçli, emin, sert ve hesaplanmış bir ataktı. Zaten Zizou sonrasında, "Özür dilemektense ölmeyi tercih ederim" diyerek bunu teyit etti. Dünya Kupası'nı elinin tersiyle ittiğini düşünürsek, meselenin kız kardeşine küfür edilmesiyle ilgili olmaktan çok, dünyayla ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

düşen, her gücün belirli bir senaryo ve anlatı içinde amaçlandırıldığı bir ideolojinin yatağında filizlenir. Balotelli'nin hareketi, bu ahlakı bambaşka kisvelerde, her alanda (sanat, iş dünyasındaki kariyerizm, kendine bakma ve sağlık kültürü) içselleştirdiğimiz bugünlerde bir çıkış işareti, bir anlığına parlayan ve kaybolan bir geçidin belirmesiydi.

Balotelli bir anlığına oyuna katılmamayı seçti, geçit görüldü ve kayboldu. Bu geçidi işaretleyelim, belki dönüp kullanmak isteyeceğiz.

Gör Dediğimi Gör, Ama Kanma!

Sendikalı oldukları gerekçesiyle işten çıkarılan Borusan Lojistik işçileri Borusan Kültür ve Sanat Evi'ni işgal ettiler ve toplantı talebinde bulundular. Bundan önce Borusan Holding'in Perili Köşk'te bulunan merkez binası önünde çadır kurmuşlar ve seslerini duyuramamışlardı. Aya İrini'de Borusan Filarmoni Orkestrası'nın konseri öncesi eylem yapmışlar ve yine seslerini duyuramamışlardı. Kültür ve Sanat Evi işgalinden sonra görüşme talepleri kabul edildi. Görüşme sonucuna göre, işten çıkartılanların kıdem tazminatları ödenecek ve şirkette çalışmaya devam eden sendika üyeleri üzerindeki baskı kalkacak.[1] İşçiler, Kültür ve Sanat Evi'ni işgal ederek sonuç almış görünüyorlar. Talep ettiler, karşılanmadı; çeşitli eylemler yaptılar olmadı; en sonunda Kültür Merkezi'ni işgal ettiler, talepleri duyuldu ve amaçlarına ulaştılar.

Şunu da belirtelim, Kültür Merkezi işgal edilirken Mercan Dede ve Carlito Dalceggio'nun "Revolution-Revelation" adlı sergileri sürüyordu. Basın bültenine göre, "Sergi herkesi içsel bir değişime ve dönüşüme davet ediyor."[2] İlk başta serginin "devrimi" ile işçilerin eylemi çatışıyor gibi görünse de, aralarında garip bir ilişki var. Bir yanlış yankılanmayla, Kültür Merkezi'nin vitrininde yazan *revolution* kelimesi, işçilerin işgal eyleminden sonra başka bir anlama gelmeye başlıyor; işçiler sergiden ve kurumdan anlamı çalıyor. Serginin içe bastırdığı ve tanınmaz kıldığı arzuyu işçiler gerçekleştiriyor diye de okuyabiliriz bunu; sanat ve politik eylem arasında bir etkileşim söz konusu. Sergi bastırılmış, ehlileşmiş, bir fona indirgenmiş olsa da, zımni suç ortağı konumunda.

---

1 http://www.bianet.org/bianet/toplum/139612-borusan-holding-sendikaya-evet-demek-zorunda-kaldi?

2 http://www.borusansanat.com/__BasinOdasi/NewsDetail.aspx?ID=54&ln=tr Yayın tarihi: 11 Temmuz 2012.

Sergi içeriğini ve amacını dışarıda bırakarak, bu olayı, sanat kurumları bağlamında gerçekleşebilecek en sorunsuz sanat-siyaset ortaklaşmalarından biri olarak okuyorum. Borusan işçilerinin yaptığı, örneğin Artur Żmijewski'nin 7. Berlin Bienali'nde giriştiği ve daha ölçülü örneklerine çokça şahit olduğumuz, aktivist pratikleri sanat alanına taşıma alışkanlığından çok daha anlamlı ve değerli. Nedeni basit, işgal hareketleri işgal ederken değerli; sanat alanını bir tartışma, konuşma, aktivizm alanına çevirdiklerinde hem sanat pratiğini anlamsızlaştırıcı bir etki yapıyorlar hem de siyasal öznelik konumlarını yitirip seyirlik nesnelere dönüşüyorlar. İki taraflı bir zayıflamayla sonuçlanıyor bu tür basit taşıma eylemleri. Bu iki ilişki biçimden, Borusan işçilerinin davetsiz işgali ve Berlin Bienali'ndeki davetli işgal tiyatrosundan daha dönüşmüş ve daha dönüştürücü, birbirini besleyen başka türlü bir ortaklaşmaya ihtiyacımız var.

Borusan işçilerinin işgal eyleminin ortaya attığı bir diğer şey de, sanat kurumlarının, sanat söyleminin "özgürlükçü", "genel solcu" havasından dolayı meşru ve etkili bir eylem alanı sunduklarının ispat edilmesi oldu. Holdingler, şirketler ve genel olarak sermaye, bu kurumlar aracılığıyla daha dokunulabilir, kırılgan, nüfuz edilebilir hale geliyorlar. Kamusallık iddiasında bulunuyorsanız, kamusal olan gelip size yerleştiğinde, kabul etmemek, reddetmek, kapı dışarı etmek seçeneklerini büyük ölçüde elden çıkarmış oluyorsunuz (kapı dışarı edilebilirler elbette ama sonrasında kurumu da, bütün söylemiyle beraber iptal etmek gerekir). Bir holdingin sanat kurumu ne kadar görünür ve kuvvetliyse holding o kadar dokunulabilir hale geliyor. Aslında bu her halkla ilişkiler ve reklam kampanyası için de geçerli. Bu kampanyalarda tarif edilen kimlik, holdingin başına bela açabiliyor. Kaldı ki sanat kurumları, herhangi bir halkla ilişkiler ve reklam etkinliğine göre politik doğrucu söylemlerin gırla uçuştuğu açık mekânlar sunuyorlar. Borusan işçilerinin yaptığı, sadece yönetimden bu söylemin işaret ettiği "performans"ı talep etmek oldu. Kültür kurumları toplumsal hareketler için etkili ve görünür olabilecekleri, söz alabilecekleri bir bağlam sunuyor. Belki de Türkiye'de kopmuş olan sanat ve toplumsal hareketler ilişkisi, bu şekilde dolaylı, mesafeli ve zımni bir biçimde tekrar canlanabilir.

İşgalin Kültürel Politikası

Peki, bu zımni ortaklığın dışında işgal hareketleri ile sanat pratiği arasında nasıl bir etkileşim hayal edilebilir? Nedir işgal jestinin anlamı ve sanat pratiğiyle nasıl ilişkilenmeli? İşgal hareketleri içinde birçok kritik tartışma yürütülüyor; bunlardan biri de, New York'taki hareketin gelişme safhasında ortaya çıkan "talep" tartışmasıydı. "Dört başı mamur bir toplumsal hareket olacaksanız; programınız, belirli ve makul bir talep listeniz olması gerekir" diyen ciddi "politik" sesin baskısı, işgalciler tarafından sırasıyla çok sayıda talebin yarattığı karmaşa, talepsizlik ve gerçekleşme şansı olmayan taleplerle karşılandı. Bu taleplerden biri, bütün döviz ve finansal para işlemlerinden Robin Hood Vergisi adı altında %1 vergi alınmasıydı. Karmaşa, dev talepler, talepsizlik işgal hareketlerinin iktidarın ciddi sesine verdikleri cevaptı. İktidar bu talepleri anlamaya çalışırken, onlar işgal ettikleri meydanlarda özgür mutfaklar, açık kütüphaneler kuruyor, kapitalist olmayan ilişki biçimlerini araştırıyor, karşılıklı yardımlaşma ve dayanışmanın ruh yükseltici etkisini deneyimliyorlardı.

İşgal hareketlerinin talepsizlik, karmaşa ve dev talep taktiklerinin, iktidarın talep tuzağını boşa çıkartan ve günümüzdeki toplumsal hareketlerin, politikalarının kurucu öğesi haline gelmesinin işareti olduğunu düşünüyorum. Aynı talep etmeme ve karşılık beklemeden gerçekleştirme politikasını Zapatistaların manifestolarında ve pratiklerinde; Kürtlerin iktidarın icazetini beklemeden Kürtçe konuşmaya, köy isimlerini Kürtçe yazmaya başlamalarında, belediyelerin kendi başlarına giriştikleri sosyal çalışmalarda da görmek mümkün. Talep etme politikası iktidarla ilişkiyi yeniden tesis eden bir araç ve bu anlamıyla da bir tuzak olarak işliyor. Talep bizatihi toplumsal ve politik hareketin gücünü tekrar iktidara devrediyor. Onun yerine iktidara sunulacak taktik bir talep ya da dev talepler ya da karmaşık talepler, özerkleşme ve güçlenme için çok daha elverişli araçlar olarak ortaya çıkıyorlar. Bu taktiksel talepler ya da talepsizlik hem bir direnme siyaseti barındırıyor hem de hayatı şimdi ve burada dönüştürmek için alan ve zaman yaratıyor.

Talepsizlik, karmaşa ve dev talep taktikleri sanat pratiğini nasıl dönüştürebilir? Toplumsal hareketlerin fotoğrafını, videosunu çeken,

heykelini yapan, onları bienale davet ederek sanatı da politikayı da anlamsızlaştıran sanat pratiklerindense, nasıl dönüşmüş bir sanat politikası hayal etmeliyiz? Sanat nasıl talep etmez, nasıl karmaşa yaratır ya da dev bir talepte bulunur? Kısacası, sanat nasıl bir özerkleşme ve direnme pratiği haline gelir? Bu minvalde "eleştirel" yaklaşımlar anlamlarını ve işlevini yitiriyor gibi. Çünkü eleştiri çoğu zaman –her zaman değil– nesnesini yeniden üretmeye aday. O halde basit eleştirel ve politik sanat örneklerini ötelememiz gerekecek. İzleyiciden derhal tüketeceği bir nesne için dikkat talep etmeyen, izleyiciyle bir ilişki kovalamayan pratikleri aramalıyız. O halde "ilişkisel estetik" kavramlaştırmasını da bir kenara koymamız gerekecek. Çünkü parçalanmış toplumsal zeminde kopmuş ilişkiyi onarmaya çalışmıyoruz, dünyadaki meseleler ilişki onararak veya katılımcı sanat pratikleriyle kotarabileceğimiz basitlikte ve hafiflikte değil; aksine güçlü, derin, öznel bir direnme politikasını araştırıyoruz.

Talepsizlik politikası ister istemez, bu dünyadan bir kopuş ve başka türlü bir dünyanın oluşturulması pratiğini aynı anda barındırıyor. İşgal etme eyleminde ve işgal edilmiş meydanların fotoğraflarında da bunu görüyoruz. Sadece işgal etmiyorlar, tıpkı Hâkim Bey'in geçici özerk bölgeler tanımlamasında olduğu gibi, dışarıdaki gözle ilişkileri sorunlu, kolayca okunamıyorlar, ancak içine girilip deneyimlenecek mekânlar bunlar. İçeridekileri, niyetlerini, amaçlarını, anlamlarını –program ve talep listeleri şeklinde– kolayca ele vermeyen, belki de belirli bir niyeti olmayan, çelişkiler ve karmaşayla dolu, labirentimsi, dolayısıyla iktidarın rasyonel gözü için sessiz bir engelle kapatılmış fakat aşağıdan temas etmek, yatay bir ilişki kurmak isteyenler içinse olabildiğince açık ve sonsuz mekânlar olarak kurulmuşlar. Dolayısıyla bizim izleyiciyle kuracağımız ilişki de dolaylı ve aşağıdan gelişmeli, kendini açık etmeyen gizli bir dil ve anlaşma gibi kurulmalı.

Oysa bugün böyle bir sanat politikası tamamen geçersizleşmiş görünüyor. Her bienal, her sergi, her sanat kurumu toplumsal sorunları hedeflediğini söyleyerek kendini meşrulaştırmaya çalışıyor. Günümüzde güncel sanat alanında birçok örneğini gördüğümüz, adı konmuş toplumsal ve siyasal meseleleri hedef alan (kimlik, toplumsal eşitsizlik, tarih okumaları, aktivist ve propagandacı yaklaşımlar vs.) ve belirli bir eleştiri geliştirerek ilişki kurmaya çalışan sanat ve kültür üretimleri,

aslında bizzat kendi arzularının, etkili, güçlü ve direngen bir olanak yaratma potansiyellerinin altını oymakta. İktidara tavsiyeler sunan baş danışman figürü beliriyor imgelemimde. Belki de günümüzdeki kültür dünyasının temel başarısızlığı ilişki kurmak, topluma ve yönetime anlamlı bir katkı yapmak niyetinden kaynaklanıyor.

Paradoksal gözükse de, toplumsal eşitsizlik ve adalet arayışıyla tanımlanan işgal hareketlerinin talepsizlik politikalarından çıkarak, "aktivist" bir sanat pratiğinin tam da eleştirisini ve sözünü saklaması gerektiğine, ancak bu şekilde direngen bir tavır geliştirebileceğine vardık. Elbette bu ancak içselleştirilmiş normalliğin gözünden paradoksal... Yoksa bizim çarpık bakışımızla anlamsız, amaçsız ve soğuk görünen her şey yeni bir enerjiyle ışıldıyor.

Son bir paragraf ekleme ihtiyacı hissediyorum. Tarif ettiğim kültür ve sanat politikası, birçok kanaldan Greenberg'ün *kitsch*'e karşı savunduğu modernist sanat anlayışını ve Adorno'nun içsel olarak tutarlı ve estetik açıdan doyurucu her yapıtı dünyayla uzlaşma sayan tavırlarıyla yankılanıyor. Sanatın seküler bir din ve "yaratıcı bir endüstri" haline geldiği günümüzde bu "asık suratlı" modernist teorileri belki de tekrar ele almamız gerekecek.

Yöntem Olarak Çelişki:
Çelişkilerin Sanatlığı ve Sanatın Çelişkisi Üzerine

Çelişkiler üretmek, var olan çelişkileri görünür kılmak, kendiyle çelişen yapıtlar ortaya koymak, çoğu zaman pozitif, iyi çalışan, kendiyle uyumlu ürünler ortaya koymaktan çok daha değerlidir. Örneğin *Natama*'nın birinci sayısında yayımlanmış (bu kitapta "Başka Bir Otosansür Mümkün!" başlıklı yazı), otosansürün bir direniş aracı olabileceğini savunan yazı, kendiyle çelişir gibi gözüken, sağduyuya uymayan bir fikri açımlamaya çalışıyordu. Burada mesele elbette yazının hangi örnekler, argümanlar ve düşüncelerle kurulduğudur fakat daha önemli olduğunu düşündüğüm bir şey var: Yazının kendi kendine ve okurunun düşüncelerine çelme takma kapasitesi. Yazının kurgusu, argümantasyonunun gücü ya da zayıflığı önemlidir elbet. Söz konusu çelme, yazı kadar güçlü olacaktır ama çelme yoksa, yazı istediği kadar iyi kurgulanmış olsun girişim şık görünümlü bir banallikle sonuçlanacaktır. Eğer çelişkili, aksak bir yürüyüş varsa, yazı iyi, kötü, güçlü ya da zayıf olarak yorumlanabilme mertebesine ulaşır ve başka yazıları, düşünceleri kışkırtabilir. Çelme yoksa, homojen ve baskıyla kontrol altına alınmış bir zeminde güvenle ilerliyoruz demektir. Konuşan düzgün konuştuğu, dinleyen de düzgün bir konuşma dinlediği için memnundur. Kendiyle özdeş ve bütün, kendine çelme takmaktan imtina eden, doğru, güzel, iyi bir yöntem ve kurguyla doğru, güzel, iyi bir fikri savunan bir yazı kadar sıkıcı ve değerden uzak bir girişim az bulunur. Bu anlamda sanatsal girişim, her şeyden önce, kendiyle çelişir gibi gözüken deneylere, kendine çelme takmaya, aksayarak yürümeye doğru bir sıçramadır.

Eğer bu öneri geçerliyse, sanatın sadece "sanat" olarak tasdik edilen ve edilmiş olan faaliyet alanında bulunmadığını da kabul etmemiz ge-

rekir – hatta belki de tam da bu "profesyonel", kurumsallaşmış alanda bulunmaz. Sanatsallık, salt sanat alanında ortaya çıkan bir nitelik değil, mikro ölçeklerde hayatın tümüne yayılan bir oluş biçimdir.

Bu yazıda çelişki fikri ile sanatsallığın arasındaki ilişkiyi tartışmak istiyorum. Bana öyle geliyor ki, kendiyle çelişmek veya kendine çelme takmak ile sanat faaliyeti arasında temel bir ilişki var. Hatta sanatı diğer faaliyetlerden ayıran temel nitelik, kendiyle çelişmesi, kendi kendine çelme takmasıdır. Her çelişki sanat faaliyetiyle ilişkili olmayabilir ama sanatsal düşünme ile çelişkiler, tezatlıklar ve aksaklıklar ile düşünme arasında bir bağ vardır.

Çelişki fikrinin kapsayabileceği bütün bir alanı ele almak ya da çelişki fikrinin özlü bir tarifini yapmak değil amacım. Bir deneme-yanılma yöntemi olarak çelişkilerle düşünmenin, çelişkiler üretmenin ve çelişkileri izlemenin sanatın politikasıyla ilişkisine işaret etmek. Bunun için öncelikle çelişki fikrinin muhtemel yankılanmalarını kabaca ortaya koyup, biri uçak mühendisliğinden diğeri kavramsal sanattan iki örneği ele almak istiyorum. Bu iki örneğin de sanatsallıkla ilişkisinin çelişki fikri dolayımıyla gerçekleştiğini düşünüyorum. Daha sonra, sanatsal konuşmanın kendine çelme takan bir konuşma olmasının ötesinde, sanatın varoluşunun başlı başına bir çelişki olduğuna değinerek bitireceğim.

Genel Olarak Çelişki Fikri

Çelişki paradoks ve çıkmaz (*aporia*) kavramlarıyla komşu bir kavram. Paradoks ve çıkmaz kesin ve sonuçlanmış, belirlenmiş bir durumu anlatıyor daha çok. Çelişki ise daha hafif bir duruma, henüz bir çıkmazda bulunup bulunmadığımızdan emin olmadığımız ama potansiyel olarak çıkmaz olabilecek bir duruma işaret ediyor. Her çelişki potansiyel bir paradoks veya çıkmaz olabilir ama her çelişki kesinkes bir paradoks ya da çıkmaz değildir. Çelişki potansiyel halinde olan, henüz tam belirlenmemiş ve bu yüzden çok yaygın olarak karşılaşılabilecek bir durum.

Tespit edilen bir çelişki, bir şaşkınlığı da tetikler. Nasıl olur da birbirine karşıt olarak konumladığımız, birbirinden farklı iki dünyaya ait şeyler aynı anda var olurlar? Bir yerde çelişki bulan bakışın temel

sorusu budur. Bu bakış, karşıtlığı tespit eder ama nesnesinde bu karşıtlığın eylemini göremeyince karşıtlığın uyumuna şaşırır, hayret eder. Bir yerde çelişki gören ile aynı yerde uyum gören arasındaki tartışma bu yüzdendir. Çelişkiler açık, verili, tartışılmaz değildir. Aksine tartışmayı başlatan çelişkilerin tespit edilmesi, adlarının konmasıdır. Bu yüzden iktidarlar çelişkileri gidermeye, pürüzsüz, homojen bir alan yaratmaya, bu şekilde akılcılaştırılmış bir dünya bilgisi üretmeye ve yaymaya çalışırlar. Bunun yanında, çoğu çelişki söylemsel bir anlatı –ideoloji– vasıtasıyla mantıklı, uyumlu, sağduyuya uygun bir zemine oturtulabilir. Örneğin tarihin olumsallığı tezi, tarihin ilerlediğini öne süren tarihselci akla karşı; tarihin çelişkiler, atlamalar, mantıksızlıklar, absürtlüklerle yürüdüğünü savunur. Her şeyin kendi içinde karşıtını içerdiğini söyleyen diyalektik düşünce bir çelişki teorisidir. Eğer her şey rayında gitseydi, her şey söylendiği gibi uyumlu, sorunsuz ve kendiyle özdeş olsaydı, kısacası dünya ve şeyler çelişkiler barındırmasaydı, kuşkusuz hiçbir ayaklanma, isyan, devrim gerçekleşmezdi.

Çelişkiler çeşitli ve derecelidir. Muammalı, gizemli, bariz, yıkıcı, çözülemeyen, üretken, yapay, gizlenen ya da herkesin bildiği çelişkiler vardır. Gizem, çelişkili olduğunu düşündüğümüz şeyin uyumluymuş gibi gözükmesiyle ortaya çıkar. Gizem çözümlenemeyen uyumlu bir çelişkinin halesidir. Sürprizlerse, çelişkiyi tanımadığımız, bilmediğimiz zaman ortaya çıkarlar. Çelişkileri bilmek aynı zamanda sürprizlere hazırlıklı olmak da demektir. Bu anlamda, çelişkiyi bilen özne gizli bir paranoyaktır. O bilinenin, beklendiği gibi olanın arkasındaki nüksetmeye hazır olanı görür ve onu bekler. Paranoyak, başkaları için sürpriz olan gerçekleştiğinde rahatlar ve haklılığından emin olur. Sürprizler bize bu dünyanın içindeki, onunla uyumlu olmayan diğer dünyayı hatırlatır. Bir nevi bastırılanın geri dönüşüdür, istemsiz atlamalardır, lapsuslardır; bu dünya içinde ortaya çıkan diğer dünyanın bir anlık görünüşüdür.

Bu anlamda çelişkiler gizem ve sürprizlere yol açarlar. Çelişkinin temel özelliği, iki veya daha çok dünya ve kuralı aynı anda işleterek, bir kararsızlık, belirsizlik alanında işlemesidir. Gizem ve sürprizler bu belirsizlik, kararsızlık alanının ürünleridir.

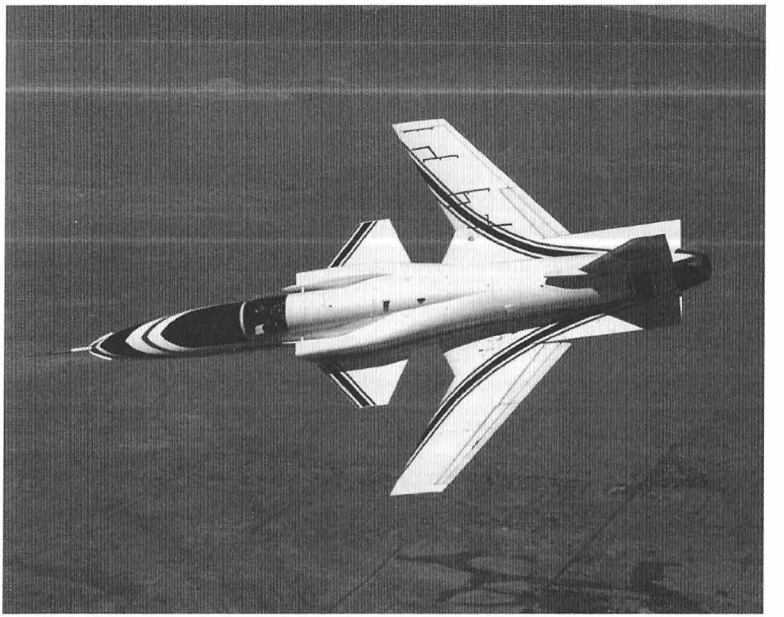
Bir Anda İki Karşıt Kurala Tabi Olmak: *X-29*

X-29 kendi kendine çelme takan, kriz içinde işleyen bir haletiruhiyeyi canlandıran deneysel bir savaş uçağıdır.[1] Tasarımında temel bir "hata"yla –kanatları önden arkaya doğru değil arkadan öne doğrudur– üretilmiştir. 1984-1992 arasında NASA Ames-Dryden Uçuş Araştırmaları Tesisi tarafından, ileri uçuş teknolojilerini araştırmak için 242 uçuş yaptıktan sonra üretiminden vazgeçilmiştir. Havada olduğunda geriye doğru uçuyormuş gibi görünen uçağın uçuş stabilitesini sağlamak amacıyla, denge ve uçuş parametrelerini saniyede 40 defa kontrol eden bir program geliştirilmiştir. Bu program ve sağladığı veriler ileri uçuş teknolojileri araştırmalarına temel oluşturmuştur.[2] *X-29*'un uzlaşımsal olmayan tasarımının yol açtığı zorluklar, herhangi bir uçağı kontrol etmek için gerekli olan, hataları en hızlı biçimde giderecek karmaşık bir programın geliştirilmesi amacıyla kullanılmıştır. Bu anlamda, çelişkilerle düşünmenin, konvansiyonel olmayan deneylere girişmenin verimliliğini örnekler. Normal bir uçak tasarımından öğrenilebilecek çok az şey vardır fakat *X-29* gibi "hatalı" bir tasarım uçuşun, dönüşün, inişin ve manevraların nasıl gerçekleştiği konusunda bir uçak mühendisine çok daha fazla veri sunmaktadır. *X-29*'un hatalı oluşu onu işlevsel bir savaş aracı yapmaz ama onu bir düşünme ve bilgi nesnesi haline getirir.

Kanatların karmaşık geometrisi ve uçağın istikrarsızlığı *X-29*'a diğer savaş uçaklarında olmayan yüksek bir manevra kabiliyeti vermektedir. *X-29* dönmek istediğinde kontrolün biraz gevşetilmesi yeterlidir. Böylece dönmek ya da manevra yapmak ile düşmek arasındaki sınır muğlaklaşır. Dönerken aslında düşmekte, düştüğünü sandığımızdaysa belki de dönmektedir. Bu muğlaklık, iki anlamlılık, aynı anda iki kurala tabi olma niteliği uçak-nesneyi kavrayışımızı bozar. *X-29* uçarken düşmekte veya düşerken uçmaktadır. Aynı anda hem düşme dünyasına hem de uçma dünyasına aittir. Ne zaman uçtuğunu, ne zaman

1 Thomas Elsaesser. "'Constructive Instability' or the Life of Things as Cinema's After Life." *Video Vortex Reader: Responses to YouTube* içinde, editör Geert Lovnik ve Sabine Neiderer. (Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008), 13-31.

2 NASA. "NASA Armstrong Fact Sheet: X-29 Advanced Technology Demonstrator Aircraft." Yayın tarihi: 6 Kasım 2015. http://www.nasa.gov/centers/dryden/news/FactSheets/FS-008-DFRC.html



RESİM 2 *X-29* ileri teknoloji deneme jeti NASA Dryen yakınlarında manevra yapıyor. Fotoğraf: NASA

düştüğünü saptamamız imkânsızlaşır. Konvansiyonel bir uçak gibi önce birine, sonra diğerine değil, aynı anda uçma ve düşme kuralına tabidir. Her an kriz içinde, risk algısı ve kaygısı maksimum seviyeye ulaşmış, sakin bir havadayken bile bir türbülansın içindeymişçesine aşırı dikkatli, güvensiz, ajite, hızlı ve dengesizdir. Bütün bu gerilimli varoluş biçimine karşılık, havada sanki süzülüyormuş gibi görünür. Bu anlamda gizemli ve gerilimli bir çelişki örneğidir.

Uçak mühendisliğine katkı sağlayan bir deney olması dolayısıyla belirli bir işlevsellik barındırmasına rağmen, sağladığı faydalardan ve amacından soyutlanarak düşünüldüğünde, salt bir uçak-nesne olarak ele alındığında, *X-29*'un asıl etkisi ortaya çıkar. *X-29* uçma, düşme, manevra yapma eylemleri arasındaki sınırları geçişkenleştirerek, bu eylemleriyle kavrayışımıza müdahale eder. Uçma ya da düşmeyle ilgili kavramları muğlaklaştırması sayesinde, bu uçak-nesnenin düşünsel, sanatsal, entelektüel bir nitelik kazandığı söylenebilir.

Bu anlamda *X-29* çelişkiyi, kendine çelme takmayı bir yöntem olarak kullanan deneysel girişimlerin uçak mühendisliği alanındaki uygulamasıdır. Bir nesne olarak temaşa edildiğinde, uçma ile düşme arasındaki sınırları muğlaklaştıran, kendi çelişkisini aşırı etkin ve ajite bir program vasıtasıyla yöneten ve bu bastırılmış çelişki dolayısıyla gizemli teknolojik-bilimsel bir nesne haline gelir.

Şimdi de kavramsal sanat pratiğinden *X-29*'dan çok daha rasyonel bir mantıkla üretilmiş, *X-29*'un aksine çelişkisini bastırmayı değil görünür kılmayı ve iki resim tarzını (soyut ekspresyonizm ve toplumsal gerçekçilik) iç içe geçirerek modernist resim geleneğinin gizemini çözmeyi arzulayan bir resim-nesneye bakalım.

İmkânsız Bir Resim: *Jackson Pollock Tarzıyla Lenin'in Bir Portresi*

Jackson Pollock Tarzıyla Lenin'in Bir Portresi (*JPTL*), Art & Language (Sanat ve Dil) grubunun 1980 yılında Stedelijk Müzesi'nde açtıkları serginin adıdır. Sergi, aynı başlık altında gruplanmış bir seri resimden oluşmuştur. Art & Language, aynı başlık altında bir makale ve sözlerini yazdıkları, Mayo Thompson'ın müziğini bestelediği bir de şarkı yayımlanmıştır. Charles Harrison söz konusu işi, "Sözüm ona birbiriyle uyuşmaz olan ideolojik ve estetik dünyalar arasında ironik bir tarz gevşemesi (*détente*)" olarak tarif eder. [3]

Bu anlamda *JPTL* imkânsız bir resimdir. Jackson Pollock personasında ve soyut ekspresyonizm akımında canlanan, modernist kültürün üzerine kurulu olduğu bireysellik, özerklik, kendiliğindenlik gibi kavramları altüst eden, modernist resmi algılama ve üretme mekanizmalarının altını oyan bir girişimdir. Deha ürünü olan bir resimden ziyade işlevsel bir prosedür gibi örgütlenmiştir. Lenin'in Sovyetler Birliği'nde her yerde görülen toplumsal gerçekçi tarzda yapılmış propaganda amaçlı portresini, Jackson Pollock'un boya damlatma tekniğiyle gerçekleştirmişlerdir. Boya damlatma tekniği, soyut ekspresyonizm bağlamında spiritüellik, kişisel ifade, içgüdüsellik ve dehayla ilişkilendirilir. Oysa Art & Language, Pollock resminin fiziki görünümünü, deha ve spiri-

3 Charles Harrison. "On 'A Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock'." *Essays on Art & Language*. (Cambridge: MIT Press, 2003), 129.



RESİM 3 *Jackson Pollock Tarzıyla Kepli Lenin'in Bir Portresi III*, kanvas üzerine enamel boya, 2,4x2,1 m. *Art & Language* 1980. Lisson Galeri'nin izniyle

tüelliğe gönderme yapmadan bir "teknik" ve "prosedür" gibi uygulayarak elde eder. *JPTL*, bakılacak ve estetik kategorilerle yorumlanacak, görülecek bir "resim" olmaktan ziyade, okunacak spekülatif bir deneymetindir. Elbètte hâlâ ortada bakılacak gizemli bir nesne vardır fakat nesneye yaklaşım, bir resme yaklaşımdan çok daha farklı biçimlerde gerçekleşmek zorundadır. *JPTL*'ye modernist kültürün yüksek sanat nesnesiymiş gibi yaklaşacak bir tutum, en baştan bu "resmi" algılayamayacak, yorumlayamayacak ve büyük bir olasılıkla soğuk bir şaka olarak nitelendirip ciddi sanattan saymayacaktır. Salt estetik kategorilerle görülemeyecek, bu kategorilerden taşan spekülatif bir deney olarak

JPTL, ideolojik ve estetik bir tartışmayı tetikleyecek soruları ortaya koyan sorunlu, çelişkili ve çözülmeyen bir nesnedir.

Ortaya çıkan sonuç bize tüm çıplaklığıyla, modern resmin gizemli ve sanatsal biçiminin ideolojik ve kurumsal öğeler vasıtasıyla kurulduğunu ima eder. Bu imkânsız resim Batı ile Doğu, soyut ile somut, yüksek ile popüler sanat, materyalist ile spiritüalist, estetik ile işlevsel, kolektivist ile bireyci, akılcı ile içgüdüsel gibi kabul gören dikotomileri tartışmaya açar. İki dünyanın ötesinde ya da arasında bulunan bir düğüm gibidir. *JPTL* modernist yüksek sanat rejimini tartışmaya açarken, onun karşısına koyulabilecek, çoğu zaman Kavramsal Sanat ve Pop Art'la ilişkilendirilen, çoğaltılabilir malzemeyi, reklam dilini ve iletişimselliğin belirli bir formunu kullanan biçimleri de reddeder. Bu imkânsız resim, belirli bir fikri iletmez ya da Kavramsalcıların yaptığı gibi, "Sanat olarak, fikir olarak sanat" fikrini (Sol LeWitt) öne sürmez. Daha çok ironik, düşünceli, çelişik ve opak bir nesne ortaya koyar. Buradaki söz konusu opaklık, yani nesnenin düşüncesini ve anlamını hemen ele vermemesi, ortaya çıkınca nesnenin anlaşılmasını sağlayacak temel bir fikrin (dilerseniz "mesajın") olmaması, *JPTL* resmini modernist soyut resmi algılayışımızla belirli bir yankılanma ilişkisine sokar. Modernist resmin savunusunda olduğu gibi burada da iletişim yoktur. Art & Language'in amacı reklam ve propaganda dilini kullanan semiolojik bir iletişim kurgulamak değildir. Sanatı ve spekülatif deneyi propagandaya ve iletişime kurban etmezler. Aksine kılı kırk yaran bir biçimde sanatsal, ideolojik ve felsefi tartışmaları ve düşünme çabasını sürdürmek isterler. Art & Language'in 1980'lerden itibaren ürettiği *JPTL* gibi imkânsız resimler, tam da belirli bir sonuca ulaşmadan, gerilimli bir biçimde süren düşünme çabalarını garantiye alan kararsız nesnelerdir.

JPTL ile *X-29* kıyaslandığında, çelişki fikrine iki ayrı yaklaşımı tespit etmek mümkündür. *X-29* çelişkileri bastırarak bir tür gizemlilik edinir; *JPTL*'yse aksine çelişkiyi mümkün olduğunca bariz kılarak, her türlü gizem duygusuna karşı bir harekât yürütür. Art & Language'in tavrı tam da sanatın ve spesifik olarak modernist resim anlayışının verili gizemliliğini, estetik ideolojisini, deha sanatçı-özne gibi kurumlarını tartışmaya açmaktır. Modern sanatın ideolojisi katı ve ironik bir rasyo-

nellikle gizemsizleştirilir. Girişimin ne kadar başarıya ulaşıp ulaşmadığı bilinemez. Söz gelimi, modernist resim geleneğine yerleşen bir göz bu deneye hâlâ bir resim olarak bakacak ve muhtemelen yadırgayacaktır. Çünkü karşımızdaki "sanatçı-özne" bildiğimiz anlamda "sanat" ve "resim" kategorilerinden taşan, salt sanat kurumu vasıtasıyla kavranamayacak bir deneydir. Bu anlamda *X-29* "uçak", "uçma" ve "düşme" fikirlerini tartışmalı kılarken, *JPTL* de "resim" ve "deha sanatçı-özne" ve "sanat" kavramlarına müdahale eder.

Çelişkili gözükse de, tam da sanat kategorisi altında düşünülebilecek şey budur. Kurumsal kategorilerden kaçan şeydir sanat, öncelikle de kendi kurumsal kategorilerinden.

Bir Çelişkinin Alanı: Sanat

X-29 ve *JPTL* çelişkiler üreterek deneylere girişmenin, yöntem olarak çelişkinin nasıl işleyebileceğinin, belirli bir kararsızlık alanı yaratarak düşünceyi ve hayal gücünü nasıl tetikleyebileceğinin örnekleridir. Kendi kendine çelme takma taktiğinin, aynı anda iki –ya da daha fazla– dünyaya ait olmanın ortaya çıkardığı belirsizlik ve kararsızlık alanı, sanatın politikasıyla ilişkilidir. Bu anlamda sanat üretimi temel bir çelişkinin kurduğu, sanatlığını bu çelişkiye borçlu olan bir faaliyet alanıdır. Dolayısıyla sanat aslen bu temel çelişkinin yarattığı belirsizlik ve kararsızlık alanında filizlenir (elbette Kant'tan, Deleuze'e ve son zamanlarda Ranciére'e kadar sanatın politikası benzer terimlerle savunulmuştur. Burada uzun uzadıya bu kuramları açımlamam, yorumlamam mümkün değil. Buradaki amacım sanatın politikasının sanatın iç çelişkisiyle ilişkisini vurgulamak).

Sanat faaliyetini kuran bu belirsizlik alanı aşınmaya başladığında, sanatın oluşu ve tekilliği de aşınacaktır. Günümüzde sanat üretimlerini krize sokan, onları zayıflatan tam da bu tekilliğin aşınmasıdır. Adorno ve Horkheimer 1960'larda "kültür endüstrisi" kavramını ortaya atarken bu aşınmayı tespit etmiş ve karamsar bir itiraz dile getirmişlerdi. Adorno ve Horkheimer'ın ortaya koyduğu şekliyle sorun, kültürün endüstriyel bir şekilde, seri üretim mantığıyla ve büyük endüstriyel sermayenin

belirlediği bir alanda yönetilmesidir.[4] Fakat benim ortaya koymaya çalıştığım sorunsal sanata içkin bir çelişkiyle ilgilidir. Sanatın dışından değil, sanatın içinden kaynaklanan temel bir çelişki söz konusudur.

Örneğin, *Natama*'nın ilk sayısına gelen okur yorumlarından birinde, yayımlanan şiirlerin "şiir gibi olmayan şiirler" olduğu söyleniyordu – tıpkı *JPTL*'nin resim gibi olmayan resim, *X-29*'un uçak gibi olmayan uçak olarak adlandırılabilir olması gibi. "Şiir gibi olmayan şiirler" tanımının, sanatın üretici çelişkisini ele verdiğini düşünüyorum. Yayımlanan şiirler, konvansiyonel şiir tanımına ya da –kronolojik bir tarih akışını varsayarsak– şimdiye kadar şiir denilenlere uymamaktadır. Fakat okur yine de bu yayımlanan şeyleri "şiir" diye adlandırmaktadır. Neden? Çünkü bu "şiir gibi olmayan" şeyler bir dergide yayımlanmıştır, sanatçı ve şairlerin inisiyatifiyle kurulan derginin yayın kurulunun, editörün onayından geçerek basılmışlardır. Küçük bir sanatçılar-şairler-edebiyatçılar inisiyatifi tarafından basılmış olma niteliği dahi, yayımlanan şeylerin "şiir gibi olmasalar da" şiir olabileceklerine dair bir onaylama etkisi yapar. Akla hemen şu soru geliyor: Söz konusu şiirler YKY'den bir şiir kitabı olarak çıksaydı ya da "şiir" yayımladığı tartışılmayacak bir edebiyat dergisinde basılsaydı, okur aynı şiirleri yine de "şiir gibi olmayan şiirler" olarak tanımlayabilir miydi? Soru spekülasyona açık fakat sanatın varoluşundaki temel ve üretici bir çelişkiyi görünür kılıyor.

Sanat faaliyeti ve sanatsal bilgi, her zaman kurumsallaşmayla, kendi kurumsal kategorileriyle çelişkili bir ilişki içindeydi. Sanatsal olan sanatlığını tasdik etmek, yani sanat olarak tanınmak için belirli bir kurumsallığa ihtiyaç duymaktaydı. "Kurum"la kastettiğim sadece, sanatın altyapısını oluşturan kültür ve sanat kurumu –YKY, SALT, Mimar Sinan, Bienal, bir galeri vb.– değil. Sanatın kendisine içkin olan, sanat alanını ve üretimini oluşturan, sanatçı özne, sanat yapıtı, sanat izleyicisi, sanat kurumu/mekânı/zamanı gibi kategorilerle işleyen kurumlar. Zaten sanatın altyapısının kurumları ile sanata içkin kurumların ilişkisi aşikârdır. Sanat olarak tanınmak için, altyapı kurumları tarafından tanınmak gerektiği gibi, öncelikle "sanatçı özne" konumuna yerleş-

4 Theodor W. Adorno. *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi*. Çev. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004).

mek, "sanat yapıt"ları üretmek gerekmektedir. Kurumlar ile kurumsal kategoriler beraberce işler. Buna karşılık "hakiki" –ya da Nietzsche'ci bir şekilde söylersek, "büyük"– sanat ise tam da tanınmayan, tanınmaya ihtiyaç duymayan, tasdik aramayan, ele avuca sığmayan, verili, uzlaşımsal kategorilerden kaçan ve onlardan taşan tekil bir oluştur. Sanatı yedeklemeye çalışan propagandacı çabalar, sanatı ideolojik ya da pedagojik bir araç gibi kuran iktidarlar ya da çeşitli toplumsal dertlerin dillendirilebileceği bir alan gibi kullanmayı hedefleyen aktivist yaklaşımlar, bu anlamda "küçük" sanattırlar. Tanınma, etki ve işlev arayan, toplumsallaşma, toplumun işleyişi içinde eleştirel ya da konformist bir konum edinmeyi arzulayan girişimlerdir. Bu anlamda ne kadar "politik", "eleştirel" olsalar da, kurumsal ve düzgün konuşma örnekleridirler. Oysa sanat tam da bahsettiğimiz gibi bir kararsızlık alanında, kendine çelme takan, kendiyle bütün olmayan çelişik bir konuşmadır.

Ama yine de sanat sanat olarak tanınmak zorundadır. Belirli bir kurumsallıkla ilişkilenmek, sanatçı özne tarafından üretilmek, sanat söylemi çerçevesinde sunulmak, sanat yapıtı adı altında bir ürün olarak kodlanmak, kısacası sanat olarak tanınmak zorundadır. Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'si hiç de sanatsal olmayan bir nesnenin, kurumsal tanınma olduğunda sanat olabileceğinin bir göstergesidir. Aynı şekilde sanat kurumu tarafından tanınmayan bir sanat yapıtı da olabilir fakat önemli bir farkla: Bu yapıtlar henüz yoktur, biz bu yapıtları henüz sanat olarak bilmeyiz ve tanımayız; bu yapıtların ancak potansiyel olarak var oldukları iddia edilebilir. Bu durumda sanata ve sanat üretimine içkin bir çelişkiyi kavramamız gerekiyor. Evet, sanat çelişkili bir konuşmadır ama aynı zamanda sanatın, kendi kurumlarıyla paradoksal ilişkisi yüzünden sanat üretimi ve sanat alanı başlı başına bir çelişkinin, bir krizin mekânıdır. "Şiir gibi olmayan şiirler"in, "resim gibi olmayan resimler"in, sanat tanımı tarafından tanınma aramayan sanatların en hakiki sanatlar olması bu yüzdendir. Bu tanınma aramayan, efendi ruhlu sanatlar eğer gerçekten tanınmazlarsa sanat olarak var olamazlar. Yani tam da var olamadıkları an, en has sanatın gerçekleşmiş olduğu andır. Buna karşılık sanat, bir ürün gibi formülleştirildiği, kategorilerle tanındığı, okunabilir kılındığı anda, "sanat" diye tanımlanıp sanatı var

eden kurumlar tarafından çivilendiğinde, içsel çelişkisi/krizi çözülür ve tekilliğinin ışığı, enerjisi söner.

X-29 gibi uçak mühendisliği deneyleri sanatsallaşabilir; *JPTL* gibi resim-nesnelerse tam da sanat olmadıkları için sanatlaşır. Trajik, ironik, çelişkili ama sanatın hakikatidir bu.

Bir Otosansür Vakası: *Muhafız*

"Serbest Vuruş" sergisi Charles Esche ve Vasıf Kortun'un küratörlüğünde gerçekleşen 9. İstanbul Bienali (2005) dahilinde, "misafirperverlik alanı" adını koydukları, *Roll* ve *Express* dergilerinin düzenlediği bir sergi ve konuşma dizisi ile Hafriyat'ın düzenlediği "İmalat Hatası" sergisinin bulunduğu bölümde yer alıyordu.[1] Halil Altındere'nin küratörlüğünü yaptığı sergiye ben de iki işimle katkıda bulunmuştum. Biri gerçekte isim koymadığım ama sıkça *AB Bayraklı Kız* olarak adlandırılan fotoğraf, diğeri de Dolmabahçe Sarayı önündeki muhafızın karşısında elinde bir satır tutarak onun taklidini yapan arkası dönük bir figürün bulunduğu, *Muhafız* ismini verdiğim bir fotoğraftı. Bilindiği gibi *Muhafız* adlı işim sergilenemedi ve daha sonra Bienal süresince çıkartılan *2 Yılda 1* adlı gazetede Vasıf Kortun, Halil Altındere'ye kaygılarını iletmesinin ardından fotoğrafı kendi kendime indirdiğimi söyledi ve bunun da işin tartışılmasının önünü açtığına işaret etti.[2] Gerçekten de bugün iş, sergilenebilseydi mahrum kalacağı anlamlara sahip. Fakat ben indirilmesinin benim kararım olduğunu açık yüreklilikle söyleyemem.[3] Eğer buna karar almak denebilirse, bu

---

1 İKSV. "Misafirperverlik Alanı" http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Positionings&Sub=HZone&Content=FreeKick

2 Vasıf Kortun. "Burak Delier'in Kaldırılan İşi Üzerine", *2 yılda 1, Radikal Gazetesi Bienal Eki*, 2005. Yayın tarihi: 20.08.2012. http://www.anibellek.org/?p=87

3 Açıkçası bir tarafıyla söylemek isterdim. Çünkü bugünden geriye doğru baktığımda, "geri çekilme"nin aynı zamanda bir protesto eylemi olabileceğini görebiliyorum. Fakat protesto anlamına gelebilecek ve düşünce için alan açan bir "geri çekilme" nasıl olmalıdır? O sıralarda fotoğrafın indirilmesine böyle bir anlam atfedebileceğim ortam oluşmamıştı; beni bizzat sanatçıların işimi indirmeye çağırmaları ve kullandıkları argümanlar, olan biten her şeyi yadırgamama sebep olmuştu. Fotoğraf dolayısıyla üzerimde oluşan baskı direnmem gerektiğini söylüyordu. Ancak ve ancak bu yadırgama ve kopma tamamen belirginleştikten sonra kızgınlık ve protesto

karar banave benim çabalarıma rağmen kolektif bir biçimde alındı. Yani faili açık olmayan (sanatçı mı, sanatçılar mı, küratörler mi, kurum mu, hepsi mi, belirli bir "sağduyu" mu?) kolektif bir otosansür eylemiydi. Dedikodularla, bölük pörçük kulaktan kulağa aktarımlarla büyüyen, sergi alanına avukat getirip görüşünün alınması gibi hukuki bir sanat ve tavır peyda etmeye çalışan baskı ortamının etkisiyle benim mücadeleyle geçen ve hayli yıpratıcı olan tartışmalar neticesinde haftanın son günü "indirebilirsiniz" dememle, göz açıp kapayıncaya kadar fotoğrafın alaşağı edilmesiyle sonuçlanan bir süreçti.

Vasıf Kortun'un yazısı, bütün bu süreç yaşandıktan sonra kaleme alındı. Yazı fotoğrafın sebep olduğu kaygı ve korkuları net bir biçimde ifade ediyor: "Delier'in işi ise tartışmanın oluşamadığı, bayrakların açıldığı, silahların çekildiği, körleşmiş bir alana çarpmaktaydı. (...) tek bir işin hem kendi sergisini hem de tüm Bienal'i esir alacağını öncelikli olmak üzere, meselenin bu dar kalıplar içerisinde ele alınmasının yaratacağı tüm komplikasyonlar (...) bu eseri, bir sanat eserinin statüsünü, demokrasiyi tartışabilmek için bu geri çekilmenin çok önemli olduğuna inanıyorum."[4]

Ben burada *Muhafız* vakasının bir analizini sunmak ve *Muhafız*'ı aynı dönemde üretilmiş iki önemli işle (Şener Özmen ve Erkan Özgen'in *Tate Modern Yolu* ve Serkan Özkaya'nın *Davut* adlı işleri) karşılaştırarak –bizi "madun" olarak konumlandıran, adı konmamış ama yaygın ve geçerli olduğunu düşündüğüm "kültür siyaseti"nin ötesinde– *Muhafız*'ın kaygı uyandıran "kültür siyaseti"ni tartışmak istiyorum. Bu aslında güncel kültür dünyasının zihinsel sacayaklarını oluşturan (Sitüasyonizm, Postyapısalcılık, Postkolonyal teori gibi) yönelimlerin hesaba katıldığı çok daha kapsamlı bir çalışmayı gerektiriyor. Burada ancak kendi deneyimim üzerinden bu girişimin ipuçlarını ortaya koymaya çalışacağım.

Başlamak için serginin açılışından önceki haftaya dönmek istiyorum.

O sırada Vasıf Kortun'un yazısı kaleme alınmamıştı, yazı fotoğraf indirildikten ve sergi açıldıktan sonra yazıldı. İş indirilmeden önce,

---

da içeren bir şekilde indirilmesine onay verebildim. Sanırım bu yazıyla fotoğrafın indirilmesinden sonra sergi alanında indirilmiş fotoğrafın boşl[illegible] yarattığı düşünceli sessizliğin çağrısına cevap verebileceğim.

4 Agy.

sergideki bazı sanatçılar da işi indirmemi telkin ediyorlardı. Dile getirdikleri nedenler Kortun'un kaygılarıyla örtüşüyordu: İşin boyutunun büyümesiyle etkisinin değişmesi, diğer işlerle yan yana geldiğinde anlamının kayması, şiddet propagandası yapması gibi... Bunun yanında işi kaldırmamın benim lehime olacağını, beni korumak için bu tür telkinlerde bulunduklarını söyleyenler de vardı. Örneğin bu baskı ortamını savuşturmak için bir gazetede çalışan arkadaşıma haber yapması için danıştığımda, gazete editörlerinin "beni korumak için haber yapmamayı daha doğru bulduklarını" söyledi. Kısacası, beni işi indirerek sağduyulu olmaya çağıran yumuşak ama kuvvetli bir baskı ortamıyla kuşatılmıştım. Şimdiden geriye bakınca, bu otosansürün öznesinin teker teker bireyler olmaktan ziyade içinde bulunduğumuz korku atmosferi olduğunu görüyorum. Teker teker bireyleri ve onların nedenlerini aşan, daha büyük, baskı yaratan bir duygu atmosferi ve bu atmosferin tetiklemesiyle ortaya çıkan beceriksizce kotarılmış kolektif bir otosansür söz konusuydu.

Oysa ben tam da kolektifliğe inancım doğrultusunda serginin kuruluşuna yardım ettiğim için sürekli sergi mekânındaydım. Bu, bütün süreci son derece canlı bir biçimde yaşamama sebep oldu. Belki de serginin kurulmasına yardım etmeseydim, gün be gün sanatçı arkadaşlarımın bana işi indirmemi telkin etmelerine maruz kalmayacaktım. Ama öyle olmadı, sergi açılışından önceki yaklaşık bir haftalık süre boyunca her gün, bizzat sergiye katılan sanatçıları işin kalması gerektiği konusunda ikna etmeye çalıştım ve her seferinde başardığımı sanarak yanıldım. Gerilimin hüküm sürdüğü, korku ve kaygı duygusunun hâkim olduğu bir atmosfere karşı benim savunmalarım sadece geçici başarılar elde edebiliyordu. Ertesi gün ya da yarım saat sonra tekrar aynı talep, tavsiye ve telkinlerle karşı karşıya kalıyordum.

Elbette o gün için kültür dünyasında kaygı ve korku duymak son derece doğaldı. Bienal'in açılışından üç hafta önce, Karşı Sanat'ta 50. yılında 6-7 Eylül Olayları'nın fotoğraflarını gösteren sergi, Kemal Kerinçsiz'in başını çektiği milliyetçi bir grup tarafından basılmış, sergi görevlisi tartaklanmıştı. Aynı dönemde, Bilgi Üniversitesi'nde Ermeni Konferansı'na (24 Eylül 2005) katılanlara saldırılmıştı ve Orhan Pamuk, *Das Magazine* dergisine (5 Şubat 2005) verdiği bir mülakatta sarf etti-

ği, "30 bin Kürt'ü ve 1 milyon Ermeni'yi öldürdük" sözleri yüzünden 301'den yargılanmakta, dava çıkışlarında milliyetçilerin saldırısına uğramaktaydı.[5] Bu korku, 2007 yılında *Agos* gazetesi genel yayın yönetmeni Hrant Dink'in öldürülmesiyle doruğa ulaşacaktı. Türkiye'nin tarihinden çok iyi bildiğimiz suikast ve linç kültürü kuşatması altındaydık. O günden bugüne Türkiye'de bu linç kültürü zayıflamamış, daha da palazlanmış durumda. Kültür sanat üreticileri için sorun ortada: Böyle bir baskıcı atmosfere nasıl direnmeli ve bu ortam içinde nasıl konuşmalı? Karşı Sanat'ı 6-7 Eylül gibi "hassas" meselelerde sergi yapmaması için, Orhan Pamuk'u, Taner Akçam'ı, Hrant Dink'i, poşu takan ya da parasız eğitim talep eden öğrenciyi,[6] Türkiye toplumunu göz önünde bulundurmaları ve sözlerini biraz olsun yumuşatmaları, araştırmalarının, tavırlarının, taleplerinin yönünü revize etmeleri için uyarmalı mıyız? Sanmıyorum. Eğer biraz olsun nefes alabileceğimiz bir aralık yaratmak, korku ve kaygılarımızı dağıtmak istiyorsak, bunu ancak, herhangi bir kültür üreticisinin tavrını veya işini "tasvip etmesek" dahi onunla dayanışarak başarabiliriz.

Kendi Kendini Besleyen Özne Olarak Korku Atmosferi

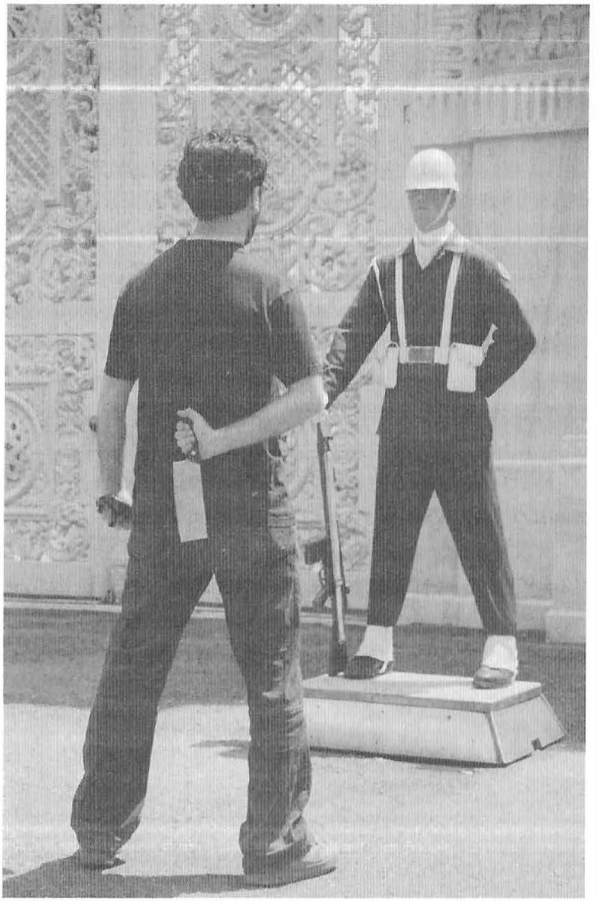
Muhafız'ın indirilmesinin içinde bulunduğumuz bu gerilimli korku ve kaygı atmosferinin baskısını azalttığını savunamayacağımızı düşünüyorum. Hatta bizzat bu kolektif otosansür eyleminin ve genel olarak otosansürün, korkularımızı tasdik eden ve büyüten bir etkisi var. Otosansürün çıkmazı burada: Sansürcü, baskıcı, saldırgan harekete geçmeden, muhtemel saldırının muhtemel nesnesi saldırıyı öngörerek kendi kendini iptal ediyor. Geçmiş ya da yakın zamanlarda gerçekleşmiş saldırıların hafızalarımızdaki izi bu iptali kışkırtıyor. Korku ve

---

5 Bkz. Banu Karaca, "Devlet Sansürü ve Devletin Anonim Vekiller." Siyah Bant, 2012, 9-19.

6 Cihan Kırmızıgül davası için bkz. *Radikal*. "Poşu Davası'nda mahkemenin gerekçeli kararı." Yayın tarihi: 11 Mayıs 2012. http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1087673&CategoryID=77&Rdkref=6

Parasız eğitim pankartı soruşturması için bkz. *Radikal*. "Poşu'dan sonra yelek delili." Yayın tarihi: 21 Haziran 2012. http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1091739&CategoryID=77&Rdkref=6



RESİM 4 *Muhafız*, fotoğraf, 125x195 cm. Burak Delier, 2005.

hafızası kendini üretiyor ve kendini silme eylemini gerçekleştirerek kendi bilgisini tasdik ediyor. Biz de, korku duygusunun içine daha da çekilerek tekrar ve tekrar korkuyu üretiyor ve büyütüyoruz. Bu anlamda korku duygusu performatif; hem belirli eylemleri tetiklemesi ve belirli eylemleri engellemesi hem de kendi kendini üretmesi, doğrulaması anlamında. Otosansürün sarmalı bu şekilde çalışıyor ve bizi kuşatarak neredeyse doğal bir atmosfer haline geliyor. Yaptığımız için

korkmuyoruz; korkuyoruz çünkü yapmıyoruz. Korku otosansürü, otosansür korkuyu besliyor.

Otosansür eylemi genelde kültür üreticisinin iktidarı tamamen karşısına almadan varlığını sürdürmek amacıyla başvurduğu bir yöntem. Birçok sanatçı, araştırmacı, gazeteci hayatını kurumsallaşmış, içselleştirilmiş otosansür yöntemleriyle sürdürüyor. Türkiye kültür dünyasında sansürün de, otosansürün de yaygın olduğunu biliyoruz. Genelde bilinçli ya da bilinçsiz otosansür mekanizmaları sonrası, geriye sunulması başarı olan bir hakikat parçası değil, kibarlaştırılmış, kırpılmış ve sevimlileşmiş bir sunum kalıyor. Üstüne üstlük otosansür eyleminde başarılı olamadık. Bizim otosansür eylemimizde böyle bir süreç işlemedi ve iktidarla karşı karşıya gelmek zorunda kaldık. Daha doğrusu "biz" değil hatta sanat yapıtını üreten sanatçı bile değil, onu katalog yoluyla basan ve yayan kişi karşı karşıya kaldı. *Muhafız* indirildikten sonra, sergi ve *Muhafız* değil ama sergi kataloğu yayıncısı olarak Halil Altındere 301. madde uyarınca "TSK'yı aşağılamak"tan dava edildi. Katalog sergiden önce basılmıştı; işi sergiden indirmek sadece gerilim ortamının geçici bir şekilde rahatlamasına yaradı. Bunun yanında, dava konusu olan sadece *Muhafız* değildi; anlam, tarz, tavır farkları gözetilmeksizin orduya dair görsellerin bulunduğu iki iş daha eklenmişti. Kataloğun dava konusu olmasının nedeniyse, eylemin basın yayın yoluyla bir suç haline gelmesiydi.[7] Tek bir kanaldan, yani sergi mekânında gerçekleşen bir eylem, doğrudan 301. maddenin konusu olmuyordu ve sanatsal ifade özgürlüğü kapsamına sokularak savunulması çok daha kolaydı.

Buradan bakınca, bütün olay bilinçli olarak düşünülmüş, kurulmuş, belirli nedenleri olan bir otosansür eylemindense, tamamen korku duygusunun girdabında gelişmiş, anlık ve saçma bir refleks gibi duruyor. Tabii bütün bunlar eylemin amacının sergiyi sürdürmek, kazasız belasız, feda edilecek en minimumla mutlu sona, yani açılış ve sonrasında kapanış gününe ulaşmak olduğuna işaret ediyor. Dolayısıyla bu eylemdeki gizli mantık, bütünü sürdürmek için bir işin feda edilebileceğini söylü-

---

7 Bkz. *Radikal*. "Katalog Toplatıldı: Bienal'e '301' Gölgesi." Yayın tarihi: 27 Ekim 2005. http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=168190

yor. Kaygılı bakışların dile getirdiği, işin şiddet propagandası yapıyor olduğu tezi, işin açmaya yeltendiği meşru şiddet tartışmasını, işe karşı fiili şiddet uygulayarak sonlandırıyor. Eğer otosansürü tetikleyen korku atmosferidir dersek, aracı fiili bir şiddet, amacıysa sergiyi sürdürmektir diyebiliriz. Korku atmosferinin ruhlarımızdaki hâkimiyeti, bizi, sürdürmek pahasına hoşnutsuzluk yaratan unsurun feda edildiği bir hayatta kalma siyasetine götürüyor. Bu siyasetin az olanın, önemsiz addedilenin, bir unsur, parça olanın feda edildiği iktidar mantığıyla ilişkisi aşikâr. Oysa nefes alacağımız alanı genişletebilecek başka siyasetler, tavırlar seçilebilirdi. Sanatçıların –tıpkı İstanbul Modern'in Bubi'nin işini müzayedeye almaması sonrası gelişen boykot eylemi gibi[8]– baskıyı boykot etmeleri ya da basitçe sanatçının, bir bütün olarak serginin sözünün veya küratörün yanında yer almaları gibi.

Bir Sanatçı Etiği İhtiyacı

Kuşkusuz *Muhafız*'ın indirilmesi bağlamında bahsetmemiz gereken genel bir "kültür siyaseti"yle yankılanan başka bir boyut. Bu boyut işlerin, tavırların estetik politikaları, içerik-biçim tartışmalarıyla ilgili olmaktan ziyade –sansür söz konusu olduğunda bu tartışmalar inandırıcılıklarını yitirerek ikincilleşir– daha çok etikle ilgilidir. Diyelim ki bir sanatçı "özgürleşme"den, "direnmek"ten, "alan açmak"tan, "içeriden saptırmak"tan bahsediyor ama bu sanatçı aynı zamanda başka bir sanatçının işinin indirilmesini savunuyor. Hangi durumda bir sanatçı başka bir sanatçıya işini kaldırması yönünde telkinde bulunabilir? Bu durumda kültür üreticileri olarak nasıl bir taktik izlememiz gerekir? Hiçbir şekilde böyle bir telkinde bulunamaz demeli ve bunu bir ilke, prensip haline getirerek yerleştirmeye mi çaba harcamalıyız? Korku atmosferine karşı verilecek kolektif veya bireysel cevap hangisi olmalıdır? Aynı fikirde olmasak, aynı estetik politik görüşü savunmasak bile işin kalması için dayanışmalı mıyız; yoksa bu estetik politik tavrı savunmadığımız için ya da taktik uğruna kaldırılmasını mı talep

8 Bkz. Rümeysa Kiger. "Panel Dicussion becomes artistic town-hall meeting at İstanbul Modern." *Today's Zaman*, 29 Aralık 2011. http://www.todayszaman.com/news-267121-panel-discussion-becomes-artistic-town-hall-meeting-at-istanbul-modern.html

etmeliyiz? Bu soruların cevapları, ancak kültür dünyası kendi içinde bazı tavırları, davranış biçimlerini, basit etik değerleri tartışarak içselleştirebildiğinde ve bu tartışmayı bir birikim haline getirebildiği ölçüde verilebilecektir. Bunun yanında, son zamanlarda ortaya çıkan sansür olaylarına verilen tepkileri ve bizzat Siyah Bant girişimini göz önüne aldığımızda, *Muhafız*'ın indirilmesi olayından çok daha sağlıklı bir tartışma ve dayanışma ortamı içinde olduğumuzu söylemek mümkün.

Bir Kültür Siyaseti Tartışması

Şimdi, her sanat yapıtının bir konuşma edimi olduğunu öne sürerek, meselenin başka bir boyutunu, güncel sanat dünyasında yaygın olan ve *Muhafız*'ın indirilmesinde etkili olan bir kültür siyasetini tartışmak istiyorum. Bir kültür siyaseti neyin nasıl söylenebileceğine karar vermekten başka bir şeydir. Buna karar vermek iktidarın işidir. Bir kültür siyaseti daha çok söylenebilenler ile söylenemeyenler içinde ve bunların arasındaki ilişkide temellenir. Kültür siyaseti tarihin ve toplumun belirli bir anında bağlamsallaşarak içinde bulunduğu ortama, atmosfere kendi anına bir cevap üretir. Direngen bir kültür siyasetinin gözeteceği tam da bu söylenenlerin ve söylenmeyenlerin/sessizliklerin ilişkisinin canlandığı bağlam ile kurduğu etkileşimdedir. Her yapma bir yapmama, her konuşma bir sessizlik olduğu ölçüde, her sanat tavrı, her konuşma kendi içinde dile getirmediğinin suskunlaştırılmasıdır. Bu anlamda tartışılması gereken şey iyi, doğru, güzel sanatın/konuşmanın ne olması gerektiği değil, sanat yapıtlarının içinden çıktıkları bağlamla kurdukları ilişkidir.

Bana işimi indirmemi telkin eden dil korkunun etkisiyle mi bu telkinde bulunuyor, yoksa başka bir sanatsal, estetik tavrı savunduğu için mi? Spivak'ın bahsettiği madunun dili[9] gibi, iktidarın dilini kendilerine mal ederek dolambaçlı, dolaylı, alttan alta gelişen bir özneleşmeyi mi savunuyorlar, yoksa düpedüz uzlaşmacı bir tavra savrularak iktidarın yeniden üretilmesine mi sebep oluyorlar? Uzlaşmaya göz kırptığımız,

9 Gayatri Chakravorty Spivak. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde. der. Cary Nelson ve Lawrence Grossberg. (Urbana: Illinois University Press, 1988), 271–313.

için mi dolaylı, kurnaz, ince bir estetiği savunuyoruz; yoksa bu "ince" kültür siyasetinin bugün burada direnmek, özgürleşmek vs. anlamına geleceğine inandığımız için mi? Bu sorular kaygan, konumların geçişli olduğu bir tartışma zeminine işaret ediyor. Türkiye güncel sanat ortamında geçerli kültür siyasetinin taktiklerle işleyen, kendini açık etmek istemeyen bir tür "madun konuşması" olduğunu düşünüyorum. Elbette bu kendi başına eleştirilecek bir şey değil, her konuşma belirli bir taktik içerir. Direkt olarak "doğruyu söylemek" de bir taktiktir.[10] Her daim geçerli olan ve bizi başarıya götürecek ebedi formüllerden ziyade ancak kısmi olarak geçerli, uzlaşmacı, direngen, çıkar güden, uzlaşmaz, şiddetli, yumuşak, gözüpek, çekingen taktikler vardır. Güncel sanat dünyasında geçerli olanın giderek uzlaşmaya meyilli bir dil haline geldiğine, bunun da madunun taktiklerinin kurumsallaşması nedeniyle gerçekleştiğine inanıyorum. *Muhafız*'ın indirilmesi vakası, bizi belirli bir kültürel siyasete işaret eden bu konuşma taktiklerini tartışmaya çağırıyor.

Madunun Dilinin Kurumsallaşması Sorunu

Madunun, zayıf olanın dolambaçlı, kurnaz, yan, alt ve öte anlamlarla dolu parçalanmış dili ve bunun *Muhafız*'ın indirilmesiyle ilişkisi üzerinde duralım. Türkiye sanatının ve kültür üreticilerinin haletiruhiyesinin "madun" kavramı üzerinden okunup okunamayacağı tartışmalı olabilir. Fakat Vasıf Kortun'un vurguladığı geri çekilmenin fazileti ve bunun da ötesinde çeşitli "altkimlikleri", "ötekileri", "minör varoluşları" gündeme taşımaya çalışan kültür dünyasındaki yönelim, kültür üreticilerini asıl özne olmadıkları bir ortama konumluyor ve konuşurken izlenecek dolambaçlı, dolaylı, "güzel", ince bir konuşma tarzına işaret ediyor. Çoğu zaman bu dolaylı konuşma taktikleri sa-

10 Bu konuda Süreyyya Evren'in "risk alarak iktidara doğruyu söylemek" anlamına gelen *parrhesia* edimi ile sanat ilişkisini tartıştığı yazılara bakılabilir: "Art, Poverty, Parrhesia." *Springerin* 3 (Haziran 2006). http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1810&lang=en. Süreyyya Evren. "Sanat ve Parrhesia." *Birgün*, 2 Nisan 2006. Yayın tarihi: 01.02.2016. http://sureyyyabirgun.blogspot.com.tr/2006_04_02_archive.html; ayrıca *parrhesia* kavramı üzerinden *Muhafız* ve "Serbest Vuruş" sergisinin bir tartışması için bkz "Parrhesia Edimi ve Sanatta Siyasal Olan." (Erden Kosova ve Süreyyya Evren'le söyleşi) *Art-ist Güncel Sanat Seçkisi* 5 (2006).

natsal konuşmayla da örtüştürülüyor. Sanatsal konuşma bir dolayım, katmanlılık, kurnazlık içermek zorundadır; asıl, iyi, doğru, güzel sanat budur diye söyleniyor.[11] *Muhafız* tam da fazla meydan okuyucu, direkt, kaba, dolambaçsız bulunduğu için bir gerilim yarattı ve kolektif bir otosansüre uğradı. Bu durumda korku atmosferinin bizi dolambaçlı bir madun diline doğru itmesinin ötesinde belirli bir mutluluk ve özgürlük vaadiyle –iyi sanat, uluslararası bienal, demokratikleşme, farklı kimlik ve konumların tanınması– motive olan bir ortamda, belirli bir uzlaşmayı da içeren bu dilin dört bir yandan sanat üretimi için zorunlu kılınmasıyla karşılaşıyoruz.

Kanımca bu meseleleri tartışabileceğimiz iki örnek Şener Özmen ve Erkan Özgen'in *Tate Modern Yolu* (2003) ile Serkan Özkaya'nın *Davut*'udur. (*Davut*, *Muhafız*'ın indirildiği Bienal'in ana sergisinde bulunuyordu.)

Tate Modern Yolu, madunun dili kavramıyla rahatlıkla okunabilir. Bu dilin altında, modernleşmiş ve kendinde Kürtleri sömürgeleştirme hakkını gören Türk kibrini boşa çıkartan bir özgüven ve meydan okuma vardır. Video her ne kadar Türk bakış açısına dayanarak Kürtleri "geri" olduğu varsayılan bir kırsal arka plana oturtsa ve Batı'ya giden yolu kendi girişiminin altını oyan bir Don Kişot'luk olarak kodlayıp kendini sözde düşük bir konuma yerleştirse de, hedefi (İstanbul değil) dünya güncel sanatının merkezi Tate Modern'dir. Video uzun süre İstanbul Modern'de ve dünyanın birçok sanat kurumunda gösterildi. Belki Türkiye'den çıkmış en çok sergilenen iş konumundadır. *Tate Modern Yolu*'nun bu başarısı hiç kuşkusuz Türklüğün kibrini kırmaya ve boyun eğdirmeye adaydır. Elbette İstanbul Modern gibi Türk burjuvazisinin güncel sanatı kendine mal ettiği bir mekânda sergilenmesi, kartları yeniden dağıtmıştır. Fakat video tam da Türk gözünü içselleştirerek kendini "Kürtleştirdiği" ve bunun yanında Türkiye'yi değil, dünyayı hedefleyerek meydan okuduğu ölçüde bir madun konuşması örneğidir. Burada dünyanın merkezinin yani Tate Modern'in hedeflenmesi, Güneydoğu'dan başlayan iddialı bir yolculuğun –Türk gözü için de– meşrulaştırılmasını

11 Bkz. Ahu Antmen. "Golsüz Bir Serbest Vuruş." *Radikal*, 21 Eylül 2005. www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=164661; Beral Madra. "Gayet Yalın Bir Bienal." *Radikal*, 25 Kasım 2005. www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=170999

sağlamaktadır. Muktedirin kodları "kırsal Kürt", meşru hedef: "Tate Modern", zayıflığını baştan kabul eden "Don Kişotluk" cüretli girişimi mütevazı bir kılıfla gizleyen eylemin meşrulaştırılması için işe koşulmuştur. *Tate Modern Yolu* muktedirin meşru kodlarını kendine mal eden dolambaçlı bir özneleşme ve bir madun konuşmasıdır. Bir nevi "geri çekilerek" içeriden fetheden bir konuşmadır.

Serkan Özkaya'nın Batı modern sanatının en temel eserlerinden birinin büyütülmüş ve altın renkli bir kopyasını yapma girişimi olan *Davut*, Türk modernleşmesinin iyi, doğru, güzel, "Batılı" sanat üretme arzusunu ve bizatihi büyük Batı'yı tiye alan bir çalışmaydı. Ulaşamadığı Batı'yla ve kendi kopyacılığıyla dalga geçerek Batılılaşmaya uğraşan Türk imgesini canlandırıyordu. *Davut*'un madunun dilinden az ya da fazla olduğu da söylenebilir. Kanımca bu, Türk modernleşmesinin sömürgeleştirilmiş değil, (kendinde "geri" olduğu varsayılan Doğu'yu hatırlatan ne varsa silerek ve yerine "modern" diye düşünülen ne varsa koyarak) kendini sömürgeleştirmiş olmasından kaynaklanmaktadır. *Davut* görünürde zorlayıcı, dayatıcı, sömürgeci bir güç olmadan kendini-sömürgeleştiren Türk modernleşmesinin abartılı bir parodisi biçiminde bir madun konuşması olarak düşünülebilir. *Tate Modern Yolu* da, *Davut* da sanatın kabul görmüş merkezini hedefleyen ve bu şekilde kendi yaptıkları şeyi meşrulaştırırken aynı zamanda kendi kendilerine işin ciddiyetinin altını boşaltan parodiye dönüştürme girişimlerdir. İkisi de gizli dirençler barındıran, kaleyi içten ele geçirmeye çalışan, bizzat kalenin statüsünü de tartışmaya açan işlerdir. Bu iki iş açısından dikkat çekici olan, *Tate Modern Yolu*'nun bariz üstünlüğü ve başarısıdır.[12]

Tate Modern Yolu bir madun konuşması olarak birçok yerde sergilendi fakat *Muhafız* ilk görücüye çıktığı anda aşağı indirildi. Neden? Çünkü *Muhafız* kendini girişimini meşrulaştıracak *Tate Modern* ya da

---

12 *Davut* ise, son derece manidar bir biçimde serginin açılış gününden önce devrildi. Devrilme nedeni olarak birçok mantıklı neden sayılabilir: Rüzgâr, kötü mühendislik, kötü yer seçimi vb. Sayılabilecek bu mantıklı nedenlerin ötesinde bu dev, altın renkli kopya *Davut*'un devrilişi bazı anlamlar içeriyor elbette. Bunları başka bir yerde tartışmak üzere şimdilik bırakıyorum. *Davut* heykelinin devrilmesi haberi için bkz: Mahmud Hamsici. "Davut heykeli paramparça." *Radikal*, 12 Eylül 2005. http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=163893

Davut gibi sanatsal merkezleri hedeflemek yerine, tam da girişimini itibarsızlaştıracak Dolmabahçe Sarayı'ndaki muhafızı hedeflemişti. Üstelik *Tate Modern Yolu*'nda ya da *Davut*'ta olduğu gibi hedefi kutsamak, onun önünde boyun eğerek ele geçirmeye çalışmak için değil, bizzat hedefin parodisi aracılığıyla onun bir eleştirisini kotarmak için. *Tate Modern Yolu* ve *Davut* burada olmayan, ötedeki ve kimsenin itiraz etmeyeceği bir merkezi kutsamak aracılığıyla burası (Türkiye) için bir seçenek sunarken, *Muhafız* bu olumlu seçeneği sunmuyordu. *Muhafız*'da bu olumlayıcı, ötedeki, kabul görmüş, arzu nesnesi olarak merkez imgesi (*Davut*, Tate = Batı) bulunmamaktaydı. İkisi de yerel, biri sivil biri kurumsal iki silahlı figürün gerilimli ve uzatılmış karşılaşma anını gösteriyordu. Amacı bugün burada, bizim yakınımızda olan bir şeyi, şiddetin tekelini ve bu tekelin meşruluğunu sorunsallaştırmaktı. Direkt olarak bugün buradaki şiddeti, şiddetin kaynağını ve meşruiyetini tartışmak istediği ve bir eleştiri kotarmak istediği için yeterince dolambaçlı, kurnaz, "sanatsal" bulunmadı ve bu haliyle olumlamaktan ziyade olumsuzlayan bir işti. Rahatsız edici olmasının kaynağında –direkt olarak doğruyu söyleyip söylememesi sorunsalının ötesinde– bu olumsuzluk, önerisizlik ve güncel felakete işaret etmesi bulunuyordu.

Geriye sorulması gereken şu soru kalıyor: Eğer sanat alanında madun konuşması taktikleriyle konuşmak, geri çekilerek uzlaşmanın yolunu bulmak ve olumlamak zorunluluksa, bu zorunluluğu tartışmadan nasıl "alan açabilir", "içeriden saptırabilir", bir özgürleşme, demokratikleşme pratiği kotarabiliriz? Sanat ve kültür alanında toplumsal gerilimin yarattığı baskı ve korku sarmalına işaret ederek veya salt sanatsal saiklerle madunun dilinin estetiğini kurumsallaştıran bir konuşma dayatması varsa bununla nasıl baş etmelidir? Madun dili ve taktikleri yoluyla konuşmak ve olumlamak kültür dünyasının gizli bir zorunluluğu mudur? Bu soruların da ötesinde sanat dünyasında tartışılması gereken asıl soru şudur: Bu taktiklerin sınırları var mıdır? Varsa bu sınırları ortaya çıkarmanın yolu nedir ve nasıl daha direngen taktikler ortaya koyabiliriz?

Elbette *Muhafız*'ın "direngen/eleştirel", *Tate Modern Yolu*'nun ya da *Davut*'un "uzlaşmacı" işler olduğunu söylemiyorum. Belirli formüllere dayanan ve şematik bir haritayı varsayan bu tür yargılar, tartışmak ve üzerinde düşünmek istediğim soruları erteleyen ve geciktiren bir

etki yapar. Bu iki işi seçmemin nedeni *Muhafız*'la hem dönemsel hem de zihinsel kaynak ve niyet olarak yakınlıkları. Amacım bu işlerin kullandıkları taktikleri, bu taktiklerin işleme tarzlarını, sınırlarını ve kültür siyasetiyle ilişkilerini ortaya koymaktı. Özellikle Kürt/Türk sorusu açısından bakıldığında *Tate Modern Yolu* ile *Muhafız*'ı yan yana düşünmek hâlâ oldukça cezbedici. Eğer *Muhafız*'ın indirilmesinin bir değeri varsa bu değeri, ancak çeşitli yakınlıkları bulunan ve yan yana duran işlerle karşılaştırarak ortaya koyabiliriz diye düşünüyorum.

Bitirirken: Taktiklerin Sınırlılıkları

Son olarak, sansüre uğramanın ya da kolektif ve anonim otosansür eyleminin, mağdurun dilinden uzaklaşmama yarayacak bir duygumu dile getirmek istiyorum. Böyle bir mağduriyeti hiç hissetmedim. Aksine –ne kadar naif olsa da– işim böyle bir kargaşaya ve tartışmaya yol açtığı için bir tür haz duymaktayım. İlk sergilerimden beri en büyük dertlerimden biri, işlerimin açılışların ve kültür ortamının genel kutlama, eğlence ve mutluluk havası içinde eriyip gitmesiydi. Bu kendinden memnun, olumlayıcı, başarı ve kariyer dilinin hâkim olduğu ortama yeterince iyi cevaplar üretemediğimi hissediyordum. Bu sefer işlerim eriyip gitmediler ve başarılı olmanın, gösterilebilmenin, sergilenebilir olmanın tuzağına düşmediler – evet, benim "sergilenebilen" diğer işlerim gibi her sergilenebilen işin bir ayağı bu uzlaşma tuzağındadır. Haz duygusu, işimin eriyip gitmesine engel olan sergi alanındaki garip gerilime sebep olmaktan kaynaklanıyor. Bu basit ve birçok açıdan "esprili" bulunabilecek fotoğraf üzerinden yaşadığım deneyim, hem kendi meselelerim hem de geçerliliğinden kuşku duyulabilecek "reddedilmenin hazzı" diyebileceğim duygu üzerinde düşünmemi ve oyunu daha açık görebilmemi sağlıyor. Reddedilmek ya da kabul edilip onaylanmak, iki uç ve mutlak konum olarak oyunun bittiği ve gerçekte var olmayan konumlardır. Ne *Muhafız*'ın "reddedilmesi"ni ne *Davut*, *Tate Modern Yolu* veya herhangi bir konuşmanın "kabul"ünü bu iki konuma denk gelecek şekilde ortaya koyabilmek ve düşünebilmek mümkün. Bu üç işin karşılaştırılmasının, oyun alanının ortasına ve bu orta alandaki güncel bazı sorunlara işaret ettiği kanaatindeyim.

Dolayısıyla, *Muhafız*'ın kullandığı konuşma/eleştiri tarzı büyütülmemeli. Her türlü konuşma tarzının bir sınırı, yapabildikleri ve yapamadıkları var. Bahsettiğim gibi *Muhafız*, sanat dünyasında geçerli olan genel hassasiyetlerden, baskın "güzel" konuşma tarzlarından ayrılan, parçalanmış toplumu yumuşak bir biçimde buluşturmayı hedefleyen herhangi bir meşrulaştırıcı idealden yoksun bir işti. İçine sıkışmış olduğumuz güncel durumun absürdlüğünü karanlık bir biçimde ortaya koyuyor ve eleştiriyordu. Bir an için bu niteliği onu hem kültür dünyası hem de toplum için katlanılmaz hale getirdi. Bu katlanılmazlıksa bulunduğu toplumsal bölünmüşlüğe, gerilim ortamına, tahammülsüzlüğe ve bu ortama cevap veren hâkim kültür siyasetlerine bağlı olarak geçici bir durum.

Sanat Bir *Parrhesia* Arzusu Değilse Nedir?[1]

SICAKNAL: *Sanat-siyaset ilişkisi bir yandan hep gündemde gibi görünen, bir yandan da bir türlü gereğince ele alınamıyormuş izlenimi veren bir konu. Son yıllarda bu tartışmaya doğrultu veren temel kavramlardan biri de Foucault'dan ödünç alınan* parrhesia[2] *kavramı oldu. Sanatta eleştirel bir dilin bir* parrhesiastes *duruşuyla mümkün olacağını savunduğunuzu söyleyebilir miyiz?*

BURAK DELİER: 2006 yılında "Serbest Vuruş" sergisinden sonra güncel sanat gündeminde, sanat ile *parrhesia* ilişkisini araştıran bir tartışma hâkimdi. O tarihlerde ben de meseleyi dert edip bir yazı kaleme almıştım.

Daha sonra *Art-ist* dergisinin yayın hayatına devam edememesi ve gündemin hızla değişmesi *parrhesia* tartışmasını derinleştirmemizi engelledi. Oysa sanatta eleştirel bir dilin araştırılmasını esas alanlar için bu tartışma merkezi önemde. Söz konusu eleştirel dilin belli bir formülü var mıdır? Sanatta "kolay anlaşılabilirlik", "dolaysızlık" bu eleştirel dilin kaçınması gereken tuzaklar mıdır? Sanat her zaman bir bulmacayı, ironiyi, çift ya da çok anlamlılığı, muğlaklığı mı gözetmelidir? Sanatta *parrhesia*'yı –bugünlerde– güncel sanat alanında pek de dert edinilmeyen "dil" meselesi açısından tartışmak gerekir. Tam da bugün ve bu zamanlarda 11. Bienal vasıtasıyla sanatta hakikati söyleme derdi tekrar ele alınmalı. 11. Bienal'in içindeki bazı sanatsal yöntemlerin bu dil meselesini tartıştığını ve eleştirel bir konumu kovaladığını

---

1 "Burak Delier ile söyleşi," *Sıcak Nal,* Sayı 1 (Mart 2010).

2 İlk kez antik Yunan'da kullanılan kavramın anlamı kaybetmeyi, bir bedel ödemeyi, riski göze alarak doğruyu söylemektir; risk ve tehlikeleri göze alarak doğruyu söyleyen kişiye de *parrhesiastes* denir -en.

düşünüyorum. Beni ilgilendiren de asıl olarak bu. Fakat son yıllarda tanık olduğumuz kurumsallaşma eğilimini göz önüne aldığımızda güncel sanat alanının rüzgârlara açık, uçuşkan ve dirençsiz olduğunu görüyoruz. Bu zeminden eleştirel bir dil kurmak, paradoksal bir biçimde, ancak bu zemine alınacak belli bir mesafeyle mümkün.

11. Bienal'den bahsetmişken, oldukça yoğun tartışmaların yaşandığı bir süreç geride kaldı. Siz nasıl görüyorsunuz bu tartışmaları?

11. Bienal hiçbir ilginç yanı olmayan, "Sponsorlu politik sanat olur mu?" tartışmasıyla geldi geçti. Şimdi soru şu olmalı: "Evet, farz edelim ki sponsorlar yok, nedir derdimiz ve tartışacağımız şey? Nasıl bir dille neyi ortaya atmak istiyoruz?" İnanıyorum ki, sanat ve dil üzerinden belli meseleleri araştırmak isteyenler bu tartışmaları ve araştırmaları tekrar tekrar kendi içlerinde yaptılar, yapıyorlar. Bu tartışmaların yapılacağı araçlar güncel sanat alanında bulunmuyor.

Nasıl araçlardan bahsediyorsunuz?

Çeşitli bloglar ve gazetelerden yapılan "atışlar"ın yetersizliği aşikâr. Sanatçıların kendilerinin çıkardığı dergilere/gazetelere ihtiyacımız var. Aslına bakılırsa böyle bir ihtiyacı dile getirmek de oldukça çelişkili ve beyhude. Çünkü böyle bir dergi/gazete ihtiyacı içinde olan kaç tane sanatçı var? Olsaydı çıkarırlardı, olmadı bir yerlerde yazar ve kendilerini ne olduğunu tam tanımlayamadığımız "ortam"dan ayırırlardı. Güncel sanat denilen alan şu an aslında son derece heterojen fakat bu heterojenlik gözükmüyor; farklı tavırlar, farklı renkler açığa çıkmıyor ya da kimse açığa çıkmak istemiyor. Dolayısıyla alan sessiz bir bütünsellik içinde algılanıyor. Bu sessizliğin nedenlerini kestirmek mümkün değil. Son dönemde alanın kurumsallaşmasının getirdiği zemin kayması bu sessizliğin nedeni olabilir. Sanatçılar kendi konumlarına güvenemiyor olabilirler ya da konumlarının giderek merkeze kayması sonucu sözlerini kısmak durumda olduklarını düşünüyor ve tavırlarını ayarlamak zorunda kalıyor olabilirler. Ama şunu tespit edelim, güncel sanat ortamının ve bu alanda faaliyet gösteren



RESİM 5 "Kültür Devletleri", Société Réaliste (Ferenc Grof, Jean-Baptiste Naudy), Feriköy Rum Okulu, 11. İstanbul Bienali, Fotoğraf: Mahmut Ceylan, İKSV Arşivi

aktörlerin homojen olarak algılanmalarının en önemli nedeni, açığa çıkmamaları.

Bu durumu nasıl gerekçelendiriyorsunuz?

Bunun alanın iki ucu için de geçerli olduğunu düşünüyorum: Sanatın merkeze akmasından memnun olup önceden edindikleri siyasal ve sanatsal kimliği kaybetmek istemeyenler ve zaten hiçbir eleştirel, siyasal vb. tavrı olmayanlar. Tam da böyle bir merkeze kayış, hakiki bir dili daha fazla çağırıyor. Yapılan işlerde ve kurulan söylemlerde muğlaklık ve ironi artık bir yöntemden ya da başka bir dil olanağını araştırma çabasından ziyade, bir korunma ve saklanma stratejisini düşündürüyor. Günün sert siyasi çalkantıları ve travmatik toplumsal doku düşünüldüğünde bu bir sorun gibi görülmeyebilir. Ama önemli bir şeyi kaybediyoruz bu durumda. Direniş söylemini toptan gözden çıkarmış oluyoruz. Sanatçıların gerçekten içeride olup olmadıklarından, gerçekten söyledikleri şeyi kast edip etmediklerinden ya da bunun ticari bir oyun olup ol-

madığından asla emin olamıyoruz. Sanat oluşan muğlaklık bulutu içinde, genel akıntı yönünde halinden memnun sürükleniyor. Neden yok göz tırmalayan çıkışlar? Acaba söyleyecek sözleri, araştırdıkları ya da dertlendikleri bir mesele mi yok? Her şey bir varoluş kavgası değil de bir konumlanma stratejisi mi? Bundan mı ibaret bütün oyun?



RESİM 6 *İşsiz İşçiler: Sana yeni bir iş buldum!* Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar, Antrepo no: 3, 11. İstanbul Bienali, Fotoğraf: Natalie Barki, İKSV Arşivi

Siz nasıl bir güncel sanat ortamı tahayyül ediyorsunuz?

Açıkça başka bir yörünge tutturmuş merkezden kaçan kuvvetlerin, gözümü tırmalayacak oluşumların özlemi içerisindeyim. Güncel sanat manzarası yerin gökle sorunsuzca kaynaştığı sorunsuz, şeffaf bir manzara gibi görünüyor. En son ne zaman kim ya da kimler "hayır!" diyerek, –bir poz, içi boş bir jest olarak ya da başka bir sanatsal rant alanını çitlemek amacı gütmeden– eleştirel bir sanatsal dilin peşine düşmüş? Son dönemde kaç tane manifesto yazılmış? Sanırım manifesto yazmanın modası geçti, tamam. Peki kaç kişi, "Ben öyle düşünmüyorum" diye kavga veren bir yazı kaleme almış?

Sanatta parrhesiatik *bir dilin tartışılmak zorunda olduğunu söylemiştiniz...*

Bugün *parrhesiatik* tavır bir ihtiyaç ve zorunluluk olarak ortaya çıkıyor. Sanat alanı yerel sahnede radikal bir değişim geçiriyor. Sermayenin ve koleksiyonerlerin alana (altına?) hücum etmeleri, ömründe sanata hiç yer vermemiş gazetelerin "Türk" sanatının müzayede fiyatına endeksli başarı hikâyelerine sayfa sayfa yer vermeleri, galeri ve sanat kurumu patlaması, "sanat" kavramının algılanışını temelden değiştirmiş görünüyor. Bu hava ve zemin değişimiyle yüzleşmemiz gerekiyor. İşte bu hava değişimi *parrhesiatik* bir dilin araştırılmasını daha fazla çağırıyor, adeta bir zorunluluk haline getiriyor. Buna karşın, sanatın hâkim değerler tarafından kurulan bir çerçevede söz alması, hakikatin dile getirilmesini ve bunun araçlarını paradoksal bir biçimde kullanılmaz ve değersiz kılıyor. Böyle bir merkeze eklemlenmenin kader olup olmadığıyla ya da sahte sanatçıları, sahte *parrhesiastes*'leri teşhir etmekle ilgilenmiyorum. İlgilendiğim şey, *parrhesia* bağlamında sanatın bu çerçevede ne kadar hakikati söyleyebileceği ve hangi yol ve yöntemlerle kavga edebileceği.

Parrhesia'*yı sanatla tartışmanın içerdiği güçlükler neler?*

Parrhesia'yı sanatla tartışmak ister istemez kavramın esnetilmesini gerektiriyor. Çünkü *parrhesia* dolaysız bir biçimde retorik bir hüner ya da dolayım kullanmadan hakikatin risk alarak iktidara söylenmesi demektir. Sanatla *parrhesia*'yı tartışmak, sanat bir dolayım oluşturduğu için sorunludur. *Parrhesiastes* sanatın dolayımına ya da sanatın sağladığı görece korunaklı konuma sığınmamalıdır, doğrudan iktidarla karşılaşmalıdır. Sanatın sağladığı toplumsal statüye sığındığı takdirde, hakikati söylese bile değeri göz ardı edilebilir olacaktır. *Parrhesiastes*'in, *parrhesia* için sadece ve sadece hakikatin hakikat olmasından kaynaklanan gücüne ve *parrhesiastes*'in *ethos*'una ihtiyacı vardır; çıplak, bağıntısız bir konumdan söz almalıdır. Bu anlamda benim tartışmak istediğim şu ya da bu konumun ve biçimin *parrhesia* olup olmaması değil, "*parrhesia* etkisi"ne hangi konumların ve biçimlerin daha fazla olanak sağlayabileceğidir. Sanatçının yeni bir hakikati görünür ve hissedilebilir kılacağı dil arayışının *parrhesia*'yla dolaysız bir bağı olduğunu düşünüyorum. Sanat bir kurgudur evet ama kurgu olması her şey mubahtır anlamına gelmez. Sanat ironik, çok-anlamlı, muğlak, *kitsch* olabilir. Kaldı ki, kime göre? Kime göre *kitsch*? Kime göre muğlak? Kime göre çok-anlamlı?

Çeşitli dilsel yöntemleri kullanabilir; ama asıl olarak halihazırdaki dilin dile getirmekte yetersiz kaldığı bir hakikati araştırır. Araştırdığı, dile getirmek, görünür kılmak istediği dili kurgularken çeşitli oyunlara yönelebilir. Bunun *parrhesia* sayılıp sayılmayacağı başka bir konu fakat bu arayış; bir hakikati dile getirme, dili esneterek, olanaklarını zorlayarak, farklı alanlardan dilleri birbirine kırdırarak daha önce orada olmayan bir imkânı var kılma arayışı, bana *parrhesiatik* bir arayış olarak görünüyor. Sanatı kıvrandıran asıl meselenin de bu olduğunu düşünüyorum; yani sanat baştan dolaysız bir dili araştırır, dile getirmek istediği şeyi açık ve net bir şekilde ortaya koymak ister. Bu yüzden oyun oynar, daha doğrusu bu yüzden oyunu bozar, kuralları esnetir, hiçe sayar vb. Diğer türlüsü bana ilginç gelmiyor. Herkes dille oynayabilir, çeşitli dilsel oyunlar içinde akıp gidebilir. Bana ilginç gelenler söz konusu dilsel oyunların bir zorunluluktan, çıkışsızlıktan, varoluşsal bir meseleden kaynaklandığı durumlar.

Bu çerçevede WHW (What, How & for Whom) küratörlüğündeki 11. İstanbul Bienali "İnsan Neyle Yaşar?" bir parrhesia *örneği olarak düşünülebilir mi?*

WHW'nin kurduğu sergi birçok açıdan *parrhesia* etkisini kovalıyordu. Başta Bienal'in finansal yapısını açıklamaları, kullandıkları açıklayıcı grafik dil, küratoryal metinde antagonizmayı çağıran üslupları, serginin bir komünizm propagandası fırsatı olduğunu söylemeleri ve "ya komünizm ya barbarlık" şiarını açıkça seslendirmeleri hakikatten ("gerçekçilikten" mi demeliyim?) ödün vermeyen, dirençli ve sağlam bir duruşu örnekliyordu.

Sergideki birkaç *parrhesiatik* kanadı belirlemek mümkün: İlki ve bence en dikkat çekici olanı kavramsal sanatı tekrar gündeme taşıyan kanattı. WHW'nin kendi grafiklerinde kullandığı "bilimsel" grafik dil serginin içeriğinde de sürüyordu. KP Brehmer'in Tütün Deposu ve Antrepo'da sergilenen grafikleri, hem bilgiyi doğrudan aktarmak hem de formları zorlayarak bilgi formlarını tartışmak açısından son derece kuvvetli örneklerdi. Bir diğer örnekse, 2007 Bienali sırasında Platform'da bir kişisel sergi açmış olan Mladen Stilinovic'in *Kimse Görmek İstemiyor*

adlı işiydi. Mladen Stilinovic'in bütün işleri rahatlıkla *parrhesia* kavramı açısından okunabilir. Bienal çerçevesindeki işiyse, herkesin bildiği bir hakikatin görünür kılınmasını amaçlayan basit bir taktikle işliyordu: Dünyanın en zengin üç kişisinin 600 milyon en yoksul kişiye eşit ekonomik güce sahip olması üzerine kurulu olan, 600 milyon tane 3 rakamının basılmış olduğu kâğıt balyalar ve duvara kurşun kalemle kırılgan bir biçimde yazılmış "Kimse Görmek İstemiyor" yazısı. Bu iki örnekte kavramsal sanattan beslenen bir dili açıkça görüyoruz. Kavramsal sanat zaten başlı başına estetiğin ve görselliğin retorik hamlelerine karşı açılmış bir savaş değil miydi? Bu anlamda KP Brehmer ve Mladen Stilinovic'in çalışmaları retorik görselliklerle göz boyamıyor, kuru ve açık bir ifadeyi kovalıyordu.

"Bilimsel" grafik bir dil kullanan Société Réaliste (Gerçekçi Topluluk) ise daha karmaşık ve sofistike bir tavırla çalışıyordu. Son derece karmaşık haritalar kurgulayan Bureau d'Études'se (Araştırmalar Ofisi) düşmanı anlamaya ve görünür kılmaya çalışıyordu. Altında uzun bir araştırma sürecinin bulunduğu haritalar tıpkı Société Réaliste gibi izleyiciyi daha uzun süreli bir ilişkiye çağırıyordu. Bu haritaların sergi mekânının duvarı için değil okunmak için yapıldığı düşünülürse, daha derinden ilerleyen bir *parrhesia*'yı kovaladıkları savlanabilir.

Hakikati belli bir ironi kullanarak vurgulamaya çalışan bir kanadı da tespit edelim. *Own It* (Sahip Ol) adlı kurgusal şirketin Ortadoğu'yu pazarlamasıysa, dolaysız bir şekilde ülkelerin bir yer olarak değil sermaye olarak algılandığını vurguluyordu. Buradaki reklam görselleri, ülkelerin kâr marjlarını açıklayan tablolar ve ülkeleri pazarlayan danışmanların videoları, global sermayenin en ham haliyle coğrafya algısını ortaya seriyordu. Rum İlkokulu'ndaki Sinisa Labroviç'in *Lisansüstü Eğitim* adlı, hayatta kalmaya yönelik eğitici kılavuzu da aynı türde bir ironiden besleniyordu.

Hakikati kullanılan aracı da sorunlaştırarak, belli yabancılaştırma etkisiyle ortaya koyan Trevor Paglen ve Hrair Sarkissian'ın işleri başka bir *parrhesiatik* gidişi örnekliyor. Paglen'in orada olduklarını bile bilmediğimiz, askeri ve ticari amaçlarla sürekli bizi izleyen, bilgi toplayan uydulara ait fotoğrafları, ilk bakışta soyut nesneler gibi görünüyor fakat

etiketleri okuduğumuzda bu soyutluk reddedilemez bir hakikatin işaretine dönüşüyor. Aynı şekilde Sarkissian'ın ilk bakışta kendini ele vermeyen masum meydan ve cadde fotoğrafları olarak algıladığımız fotoğrafları, arkalarındaki hikâyeyle beraber dehşet fotoğraflarına dönüşüyor. Dehşeti hiçbir görsel anlatım öğesi kullanmadan, dehşetin yokluğu sayesinde görünür kılıyor.

Parrhesia etkisine yakın olarak gördüğüm başka bir tavır da, Sanja Ivekoviç, Haejun Jo ve Donghwan Jo'nun bir hikâyeyi, izleyicinin sanatsal hünere hayran kalmasına engel olacak şekilde, her zaman her yerde bulunabilecek basit malzemeler kullanarak anlattıkları desenleriydi.

WHW'nin küratoryal söylemi ve izlerini sürdüğü sanatsal yöntemler dolayısıyla, bu Bienal'in hakikati söylemenin *parrhesiatik* yollarını aradığını söylemek mümkün. "Serbest Vuruş" sergisi üzerinden yapılan tartışmalarda sergi, "tek vuruşluk", "kolay tüketilebilir" işlerden kurulu olduğu için eleştirilmişti. 11. Bienal de, Brecht'in yabancılaşma yöntemini kullanmadığı, iletişim düzleminin ilk katmanına yerleştiği ve kolay okunmayı kovaladığı için eleştirildi. Erden Kosova "Serbest Vuruş" sergisi eleştirilerinde, mekânı kullanan, izleyiciyi saran ve algılanma sürecinde sorun yaratacak işlerin azlığına hatta yokluğuna değinmişti. Kosova daha sonraki yazılarında aciliyetle gündeme müdahale etme hissiyatının nedenlerini ve gerekliliğini anladığını ama görüşlerinin değişmediğini yazdı.

Benzer eleştiriler alan "Serbest Vuruş" ve "İnsan Neyle Yaşar?" sergisindeki tavırları karşılaştırdığımızda nasıl farklılıklar ya da örtüşmeler ortaya çıkıyor?

Örtüşmelerden başlayalım. Her iki sergi de sunum yöntemleri açısından deneyselliği zayıf sergilerdi. Yerleştirmelerin azlığı, genelde duvara asılan ya da ayrı odalarda gösterilen videolarla, bir fuar ya da sıradan bir müze sergilemesi formatındaydılar.

Her iki serginin de kamusal ayağı yoktu. 11. Bienal'de sokakla tek bağ kuran şey, *Üç Kuruşluk Opera*'dan alınan sloganvari cümlelerin afişleriydi.

Katılımcı işler çok azdı (Bienal'de Danica Dakiç ve Artur Żmijewski) ya da hiç yoktu (Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar'a ayrıca bir yer açmak gerekiyor. Bienal'deki *İşsiz İşçiler* adlı çalışmaları, sanatçının kendi konumunu sorunsallaştırması ve izleyici ile konunun öznelerinin –işsizler– dolaysız bir biçimde karşılaşmalarını sağlamaları düşünüldüğünde, bütün bir sergide sanat yapıtının ilişkiselliğini ve alımlanma biçimini tartışan tek örnekti).

Her iki serginin sergi formatı tutuculuğunda birleştiğini söylemek mümkün. Fakat bu tutuculuğun kaynakları farklı. "Serbest Vuruş"ta kasti bir seçimden ziyade eldeki malzemenin kısıtlı olduğu varsayılabilirken, Bienal'de kasti bir seçimle klasik bir formata geri çekilindiği görülüyor. Küratörlerin "bienal deneyselliği"ne karşı aldıkları tavır dolayısıyla buna yöneldiklerini düşünüyorum. Son yıllarda bienallerin ve fuarların meşruiyetlerini sağlamak amacıyla şehirle daha fazla ve farklı ölçeklerde ilişkiye girmesinin araştırılmasını kendi değeriyle değil, bienallerin ve fuarların tükenmişliğine çare arayışı olarak görüp dışladılar. Burada sanat piyasasına karşı alınan sıkı bir tutum var. *Parrhesiatik* dilin sindirim zorluğunu ve bir direniş tavrını kovalıyorlar. Fakat bu yaklaşım serginin tavrını güçlendirmekten ziyade zayıflatıyor. Klasik sunumlara ve ana akım sanat biçimlerine sıkışmanın *parrhesiatik* bir dil arayışına denk düşmediği açık. Sanatta *parrhesia* bir araştırma meselesi her şeyden önce. Hakikatin dile getirilmesi ancak yeni, daha önce düşünülmemiş bağlamsal ve dilsel düzenlemeler ve yöntemlerle mümkün.

Peki ya farklılıklar?

Bu benzerliklerin yanında iki sergi *parrhesia*'yı kovalama yöntemleri bakımından ayrılıyor. Söz gelimi Kosova'nın "Serbest Vuruş" üzerine kurduğu gösterisellik ve kolay tüketilebilirlik eleştirileri, 11. Bienal için geçerli değil. Eğer bu serginin *parrhesiastes* olmadığı söylenecekse, argümanlar "imaj mühendisliği" ya da "gösterisellik" tarafından kurulamayacak. Daha ilginç bir sergi var elimizde. "Serbest Vuruş"taki cümbüş yok burada. Daha çok bilgi aktaran bir sergi var. "Tek vuruşluk" denilen işlerden pek yok, zaman ve dikkat isteyen, şovdan çok zihinsel/

bilişsel bir çabaya çağıran işlerle kurulmuş, daha derinden bir *parrhesia* tutumunu kovalayan bir sergi var.

Ama belirttiğim gibi şu daha önemli: Özellikle "sanatsal" ve muğlak işlerin dışlanması vardı, prodüksiyonla veya boyutlarla şişirilmiş gösterisel işler dışlanmıştı. Buradan piyasa ve gösteri eleştirisi güderken WHW, "bienalleri kurtarma" yöntemi olarak gördüğü deneyselliği de gözden çıkarmak ve bütün bir piyasanın bel kemiği olan "atölye sanatçısı"na çekilmek gibi bir yanlışın içine düştü. Yani, *parrhesiatik* deneycilik yoktu, öyle ki bu bütün bir sepeti mahvedebilecek kadar önemli bir eksiklik.

Nasıl yani?

Şöyle, günümüzde sanatın modernizmden kalan mirasla hesaplaşması gerekiyor. Bu hesaplaşmanın önemli ayaklarından biri "özerk", bulunduğu ayrıcalıklı yerden toplumu çeşitli şoklarla dürten sanatçı figürü. Bir diğeriyse kaygıyla eleştirmenin yorumunu bekleyen bir gizem nesnesi olarak sanat yapıtı. Sanat *kitsch*'e karşı, topluma karşı ve banalliğe karşı kodlanır. Kendini özerklik ve mesafe kavramlarıyla ifade eder. Böylece saf bir konumdan söz alarak, aşağı olana ve kültüre ait ne varsa ayıklar. Bu tavır giderek sanatçının eleştirmen ve yüksek derecede eğitimli izleyici kitlesine seslendiği kapalı devre çalışan bir piyasa ve tarih üretti. Sanat alanı samimi, dolaysız tavırlara yabancılaştı ve ironi ile retoriğin kurduğu incelik perdesini kendine kalkan yaptı. Bu sergiyle WHW asıl olarak sanat profesyonellerine hitap ediyordu. Bu sergi sanatın altyapısının sorunsuzca işlediği ve tarihyazımı ile Batılı olmayan sanat üretimlerinin –belki de çok "direkt" oldukları için– dışlandığı, sanatın ve sanatçının ne olması, siyasetle ilişkisinin nasıl bir dolayımdan geçmesi gerektiği konusunda vaaz veren profesyonellere karşı çıkışlarının sergisiydi. "Evet, sanat dolaysız olabilir, didaktik olabilir ve gene de sanat kalabilir" diyorlardı. Sanat yapıtının ve dilinin ne olması gerektiği meselesiyle bir hesap güderlerken, sanatçı figürü ve onun konumu üzerine böyle bir hesaplaşmaya gir(e)mediler. Sanatın toplumla ilişkisini tek yönlü işleyecek bir biçimde ve yine bir mesafe üzerinden kurdular. Oysa bu ilişkiyi başlı başına bir sorun olarak görmek gerekiyor. Farklı toplumsal anlatıların ve tikelliklerin *parrhesiatik* çıkışlarına yer açmak gerekiyordu. Mesele

iktidara karşı hakikati dile getirmekse, ifade alanının muhafızı olarak kodlanabilecek, ayrıcalıklı "özerk" sanat anlayışına da karşı çıkmanın yollarının araştırılması gerekiyordu. Bunlar yapılmayınca sergi siyasal bir içerikle, siyasallığı taşıyamayan kısıtlı bir formatta sıkışmak zorunda kaldı. Böyle bir formatın WHW'nin öne sürdüğü siyasi programla da bağdaşması mümkün görünmüyor bana.

1970'lerden itibaren oldukça zenginleşen aktivist sanat formlarına WHW Bienali'nde yer verilmemesini (ya da çok az yer verilmesini) nasıl değerlendiriyorsunuz?

Söylediğim gibi, burada öne sürülebilecek tek neden bu formların "ilişkisel estetik" gibi siyasetsizleştirilmiş kimi programlarla ehlileştirilmesi olabilir. Fakat bu hiçbir şekilde aktivist, diyalojik, mekâna özgü ya da cemaat-bazlı sanat formlarının değersizleşmesi anlamına gelmiyor.

Sanat ve *parrhesia* ilişkisi açısından daha ilginç olabilecek tartışma, diyalojik, mekâna özgü ya da cemaat-bazlı sanatların *parrhesia* kavramıyla düşünülmesi olacaktır. Belki de sanat bu anlamda taşıyıcı, buluşturucu, aracı bir rol üstlebilir. Hakikati, toplumsalın dışındaki güçlerle işbirliği yaparak iktidarın karşısına çıkarabilir. Burada temellenebilecek bir siyasi tavrın, kendini mesafe kavramıyla kuran bir siyasetten çok daha kuvvetli olacağını düşünüyorum.

Sanırım bu iyi bir yazı konusu olabilir.

Devrim Yapılmaz, Devrim Olunur'un Romanı: *Tercüman*

İki örgütlü dünyayı okumaya, iktidar ve muhalefetin yerlerini bildiğimiz iki kutuplu bir dünyayla baş etmeye alışığız. Peki ya üç, dört, beş kutuplu bir dünyayla; hangi örgütün ne tarafta, kimin ne zaman şu veya bu örgütten olabileceğinin belirsizleştiği, örgütlerin örgüt liderlerinin girişimleri dışında kurulduğu, devlet en radikal görünümlü piyon örgütü finanse ederken en hakikisinden bir diğer örgütün şehri yeraltı tünelleriyle donattığı, otobüslerin bir an halk bir an devrim bir an polis otobüsü haline geldiği, ezen ile ezilenin iyi ile kötünün sürekli yer değiştiği hatta iyi ile kötüye bir de çirkin ile güzelin de eklendiği ve kişilerin kendi benlik bütünlüklerini korumalarının tek yolunun başarılı bir iş planından veya olumlu bir sonuçla biten kredi başvurusundan geçtiği bir dünyayla nasıl baş edeceğiz? Hiç kuşkusuz henüz hazır değiliz ve bu dünyada yeniyiz; hız ve sürekli dönüşümle baş etmekte, bu dünya içinde başımıza gelenleri tahlil etmekte, kendi arzularımızı anlamakta ve yönlendirmekte zorlanıyoruz. Süreyyya Evren'in *Tercüman* adlı son romanı bize bu dünyayı gösteriyor, tanıtıyor ve bu dünyayla baş etmemiz için bizi sahaya/sahneye davet ediyor.

"Beklenmedik Olanın Yazarı"

Roman Külkedisi Kulübü'nde, Musa Mert'in Türkiye'deki yatırım fırsatlarını değerlendirmeyi planlayan karanlık patron Bay Sariano'ya hediye olarak sunduğu "körlemesine randevu" seansıyla başlar. "Tercümanımız" körlemesine randevuya katılan çiftin arasında geçen konuşmaları Bay Sariano'ya çevirmektedir. Romanın akışı sırasında gerçekleşen birçok olay bu seans süresince olup biter ve olaylar silsilesi bu seansa bağlanarak sonuçlanır. Aslında sadece sonuçlanır gibi olur, tam olarak bir sonuçtan, bir çıktıdan bahsetmemiz mümkün değildir.

Herhangi bir ders verme, politik bilinç aktarma derdinde değil Evren. *Tercüman* günlük deneyimimiz içinden konuşan, o deneyime gömülerek devrimlerini gerçekleştiren bir romana ve yazara işaret ediyor. Roman boyunca kat ettiğimiz olaylar silsilesi bizi belirli bir sonucun, bir bitişin tam anlamıyla gerçekleşemeyeceğine ikna ediyor. Roman 39 ana +7 ek olmak üzere toplamda 46 hızlı ve kısa bölüm boyunca, iki yardımcı karakter Selim ve Perihan ile yedi ana karakter Ömer, Emel, Yahya, Bay Sariano, Kızıl Fatih, Musa Mert ve Tercüman'ı kat ediyor. Bu sayılar önemli çünkü romanın yapısı aynı zamanda romanın dünyasını ele veriyor: kısa, göz açıp kapayıncaya kadar başlayan ve biten, bazen yarıda kalan bölümler "ana" karakter çokluğu, kurguda ve olaylar silsilesinde hızlı akışlar, atlamalar ve dönüşümler... Evet, eminiz, ne kadar kabul etmek istemesek de bu bizim dünyamız.

Bütün bu akış, zıplamalar, dönüşümler, okuru rahatlatan, onunla al gülüm ver gülüm ilişkisine girerek (çoğu eleştirel edebiyat örneğindeki gibi, ki bunun ekonomik bir alışverişe denk geldiği de gözden kaçmamalı) ona arzuladığı politik, estetik, ekonomik diskuru sunmanın, eleştirilerini ve güzide sorgulamalarını dillendirerek aktarmanın dışında başka bir yazarlık yoluna işaret ediyor. Evren için bir tanımlama yapılacaksa, bu tanım "beklenmedik olanın yazarı" olurdu: Ne olaylar beklendiktir ne de karakterler ve anlatı. Dönüşümler, atlamalar, kaymalarla okuru deneyimin içine girmeye, moleküler bir dalışa, deneyime ve deneyimin sürprizli potansiyeline davet ediyor. Mesafesiz bir eleştirellik Evren'inki. Sanıyorum Evren'i bugün –yani Gezi sonrası– için kaçınılmaz ve önemli yapan da bu. Hiçbir şey beklediğimiz gibi gitmiyor ve sonuçlanmıyor. Politikanın, ekonominin ya da hukukun işlemesini sağlayacak kurumlar, tam da işlemesini sağlayacakları şeyi bozuyor. Evren'inki gibi bizim dünyamız da beklenmedik olanla, –iyi ya da kötü– sürprizlerle dolu. Gezi de beklenmiyordu, Türkiye siyasi tarihinin bilindik senaryosunda Gezi'ye yer yoktu, ta ki Gezi gerçekleşene kadar. İşte tam da bu beklenmedik olan felaketimiz anlamına gelmiyor; aksine tam da bu akış kırılmaları, değişen, değişebilen konumlarımız sayesinde özgürleşebiliyoruz. Evren'in anlatısındaki karakterler bu parçalı, sürprizli, aynı zamanda distopik ve ütopik dünyanın fırtınasında özgürleşme denemeleri gerçekleştiriyor. Bitimsiz çabalarıyla anlatıları aşağıdan manipüle etmeye,

verili anlam dünyalarını ve davranış kodlarını kendilerine yontmaya, en köleleştikleri anları bile bir güç devşirme kaynağı addedip sistemle oyun oynamaya girişiyorlar. Bu özgürleşme denemelerinin belirli bir formülü yok. Bazen başta sadece bir girişim projesi olan fikirler bir devrim projesine dönüşebiliyor, bazen tam da dünyayı aldattığımızı sandığımız kurnazlıklar dönüp dolaşıp, hiç beklemediğimiz bir yerden ölümümüze sebep olabiliyor.

Anlatı belirli bir baş kahraman, merkezi bir kişi veya olay üzerine odaklanmadan kişilerin hikâyelerini, nasıl bulundukları mekâna ve duruma geldiklerini serimliyor. Kişilerin ve olayların arasındaki ağ romanın asıl mekânı haline geliyor. Ana karakterler derinlemesine bir karakter incelemesinin nesneleri olmalarından öte, sürekli dönüşüm hatta atlama halinde olan anlatıları cisimleştiriyor. Deleuze'yen bir dille söylersek, karakterler nokta değil çizgilerdir. Örneğin Ömer sürekli kaçar, hareket halindedir. Emel tatminsiz bir arzunun esiri gibi konumdan konuma geçer; bir an ezen, hırslı kariyer kadınıdır, bir an ezilen sevgili, bir an sömürüye açık bir kredi başvuranı. Musa Mert'in muğlak politikası romandaki karakterler açısından kilit önemde. "Unutma isyan etmek bazen hiçbir şey yapmamaktır. O yüzden isyan ediyor görünmek için kendini sürekli bir şey yapmak gerektiğini zannedenlerle bir tutma, onların ne oyuncağı ol ne de onları yönetmeye gönül indir. Amacın onlar tarafından yanlış tanınmak ve yanlış anlaşılmak olsun!"[1] Bu muğlak politika, Evren'in kişilerinin ne zaman isyan ettiğini, ne zaman oyun oynadığını, ne zaman sistemin dümenine girdiğini muğlaklaştırır. Fakat aynı zamanda kişileri sistemin ve okurun bakış açısından da kapalı, erişilmez ve beklenmedik hale getirir.[2] Romanı belirli bir kategoriye oturtmak oldukça zor ama politik-fantastik-polisiye diye bir tür varsa, kuşkusuz *Tercüman* bu türün en iyi örneklerinden biri. Romanın anlatı biçimine dair bu seçimler, türler arasılık, hızlı kısa bölümler, kendileri de sürekli konum değiştiren ve başlarına bir şeyler gelen çoklu ana

1 Süreyyya Evren. *Tercüman.* (İstanbul: Doğan Kitap, 2014), 63-4.

2 Evren'in karakter kurgulamaları akla iki önemli yapıtı getiriyor: Erving Goffman'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (İngilizceden çev. Barış Cezar. İstanbul: Metis, 2004) ve James C. Scott'ın *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar* (İngilizceden çev. Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995).

karakterler, beklenmedik olanın üzerine kurulu bir zaman anlayışı, Evren'in kitabını, ekonominin gündelik yaşamımızdaki şekillendirici gücünü de yadsımayan estetik ve politik bir öneri haline getiriyor.

Estetik ve Politik Bir Öneri Olarak *Tercüman*

Evren kitabın estetik ve politik bir öneri olduğunu vurgulayan satırları kitabın epigrafı olarak da sunmuş: "Ben hiçbir şeyi anlatamam, her şey kendini anlatacak, her şey kendi anlatısından sorumlu." Bir yazarın –ya da tercümanın– ben hiçbir şeyi anlatamam demesi ne demektir? Geleneksel olarak entelektüelin, yazarın, sanatçının görevi değil midir başkalarını, özellikle ezilenleri, sessizleştirilmişleri, görünmez kılınmışları anlatmak? Etik görevi bu değil midir? Yazarın görevi politikayı sanata tercüme etmek değil midir? Elbette Foucault'dan Deleuze'e entelektüelin işlevinin geçersizleştiği ve temelde böyle bir işlevin ve konumun tam da ezilenlerin, sessizleştirilmişlerin anlatılarına ihanet ve manipülasyon anlamına geldiği konusunda çok konuşuldu. Fakat Evren'in önerisi nedir? Daha açık ve somut olarak sorarsak; tercümanın ve temelde yazarın işlevini ve varoluş nedenini sorgulayan bu kitap nasıl yazılmıştır? Her şey kendini nasıl anlatır? Şeyler özne olmadıklarına göre nasıl konuşur? Cevap, bir şairin Reykjavik'te İttihatçı bir toplantıya giderken, kaybedilip bulunan devrimci şiirinde saklı. Devrimci dergide basılacak şiirini yazdığı kâğıdı kalabalık içinde arayan şair, "Belki de şiiri hiç yazmadım (...). Hani şiir yazmaya falan gerek yoktu, aslında taa en baştan beri ve zaten de yazmamıştım. Onun yerine kutlama yapan halkın arasına karışmak ve geçtikleri yolda uçuşan bir şiiri yakalamak yeterliydi. Bu şiir şairler tarafından değil, adımlar tarafından yazılıyordu."[3] İşte kanımca *Tercüman* Evren'in tam bu anlamıyla "halkın arasına karıştığı" ve "geçtikleri yolda uçuşan şiir"i, "adımlar tarafından yazılan şiir"i yakalama denemesidir. Bu yüzden romandaki olaylar ve kişiler, yazar özne tarafından kurgulanmış başı sonu belli karakterler olmalarından öte, bulunmuş kişiler ve olaylardır. Bu karakterlerin ve olayların hem o kadar tanıdık hem de yabancılaştırıcı gelmesinin sebebi, açıkça dillendirilmekten imtina edilen bu uçuşan anlatılarla

3 Evren. *Tercüman*, 33.

açık ve seçik bir biçimde karşılaşmamızdır. Sanki yazar kulaklarını ve gözlerini ardına kadar açmış ve gündelik yaşamda, medyada, yanı başında olan biten ne varsa hepsini not almış ve romanın içine akıtmıştır. Bu anlamıyla "belgesel" bir niteliği de var romanın. Bu tavır Evren'in, anlatısının özünü sabitlemekten kurtarıp hem gerçekçi hem de neredeyse fantastik bir dünya kurmasına sebep oluyor – hem burada ve şimdi hem de uzakta ve ulaşılmaz.

Bütün bunlar romanın baş kişisini Tercüman olarak düşünmemizin önüne geçerek, kendine referans veren postmodern edebiyat tartışmalarını aşmamızı sağlıyor. Evren yazar veya tercüman sorununu tartışıyor elbet hatta aşağıdan, moleküler bir anlatı önererek tarihsel roman meselesini de tartışıyor; fakat burada kalmayarak hayatın içine sızan ve hayat tarafından sızılan bir roman yazarak, politik ve sanatsal bir eyleme biçimi önerisinde de bulunuyor. Tercüman, gerçekliği anlatıya çeviren kişi olarak anlatıyı kullanarak güçlenme fikrinin metaforu olarak çıkıyor karşımıza. Yalnız Evren dil ve anlatıyla güçlenme fikrinin tüm potansiyelini sahiplenir ve kullanırken, romandaki Tercüman bir ihanetin öznesi. Ben dünyada özgürleşebilecekken neden roman yazayım ki diyen, anlatıya, romana ve sanata ihanet eden Tercüman'ın sayıklamalarına bir cevap Evren'in kitabı. Karakterlerin özgürleşme denemelerini aktarırken kendisi de bir özgürleşme denemesi. Eylem ile dil arasındaki ayrımın ve hiyerarşinin kaldırıldığı, eylemenin dil, dilin de eylem olduğu bir aralıkta yazarın özgürleşme girişiminin ürünü.

Kitabın Bağlamı, Türkiye'nin Bağlamı

Kitap büyük ölçüde 2013 ve 2014 yılı geçişinde yazılmış. Edebiyat eleştirilerinde çokça kullanılan Evren'in "ele avuca sığmaz üslubu" ya da "yazarın imgeleminden kaynaklanan dünya" gibi klişelerin işaret ettiği gerçekliğin günlük gerçekliğimiz ve deneyimimize çok yaklaştığı, gerçeklik zeminin yarıldığı ve imgelem ile gerçekliğin iç içe geçtiği bir dönem. Ele avuca sığmayan, Evren'in üslubundan ziyade Türkiye ve bildiğimizi sandığımız Türkiye anlatısı içinde artık zemini kalmayan kolektif algılarımız, anlayışımız, kabullerimiz. Hatırlayalım, 2014 yerel seçimlerinden önce, –tıpkı *Tercüman*'da olduğu gibi– Türkiye'de

fiili olarak üç örgüt ve fiili olmayan dördüncü bir örgüt bulunuyordu. Fethullah Gülen ve cemaati, davanın çökmesiyle içinde kontrgerillacıların da bulunduğu Ergenekon, AKP hükümetinin kontrolünde gözüken Türkiye Cumhuriyeti devleti, MİT ve polis ve son olarak "Geziciler" diyebileceğimiz örgütsüzlerin örgütü. Seçim öncesinde Tayyip Erdoğan'ın, yolsuzluk soruşturmalarını savuşturmak amacıyla hiçbir zaman bir teraziye oturmamış adalet ve hukuk sistemini tamamen geçersiz kılması, hukuk sistemini, savcıları, HSYK'yı, polis teşkilatını handiyse kendi partisinin oyuncağına dönüştürmesini de hatırlayalım. Metaforik ve sanatsal bir hız veya edebi bir yer değiştirme tekniği ya da "hayal gücü"nden bahsetmiyoruz. Türkiye'de gerçekten insanlar, polisler, savcılar, iyiler, kötüler, ideolojiler, kimlikler hızla hareket ediyor ve yer değiştiriyor. Biliyoruz ki Türkiye'de hiçbir zaman meşruiyet temeline sağlam bir şekilde oturmuş bir hukuk sistemi olmadı. Hukuk Türkiye halkları ve bireyleri için güvenilir, sabit bir merkez olmaktan ziyade, güvensizlik ve korku kaynağı olagelmiştir. Sadece hukuk mu? Türkiye'de eğitim, ekonomi, sağlık, emniyet gibi birçok temel hizmet alanı güven değil güvencesizlik kaynağıdır. Türkiye bugünlerde yakın tarihinde olmadığı kadar dengeden, istikrardan, bilindik ve tanıdık bir biçimde işleyerek zamanın yavaş akmasını sağlayan kurumların rahatlatıcı etkisinden uzak.

Bunun yanında insanların kendi uzun vadeli anlatılarını kurdukları iş dünyası ve ekonomi de, finansallaşmanın etkisiyle bir kredi ekonomisine dönüşmüş durumda.[4] Kişilerin hayatlarını ve benliklerini anlamlandırmaları, ancak iş kurma, kendi işinin patronu olma hayalleriyle başarılabiliyor. Anlam geçmişten değil, kredi taksitlerinin ödendiği, ödenebildiği belirsiz bir gelecekten kaynaklanıyor. Bazıları için bir yayınevi, restoran, "pub", oyuncak şirketi, bazıları için bir BDSM kulübü... Stabil bir devletin güvencesinin, bürokratik kurumların yavaş zamanının yokluğunda kişiler, ancak bu iş planları sayesinde benliklerini kurabiliyor ve kurtarabiliyor. Bankalar, kredi veren kurumlar olarak yeni –ve eskisinden çok daha farklı– devletler haline gelmiş durumda. Kredi başvuruları kişinin değerinin, disiplininin ve güvenilir/makbul

4 Bkz. Richard Sennett. *Karakter Aşınması*. İngilizceden çev. Barış Yıldırım. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003).

olup olmadığının test edildiği distopik mekanizmalar olarak işliyor. Bunun yanında dükkânlar sürekli açılıp kapanıyor, şirketler sürekli yükselip batıyor. Kişilerin arzularının ve girişimlerinin bir ifadesi olan para sürekli oradan oraya yer değiştiriyor. Aşk ilişkileri paranın ve arzunun dümeninde, iş hayatında performansın artmasını sağlayacak ve o çok hayali kurulan ideal tamamlanmış benliğin canlanacağı hayata hizmet edecek bir biçimde yönlendiriliyor. Finansallaşmış kapitalizm sadece ve sadece borsada ve makro ekonomi alanında işlemiyor. Finansallaşma, şimdi ve burada, gündelik yaşam içinde kendine hizmet eden özneler aracılığıyla çalışıyor. Evren'in anlatısında minör özgürleşme hamlelerinin gerçekleştiği alan burası. Üst anlatılar, yüksek siyaset, komplo teorileri bu moleküler düzeydeki kişilerin, grupların eylemleriyle, beklenmedik arzu yatırımları, mutlulukları, mutsuzluklarıyla çözülüyor ve geçersizleşiyor. Karakterler adeta bu üst anlatıları kendi lehlerine kullanmak, bu anlatılara inanıyor gibi yapıp onları yönlendirmek, çözmek ve tekrar kurmak istiyorlar.

Bu anlamıyla *Tercüman* üst ve alt anlatıların, yüksek ve "alçak" siyasetin, devlet, şirket, örgüt işleyişlerinin, girişim ve devrim fikirlerinin iç içe geçtiği bir momentte, hareket halinde olan, her fırsatta sisteme oyun oynamayı planlayan toplumun damarlarına girerek "uçuşan anlatıları", "adımlar tarafından yazılan şiiri" yakalama girişimi olarak, hem bize sahayı/sahneyi tanıtıyor hem de bizi sahaya/sahneye davet ediyor.

Aracıların Değişen Konumu ve Hoşnutsuzlukları

Katılıma dayalı, alternatif bilgi doğuracak çeşitli sosyal platform ya da kurumsal projeleri tartışırken, başarısını ya da başarısızlığını tartışmaktansa, yaşanan deneyimi aktarmanın, soyut olarak kurgulanan ile somut olarak yaşanan arasındaki farkları ortaya koyarak düşünce süreçlerine dalmanın asıl mesele olduğunu düşünüyorum. Projenin sonucunda ortaya çıkan üretimler talidir ve deneyimi asla temsil edemezler. İnanıyorum ki, farklı sosyal öznelliklerle ilişki kurmaya yönelik birçok "başarılı" formel ya da enformel girişim sonuçsuz kalmış gibi görünmektedir ya da hiç görünmemektedir. Bu anlamda süreç içinde ortaya çıkan sorunlar, üzerine düşünmemiz gereken ve bir şeyler inşa etmekte kullanacağımız asıl materyaldir. Paradoksal gözükse de, her şeyin aktığı, olumlulukla dolu, hayal ettiğimiz katılımın gerçekleştiği platformlar, içlerinde baskıcı ve kısıtlayıcı bir program barındırır. Buna karşılık sorunlar, sınırlar, kopmalar, başarısızlıklar, hayal kırıklıkları, tıkanmalarsa ortaya çıkmakta olan potansiyelin nüvelerini taşır.

Bu bakış açısını vurgulamak zorunluluğu, hem güncel sanat ortamında bu tür "sosyal sorumluluk" veya "etik/politik" hassasiyet taşıyan girişimlere yöneltilen olumsuz eleştiriye hem de tam tersi bir yönde, olayın salt ilişkiselliğine vurgu yaparak siyasetsizleşen okumalara mesafe almak ihtiyacından doğuyor.[1] Kanımca, bu iki bakış açısı da formel düzeyde kalmakta ve bir enstalasyon, platform ya da yarı-kurum aracılığıyla ortaya çıkmakta olan öznelliği hakkıyla yorumlayamamakta. Açıktır ki, sosyal ilişkisellik veya aracılık kavramını araştıran projeleri tartışmak için, profesyonel akıl yürütmelerden ziyade, bizzat

1 Burada kabaca gönderme yaptığım metinler Nicolas Bourraiud'nun *İlişkisel Estetik* kitabı ile Clair Bishop'un, Chantal Mouffe'un siyasal tasavvurundan beslenen makalesi "Antagonism and Relational Aesthetics"tir.

bu platformlarda bulunmuş kişi veya grupların tanıklığına ve tecrübe aktarımlarına ihtiyacımız var. Ancak aracıların ve katılımcıların eleştirileri ve yorumlarıyla bu projeleri enine boyuna değerlendirmek mümkün. Böyle bir bilgiye sahip olmadığımız için, yapabileceğimiz şey kendi deneyimimiz üzerinden çeşitli düşüncelerin izini sürmek ve bir formüle indirgenemeyecek öneriler ortaya atmak.

S.T.ARGEM.

"Komprador Sanat Sosyal Sorumluluğa Karşı", (Eylem Akçay ve Güneş Terkol'la birlikte) Ocak 2009'da gerçekleştirdiğimiz S.T.ARGEM. (Sokak Toplayıcıları Araştırma Geliştirme Merkezi) adlı aşağıdan-kurum projesi için *Express* dergisiyle yaptığımız söyleşinin başlığıydı. "Komprador" kavramına geri dönmemizin sebebi, güncel kapitalizmin sık sık kullandığı "işbirliği" kavramını geçmiş literatüre referansla hatırlatarak, olası paralelliklere ve ayrılıklara dikkat çekmek ve yukarılardansa toplumun dışlanmış, marjinalleştirilmiş alt katmanlarıyla işbirliği yapabilecek kurumsal yapıların olanağını araştırmaktı. Projeye başlarken hiçbir kurumsal ve finansal destek arayışına girmedik. Böyle "onurlu" ve romantik bir tavır projenin bir vaat olarak kalmasıyla sonuçlandı. Sokak toplayıcılarıyla yaptığımız konuşmalar, üniversite öğrencileriyle gerçekleştirdiğimiz atölye çalışmaları bir potansiyelin anlık bir görüntüsü olarak ortaya çıktı ve yok oldu. Kuşkusuz bu tip projelerde finansal destek almak sürdürülebilirliği sağlasa da beraberinde birçok sorunu da getiriyor. Daha sonra değineceğim gibi, en önemli sorun bu desteğin kaynağının, alt sınıfların sorunlarının kaynağıyla aynı kurumsal ilişkilere dayanıyor olması. Diğer önemli sorunsa, her finansal desteğin süreç içerisinde kontrol ve baskı aracına dönüşme potansiyeli barındırması. O yüzden biz hem kendi pozisyonumuzun inandırıcılığını sağlamak hem de büyük kurumların kontrolünden veya politik manipülasyonundan kaçabilmek için böyle bir destek arayışına girmedik. Daha amatör ve minör bir girişim olmasını istedik.

S.T.ARGEM. fikrini ortaya atarken amacım verili sınıfsal konumları sarsacak, araştırmacı ve araştırılan, aracı ve aracı olunan, özne ve nesne, alt ve orta sınıf gibi ayrımları aşarak, ortak bir alan oluşturacak bir



RESİM 7 S.T.ARGEM. ve *Katık* dergisi işbirliğiyle üretilmiş pankart. Krize karşı yürüyüş, Kadıköy, 2009. Fotoğraf: Burak Delier

kurumu kavramsal düzeyde kurgulamak ve aktif olduğu süre içerisinde bu konumlar arasındaki karşılaşmaları, kaymaları, geçişleri sağlayacak bir mekân oluşturmaktı. O sıralarda vurguladığım gibi, yoğunlaşmamız gereken konu nasıl bir kurum arayışında olduğumuz ve süreç içerisinde kurumun odağını oluşturan öznelerin de bulunmasının gerekliliğiydi. Şuydu meselem; sosyal yapıları önceden kurgulayıp dayatmaktansa, bu sosyal yapıları beraber kurgulayacak ön-aracı kurumlara ihtiyacımız var. Her şeyden önce, "kurum öncesi kurumlar" üzerine, kurumları kurma süreçlerini geçişli kılmak üzerine düşünmeliyiz. S.T.ARGEM.'in amacı bir araştırmacının ya da sanatçının sokak toplayıcıları "üzerine" bir iş yapması değil, aradaki ayrımı aşarak işbirliği geliştirmelerini sağlamaktı. Süreç içerisinde hiç kimsenin daha önceden kurgulayamayacağı, düşünemeyeceği melez pozisyonların ve melez öznelliklerin görünür olabileceğini ve bu pozisyonların düşünme, algılama, davranma biçimlerimizi sarsacağına inanıyorduk. Bütün proje açık ve deneysel bir süreç olarak düşünülmüştü.S.T.ARGEM. projenin sonunda bambaşka bir ad ve yapıyla sonuçlanabilirdi – ve adını koymamış olsak da sonuçlandı. Projenin sonunda geldiğimiz nokta, "sokak toplayıcıları"ndan

çok, "Aracılar Araştırma ve Geliştirme Merkezi" üzerine düşünmenin zorunluluğuydu.

Toplumsal kompartmanlaşmaları, bilimsel ve sanatsal disiplinlerdeki hiyerarşik işleyişi aşma hayali, –en azından Duchamp'tan beri– bir ütopya olarak güncel sanat alanını boydan boya kesiyor. Denilebilir ki, bir alan olarak güncel sanatın siyaseti bu ütopya arzusunda yatıyor. Şimdiden geriye baktığımda, S.T.ARGEM.'in bu ütopyanın en saf örneklerinden biri olduğunu söylenebilirim. En saf örneklerinden biri olabilir çünkü hiçbir destek olmadan, dolayısıyla desteğin beraberinde getirdiği prosedürel baskılar olmadan, ne bir Bienal ne bir banka ne bir STK ne de bir müzenin koruyucu çerçevesi içinde gerçekleşti. Süreç içerisinde bu ütopik özlem, araştırmacının ve sanatçının aracı rolüne ve aracıların ayağını bastığı kurumsal yapılara şüphe duymamıza ve bizzat kendi girişimimizi sorgulamamıza yol açtı. Üretebileceğimiz herhangi bir bilginin bir şirket ya da girişimci tarafından veya araştırmacı/sanatçı "kariyerlerimiz" tarafından araçsallaştırılması kaygısıyla neredeyse hiçbir somut üretim ortaya çıkmadı. Biz güncel kapitalist toplum yapısı içinde sokak toplayıcılarını değil, araştırmacı, aktivist, gazeteci ya da sanatçı biçiminde ortaya çıkan aracıyı sorunun bir parçası olarak tarif ettik.

Özdüşünümsel tavrın etkilerinden biri, kuşkusuz sürekli kendi üzerine kapanan ve görünüşte kısır bir can çekişme alanı yaratması. Fakat hem S.T.ARGEM. hem de son yıllarda yoğunlaştığım "Kontratak" çerçevesinde gerçekleştirdiğim birçok "işbirlikçi" projeye baktığım zaman, metot olarak özeleştirelliğin ve özdüşünümselliğin, bulunulan konum içinden daha doyurucu, etkili ve alan açıcı tavırlar geliştirilmesini sağladığını görüyorum.

Aslına bakarsanız şimdi S.T.ARGEM.'den bahsederek, belki kendime bir simgesel sermaye katıyorum ve planlı olarak yapmadığımız ama düşünümsel sürecin içinde ortaya çıkan "sonuçsuzluk ilkesi"ne bir nevi ihanet ediyorum. Bunun nedenlerinden biri, sanatçı/araştırmacı/aktivist/gazeteci olsun aracıların konumunu hâlâ sorunlu bulsam da, gizlilik veya kapalılık ilkesiyle hareket eden yeraltı örgüt modelini savunmuyor olmam. Elbette eğer aracılar olarak ürettiğimiz bilginin, içinde bulunduğumuz sistem tarafından araçsallaştırılmasını ve dönüştürülmesini engellemek istiyorsak, kullanabileceğimiz yöntemlerden biri



RESİM 8 S.T.ARGEM. dışarıdan görünüm. Pist, İstanbul, 2009. Fotoğraf: Burak Delier

gizlilik. Herhangi bir sanatçı ya da araştırmacı kendi ürününün kendi kariyeri tarafından araçsallaştırılmasını istemiyorsa, faal olduğu alan içinde bütün ilişkilerini askıya alabilir. Fakat bu taktiğin, aracılar olarak içinde bulunduğumuz sorunları tartışmayı ve bu sorunlarla karşılaşmayı geciktirecek bir etki yapacağını düşünüyorum. Aracılar olarak bizim güncel toplumsal ve siyasal bağlam içinde verili konumumuzu ve bu konumun yarattığı sorunları, nasıl bir ilişkiler zinciri içerisinde ortaya çıktığını tartışmamız ve ortaya koymamız gerekiyor.

Aracıların Değişen Konumu: 1969'dan 2010'a

İçinde bulunduğumuz dönemde aracıların değişen konum ve işlevini örnekleyebilmek için 1969'dan bir eylem/kampanya ile "Kültürel Aracılar" projesini karşılaştıralım. Türkiye'de 1960 ve 1970'lerde aktif olan öğrenci hareketinin Boğaziçi Köprüsü'ne karşı gerçekleştirdiği bir eylem niteliği taşıyan "Devrimci Gençlik Köprüsü" kampanyasını hatırlatmak istiyorum. Dönemin sol gençlik hareketi, eşit gelişme ideali çerçevesinde iktidarı provoke etmek ve ekonomik işleyişin çarpıklığına eleştiri sunmak için bir kampanya düzenler. Öğrenciler İstanbul'a

işlevsel özelliğin retorik bir bahane olarak kullanıldığı, aslen kenti pazarlayacak ve eşitsizlikleri kuvvetlendirecek bir simge olarak köprü inşa edilmesini değil, köprünün gerçekten yaşamsal bir önem taşıdığı Hakkari'ye yapılması gerektiğini iddia ederler. Bugünden bakıldığında, 1969 yılında Boğaziçi Köprüsü'ne karşı geliştirilen eleştiri ile büyük paralar harcanarak kenti ve kentin burjuvazisini pazarlamak amacıyla kotarılan bienal veya müze gibi kültürel oluşumların eleştirisi arasındaki örtüşmeler oldukça çarpıcı. Eleştirel sol söylem açısından ikisi de özündeki anlamdan kopmuş ve gösteriye indirgenerek sermaye tarafından araçsallaştırılmak istenen sosyal etkileşim alanları.

Buna karşın, iktidarın ilerleme söylemi, süslü gösteri kültürüyle kenti pazarlaması ve aracıların buna verdiği etik tepki arasındaki benzerlik ne olursa olsun, 1969 ile 2010 yılları arasında aracıların işlevi ve iktidarın yapısı açısından büyük farklar mevcut. "Devrimci Gençlik Köprüsü" toplumun çeşitli katmanlarından gelen destekle büyüyerek gerçekleşir. (Mehmet Ali Ağca tarafından katledilen, o günlerin aydın sol gazetesi yayın yönetmeni Abdi İpekçi kampanyayı destekleyen önemli aktörlerden biriydi). Öğrencilerin ve mühendislerin önderliğinde, tabandan bir örgütlenmeyle Boğaziçi Köprüsü'nün küçük ama işlevsel bir kopyası, Hakkari'de Zap Nehri üzerine öğrenciler tarafından inşa edilir. Köprü bombalandığı 1999 yılına kadar köylüler tarafından kullanılıyor. "Kültürel Aracılar" projesi ile "Devrimci Gençlik Köprüsü" arasında, niyet ve hedeflenen özne bağlamında farklar var. İlki uzun süreli ve gerçek bir kurum olmayı hedeflerken, ikincisi provokatif bir etkiyi hedefliyor. Köprü kampanyası için köylülerle kurulan ilişki asıl mesele değil, asıl mesele yürürlükteki iktidara bir eylem/müdahaleyle eleştiri sunmak; "Kültürel Aracılar"sa iktidara eleştiri sunmaya yönelmiyor, belirlenen sosyal zemin içinde organik bir kurum olmayı hedefliyor. İşte can alıcı sorunlar, bu kaybolmuş organikliği ve ilişkiyi kurma çabasından kaynaklanıyor.

Geç 1960 ve 1970'lerin Türkiye'de neoliberal politikalara karşı sol direnişin oldukça kuvvetli olduğu bir dönem olduğu göz önüne alındığında, böyle bir hedef değişiminin sadece aracıların niyetlerinden kaynaklandığını söylemek ne kadar doğru olur? "Devrimci Gençlik Köprüsü" bağlamında eylem kendini meşrulaştıracak bir toplumsal

bir zemin üretmeye ihtiyaç duymuyor, tersine eylemi toplumsal zemin üretiyor ve solun gücünden dolayı karşıda sosyal sorumluluklarını kabul etmeye hazır bir iktidar yapısı mevcut. Köprü eyleminden sonra dönemin sağ muhafazakâr-liberal hükümeti Güneydoğu'nun birçok iline köprü inşa ettirmek zorunda kalıyor. Bugünse böyle bir eleştiriyi dinlemeye hazır olmaktansa, eleştiriyi ya yok sayan ya da yöneten bir iktidar mantığı söz konusu. Bunun yanı sıra, söylemeye gerek yok, sol marjinalleşmiş bir konumda. Aracıların ayaklarını bastığı toplumsal zeminin yerini bugün parçalanmış toplum ve özel sektör aldı. 1969 yılında sağlam bir toplumsal zeminden güç alabilen aracılar, bugün özel sektörün himayesine girerek keskin bir biçimde parçalanmış toplumsal alan içinde varoluyorlar. Dolayısıyla, günümüz yönetişimsel iktidarı bağlamında, kendi niyetlerinden bağımsız olarak aracıların hedefi ve işlevi dönüşüme uğruyor. Sivil toplum kuruluşları (STK), hayırseverlik kurumları, halkla ilişkiler kampanyaları bu dönüşümün en bariz örnekleri. Üretken olabilecek kısıtlamalar ve sorunlar, böyle bir siyasal ve sosyal bağlamda aracılar ile toplumsal özne arasında yok olmuş organikliği ve özlenen eşitliği sağlama çabasında ortaya çıkıyor. Bugün aracılar iktidara, "dışarı"ya karşı bir eleştiri sunmak ve provoke etmektense, "içeri"ye yöneliyor; yumuşak bir alan oluşturarak yarı kurumsal ve altyapısal girişimlerle toplumsal marjinlerde ortaya çıkmaya fırsat bulamayan enerjileri görünür kılmaya, güçlendirmeye çalışıyorlar. İktidarı ve örgütlendiği ilişki ağlarını (devlet, şirket, hayırseverlik kurumları, STK'lar vb.) "dışarı" olarak nitelendiriyorum; çünkü bugünkü durumda, bu ilişki ağları içine kapalı, yukarıda ve erişilmez karar verme mekanizmalarının işlediği alanı oluşturuyorlar. Bu ağların dışında kalan bölgeleriyse "içeri" olarak adlandırıyorum; çünkü aracıların yerleşmek istediği yok sayılan, marjinalleştirilen, yoksullaştırılan sosyallik bu alan. İşte aracılar, kendilerinin, kişisel ya da grupsal niyet ve özlemlerinin belirleyici olmadığı bölünmüş toplumsal bir ilişkiler zincirinde nedenleri açık ama sonuçları bilinmez olarak kalan girişimlerde bulunuyorlar.

Kültürel Aracılar ve Sorunları

"Kültürel Aracılar" projesi gibi içeri yönelik yarı kurumsal bir yapının; aracı, kolaylaştırıcı, destek olucu, taşıyıcı, aktarıcı, eğitici işlevler üstlenen

okul, müze gibi disipline edici normatif kurum modelleri göz önüne alındığında, sorunları kendi içinde taşıdığı aşikâr. Bunun yanında, günümüz neoliberal iktidar mantığının sermaye akışına sorun çıkaran, toplumun müdahale aracı niteliğindeki her türlü kuruma (buna devlet de dahil) karşı düşmanlığı hesaba katıldığında, müdahale etme potansiyeli taşıyan yeni aracı kurum modelleri üzerine düşünmenin gerekliliği de bir o kadar aşikâr. Özellikle Türkiye gibi aile, cemaat/din ve etnik temelli kimlikler üzerine oturan çeşitli "en/formel" kurumlar dışında toplumsal grupların ve kişilerin özneleşmesine hizmet edecek hiçbir yapının yeşeremediği bir ülkede, alternatif aracı kurumlar acil ve can yakıcı bir mesele olarak ortaya çıkıyor.

Fakat bu ihtiyacı güncel kapitalizm de tespit ediyor ve normalleştirici etkisi planlanmış çeşitli yöntemler geliştiriyor. Uzman aracıların önderliğinde toplumsal hiyerarşiyi yeniden üretecek STK'lar sosyal sorumluluk projeleri, hayırseverlik, halkla ilişkiler kampanyaları aracılığıyla, toplumun acılarına kendi belirlediği ilacı yeterli dozda sunuyor. Bu bağlam içinde, sosyal devlet tasavvurunun kan kaybetmesiyle birlikte, kendi kendini yöneten, kendi acısına kendi çare bulan "sivil toplum" fikri, neoliberal kapitalizm tarafından devreye sokuluyor. Alternatif kurumsal yapılar derken, hem güncel kapitalizm ve "sivil toplum"un normalleştirici merhemlerine hem de yerel kimlik kalıpları üzerine kapanan en/formel kurumlara alternatif olacak bir yapıyı kast ediyorum.

Merkezdeki kültür kurumlarının dahi doğru düzgün çalışmadığı, çoğunun sermaye ve onun kültür politikası olan gösteri tarafından araçsallaştırılmış olduğu bir durumda "Gülsuyu-Gülensu Dükkânı"nın arşiv, koleksiyon, kütüphane gibi altyapısal girişimlerde bulunması oldukça yerinde olsa da, klasik bir kurum modelini merkezde değil de, kentin marjinalleştirilmeye çalışılan ve sol bir kimlikle kuşatılmış bir mahallesinde gerçekleştirmeye çalışmak, kurumsal yapıları tartışmak bağlamında bir değer taşımıyor. Buradaki değer, bulunulan bağlamdan geliyor. Bizzat kentsel dönüşüm felaketine uğrayacak bir mahallede olmak en önemli vurgu olarak ortaya çıkıyor. Kendi adıma, neoliberal zamanların parçalanmış toplumsal zemininde orta ve aracı sınıfın (öğrenci, sanatçı, araştırmacı vb.) marjinalleştirilmeye çalışılan alt sınıflarla işbirliği geliştirmesi gerektiğine inansam da, bunun elimizdeki modellerle

olabileceğini, bir modeli sırf merkezden çevreye kaydırarak yapılabileceğini düşünmüyorum. Bu tasavvur, süreçleri açık olmayan konvansiyonel kültür kurumu modeline uyuyor. Bu açıdan bakıldığında, Dükkân ile sosyal alanı paylaştığı siyasal örgütlenmelerin arasında, bir zıtlıktansa birbirine dokunmayan bir paralellik ortaya çıkıyor. Aralarındaki farklardan en önemlisi şu; bu siyasal örgütlenmeler mahallede zaten bulunmanın, tam anlamıyla "içeri"den olmanın, doğal organikliğin verdiği güvenle kendilerini açık ve net ifade edebilirlerken, Dükkân "dışarı"dan, merkezden gelmenin güvensizliğini yaşıyor. Bu ilişkiyi kurmaya çalışırken karşı karşıya olduğumuz sorunlar hazır formüllerle, kurgulanacak doğru yaklaşımlarla çözülemeyecek kadar somut ve güçlü.

Çoğu zaman bizim "alternatif" etiketiyle ortaya attığımız içeri yönelik yapı, dahil olunan sosyallik ve mekân tarafından kendi halihazırdaki kurumsal yapılarına rakip, onlardan rol çalma konumuna düşebiliyor. Özellikle "Gülsuyu-Gülensu Dükkânı" gibi yerel temsiliyeti anıştıracak "Gülsuyu-Gülensu" etiketiyle ortaya çıkan ve koleksiyon, arşiv, kütüphane gibi yerel tarih anlatımını kotarmaya çalışan klasik bir kültür kurumu modeline ayaklarını basan bir yapının sosyal ortam tarafından reddedilmesi neredeyse kaçınılmaz; hele ki kentsel dönüşüm sürecine girmiş ve sol kimliği ön planda olan bir mahallede, finansal destek global ve yerel dev holdinglerden alınıyorsa.

"Kontratak", "S.T.ARGEM." ve "Gülsuyu-Gülensu Dükkânı" vesileleriyle kendi deneyimlerimden öğrendiğim en acı ders, özellikle siyasi gruplarla ilişkinin, daha genel olarak sanatın öznelerinin ve siyasetin öznelerinin bir araya gelmesinin ancak yüzeysel olarak başarılabileceği. Böyle bir birliktelik –tabii birliktelik denebilirse–, mesafe sürekli korunarak mümkün olabiliyor. Trajik olansa, güncel sanat alanında üretilen söylemin çok zengin bir siyasallık taşımasına karşın alt sınıflarla, marjinalleştirilenlerle, siyasal aktivist ve militanlarla ilişkinin hep başarısızlıkla sonuçlanması. Bunun nedenlerini üç maddede sıralamak istiyorum.

1. Güncel sanat alanının maddi ve simgesel ekonomisi. Maddi ekonomi: Bilindiği üzere güncel sanat sıkı bir biçimde büyük sermayeye bağlanmış durumda ve dışlan-

mış öznelliklerin sorunları aynı sermayenin vahşi dayatmalarından kaynaklanıyor.

Simgesel ekonomi: Sosyal alanda naifçe yapılan her edim, sanat alanına özgü simgesel ekonomide bir "iş"e ya da bir değere, satılabilir bir kimliğe, dolayısıyla bir sermayeye dönüşüyor. Bu iki ekonomik veçhe, yapılan ne olursa olsun aracının konumunu zayıflatıyor; her zaman şüpheli ve sorgulanabilir kılıyor.

2. Güncel sanat alanının sosyolojisi: Güncel sanat alanı aracıların geldiği etnik ya da cinsel kimlik ne olursa olsun orta sınıf ve "beyaz". Genelde sosyal alanda ilişkilenen gruplarsa (mesela Gülsuyu-Gülensu), alt ve "kara". Gelinen sosyal zeminlerin çatışması hiç kuşkusuz kurulabilecek ilişki alanını bir yığın gizli güvensizlikle kuşatıyor.
3. En derin sorunlardan biriyse sanat alanının taşıdığı siyaset ile alt sınıfların ve siyasal grupların siyasetinin farklı temellere, vizyonlara ve motivasyonlara sahip olması.

Bu üç neden bana göre işbirliğinin ve ilişkinin sınırlarını oluşturuyor; ve bu sınırlar görmezden gelindiğinde, toplumsal hiyerarşileri, bilen-bilmeyen, aracı-aracı olunan gibi iktidar ilişkileri sanatın ütopya arzusuyla gizlenerek, yeniden üretme potansiyelini güçlü bir şekilde ortaya çıkarıyor.

Deneysellik Siyaseti

Eğer içeri yönelik bir kültürel kurumu ortaya atmak istiyorsak, o kurumun öznesiyle beraber başından itibaren yapısını, modelini, tekrar tekrar dönüşmesine olanak sağlayacak şekilde hayal etmeye çalışmalıyız. Bu da hiç kuşkusuz "pratik" değil; uzun atölye çalışmalarını, somut bir sonuç ortaya çıkmayacak tartışmaları, açık uçlu beraber öğrenme süreçlerini kapsıyor. Fakat ben gidilecek yolun asıl amaç olduğunu ve bu sonuçsuz çabalamaların meyvesinin görünür olmasa da doyurucu, besleyici, motive edici olduğunu düşünüyorum. Yani bahsettiğim ön-aracı kurumlar aslında kendi içinde bir amacı barındırıyor. Bu süreçlere

girmekten kaçınarak ve halihazırda bulunan formatları uygulamaya çalışarak, aslında katılımcıya bir talimatı vermiş ve izlenecek yolu tarif etmiş oluyoruz.

Yukarıdaki üç neden sanat alanından gelen aktörler ile sosyal aktörler arasındaki ilişkinin sınırlarına işaret ediyor fakat aynı zamanda nasıl bir yol izlenebileceğinin muğlak bir taslağını da çiziyor. Buna göre, sanat ortamından gelen ve bir ayağı sanat ekonomisinde olan aktörlerin somut bir bağlamda çalışan aktivist ya da militanlarla işbirliği geliştirerek reel siyasete müdahale etme olasılığı oldukça zayıf. Zaten vurguladığım gibi –sorunlu bir genelleme de olsa– sanat alanının siyaseti bambaşka vizyonlara ve temellere dayanıyor. Reel siyaset ve siyaset-üstü siyaset birbirini beslese de aynı düzlemde bir araya gelemiyor. Dolayısıyla aynı düzleme gelmeye ya da getirmeye zorlamak yerine, belli bir mesafeyi koruyarak karşılıklı beslenmek ve dönüşümü sağlayabilmek, asıl amaç olarak ortaya çıkıyor.

Bu noktada eşitlik kavramının merkezi önemde olduğunu iddia edeceğim. Zira yukarıda saydığım ilk iki maddenin etrafında döndüğü ve üçüncü maddede bahsettiğim sanatın siyasetinin odağı eşitlik kavramıdır. Elbette verili toplumsal yapıda eşitsiz olan aktörleri sihirli bir değnekle eşit kılmanın herhangi bir kestirme yolu yok. Bu noktada, deneysel süreçleri asıl meselesi haline getirecek yapıların önemini vurgulayarak bitirmek istiyorum.

İktidar ilişkilerinin ve hiyerarşilerin kısıtlı çerçevesini deneysel, açık uçlu, küçük kapsamlı, küçük hedefli yarı kurumsal akışkan modellerle aşarak, beraber düşünme süreçlerini ve gizli potansiyelleri tetikleyebiliriz. Hepimiz farklı yerlerden, farklı süreçlerden ve sınıflardan, toplumsal bağlamlardan geçerek gelmiş tekillikleriz. Dolayısıyla biz eşit olsak da aynı olamayız. Çeşitli tekilliklerin bir araya gelerek durabilmesi, ancak tarafların "bilmemeleriyle eşitlendikleri" bir zeminde mümkün. Deneysellik bu anlamda eşitlikle bağlantılı bir kavram. Ancak beraber denerken aynılaşma baskısı olmadan eşitler haline gelebiliyoruz. Bir tarafın bildiği ve kafasında bir model taşıdığı, diğerinin bu model içinde var olmaya çağrıldığı durumlarda deneysellik, dolayısıyla eşitlik olanağı baştan engellenmiş oluyor. Ayrıca böyle bir deneysellik, ne merkezdeki bir yapıyı çevreye taşıma yöntemine sıkışmak ne de siyasetini ve ko-

numunu reel durumdan ve siyasetten devşirmek zorunda, onun kendi siyaseti bizzat kurguladığı yapının (ya da yapısızlığın) içinde bulunuyor. Belli bir sonuç çıkarma baskısı olmadan enerjilerin karşılaştığı, birleştiği veya çatıştığı küçük gruplar halinde ortaya çıkan oluşumlar asıl amacı oluşturuyor. Böyle bir deneyselliğin, sosyal alanda bulunan diğer kültürel kurumlar tarafından rakip olarak algılanma ve ittirilme riskini mümkün olduğunca azaltabileceği gibi, tıkanmış sosyal ilişki kanallarını sarsmaya ve tekrara saplanmış eleştiri çığlıklarını yenilemeye de aday olduğunu düşünüyorum.

Karşı Güç Olarak Sanat
(Bazı Notlar)

1

Dünyanın kültürel, siyasal ve ekonomik krizlerle boğuşmaktan başını kaldıramadığı bu günlerde sanat alanının toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal konumlanmasını sorunsallaştırmamız gerekmektedir. Bu sorunsallaştırmayı yaparken tek bir toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik tabakaya ait homojen bir "sanat dünyası"nın bulunmadığı göz önüne alınmalıdır. İçinde bulunduğu dünyayı yansıtırcasına, sanat dünyası da parçalı ve çeşitlidir. Nasıl bugün 19. yüzyılda da olduğu gibi sipariş üzerine iş yapan veya "kültür endüstrisi" içinde çalışan ve sanatı "özerk" bir alan olarak gören sanatçı/küratör/eleştirmenler varsa, sanat alanını toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal güçlerin karşısında, alternatiflerin nefes alacağı bir direniş alanı olarak gören sanatçılar ve sanatsal tavırlar da mevcut. Bu farklı tavırlar arasındaki ayrım, hem siyasal hem sınıfsal hem de sanatsal ayrımlara denk gelmektedir.

1990'larda ve yoğun olarak 2000'lerde sanat dünyası siyasal olanın geri dönüşüne tanık oldu. Hem büyük sergilerin (Documenta'lar, İstanbul, Sao Paulo, Gwanju ve Venedik Bienalleri) hem de küçük, sanatçı inisiyatifi seviyesindeki sergilerin kavramsal çerçevelerine baktığımızda bunu açıkça görüyoruz. 2000'lerin başında çıkmış olan Nicolas Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik* kitabı da –kendisi bunu reddetse de– genel olarak 1970'lerin estetik ve siyasal söyleminin bir devamı olarak okunabilir. Müzelerde çokça kullanılan, özerk ve dünyadan soyutlanmış bir sanat alanı yaratmaya yönelik olarak sanat eserlerini kronolojik sıralamaya göre nötr bir renge boyanmış küplere yerleştirme yönteminin eleştirisi, bugünün sanatsal yönelimlerini anlamak için

bir çıkış noktası niteliğinde. Fakat bugünün sanatı sadece ve sadece Daniel Buren, Hans Haacke ve Marcel Broodthears'ın ve 1960'lardaki Kavramsal Sanatın, daha sonra Feminist Sanatın "kurumsal eleştirilerinden" filizlenmiyor. Bunun başlıca nedenlerinden biri, bugün sanat alanının her zaman zaten toplumsal, ekonomik ve siyasal ilişkilerin çevrelediği ve ürettiği bir alan olduğu bilgisinin kabul edilmiş olmasıdır. Dolayısıyla, sanat alanı kendi sorunlarını, ancak başka alanlardan ve sosyal meselelerden gelerek, diğer alanlarla ilişkilenerek ve şimdiye kadar dışlandığı söylenen farklı sosyal katmanlara giderek çözebiliyor. Bu bilginin sonucu olarak sanatsal "devrimler", birçok kurumun, müzenin ve sanat tarihi anlatısının belirttiği gibi, sanat eserinin kullandığı dilin farklılaşmasıyla değil, sanatı çevreleyen ilişkilerin ve buna paralel olarak sanatın paradigmalarının (sanatçı-eser-izleyici) değişmesiyle mümkün olmuştur ve olacaktır. Bu bağlamda, sanat alanındaki alternatif yönelimler ister disiplinlerarasılık ister disiplinlerötesilik ister siyasallaşma densin, kapitalizm öncesine ya da modern öncesine dönüş başlığı altında sınıflandırılabilir.[1] Bugünün alternatif sanatı, hayatın sıradanlığının anaforuna kapılmadan, sanatın hayattan ve belli bir işlevden ayrılmak suretiyle metalaşmadığı ve disipline edilmediği bir zaman ve mekân aralığı aramakta ve geçerli dünya düzeni içinde dönüştürücü etkiler yapmayı özlemektedir.

Bugün sanat özel ve ayrı bir alan olarak değil, sosyal bilimlerin, sosyolojinin, ekonominin, antropolojinin, siyasetin, kültürel çalışmaların yanı sıra toplumun ekonomik, kültürel ve sosyal yapısı içinde oluşan, bu yapı içinde etkinleşen bir alan olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, toplumun ve dünyanın içinde bulunduğu bütün katmanlaşmalardan, kısıtlamalardan, söylem düzenlerinden, mülkiyet, üretim ve tüketim ilişkilerinden, dışlama ve içleme mekanizmalarından mustariptir. Bunun en açık göstergesi, son zamanlarda artan bir ivmeyle gelişmekte olan

---

1 Belirtmeden geçmeyelim: Modern öncesine dönme özlemi 19. yüzyılın iki büyük modernlik eleştirisi ekolü olarak okuyabileceğimiz Marksizm ve anarşizmde de mevcuttur. Siyaset ve sanat arasında sanıldığından çok daha fazla somut ve belirgin bağ vardır. Sanat ve siyaset/direnme edimi tartışması; "sanat siyasal olabilir mi?" ya da "olursa sanatlığından kaybeder mi?" ya da "sanat ile direnme edimi arasındaki müphemlik" gibi sorunlar abesle iştigaldir.

sanatın piyasalaşması, profesyonelleşmesi ve işleşmesidir. Sanat dünyasının bir tarafı liberal kapitalizmin avantajlarını savunur ve sanatın liberal demokrasi tarafından sömürgeleştirilmesini kutlarken, bir diğer taraf buna eleştirel yaklaşmakta ve alternatifler için yerler icat etmeye girişmektedir. Sanatı eleştirel ve siyasal tutumların nefes alacağı hem maddi hem de simgesel üretim ve tüketimin yapıldığı bir faaliyet alanı olarak görmek ve kurmak, bu kısıtlamaları aşmaya bağlıdır. Kısıtlama mekanizmaları nelerdir ve nasıl işlemektedirler? Bunlardan nasıl kaçılabilir? Hangi pratikler farklı ve alternatif bir dünyanın kapılarını açmaya adaydır? Sanat alanında çokça rastlanan aşırı romantik ve siyasal olarak kolaycı tavırlara kaçmadan, ayakları yere basan gerçekçi argümanlarla bu tür disipline edilmemiş alanlar nasıl savunulmalıdır? Bu gibi sorular sanatın uğraşması ve baş etmesi gereken sorular olmalıdır.

2.1

Sanat alanında ne tür bir üretim yapılmaktadır ve bu tür üretimin koşulları ve sorunları nelerdir? Sanat alanında faaliyet gösteren aktörlerin emeği kültürel alanda faaliyet göstermeleri nedeniyle "maddi olmayan emek" olarak sınıflandırılabilse de, bu aktörler "emekçi" ya da "işçi" değildir. Günümüz için sorun yaratan şey, "özerk" olduğu düşünülen sanatsal faaliyetin işleştirilmesi vasıtasıyla sanatçının veya eleştirmen/küratörün vs. giderek işçileştirilmesidir. Sanatçının veya küratör/eleştirmenin vb. maaşlı bir papağan olduğu durumlarda işçileştirme süreci tamamlanmış demektir. Bu da tam anlamıyla bütün olasılıkların/farklılıkların, açılacak alanların, filizlenecek tohumların daha doğmadan öldüğü çatlaksız tam bir kapanma anlamına gelir. "Kültür endüstrisi" kavramı sanatçının özerkliğinin yitirildiği, tam anlamıyla "işçileştiği" bu tür karamsar bir vizyonun ürünüdür. Bilindiği gibi kendi emeğine yabancılaşan, kendi emeğinin niteliği ve etkinliği üzerinde inisiyatif sahibi olmayan, emek gücü ve ürünü kendisinden çalınan işçiye karşın, sanat alanında faaliyet gösteren aktörlerin kendi emeklerinin ürünleri üzerinde inisiyatifleri ve tam mülkiyet hakları bulunmaktadır. İşçinin kendi emek gücünün niteliği üzerinde hiçbir inisiyatifi ve ürünü üzerinde hiçbir mülkiyet hakkı yoktur. Sanat alanındaki "özerklik" kaybı ile işçinin kendi emeği üzerindeki özerklik kaybı karşılaştırılamaz. Kaldı

ki, işçileşmenin önemli koşullarından biri de, işçinin üretim araçlarına sahip olmamasıdır. Yani, işçi işsiz kaldığı takdirde hiçbir şekilde üretime katılamaz, toplumsal olarak anlamsızlaşır ve emek gücünün değeri sıfırlanır. Marx'ın keşfettiği artı değerin kaynağı burasıdır. Patron değersizleşmiş ve anlamsızlaşmış emek gücünü (tanımsız, ileride ne yapacağı belli olmayan sadece bir potansiyel olan emek gücünü) sadece bu soyut gücü hayatta bırakacak bir meblağa satın alarak, üretim araçları vasıtasıyla bu emek gücünden satın aldığının çok üzerinde bir somut değer elde eder. Artı değerin kaynağı, emeğin üretim araçlarından kopartılarak değersiz bir metaya dönüştüğü sınıflara ayrılmış toplumsal düzendir. Sanatçılar, küratörler/eleştirmenler vs. ise üretimlerinin niteliğinden dolayı üretim araçlarından kopuk değildir. Bir yazı yazmak için veya kültürel bir üretimde bulunmak için bir kalem ve bir kâğıt yeterlidir. Yine de Bourdieu'yü takip edersek, sanat alanında "simgesel sermaye" türünden belirleyici bir değerin bulunduğunu söyleyebiliriz. Buna rağmen, kültürel üretimde bulunan birinin "simgesel sermaye" biriktirmesinin koşulları, işçinin sermaye biriktirmesinin koşullarıyla karşılaştırılamayacak kadar geçişken ve açıktır.

Dahası sanatsal simgesel değer bu özerkliğe bağlıdır. Özerk olmayan herhangi bir sanatçının "sanatsal" değer atfedilebilecek bir üretimde bulunması ve kendi üzerinde simgesel değer toplaması mümkün değildir. Siyaset alanının –Marksizmin ve anarşizmin– sanatla bu kadar ilgilenmesinin en önemli sebeplerinden biri, sanat alanındaki faaliyetin bu (kısmi ve sorunlu) özerkliğidir. Siyasal mücadele açısından sanat pratiği, handiyse başka bir dünyaya açılan kapıya giden patika olarak görülmektedir. Sanat halen böyle bir potansiyel barındırsa da, bugün onun da kurtarılmaya ihtiyacı olduğu su götürmez.

Konumuza dönelim; sanatçılar/küratörler/eleştirmenler vb. "kültür işçileri" değildir, olamazlar. Ürünlerinin niteliği nedeniyle "maddi olmayan emek" statüsünde sayılabilecek olan reklam/sinema/televizyon sektörü çalışanlarının durumu işçinin durumuna oldukça yakın görünmektedir. Her halü kârda sol Marksist, komünist veya anarşist mücadele "işçi olmak ve kalmak" için değil, işi yok etmek, işçilikten kurtulmak ve –belli bir ölçüde– kullanım değerinin ön planda olduğu kapitalizm öncesi, modernlik öncesi duruma dönmek için verilmekte-

dir. Eğer sanat ve popüler kültür alanında faaliyet gösteren aktörler bu mücadelenin bir parçası olmak istiyorlarsa, kendilerini olduklarından daha fazla işçi göstermek yerine, kendi faaliyet alanlarını ve niteliğini daha iyi tanımlayarak, bazı avantajları mücadele lehine daha etkili kılmanın yollarını aramalıdırlar.

2.2

Sanat alanındaki sorun, giderek artan bir ivmeyle sanatın bütünlüklü bir şekilde bir alan olarak sömürgeleştirilmesidir. Bulunduğumuz durum içinde sanat alanı toplumsal artı değerin üzerinde oturmaktadır. Müzeler/koleksiyonlar/galeriler devasa şirketlerin, holdinglerin, kurumların, zengin ailelerin toplumdan gasp ettiği artı değeri, kendilerine tekrar simgesel değer (prestij) olarak döndürdükleri mekân haline gelmiştir. Sanat bütün insani alakalarını yitirerek bir prestij kaynağı, soyut değerlerin, kültürün ticarileştiği, araçsallaştırıldığı bir alan olarak sömürgeleştirilmektedir.

Oysa sanat faaliyetinin ve emeğinin alameti farikası, bu faaliyetin özerk bir faaliyet olmasındadır: İktisadi çıkar elde etmeyi gözetmeyen; akılsallığın dışlandığı, saçmanın, deliliğin yaşayacak bir alan bulabildiği; sadece kendisi için yapılan –istense bile– doğru bir şekilde fiyatlandırılamayacak, sayılamayacak; hayatı, ruhumuzu dolaysız bir şekilde zenginleştiren, bu dünyadaki başka bir dünyaya ait bir faaliyettir. Sanat bu anlamda bizi "başka bir dünyaya açılan patikaya" götüren "alternatif" bir faaliyettir. Sanat maddi değişim değeri ya da simgesel (prestij) değeriyle değil, mübadele edilemez kullanım değeriyle değerlendirilmelidir. Sanatın kullanım değeri yaşamın işleştirilmesine, profesyonelleşmesine, iktisadi bir biçimde düzenlenmesine karşı insani değerlerin, kamusallığın ve özgürleşme vaadinin hâlâ nefes alabileceği bir alan sunar.

Sanat üzerindeki mücadele, değişim değeri/simgesel değer ile kullanım değeri ekseninde düşünülmelidir. Bu iki kavram arasındaki karşıtlık veya fark, siyasetin ve antagonizmanın ortaya çıktığı bir ayrışma eksenini işaret etmektedir.

Başka bir mücadeleyse kavramlar üzerinde ortaya çıkmaktadır. İş dünyasının dili ile sanat dünyasının dilinin birbirlerini besler hale gelmesi başlı başına bir sorundur. "Yaratıcılık", "özerklik", "öznellik", "yenilenme" (*innovation*), "esneklik" gibi sanat alanına ait olan değerler iş dünyası, medya ve daha genel olarak liberal sermayenin ideolojisi tarafından sömürgeleştirilmiştir. Alternatifin, farklılığın, dile gelmez olanın nefes alacağı üretim kanalları sermayeye bağlanmıştır. Yeni kapitalizmin sanata olan ilgisi, sadece şirketlerin halka ilişkiler ayağı olarak kurdukları bir arayüz oluşturma ihtiyacından kaynaklanmaz. Demokratikleşme, özgürleşme, öznelliklerin savunusu ve farklılıklar yeni ve esnek kapitalizmin ideolojisini oluşturan retoriksel öğeler olarak vasatlaştırılmış ve sömürgeleştirilmiştir. Sanat alanındaki aktörlerin, söz konusu kavramların itibarlarını geri vererek onları tekrar kendilerine mal etmeleri gerekmektedir.

3

Bugün sanat alanında geliştirilecek herhangi bir eleştiri, avangardın ve 1960-1970'lerin "kurumsal eleştiri"sinin ötesini hedeflemelidir. 20. yüzyılın sanat tarihi müzeden, galeriden ve sanattan kaçışın tarihidir. Fakat bugünden geriye doğru en yüzeysel bakışın bile fark edebileceği gibi, sanattan her kaçış tekrar sanat kurumuna yakalanıştır.

Foucault'cu terimlerle ortaya koyarsak, sanat kurumu ve bu kurumun öğeleri (sanat mekânı, sanat eseri, sanatçı ve imzası, sanat izleyicisi, sanat piyasası, eleştirmen), ortaya çıkabilecek farklılığı düzenleyerek, görünür kılarak disipline eder. Elbette sansür mekanizmalarıyla, kritik durumlarda maddi müdahalelerle görünmez kıldığı da olur. Ancak mekanizma büyük ölçekte sanat üretimini engelleyerek değil, belli bir tarzda üretilmesini sağlayarak denetler. Sanat kurumu bu anlamda şeyleri yerine yurduna oturtan bir mekanizma olarak işler. 20. yüzyıldaki sanat kurumundan kaçmaya yönelik akımları göz önünde bulundurduğumuzda, sanatı yıkmaya yönelik çabaların, yıkmaya çalıştıkları şeyin tarihini oluşturduklarını görürüz. Bu tam da Foucault'vari bir hikâyedir. Dada, Konstrüktivizm, Bauhaus, Sitüasyonizm, Fluxus, Kavramsal Sanat, bütün bu akımlarda, –günümüzde Negri ve Hardt'ın izini sür-

dükleri– çokluğun üretici ve devrimci komünizmi fikri canlıdır. Ne var ki bu üretimler müzelerin ve sanat piyasasının içinde muteber yerlerini almış görünmektedir. Sanat kendi özel, yüksek, ayrıcalıklı alanından uzaklaşabildiği, "aşağı" gidebildiği ve minörleşebildiği ölçüde çokluğun içinde yer alabilecektir. Bugün sanatın çevresini kuşatan piyasalaşma, profesyonelleşme ve kurumsallaşma dinamikleri minörleşmeye değil, majörleşmeye hizmet etmektedir.[2] Sanat alanı bu anlamda bir tampon bölge ve rehabilitasyon aracı olarak çalışır. Kendinden kaçabilecek "tehlikeli" enerjileri tekrar kendine çeker, yükseltir, düzenler, görünür kılar, toplumsallaştırır, entegre eder ve olabilecek sapmaların önüne geçer. Alternatifi, farklılığı ve ötekiliği oluşturabilecek bütün çaba, vasatın hükmündeki ortalama değerler silsilesiyle kuşatılmış sanat alanına doğru akarak, orada geçerli söylemsel hiyerarşileri tekrar üreterek eriyip gider.

4

20. yüzyılın, bu karamsar hikâyesinin yanında başka bir yüzü daha vardır. Bu da Foucault'nun siyasetinin can alıcı noktalarından biridir. İhlalin kolaycılığının reddedilmesinin anlamı veya düzenin dışarısının var olmaması, sanatçının (bu noktada aktivist veya araştırmacı da diyebiliriz) ilişki kurduğu veya "icat ettiği" tavırların, farklılıkların, sosyalliklerin ve siyasetin tam da kurulan ilişki içinde ortaya çıkmasıdır. Bu demektir ki, kurulan bu ilişkiden önce söylemsel matriste söz konusu tavırlar, potansiyeller, kapasiteler, yetenekler ve "özneler" bulunmamaktadır. Verili düzen içinde daha önce bulunmayan bir öznenin/potansiyelin görünür olması duvarda bir çatlağın açılması demektir. Sanat en başından beri temsil edil(e)meyenle, görünür ol(a)mayanla, duvarın arkasındakiyle ilgilenmiştir. Sanat pratiği görün(e)mez, sayıl(a)maz, algıl(a)namaz ve vasatın dışında olan bu haliyle örtbas edileni, dışlananı sahneye alır.

Sanat söylemsel düzende bir alan açabilmek için, öznenin söylemsel düzen tarafından çerçeve dışı bırakılan "tehlikeli" uzuvları ve "tehlikeli"

---

2 Türkiye'de uzun zamandır "gelişmekte olan" sanat piyasası bunun en canlı örneğidir. Sadece 1998-2008 yılları arasında yapılacak bir karşılaştırma majörleşmeyi ortaya koyacaktır.

yetenekleriyle ortaklık kurar – elbette bu uzuvlar suça ilişkin olabilir. Siyaset farklılaşmış bir öznenin meydana ayak basmasındadır, yoksa eğitimcinin yaptığı gibi genel ahlaka uygun hale getirilmesinde değil. Siyasetin ve antagonizmanın ortaya çıkabilmesi için ehlileşmek ve merkeze doğru yönelerek toplumsallaşmak yerine, toplum dışına doğru gidilmelidir. Düğümün kilitlendiği nokta "dışarı"sıyla kurulan ilişkinin muhteviyatındadır. Kurulan ilişki verili düzen içindeki hiyerarşileri tekrar üretiyor mu? Sanatçının dünyayla ya da "alttakiler"le ilişkisinin ahlaki ve siyasal sınırları nelerdir?

5

Günümüzde siyasal ve sanatsal müdahaleyi gözeten çalışmalar açısından iki önemli sorun ortaya çıkar. Birincisi (Santiago Sierra örneği), sanat alanı içinde kalınarak sözde özerk konuma yaslanıldığında, sadece temsili bir müdahalede bulunmuş olunur. Sanat izleyicisi kendi toplumsal konumuyla yüzleşmediği, genel izleyici profilinin dışına çıkılmadığı ve bu tür çalışmalar kolayca sanat sistemi ve piyasası tarafından ehlileştirildiği için ilk baştaki şok etkisi rahatlıkla sindirilir. Kaldı ki, bu tür şoklar çoğu zaman, tüketilmiş bir sanat kanonu olan belgesel fotoğrafa yakalanır. Elverişsiz koşullarda çalışan maden işçileri fotoğraflarını ya da Uzakdoğu ülkelerinde kaçak atölyelerde çalıştırılan çocukların sayısız fotoğrafını düşünelim. Ezilen sınıflara mesafeyle bakan göz bu sınıfları mağdur, yoksul, kimliksiz, anonim bir kalabalık olarak tanımlar. Bu bakış, bizim dünyayı ve alt sınıfları algılayışımızda bir kayma yaratmaz. Düzen bize zaten doğallaştırılmış bir şekilde "insanlar sömürülüyor" demektedir. Sierra ise bunu sadece biraz daha bağırarak tekrar eder: "Bakın! İnsanlar sömürülüyor!" İkinci sorunsa (Thomas Hirshhorn, *Bataille Monument* ve Musée Précaire Albinet örneği), sanat alanının kısıtlamalarından kaçılarak "dışarı" çıkıldığında meydana gelir. Burada sanatın profesyonel çerçevesinin terk edilmemesinden ve "alttaki" kalabalıklara "sanat" bahşedilmesinden dolayı, yerleşik hiyerarşinin dışına çıkılmaz. Bu senaryonun içinde edilgen kalabalıklar yine edilgen olarak kalırlar. Sanatçı bilen ve bahşeden, topluluksa bilmeyen ve öğrenmesi gereken olarak kalır. Her iki yönelim de, sanat alanı terk

edilmediği ve geçerli düzenin hiyerarşilerinin dışına çıkılmadığı için gösteri boyutunda kalır.

Tıpkı sömürgeci misyoner veya rehabilitasyona çağıran psikiyatr gibi sanatçılar alt sınıflardan öğrenmek yerine öğretmeyi, dinlemek yerine konuşmayı tercih ederler; potansiyel "suçluları" ve ezilenleri, hâkim söylemsel düzen gibi bir tehlike olarak görür ve yapıtlarının kurgu/senaryolarında onları tekrar "suçlu", "ezilen", "lanetliler" olarak damgalarlar. Oysa bu, Foucault'nun açıklıkla belirttiği gibi, herhangi bir kırılmanın, düzene çomak sokmanın karşısına çıkabilecek en tehlikeli engeldir. Foucault Attica Hapishanesi'nde yaptığı çalışmalar hakkında bir söyleşide şöyle der:

> (...) görünüşte çok iyi, çok liberal, olaylara oldukça doğru bir yaklaşım gösteren psikologlara rastladık. Bununla birlikte, eğer onlar için başkasının mülkiyetini çalmak, bir banka soygunu yapmak, fahişelik yapmak, öldürmek, bir erkek olarak bir başka erkekle yatmak; eğer tüm bu edimler çözümü için bireye yardım etmeleri gereken psikolojik sorunlarsa, bu, özünde sistemin suç ortakları olduklarının işareti değil mi? Sonuçta bir suç işlemenin, bir cinayetin, toplumun işleyişini temel bir biçimde sorguladığını gizlemeye çalışmıyorlar mı?
>
> (...) toplumla yeniden bütünleşmeyi içeren her şey, soruna psikolojik veya bireysel çözüm oluşturan her şey bu bireylerin toplum tarafından elenmesinin ve bu bireylerin topluma karşı gelmesinin son derece siyasi doğasını maskelemiyor mu diye merak ediyorum. Tüm bu karanlık mücadelenin siyasi olduğuna inanıyorum. Suç, "aşağıdan gelen bir hükümet darbesidir." Deyim *Sefiller*'dendir.[3]

6

Simgesel düzen içerisinde "alan açmak" ne demektir? Sanat alanının ekonomik, kültürel, siyasal birçok güç ve kurumla çevrelendiği/sıkıştırıldığı günümüzde, "alan açma" tabiri oldukça sorunlu gözükmektedir. İçeriden bir siyaset geliştirmek kimilerinin kastettiği gibi bir "içeriden dönüştürme" ya da "içeride kendine yer açma" değildir. İçeriden bir

3 Michel Foucault. "Attica Hapishanesi Hakkında." *Büyük Kapatılma* içinde. Fransızcadan çev. Işık Ergüden-Ferda Keskin. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), 162.

siyaset geliştirmek, içerinin içinde bulunan iktidar ilişkilerini bozmak, zorlamak ve genişletmek anlamına gelir. İçeriden bir siyaset geliştirme nihai amaç olarak "içeri"yi, kurumu, "sanat"ı, düğümlenmiş iktidar matrisini ve oradan yayılan söylemi yıkılıncaya kadar esnetmeyi, yok etmeyi, var olanların yerine başka bir örgütlenmeyi oluşturmayı gözetmiyorsa, buna "alan açmak" denemez. Bu ancak alanı kapatmak olacaktır.

İçeride açılan alan sanatın kendisini değiştirdiği anlamda değerlidir. Kurumun değişimi durağan veya asli amaç olarak ele alındığında, kendisini ve pratik alanını sadece kurumla sınırlayan bir "kurum olarak kurum eleştirisi" ortaya çıkar. Kurumlar da bütün alanlar gibi durağan değildir. Toplumun içinde diğer iktidar ilişkileriyle bağlantılı olarak hareket halindedir. Sanat alanı içinde verilen mücadele sanat alanını ve sınırlarını genişletir, diğer alanlarla (sosyal, siyasal) kesişme noktalarını çoğaltır ve yavaş yavaş bu noktaları çatlakların açılacağı ortaklaşma/kamusallaşma alanlarına dönüştürür. İçeriden gelişen siyaset bağlı olduğu alanı dönüştürürken, eş zamanlı olarak başka alanları da dönüştürmeyi gözetir. Bu sanata veya belirli bir alana hapsolmak değildir; bu her tarafa dağılmaya müsait olan potansiyellerin soğurucu uçuculuğundan kurtularak, bizzat hâlihazırda bulunulan alana somut bir noktadan çakılmak (güç ilişkileriyle örülü belli bir alanda bulunmayı kabul etmek) ve içinde bulunulan ilişkilerin yapısını ve sınırlarını değiştirmektir. Bunun da ötesinde, bir alanın ve iktidar ilişkilerinin içerisine çakılmadan ("içeri"de bir konum edinmeden) ortaklık ve kamusallık gerçekleştirilemez. Kamusallık–o büyük çatlak– tanımsız, soyut, ötede, "dışarı"da değil, tam da faaliyetin gerçekleştiği alanın sınırlarında, genişleme kapasitesindedir. Çatlak, sanat alanında bulunan çeşitli aktörlerin (sanatçı, küratör, eleştirmen vb.) faaliyetleriyle üretilecek bir şeydir. Faaliyetler sanat alanının diğer alanlarla olan sınırlarını iç içe geçirdiği (sözgelimi siyasi mücadele alanıyla), çakışma, kesişme noktalarını çoğalttıkları sürece çatlak büyüyerek bir alana dönüşecektir.

7

Günümüzde sanat alanından bir bütün olarak bahsedemeyiz. Hem günümüz sanatçılarının bir kısmı hem de 20. yüzyıl sanatının önemli bir

çoğunluğu sanat kurumunu sorunsallaştırmış ve bu kurumun sınırlarını aşmaya çalışmışlardır. Bu çabaların sonundaysa sanat alanı dağılmış, parçalanmış ve çeşitlenmiştir. Sanat disiplininin sınırı neredeyse sanatın merkezinden geniş bir hale gelmiştir. Bugün sanatın ne olduğuyla ya da ne olmadığıyla ilgilenmek, belli bir özü olduğunu iddia etmek ve bu özü sarsacak göz boyayan eylemlere girişmek anlamlı gözükmemektedir. Bunun yerine kendini sadece sanat alanıyla kısıtlamayan, sadece sanatın kendine özel dili içinden konuşmayan başka bir dil ve paradigma aranmalıdır. Hâkim düşünüş biçimlerinin ötesinde, görülebilir, söylenebilir, duyumsanabilir, kabul edilebilirin sınırlarını araştırmak ve farklı değerlerin üzerine oturmuş yaşam biçimlerini duyumsanabilir kılmak, sanatsal ve siyasal değeri de ihtiva eden bir çabadır. Farklılığın mücadele hattı sanat içi bir dille değil, daha geniş ve gündelik yaşamla iç içe olan kültür alanından kurulabilir. Bu anlamda sanat da, kültürün düzeni içinde bir alan olarak düşünülmelidir.

Sanat söylemi içinde çokça düşünüldüğü gibi, "angaje" olmakla, "özerk" olmak birbirini ittiren, karşıt iki tavır olmak zorunda değildir. Aksine, angaje olmak hâkim değerler silsilesinden özerkleşmeye bağlıdır. Antagonizmayı kurabilecek böyle bir özerklik kurum olarak sanatın sahte "özerkliğini" değil, sanat alanında faaliyet gösteren aktörlerin hâkim düzenin alanından ve değerlerinden bütünlüklü bir kopuşunu gerektirir. Böyle bir kopma gerçekleştiğinde sanat alanının içinde ya da dışında olma sorunu da çözülmektedir. Farklılık veya antagonizma bütün yakıcılığı ve hakikiliğiyle kamusal bir görünürlük kazandığında, sanat alanının içinde ya da dışında olmak önemini yitirmektedir. Keza üretimlerin çeşitliliğinden dolayı bugün sanat alanının dışını veya içini belirlemek mümkün değildir. Burada asıl mesele, –sanat alanında olsun ya da olmasın– hâkim vasatın hükümdarlığından kopabilen, başka bir değerler yörüngesine oturan, farklı bir siyasetin, düzeneğin ve bilginin oluştuğu üretimlerdir.

Queer Değil, *Queer*'leşme ve *Queer*'leştirme

Gezi Parkı ayaklanmasını politikanın *queer*'leştirilmesi olarak görmek mümkün mü? Yalnız "*queer*'leştirme" kavramını her türlü temsil siyasetinin ötesinde, bir süreç, bir performans olarak düşünüyorum. Kast ettiğim şey, Gezi'de lezbiyen, gay, biseksüel, trans bireylerin ve toplulukların dil ve simgelerinin görünürleşmesinden kaynaklanan varolma durumunun kabulü ve hatta cinsiyet kimlikleri tartışmalarından çıkan siyasi dilin ve tavrın Gezi için belirleyici olması değil. Politikanın *queer*'leştirilmesinden kastım, Gezi'nin *queer* siyasi simge ve dil işaretleriyle "damgalanması" değil, ki Gezi tam da *queer* siyasetin simgelerinin, dilinin ve öznelerinin beklenmedik bir biçimde kabul gördüğü, güçlendiği, takdir edildiği, çoğaltıldığı, insanların bakıp dinleyip moral ve güç devşirdiği, kriz anlarında ne yapmalıyım ne düşünmeliyim dediğinde arayıp bulmaya ve yönünü ayarlamaya çalıştığı bir momentti. Kuşkusuz çokça bahsedilen Gezi'den çıkan yeni siyasetin ne olabileceği tartışmalarına en doyurucu cevap da queer siyasetten gelecek, gelmeli. Fakat şimdi konumuz bu değil.

Performans *versus* Tiyatro

Derdimi anlatmak amacıyla, daha sonra ortadan kaldırmak üzere, bir ayrım yapmak istiyorum. İki sanatsal formu ve farklılıklarını tarif etmek ve bu ayrımı Gezi'den sonra "nasıl bir siyasi tavır?" tartışması için bir metafor olarak kullanmak istiyorum: Tiyatro ve performans... Günümüzde tiyatronun giderek performanslaştığı ve performansın giderek tiyatrolaştığı açık fakat bu iki form birbirine benzese de temelde oldukça farklı siyasetlere (poetikalara mı demeli?) denk geliyor.

Tiyatro; senaryo, metin, gösterge, kod ve bütün bu kavramlarla ilişkili olarak temsil üzerinden işleyen bir sanatsal form. Oyun oyun-

cudan, kod akıştan önce geliyor. Metin esas; metne uymak, metnin bir yönetmen tarafından adapte edilmiş haline uygun hareket etmek ve oyuncunun oyunculuk yeteneklerini oyunun amacına uydurması, o amaca yönelik bir biçimde kanalize etmesi gerekiyor. Doğaçlama varsa ve isteniyorsa bile, bu ancak amaca yönelik bir *pseudo*-sapma. Oyun sırasında beklenmedik bir terslik, bir sapma olduğunda, oyunu amacına doğru toparlamak, toparlayabilmek sahnedeki oyuncunun adapte olma ve doğaçlama yeteneğine kalıyor örneğin. Sapma, terslik bir değer olarak değil, ortadan kaldırılması gereken bir pürüz olarak algılanıyor.

Buna karşılık performans süreç, oluş, deneyim ve doğaçlama odaklı bir "form". Durmaya, belirli bir harekette veya jestte ısrar etmeye dayanan, dayanıklılık odaklı biçimlerinde bile deneyimin içine giren ve ne olacağını merak eden, bu anlamıyla amaca yönelmeyen araştırıcı bir form. Bazı örnekleri "brikolaj"[1] yöntemini de kapsayabiliyor. Performans öznenin o sırada elinde etrafında ne varsa onları hali hazırdaki amaçlarının dışında kendi amacına yönelik olarak kullanıyor. Örneğin toplumsal kodlar, davranış biçimleri tekrar yorumlanıyor ve başka şekillerde performe ediliyor. Fakat belirli bir amacı yok; performansın amacı süreç. Bu haliyle sürekli bir sapma ve saptırma. Neyin ters neyin yolunda gittiğini ayırt edemediğimiz, terslikler ile yolunda giden arasındaki farkların ortadan kalktığı, hayalimizdeki

---

1 Brikolaj, Fransız antropolog Claude Levi-Strauss'un *Yaban Düşünce* adlı kitabında ortaya attığı ve daha sonra birçok düşünür tarafından kullanılmış genel bir kavram. Tahsin Yücel "yaptakçılık" diye çevirmiş: *Bricolage* işin uzmanı olmayan bir kişinin evinde onarım-düzeltme gibi belirli işleri yapması, *bricoler* aynı işi belirten eylem, *bricoleur* de bu işi gerçekleştiren kişidir. "Yaptakçı amacına ulaşmak için gerekli hammaddelerin ve araçların üretilmesini gereksinmez, yapacağını 'elinde bulunanlarla', her an sınırlı sayıda üstelik ayrışık araç ve gereçlerle yapmaya çalışmaktır, çünkü elindeki bütünün bileşimi ne o dakikanın tasarısıyla bağlantılıdır ne de herhangi bir özel tasarıyla; stoku yenilemek ya da zenginleştirmek ya da onu daha önceki yapma ve bozmaların kalıntılarıyla sürdürmek yolunda çıkmış fırsatların rastlantısal sonucudur," diyor Levi-Strauss (*Yaban Düşünce*. Fransızcadan çev. Tahsin Yücel. İstanbul: YKY, 1994, 42). Geçici ve bulunmuş malzemeyle yapılmış "ilkel" veya "naif" sanat yapıtları, nesneler (örneğin eski Amerikan arabalarının ortalarından uzatılması sonucu elde edilen dolmuşlar), hapishanelerde mahkûmların bulabildikleri malzemelerle yaptıkları ocaklar, çakmaklar, radyolar, halihazırda bize ait olmayan bizden önce yapılmış dilin farklı alt gruplarca sökülüp, yeniden yapılması, çeşitli kendine mal etme yöntemleri brikolaj örnekleri olarak sayılabilir.

verili bir senaryo fikrinin yerinden edildiği bir süreç. "Bundan sonra şu ve şu, sonuçta bu oluyor, olacak" gibi önceden belirlenmiş doğrusal neden-sonuç ilişkilerinin de bozulduğu saf bir süreç. Performans bu anlamıyla gizli, etkinleşmemiş potansiyellerin ortaya çıkabileceği ucu açık, besleyici ve kendiliğinden yaratıcı olan bir hayatı algılayış biçimine işaret ediyor.

Gezi tam da temsil, kod ve göstergelere dayanan politik tiyatronun bir an için ortadan kalktığı, performansçılar tarafından oyunun ele geçirildiği, sonsuz olasılıklara açıldığı bir moment değil miydi? Gezi'nin "siyasi itaatsizliği", sadece sürekli inanmamız ve izlememiz istenen siyasi tiyatroya bir karşı çıkış değildi, aynı zamanda o siyasi tiyatronun dayandığı temel mekanizmalara karşı bir başkaldırma, elimizdeki kod, gösterge ve metnin içeriden saptırılması ve sonsuz performans olasılıklarına açılma anıydı. Bu anlamıyla görünür, duyulur ve hissedilir olanın verili dağılımı olarak siyasal tiyatronun performans aracılığıyla *queer*'leştirilmesi, aktör ve aktrislerin performansçılara dönüşmesiydi. Her oyuncunun teker teker kendini güçlü hissettiği, dili, hareket ve yapış-ediş biçimlerini ele geçirdiği, senaryodaki kendi katkısını tanımlayarak senaryodaki rolünü askıya aldığı ve kendindeki başka potansiyelleri tanımlamaya ve dahası deneyimlemeye başladığı bir momentti. Türkiye'deki siyasi ve gündelik tiyatronun bir sapma, saptırılma anıydı.

Tiyatro siyaseti ile performans siyasetinin farkını ne kadar vurgulasak az. Fakat şunu özellikle belirtmek gerekiyor sanıyorum: *Queer* değil, *queer*'leştirme. Tıpkı, "özgürlük değil, özgürleşme" gibi. Ulaşılacak veya tanınacak sabit bir kimlik yok. Sanatsal imgelerle temsil edeceğimiz ya da siyasi tiyatroya tanıtacağımız, haklarının tanınmasını isteyeceğimiz ve tiyatroya dahil edeceğimiz bir *queer* yok örneğin; *queer*'leşme ve *queer*'leştirme var. *Queer*'leşme iki kod arasında bazen ikisini de kapsayan, bazen ikisinin ötesinde bir geçişe denk geliyor. Sinemada iki kare arasındaki belirsizlik alanı. Sadece kadın-erkek dikotomileri arasındaki teker teker kareler ya da kodlar değil. Sadece düz ile gay erkek ya da "*butch*" ile feminen kadın arasında değil, lezbiyen ile lezbiyen, trans ile trans, biseksüel ile biseksüel arasında ve ötesinde sonsuz varolma biçimlerine denk geliyor.

Bir Anlık Son: Politikanın Sonunun Sonu

Gezi veya Occupy Wall Street (OWS) gibi hareketler politikanın sonunun sonuna işaret ediyor. 1970'lerden sonra gelişen, politik mücadelenin cephelerinin çoğalma sürecinin ötesine geçmeye yakın bir noktadayız. 1970'ler bildiğimiz anlamda politikanın sonuydu. İşçi mücadelesinde büyük sendikalar ve kitle örgütlerinin kurduğu iki kutuplu kamusal alanın bölündüğü ve cephelerin çoğaldığı bir kırılmaydı. Başta feminizm ve çeşitli toplumsal cinsiyet politikaları, ekoloji mücadelesi, mülteci, çocuk, şehir hakkı mücadeleleri, genetiği oynanmış ürünlere karşı mücadele... Bugün toplumsal mücadele ve kamusal alan bölünmüş ve parçalara ayrılmış halde. Gezi ve OWS gibi hareketler bu bölünmüşlüğün aşıldığı, bir bütün oluşturma amacında olmaksızın kendilerini de aştıkları, adı konulamayan bir birlikte var olma hali yaratıyor. Parkların imgelemimizde ütopik bir alan olarak yer etmesi, bu çok parçalı ve bazen birbiriyle uyumsuz gibi görünen öğelerin yan yana durmasından kaynaklanıyordu. Gezi'deyken bir işçi, bir şehir hakkı ya da LGBTT aktivisti, artık bir LGBTT, şehir hakkı aktivisti ya da bir işçi değildi; başka bir şey olmuştu. Kendi kompartmanından, tanımından, uzmanlık alanından, rolünden çıkmış ve başka bir şeye dönüşmüştü. Bir alanın uzmanı ya da bir ideolojinin savunucusu değildi artık; yerindeydi, ne eksik ne fazlaydı. Diğerlerinin bilmediği bir şeyi onlara söyleyen konumunda değildi, hakikat ortaya çıkmış ve sanki herkes bu hakikate yerleşmiş dolayısıyla bilen ile bilmeyen, –eski politikanın diliyle söylersek– "yanlış bilinç" ile "doğru bilinç" arasındaki uçurum aşılmıştı. Bu deneyimin adını koyamıyoruz ve belki de koymamalıyız. Ama bu deneyimi hatırlamalıyız, bu deneyime ve duyguya sadık kalmalıyız.

Nasıl Devam Etmeli?

İster büyük kitle örgütleri ister çoklu küçük mücadele birimlerinden müteşekkil olsun siyasi tiyatroya, temsil, kod ve göstergelerle işleyen ve uzmanların asıl aktör olduğu senaryoya nasıl geri dönmeyeceğiz? Gezi'deki deneyimi gündelik deneyimimiz haline nasıl getireceğiz? Tiyatroyu ve bu tiyatrodaki rolümüzü (ister işçi ister gay, lezbiyen, trans olsun) performansımızla her an nasıl aşacağız? Uzmanlara ve kendi

içimizdeki uzmana nasıl yenilmeyeceğiz? Kısacası siyasal tiyatroyu yaşama ve sonsuz performansa nasıl açacağız? Bu sorulara verilecek hızlı bir cevabım yok ama Gezi'den sonraki sorularımızın bunlar olması gerektiğini düşünüyorum.

Bir şerh koyarak bitiyorum: Devlet ve kurumlar üzerinden yürütülen hak ve talep mücadelelerini bir kenara itelim anlamına gelmiyor söylediklerim; hak ve talep siyaseti, tam da siyasal tiyatroyu, aktörlerini/aktivistlerini, kurbanlarını/mağdurlarını üreten, temsil mantığına dayanan asıl mekanizma olmasına rağmen... Sosyal talep ve hak mücadelesinin en iyi durumda araçsal bir niteliği olabileceğini, en kötü durumdaysa siyasi tiyatronun devamını, hiyerarşik, otoriter mekanizmaların işlerliğini garantiye alan bir girişim olarak kalacağını düşünüyorum. Başka rollerin eklenmesi tiyatronun ortadan kalktığı değil, daha da güçlendiği ve kaçan enerjileri de tekrar içine çektiği ve tükettiği anlamına gelir. Hak ve talep mücadelesinin yanı sıra ve ötesinde, gündelik yaşam içinde kaynaşma, ilişkilenme ve dayanışma akışlarını etkinleştirecek, kendimizi aşmamızı sağlayacak küçük girişimler üzerinde çalışmalıyız. Bu işgal evlerinden, küçük ekonomik dayanışma biçimlerinden, "bacaklarını kapa" hareketi gibi küçük kampanyalara kadar, şimdi hemen buradan kendi kaynak ve yeteneklerimizle geliştireceğimiz girişimler şeklinde gerçekleşebilir. Fakat bütün bunlar ancak Gezi'nin bize gösterdiği potansiyelin çok küçük bir ifadesi. Gezi önümüzde büyük ve geniş bir hareket alanı açtı. Şimdi yapmamız gereken, siyasal tiyatroyu *queer*'leştirerek bambaşka kendini aşma ve ilişkilenme biçimleri geliştirmek ve bunları gerçekleştirmek.

Sanatta İrticai Faaliyet[1]

Sanatın sonu, ideolojilerin sonu, felsefenin sonu, postmodernizm, yersiz yurtsuzlaşma, kaybolan zemin ve mekân, heterotopya, yok yer, vb... Dağılmanın travması her yerde bir sağlam kurumlara geri dönüş özlemini doğuruyor. Tabii bu dağılmış kavramlar, dağılmış dünya en çok liberal piyasanın, liberal çokkültürcülüğün ve günümüz pragmatizminin işine geliyor. Çünkü artık neyin ne olduğunu belirlemek ahlakın ya da düşüncenin muktedir olduğu bir şey olarak değil, ancak bir otoritenin belirleyeceği bir şey olarak algılanıyor. Kazanıyorsanız, haklı ve doğrusunuzdur; fazla soru sormaya gerek yok. Sanattaysa, "ne yaparsam olur" mottosunun hâkimiyeti artık bir modern sanat ya da otoriter sanat sorgulamasını değil, bir piyasa zihniyeti hâkimiyetini gösteriyor. Habermas postyapısalcılara, "bunlar küvetteki pis suyu boşaltırken çocuğu da lağıma gönderiyorlar," dediğinde tam da bundan bahsediyordu herhalde. Sanat modern zamanlarda olduğu gibi, toplumu ileri götüren ve insan türünün kendini gerçekleştirmesini sağlamak gibi son derece baskın ve ağır görevlerden yoksun. Sanat artık çağı hakkındaki eleştirel hakikati söyleyen ya da estetik deneyimle bizi yabancılaşmışlıktan kurtaran sihirli bir alan değil. Ne tarafta duracağımızı ne düşüneceğimizi, handiyse ne gördüğümüzü bile tam olarak seçemiyoruz. Alabildiğine bir muğlaklık ve sis hâkim. Anlamlandırmak için ihtiyaç duyduğumuz tartışmalar, mevzular ve mevziler kayıp. Böyle bir topolojide ihtiyaç duyduğumuz tutunacak dalı bize sağlaması için bir otoriteye ihtiyaç duyuluyor ve bu otorite de, kimi zaman havalı bir galeri, konuya hâkimiyeti su götürmeyen bir eleştirmen-küratör fakat çoğu zaman ün, şan, şöhret gibi kapitalist piyasa değerleri. Kısacası aslında sanatın sonundan sonra, boşalan alanı dolduran neoliberalizmin

1 2006 yılında iki aylık kültür dergisi *Siyahi*'nin sekizinci sayısında yayımlanmıştır.

ideolojisi oluyor. Tartışmanın olmadığı, mevzilerdeki duruşları elimizle tutamadığımız parmaklarımızla gösteremediğimiz; kimin nerede nasıl durduğunu anlamadığımız hayaletsi fazla akışkan bir sanatsal, düşünsel alan bizi her zaman olduğumuzdan daha da kaybolmuş hissettiriyor.

Son zamanlarda Türkçede iki kitap yayımlandı, bunlardan biri Hal Foster'ın *Tasarım ve Suç*'u (2004), diğeriyse özellikle tavsiye edeceğim Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* (2006) adlı kitabı. İki yazar da, farklı düzeylerde de olsa, çağın ruhunun panzehirini deneyimleyebilecekleri yüksek ve ciddi bir alan olarak sanatın delik deşik olmasının yasını tutuyor. Kuspit'in Duchamp ve Kaprow okumaları özellikle eğlendirici. Onları hiçbir şekilde sanatsal duyarlılıktan nasibini almamış, ezik, sapkın anal takıntılı –oysa penis takıntılı olmaları gerekiyordu–, güzelim sanatın günümüzdeki pejmürde haline gelmesinin baş sorumluları ilan ediyor. Foster meseleye bu kadar kabaca yaklaşmasa da ve hangi sanatın harbi "sanat" olduğu konusunda doğrudan fikir belirtmemek gibi olgun bir eleştirel tutum takınmış olsa da, onun da mustarip olduğu konu aynı: Sanatın özerkliğini yitirmiş olması. O kurtarıcı, eleştirel estetik deneyimin yaşandığı kurumlarıyla, tarihiyle, özüyle sanatın bugün dağılmış, liberal politikaların ve meta fetişizminin eline geçmiş olması; yıkılacak hiçbir anlatı normunun kalmamış, tekinsizliğin rutin haline gelmiş olması, sanatın ve insanın yavan bir hissizleşmeye doğru itmesi, vb...[2] Bugün ihtiyacımız olan şey yıkım değil, tam tersine mekânı, anlamı, kurumu yeniden kurmaktır demekten imtina etse de, başka bir seçeneği de çok yeterli buluyormuş gibi gözükmüyor Foster. İki eleştirmen de tamamen profesyonelleşmiş ve oturmuş sanat diliyle konuşuyor: Hegel'in, Kant'ın, Marx'ın, Adorno'nun, Horkheimer'ın, Benjamin'in kavramları, kaygıları ve yönelimlerinden oluşmuş bir külliyat sürekli olarak geri dönüyor. Tam da modernizmin kendini acayip derecede ciddiye alan, her yanı kaplayacak, zaman ötesi bir

2 Özellikle yıkılacak, karşısında pozisyon alınacak büyük anlatıların ve normların yıkılmış olması argümanına şüpheyle yaklaşmamız gerektiği aşikâr. Bu zaten yürürlükteki neoliberal ideolojinin de kendini yasladığı en önemli tezlerden biri. Bu tez yılgınlık yaratıyor – "yapılacak olan her şey yapıldı." Aynı zamanda da uçuşan, sınırsız bir özgürlük yanılsamasını destekliyor. Bazı büyük anlatıların sorgulanıyor olması, her büyük anlatının her yerde yıkıldığı anlamına gelmiyor şüphesiz...

çözücü bilgiye ulaşma hırsı ve bu bilgiye artık ulaşamamanın verdiği çözümsüzlük iki kitapta da hissediliyor.

Aslında bu hissiyat, zamanımız muhalifinin –ya da genel olarak insanının– ruh halinin merkezi bir parçası. Herkes bir şeylerin yolunda gitmediğinin farkında ama muğlaklığın yarattığı buhrana verilen ilk tepki, şüpheyle karışık bir eskiye, sağlam kurumlara dayanma eğilimi. Bu, politikadan sanata en ufak gündelik ayrıntıda bile kendini gösteren bir irtica faaliyetini gösteriyor adeta. Bazısı Türk Sihalı Kuvvetleri'nin hüküm sürdüğü genç Cumhuriyet'in o ilk zamanlardaki tek partili, tek şefli, tek milletli altın çağına geri dönmek istiyor; kimi İslamın veya Osmanlı'nın altın çağına, kimi de bunu sesli bir şekilde dile getirmese de sanatın özerk, kurtarılmış bir iktidar alanı olduğu altın çağa. Bütün bu tutumlarsa muhafazakâr bir yönelimi gösteriyor. Açıkçası bunun sanat alanında da ortaya çıkıyor olması aslında sanatın hiç de özerk olmadığının, olamayacağının ve belki hiçbir zaman olmadığının bir kanıtı. Sanat alanı kendi özel diliyle konuşmaya devam ediyor, o dili bırakmak istemiyor. Bunu anlayışla karşılamak lazım fakat burada sormamız gereken bir soru var: Bu dil göreceli "özelliğinin" yarattığı bir iktidar alanı olduğu için mi bırakılmak istenmiyor? Yoksa Habermas'ın uyarısından devam edecek olursak, tehlikeli bir gelecek gösterilerek, "çocuk da gider" kaygısıyla pis suda yıkanmaya devam etmemiz mi öneriliyor? Yani bu dilin verdiği ve yarattığı bir iktidar/bilgi/otorite hâlâ var ve belirttiğim gibi, böyle bir otorite alanının varlığına her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyuluyor olabilir. İyi de bu kolaya kaçmak değil mi, önümüzdeki fırsatları görmezden gelmek değil mi? Saflara çekilerek, zavallıca yapılan kendi alanını, pozisyonunu, iktidarını koruma çabası değil mi? Muğlaklık otoriteyi besliyor ya da otorite ihtiyacını... Ve bu ikisi otorite lehine, içinden çıkılmaz bir çember oluşturuyor, dünyamızı açmak yerine daraltıyor. Biz de otoriteyi veya iktidarı sorun haline getirmek dururken, aksine onun tesisiyle uğraşırken buluyoruz kendimizi.

Aslında bu tamamen sadece sanat alanı içinden düşünmenin getirdiği bir handikap. Sanat kendiliğinden, doğal olarak iktidar aleyhine hakikati söyleyen, hakikatin taşıyıcısı bir alan olarak alınıyor, sanki kendisi bizzat iktidarın ve otoritenin bir parçası, bir kurumu değilmiş,

ondan muafmış, iktidar ona içkin değilmiş gibi. Özellikle Türkiye'nin modernleşme tarihinde sanatçıların pozisyonunu düşünürsek, sanat resmi ideolojiyle bütünleşmesi tamamlanmış aydın/entelektüellerce bir toplumun ne kadar ileride olduğunu yansıtan bir temsil aracı olarak alınıyordu. Hem toplumu şekillendirecek hatta tek bir zıplamayla "halk"ı toplum haline getirecek sihirli bir araç hem de bu muasır toplumun en yetkin ifadesini sunan seçkin bir uğraştı. Bugün sanatın bu şekilde araçsallaştırılmasını aştığımızı söylemek sanırım oldukça yanlış bir çıkarım olur. Sanat, "muasır medeniyetler"ce de, "arkadan gelenler"ce de her zaman bir entegrasyon aracı ya da tepeden inmeci bir eğitim aracı, aynı zamanda da bir temsil aracı olarak kullanılmıştır.

Şuraya gelmek istiyorum. Foster ve Kuspit genel sanat profesyoneli tavrıyla sanatı sanatın içinden tartışıyor. Tabii ki birçok yerde tarihsel politik belirlenimlere başvurmadan yapılmıyor bu, fakat belirleyici olan, yine modernizm tarafından icat edilmiş sanatın tanımı ve yerine getirmesi gereken belli görevleri. Bunları yerine getirmeyince yüzeysel, tek cümlelik, postmodern, tüketim piyasası imgeselliği yaftası hemen ve derhal yapıştırılıyor çünkü kurulan mevziler şöyle: Bir yanda postmodernizm/*kitsch*/piyasa/kitleler/popülizm diğer yandaysa –büyük "S" ile– Sanat... Ve bu sanat alanına, yani harbi Sanat alanına girmek her zamankinden daha zor. Neyse ki amacımız oraya girmek değil. Tersine amacımız oradan çıkmak, yani postyapısalcılığın, postkolonyal teorinin, feministlerin, *gender* meselelerinin açtığı alanı ne piyasa lehine ne de güzide kurumlar lehine daraltmadan, sanatı politik müdahalenin yapılacağı bir alan olarak tahayyül etmek ve bu potansiyele dikkat çekmek. Bütün bu dağılmışlık, muğlaklık, belirsizlik dolayısıyla kederlenmiş, yorulmuş, yılgın ve kararmış ruhlarımızı politik eylemi de dışlamayan bütünsel bir düşünceyle yaklaşarak diriltmek, canlandırmak... Kat edilmiş yoldan geri dönmek değil, kat edilmiş yolun yani sanatın yakınlaşmasını, minörleşmesini koruyarak, politik içeriğinin de farkına vararak onu devam ettirmek hatta sınırlarına vardırmak. Böyle bir tavrın güncel politik hareketlerle, sivil itaatsizlik tavrıyla organik bağının olmasının elzem olduğunu da düşünüyorum. Hem oradaki düşüncelerle, eğilimlerle hem de pratiklerle beslenmeden sanatın güdük kalacağını söylüyorum. Sanata politik bir açıdan bakıldığında, hiçbir zaman kur-

tarılmış bir bölge olmadığını fakat, öyle olmasının her zaman yüksek filozoflar, eleştirmenler, aydın/entelektüeller tarafından arzu edildiğini ve bunun hoşa giden bir ayrıcalık yarattığını, aslında her zaman iktidar ile iktidar olmayan arasında bir müzakere alanı olduğunu ve bu mücadelenin karşılıklı temellüklerle yürüdüğünü düşünüyorum. Mesela 1960'lardaki sanatsal (?) açılım: Feministlerin veya ekolojik dertlerin müdahalesi, *happening*'ler, angaje sanat, yeryüzü sanatı vb. o zamanki toplumsal politik hareketlerle doğrudan ilişkiliydi. Modern avantgardın Marx'la ve sosyalizmle –bazen Fütüristlerde olduğu gibi faşizmle– olan ilişkisini, kendini burjuva Art Nouveau'nun *kitsch*'ine karşı kurduğunu da belirtelim. Sanatın içinden baktığımızda bu önemsiz, doğal bir ayrıntı olarak geçiyor. Sanki bu hareketler Sanat içinmiş, asıl olan Sanat'mış gibi. Oysa toplumsal güncel politik eğilimlerden beslenmeyen, onlarla organik bir bağı olmayan alternatif ve politik bir sanat nasıl tahayyül edebiliyor? Bu ancak sanatı soyutlayarak, özel bir alan olarak bütün zamandaş politik yönelimlerin üstünde aşkın bir alanmış gibi kurarak yapılabiliyor. Dolayısıyla sanat sosyal ve politik olana yabancılaşıyor, yaşamsallığını, güncele müdahale olanağını yitiriyor ve önümüzde piyasanın sömürüsüne amade bir ceset olarak duruyor.

Tam bu noktada kimilerince miadını doldurmuş, modası geçmiş, sıkıcı bir kişiliği ve altına girilmesi zor gelen kimi görevleri hatırlatan sorumlu entelektüel meselesi ayırt edici bir işlev üstlenecek. Sanatın da egemen söylem/iktidar tarafından yönlendirildiğinin farkında olan, yaptığı işteki eylemi (yazmak, resim yapmak, video, foto ne dilerseniz...) ile politik eylemi (slogan atmak, yürüyüşe, toplantılara katılmak, kamusal olarak güncel meselelerde pozisyon almak vb...) arasında herhangi bir öncelik sonralık ya da hiyerarşiyi ya da etkililik ve etkisizlik ayrımını kabul etmeyen, yaptığı işi kendi toplumsal koşullarından ve pozisyonundan ayrı bir şeymiş gibi ele almayan sorumlu bir entelektüel tavrından bahsediyorum. Daha önce değindiğim gibi, yapılan işe alınan böyle bir mesafe, yani sanatı ve sanatçıyı toplumsal bağlamdan kopartarak, sanatın evrensel bir göstergeler oyunu olma özelliğinin sanatın aslı ve özü olduğunu savlamak, sinsice gerçek dünyanın meselelerini aşağı, önemsiz görme tavrını onaylama işlevi görüyor. Bu tutum güncel ve yerel toplumsal politik meselelerde pozisyon almanın risklerinden sanatçının

kariyerini korurken, aynı zamanda günün ruhunu da onaylıyor. Kaldı ki, günümüzde politikanın popülerleşmesinden söz edebiliriz (Mor ve Ötesi, Barikat, Orhan Pamuk, Elif Şafak, Perihan Mağden vb.). Günün koşullarının herkesi politik bir tavır almaya doğru itmesine rağmen, güncel sanatla uğraşanlar bu popüler politikliğe bile korkarak yaklaşıyor. Çoğu sanki pis ve aşağılık bir şeymiş gibi yanından bile geçmekten imtina ediyor. Bu yönde sorgulamalar yapılmazken hatta "sanat tam da budur, alabildiğine bir (liberalizm) özgürlüktür, burada her şey mubahtır" denirken, sorgulama denemeyecek konuşmalar, yazılar da anlamı ve önemi kendinden menkul kavramlara, mitsel sanat ve sanatçı anlatılarına boğularak, zaten hâkim olan muğlaklık daha da körükleniyor. Bunun hem günü geçiştirmeye yönelik hem de ticari bir hamle olarak altını çizmek gerekir. Sanatın retoriksel külliyatına biraz hâkim olmak yetiyor bunu yapmak için çünkü eleştirme ve soruşturma mekanizmaları hiç çalışmıyor. Gayriihtiyari yapıldığındaysa hemen "adam harcama kültürü", kıskançlık, haset ve linç, "kutsal ittifak", "birbirini gözetleyen küçük aile", "kaybedenler kulübü", küçük, ezik insanlar gibi yaftalamalarla eleştiriye karşı başarı hikâyeleri savunuluyor. Bu eleştirinin negatif görülmesine yarayan lügatın, eleştirinin pozitif lügatına göre hayli geniş olması bile durumu anlatan bir gösterge handiyse. Sanat alanı sanki bir rant alanı gibi düşünülüyor bu anlamda; eleştiri de onun baş düşmanı oluyor çünkü eleştirinin sınırları oynatma, rahatsız etme potansiyeli var. Ayrıca, tabii bu sanat alanını rant alanı gibi düşünenler kendi içlerinde hiç görülmedik derecede şiddetli savaşlara girerken bu "sanat savaşları"nın dışarıdaki dünyayla, bırakalım dışarıdaki dünyayı, yanındaki –edebiyat, sinema vs– dünyasıyla hiçbir bağlantısı yok. Dolayısıyla etkisi de yok. Güncel hakikat oyunlarının, iktidar ilişkilerinin içinde olmaktan imtina edildiğinde, o iktidar ilişkilerini tersine döndürme olanağı da hasır altı ediliyor ister istemez.

Sanat söyleminin –özellikle Türkiye bağlamında– yukarıda veya ayrı, "özerk" bir söylem olarak kuruluşunun, hem muğlaklık buhranını pekiştirdiğini hem bir açılım olasılığını öldürdüğünü hem de böyle bir varoluşun yeni burjuvanın ve sermayenin kullanımına açık olduğunu haykırmak gerekir. Böyle bir sanatsal ortamda, muğlaklığı açmak için keskin uçlu bıçaklara ihtiyacımız var. Sakınımlı olmayan, hakikati

doğrudan söyleyen tavırlara ihtiyacımız var. Dolanıp duran bunaltıcı bir laf silsilesi yerine, uyandıran ve hayat veren net bir söz gerekiyor bize. Evet, bugün bize tek cümleler gerekiyor belki; neyin, nerede ve nasıl durduğunu bir an için gösterecek, maskeleri düşürecek oyuncu flaş çakmaları gerekiyor. Kendi etrafında safları oluşturacak net, korkusuz ve neşeli sanat-eylemler gerekiyor. Deleuze ve Guattari *Mille Plateaux*'da (Bin Yayla) felsefenin slogan yazma özgürlüğünü geri alıyorlar: "Kök değil "köksap (*rhizome*)" yapın, asla kök salmayın! Serpilmeyin, sokun! Bir ya da çok olmayın, çokluklar olun! Nokta değil, hep çizgi yapın! Hız noktayı çizgiye dönüştürür![3] Hızlı olun, yerinizde bile! Olasılık çizgisi, kalça çizgisi, kaçış çizgisi. Kendinizden bir General ortaya çıkarmayın! Doğru fikirler değil, tek bir fikir (Godard). Kısa fikirler edinin! Haritalar yapın, fotoğraf ya da desenler değil!"[4]

İşte böyle bir duruş aslında sanatsal meselelerin ötesinde ya da berisinde bir yerlerde işliyor. Sanattan, politikadan, bilimden vb. taşıyor ve başka şeylere bulaşıyor. Saf ve kendinden menkul bir kurgusallık olarak profesyonel veya özerk veya ticari veya politik sanatla hiçbir alakası yok. Bu alan daha çok iktidarla, egemen olanla, krallarla, imparatorlarla, generallerle, rahiplerle, imamlarla, sanatçılarla, sanatla, felsefeyle, bilimle, kurumlarla, devletlerle, şirketlerle, söylemlerle... kısacası egemen olan her şeyle ilgileniyor. Onların aman vermez bedenlerinde delikler açmakla ilgileniyor. Şunu söylüyorum, öncelikli olarak sanat (form, resim, foto, enstalasyon, roman, şiir, vb...) değil mesele ya da sanattan geçilerek bu sanat-eylemlere varılmıyor. İlk önce iş-eylem yapılıyor, sonra sanat alanı bunu sahiplenirse, konseptlere, kavramlara uydurma yolunu bulursa eylem bir nevi sanatlaşıyor, o kadar. Yoksa eylem zaten var, sanat alanı onu sahiplense de sahiplenmese de... Sanatın alanının genişlemiş olduğu söyleniyor fakat ben yine de sanattan taşan eylemler hayal ediyorum, sanatın alanını genişletmek gibi bir dert yok ortada. Yalnız sanat olmayan eylemler, yalnız orada algılanmayan, yalnız orası için yapılmayan sanat-eylemler hayal ediyorum.

---

3 Deleuze ve Guattri, Paul Virillio'dan alıyorlar: "Vehiculaire." *Nomades et Vagabonds* içinde. 10-18, 43.

4 Gilles Deleuze ve Félix Guattari. *Mille Plateaux*. (Paris: Les Edition du Minuit, 1980), 36 (çeviri yazara aittir).

Bu anlamda entelektüelin, özerkliğini ve bağımsızlığını devredeceği bir sanat ve sanatçı anlatısına ve kurumuna ihtiyacı yok. Hiçbir disiplin alanı –estetik gibi– ve onun tarihsel anlatısı entelektüele veya sanatçıya özerklik sağlamaz. Böyle bir anlatıya şüphe ve ironiyle yaklaşılmalıdır her zaman. Hiçbir kurum ve anlatı hakikatin doğal taşıyıcısı olamaz. Eğer hakikati iktidara kamusal alanda söylemek, iktidarın maskesini indirmek, dokunulmaz olanı dokunulabilir kılmak, statükoyu sorgulamak, ortaya çıkarmak ve yüzleş(tir)mek entelektüelin göreviyse, bunları tam bir özerklikle ve bağımsızlıkla yapmalıdır. Böyle bir özerklik hesaplanabilir matematik verilerle, bir binayla, bir kurumla, malzemeyle garanti altına alınabilecek bir şey değildir. Doğaldır ki, bütün bunların söylenen "söz" üzerinde etkileri vardır fakat, onu direkt olarak belirlemezler. Böyle bir duruş ve "söz" binalara, kurumlara, şemalara sığmaz, onlardan sürekli bir kaçış halindedir. Entelektüelin özerkliğini daha çok içsel olan yoğunluklar; hakikate, yaşama ve etiğe karşı duyulan tutku, arzu ve cesaret belirler. Entelektüel bu anlamda fani dünyadan özerktir ve ona karşı duyulan bir nevi güven de bundan kaynaklanır. Peygamberimsi veya fildişi kule misali bir duruştan bahsetmiyorum kesinlikle, hatta diyorum ki bu tür göreceli fildişi özerklikleri otoriter bir fonksiyonu icra eder; ve tekrar belirtiyorum, bu fonksiyon profesyonel, muhafazakâr, statükocudur. Hem içkin, yatay hem özerk bir pozisyondan bahsediyorum. Bizim tam da içinde bulunduğumuz postmodern liberal dönemin bunaltıcı muğlaklığı, böyle farklı türden, ahlaklı ve özerk bir duruşu gerektiriyor. Kendi profesyonel jargonuna tıkılmamış, amatör bir ahlakla hareket eden, üzeri iktidarın monolitik diliyle örtülmüş farklı sesleri duyan, kurumlardan veya otoritelerden icazet almadan alternatifleri kamusal alana taşıyan, onları daha da görünür kılmaya çabalayan, kâr ve zarar da gözetmeyen –olabildiği kadar– kesin ve net bir entelektüel duruşuna ihtiyacımız var. Evrensel hakikati söyleyen kahramanımsı, idealize edilmiş, yukarılardan bir yerlerden tanrının, filozof-kralın, otoritenin sesiyle konuşan biri değil, mesleki alan gözetmeyen, mütevazı, aynı zamanda sürekli olarak sorgulama mesafesinde duran biri. Hiçbir –göreceli– doğrunun ihtiraslarına kendini kaptırmayacak ama bu arada, "hiçbir şey doğru değildir, o zaman her şey mübahtır" yollu kolaycılığa ve çıkarcılığa da kendini bırakmayan, bu arada kendi ha-

kikat arayışının da ironisini gören, kimseden de medet ummayan ama müdahale etmekten ve savaşmaktan da geri durmayan bir enerji. Böyle bir yapma-etme potansiyelini somut hareketlerle gerçekleştirerek bir oluşa girecek, yersiz yurtsuz olacak ama yine de tutarlı bir ahlakın ve hakikatin izini sürmeyi bırakmayacak bir çabaya gereksinimimiz var. Sürekli bir dolaşıma indirgenmiş başarı, ün, nüfuz ve para kazanmaya endeksli dünyamızda başka dünyaların olasılığını ancak ve ancak böyle bir duruş sunabilir. Bu tavır zorunlu olarak ironik, şüpheci ve dahası oyuncul ve deneycidir fakat kesinlikle sinik değildir. Yok edici bir değersizliği değil, sürekli bir değerlendirmeyi gözetir.

GAR

Bu yazıyı 2011 yılının Ağustos ayında yazıyorum. Bundan yaklaşık bir ay önce (14 Temmuz) Diyarbakır kırsalında ordunun PKK'ya karşı düzenlediği bir "operasyon" sonucu çıkan çatışma, Türkiye 1990'lara mı dönüyor tartışmasını başlattı. Türk medyasında olay, rakamlar üzerinden, –ölen 7 PKK'lıyı (PKK olayda sadece 2 PKK'lının öldüğünü iddia ediyordu) hiç anmayarak– 13 şehidin rakamsal büyüklüğüyle nefret söylemini ve milliyetçiliği kutsayan bir dil üzerinden verildi. Aynı tarihlerde BDP, Güneydoğu bölgesinin özerkliğini ilan etti. Bütün bu olan biten içinde Harbiye Açık Hava Tiyatrosu'nda düzenlenen caz festivali kapsamında Kürt sanatçı Aynur, Kürtçe şarkı söylediği için izleyicilerin protestosu sonucu konseri yarıda kesip sahneyi terk etmek zorunda kaldı. Protestocu kalabalık ayağa kalkarak İstiklal Marşı'nı söylemeye başladı.

Bütün bunlar "GAR" sergisinin apar topar kaldırılışından 15 sene sonra gerçekleşiyor. Hiç kuşkusuz bu iki zaman dilimi arasında devamlılıklar olduğu gibi farklılıklar da var. 15 sene önce bıraktığımız yerde değiliz. Özellikle Kürt siyasi mücadelesi ve güncel sanatın konumu açısından bakıldığında büyük farklılıklar görmek mümkün. Kürt siyasi hareketi Türkiye devletini ve dar politikalarını aşan bir yaratıcılık, akıl ve dinamizm içinde. 1990'larda silahlı mücadelenin baskınlığına teslim olmuş görünen hareket, Demokratik Toplum Kongresi (DTK), Kürdistan Topluluklar Birliği (KCK) ve Güneydoğu'da yüzü aşkın belediyeyi yöneten kadroları, Türkiye'deki her konu hakkında özgürlükçü politikaları savunabilen entelektüel kapasitesiyle bugün bir parti altında seçime girse, Türkiye'nin her tarafından oy alarak %10 barajını aşabilecek potansiyele sahip.

Bunun yanında Türkiye'deki geleneksel bürokratik statüko kendi periferisiyle sembiyoza girerek yenilenmenin yolunu bulmuş görünüyor.

Kapitalizmin, sabitliklerin altını oyan ve toplumsal bağları parçalayan etkisini milli-muhafazakâr kültürel yapısıyla dengelemenin yolunu bulan periferi "yeni" statükoyu oluşturdu ve finans kapitalle barışık yeni bir otoriter rejim ortaya çıkardı.

Aynı dinamik içerisinde güncel sanat özel sektörün desteğiyle 1990'lardaki zayıf kurumsal yapısından göreceli olarak daha sağlam bir konuma kavuşmuş görünüyor. Elbette bu yeni bağlam güncel sanatın söz aldığı konumu, dolayısıyla sözünün yankılanmalarını temelden dönüşüme uğratacak nitelikte. Genel olarak bakıldığında Türkiye güncel sanat camiası ulusallık karşıtı, modernliği sorgulayan eleştirel tavrından bir şey kaybetmedi. Bu süre zarfında güncel sanatın uğradığı değişim kendi içinden değil dışından kaynaklandı. Güncel sanat küresel kentler ve bu kentler arasında akan sermayenin seçkinler kulübüne girmek isteyen Türkiyeli ailelerin ve holdinglerin statüsünü yükselten bir araç olarak desteklendi ve "yükseldi" Bu kısmi "profesyonelleşme" güncel sanatın –"GAR" sergisinde en açık örneğini gördüğümüz– sosyal, siyasal meselelere dolaysız göndermeler yapmaktan sakınmayan, sanatçı-küratör ve sanatseverlerin kolektif ve amatör emeğinden beslenen dinamik yapısını temelden değiştirmiş görünüyor. Kuşkusuz güncel kısmi profesyonel dünyanın içinden bakıldığında "GAR" sergisinin önemi içindeki yapıtlardan, Türkiye'deki ender kamusal sergilerden biri olmasından veya sebep olduğu sansür tartışmalarından değil, bizzat ortaya çıkış sürecindeki bu amatör-kolektif emek niteliğinden kaynaklanıyor.

"GAR" sergisini bağlamından koparark düşünmek imkânsız. "GAR" sergisinde üç ana öğe birbiriyle etkileşime giriyor. Birincisi spesifik tarihi ve simgeselliğiyle Ankara Garı; ikinci öğe bu Gar'ı dolduran, kullanan, Gar'ın taşıdığı simgesellikten beslenen toplumsal beden; üçüncü öğeyse bir göz kırpması kadar kısa bir anda var olan, hemen yok edilen ve belki de sırf bu yüzden "efsaneleşen", yukarıda bahsettiğim kolektif-amatör emeğin sonucu olarak ortaya çıkan "GAR" sergisini oluşturan işler topluluğu. Çoğu iş mekâna özgü olarak düşünülmemiş olsa da mekân okumaların, yankılanmaların etkisini katlayacak, dönüştürecek bir etki yapıyor. Bu anlamda içinde bulunduğu mekânsal bağlamdan enerji devşirmeyen, etkileşime girmeyen herhangi bir sanat

yapıtı olabilir mi diye sormak son derece meşru. Sergideki diğer işlerden farklı olarak Aydan Murtezaoğlu, Ayşe Erkmen (monitörlerden arşiv gösterme biçiminde olsa da) ve Claude Leon'un işleri mekâna yerleşebilen ve alttaki anlatıları işaret edebilen, başka bir bağlamda gösterilseler anlamlarını ve seslerini yitirecek işler.

"Teknik" okumalarının ötesinde işleri Ankara Garı gibi 1930'ların milliyetçi akımının arkaik modernliğini (bir nevi Nazizmini) ve güç ihtiyacını yansıtan bir yapının içine yerleştirmek, başlı başına bir olay olarak görülmeli. Merkezi hedef alarak toplumsal simgesel düzeni can damarından yakalamaya yeltenmenin, Türkiye'de sanatçıların (sinema, şiir, edebiyat, güncel sanat vs.) bir türlü başaramadığı toplumsal bedeni, hafızayı, anlatıyı, kelime haznesini esnetme, tavır ve davranış olasılıkları icat etme rolünü oynamanın, oynayabilmenin bir ifadesi. Ya da başka bir taraftan söylersek, sanata ve sanatçılara has bir "cahillik" örneği. Elbette "cahillik" kavramını Nietzsche'ci bir anlamda olumlu, hareket kabiliyetini artıran bir "bilerek görmezden gelme" anlamında kullanıyorum. Benim için böyle bir cahillik Türkiye'de sanat üreten küçük topluluk için vazgeçilmez bir nitelik. Bilmeye, anlamaya, sindirmeye başladığımız anda sözümüzü terbiye etme, kısıtlama ve eğitme yoluna gitmemiz ve hareket kabiliyetimizi kendi kendimize kısıtlamamız son derece tehlikeli – ve olasılık dahilinde olan bir seçenek.[1] Bunun

---

1 2005 yılında 9. İstanbul Bienali kapsamında Halil Altındere'nin düzenlediği "Serbest Vuruş" sergisinden *Muhafız* adlı işimin kaldırılması, tam böyle bir eğitilmişlik örneğiydi. Serginin açılışından yirmi gün önce 6-7 Eylül Olayları'na dair Karşı Sanat'ta düzenlenen bir sergi milliyetçiler tarafından basılmış ve fotoğraflar parçalanmıştı. Aynı olayın Bienal kapsamında gerçekleşebileceğine dair duyulan kaygı, otosansür eyleminin temelindeki motivasyondu. Sanırım otosansür konusunda sorulması gereken soru şu: Otosansür neye yarıyor? Kurtarıyorsa kimi, neyi kurtarıyor? Bizi nasıl bir ruhsal ve zihinsel durumla baş başa bırakıyor? Yani işe yarıyor mu, yaramıyor mu? Serginin açılışı öncesi fotoğrafın asılı kaldığı yaklaşık iki haftalık sürede, benimle fotoğrafı indirmemi sağlamak için konuşan sanatçılara bunları anlatmaya çalışmıştım. Başaramadığımı ve başaramayacağımı görmek fazla zamanımı almadı. Sonuçta fotoğraf benim onayımla son gün indirildi. Daha sonra, o günlerde en az benim kadar, belki benden daha fazla gerilmiş olan Halil Altındere, sergiden değil ama sergi kataloğunu basan yayınevi sahibi olmasından dolayı TCK 301. Madde'den yargılandı ve beraat etti. Bugün de *Muhafız*'ın kaldırılmasını sanat ortamı açısından verilmiş kötü bir sınav olarak görmekteyim. Kaldırılıp kaldırıl-

karşısına tıpkı "GAR" serginde gördüğümüz gibi –belki aşırı iyi niyet ya da kendini masum addetmekten kaynaklanan– "bilerek görmezden gelme" tavrını koyuyorum. Dolayısıyla serginin kaldırılması hiç de şaşırtıcı değil; şaşırtıcı olan kaldırılmaması olurdu. İşte tam da bu "Türkiye gerçeği" banalliğini, araştırmaya ve anlamaya değer buluyorum. Şeylerin sıkıcı ve çok bilindik olması, onların var olmadığı anlamına gelmiyor. Tam tersine fazla var oldukları ve bu fazla var olma halinin bizde oluşturduğu yılgınlık ve alışkanlık hissiyatıyla başa çıkma zorunluluğumuzu hatırlatıyor. Bu banallikle baş etmenin yollarından biri hiç kuşkusuz bu düzeneğin nasıl çalıştığını anlamak, onu çeşitli deneylere tabi tutmak. "GAR" sergisini bu anlamda gözü pek bir deney olarak değerlendiriyorum.

Serginin kaldırılmasının da önemi yok. Kaldırılmamasının bir önemi olabilirdi ama bu olasılık da üzerinde durmaya değer değil. Kaldırılmamasının önemi bugüne, yani serginin kaldırılmış olduğu bir sürece ait. Dolayısıyla ne kaldırılmasının ne de kaldırılmamasının önemi var. Bu sergi ve bu işler düşünüldü, hayal edildi ve yapıldı, önemli olan bu. Toplumsal bedenin bir köşesine yerleşmiş olan bir tekillik (amatör-kolektif güncel sanatçılar topluluğu mu demeli?), köşesinden kalkıp makinenin tam kalbine yerleşti ve buradan hemen sökülüp atıldı. Başka türlü olması da beklenemezdi. Ece Ayhan sanatçıların toplumsal topografya içinde nereye yerleşebileceklerini veciz bir biçimde ortaya koyuyor: "Sanatın toplumdaki yeri, yeri olmamasıdır."

---

mamasının bir önemi yok, o iş düşünüldü ve yapıldı, önemli olan bu. Fakat kaldırılması sürecinde savunulan tezler, dile getirilen argümanlar, sadece belirli bir işin kurban edilmesi, sanatçıların bir işin sergilenmesi ama bir diğerinin sergilenmemesi arasındaki etik soruşturmaları atlayarak bir işin kaldırılmasını rahatça savunabilmeleri, sorgulanması gereken meseleler olarak duruyor. Türkiye'de sanatçılar ya da Türkiye tarihini tanıyan insanlar olarak hepimiz korkuyoruz, bundan daha doğal bir şey yok. Fakat, korkunun ve korkmanın mantığını oluşturmaya veya korkunun kuşattığı sanatın ve toplumun kuralları içinde nelerin gösterilebilir nelerin gösterilemez olduğunun teorisini yapmaya başladığımızda, korkandan ziyade korkulan olmaya başlayacağımızı da hatırlamamız gerekiyor. Otosansür ile sansürün mantığı arasındaki suç ortaklığı işte tam bu noktada filizleniyor. Korkuyu öğrenmek ve öğretmek yerine, korkularla başa çıkmanın yollarını araştırmalı ve öğrenmeliyiz.



RESİM 9 *Kurşun Uykusu*, Selim Birsel, Ankara Garı, 1995. SALT Araştırma Selim Birsel Arşivi

Ankara Garı Türkiye Cumhuriyeti'nin teknoloji ile milliyetçi arkaizmi harmanladığı ilerleme özlemini yansıtan bir yapı. Serginin yapıldığı günlerdeyse Güneydoğu'ya savaşmaya ve ölmeye giden askerlerin geçip gittiği bir düzenek olarak işliyordu. Bu haliyle ilerleme ve muasır medeniyetlere ulaşma özleminin yitirildiği, tarihsel önemini ve anlamını kaybetmiş anlatının zamanda asılı kalmış bir simgesi. Fakat anlatı ya da simgesel düzenek yaşamsal önemini kaybetmesine rağmen çalışmaya devam ediyor ve uyurgezer yarı-ölü bedenleri savaş alanına ulaştırıyor. Bu ezici yapıda Türkiye toplumunun katılaşmış, hareket ve etkileşim kabiliyetini yitirmiş ve zalimleşmiş bedeninin cisimleşmesini görmek mümkün. Bu katılaşmış beden hiçbir kontrol dışı hareketin kendi statikliğini bozmasına, bedeninde

herhangi bir dalgalanma yaratmasına izin vermeyecek şekilde paranoyak bir yok etme makinesi olarak çalışıyor. Serginin kaldırılmasının nedenleri göz önüne alındığında bu daha da bariz bir biçimde ortaya çıkıyor. Vahap Avşar'ın *Bıçak Kemiğe Dayandı* işi, bidonlardaki sıvılar PKK'lıların kanı olabileceği ve bir ağıt anlamı taşıyabileceği; Selim Birsel'in *Kurşun Uykusu,* hem yerde yatan şehit bedenlerini hem de PKK'lı bedenlerini çağrıştırabileceği için kaldırıldı. Şehitlerse askerlerin moralini bozabilir, eğer gerillalarsa bir anma ya da övme anlamı taşıyabilir... İki seçenek de birbirinden katlanılmaz. Herhangi bir yas tutma ya da içe dönerek düşünme tavrını, halihazırda yaşanan felakete ilişkin her türlü insani yaklaşımı hayal gücünden ve ruhunun hazinesinden silmiş yarı-ölü bir toplumsal bedenin ibareleri bunlar. Bu toplumsal, ruhsal, bedensel katılaşmışlık hali belki de 1995 ile bu yazıyı yazdığım 2011 yılı arasındaki tek ortak nokta. Bunu "politika" ya da "ifade özgürlüğü" gibi pratik kavramlarla ilişkilendirerek anlamaya çalışmanın doyurucu bir sonuç ortaya çıkarabileceğini sanmıyorum. 1995'te "GAR" sergisini kaldıran ya da 2011'de Aynur'u "protesto" eden kalabalık aynı amacını ve anlamını yitirmiş, ezberlerini tekrarlamaktan başka bir yol icat edemeyen zombivari toplumsal bedenin, en ufak bir dil, tavır çeşitlenmesine izin vermemek için çırpınışının işaretleri. Bu çırpınışı ancak toplumsal psikoloji terimleriyle açıklamak mümkün. Türkiye Cumhuriyeti'nin özgürlük ve eşitlik vaadi, 1925'te Şeyh Said Ayaklanması'nın bastırılması ve 1938'de Dersim Katliamı, sosyal ve ekonomik alandaysa simgesel ve maddi sermaye eşitliğini sağlayabilecek olan Köy Enstitüleri'nin kapatılmasıyla geçersizliğini ilan etmişti. Cumhuriyet de tıpkı bundan önce olageldiği gibi toplumsal hiyerarşilerin kalın çizgilerle çizildiği sömürüye dayanan bir kötülük örgütlemesiydi. Cumhuriyet rüyası daha doğmadan çökmüş olmasına rağmen, günümüze kadar geçen zaman dilimi içinde Türkiye toplumu kendine referans alabileceği başka bir simgesel dünya icat edemedi. Bu tıkanmış ve katı toplumsal beden bağlamı içinde sanatçıların Ankara Garı'nda bir sergi yapmaları kendiliğinden simgesel değer taşıyan bir tavır. Evet, belki sanat bu anlatıyı ve yeni kavramları icat edemez ya da böyle bir gö-

revle kuşatılamaz ama bu anlatı için gerekli olan eleştirel zemini ortaya çıkartabilir ve duygusal esnekliği çağırabilir.

Bu anlamda "GAR" sergisine, toplumsal dönüşüm potansiyeli açısından baktığımızda durum nedir? Öyle ya, Türkiye modernleşme projesinin ve bugünlerde özel sektörün sanata desteğini açıklamakta kullandığı argümanlardan biri olan, sanatın toplumu dönüştürme ve eğitme potansiyeli gibi tuzaklarla dolu kavramlarla düşündüğümüzde sanatçılar nasıl bir tavır sergiliyor? Yani bizzat Türkiye modern sanatının hafızasında bulunan devlete iliştirilmiş sanatçı-aydın fonksiyonunun kalıntılarıyla nasıl hesaplaşıyorlar? Bu soru sadece "GAR" sergisi bağlamında cevaplanabilecek bir soru değil; fakat genel olarak Türkiye'de "güncel sanat"ın politikasının, sanatın amatörleşmesi, Ece Ayhan'ın diliyle "sivilleşmesi" ya da Deleuze ve Guattari terminolojisiyle "minörleşmesi" olduğunu söyleyebiliriz.[2] Peki, bu politika işlerde nasıl canlanıyor? Sergi topluma bir şeyler öğretmek, anlatmak isteyen didaktik bir konumdan söz almıyor. Bunun yanı sıra var olan düzene eleştiri sunan bir "hakikat anlatıcısı"[3] konumunda da değil. Serginin çoğu, mekânda veya toplumsal hafızanın yüzeyinde titreşimler oluşturacak işlerden kurulu. Geçerliliği kalmamış kavramlara, tavırlara, amaçlara açık alternatifler değil, henüz potansiyel halinde olan duygulamların ifadelerini sunuyor sergi. Füsun Onur'un mekânın

---

2 2000'ler sonrası "güncel sanat"ın sermaye ve zengin aileler tarafından kapılması tam da bu "sivillik", minörlük ve amatörlük politikasının krizine yol açıyor. Modernleşme tarifine ve devlete ilişkin milliyetçilik anlatılarına karşı alet edevat ve kavram geliştirebilmiş olan güncel sanat ortamının, neoliberal anlatılara karşı zayıf kaldığını ve savrulduğunu söylemek mümkün. Bunun da ötesinde yakın Türkiye tarihi bize gösteriyor ki, devlet ve sermaye/özel sektör, neoliberalizm ve milliyetçilik-muhafazakârlık gibi çeşitli arkaiklikler asla birbirlerinden ayrı olarak düşünülemezler. Bu varoluş modları birbirlerinin tamamlayıcısıdırlar. Türkiye'de güncel sanatın düştüğü tuzak hatta belki genel olarak Türkiye toplumunun düştüğü tuzak, devlete ve milliyetçiliğe karşı neoliberal politikaların bir "özgürlük" ve "açılım" (ifade özgürlüğü, kimlik özgürlüğü vs.) olarak hayal edilegelmesidir.

3 "Hakikat anlatıcısı", Michel Foucault'nun *Doğruyu Söylemek* adlı kitabında, antik Yunan metinlerinden çeşitli örneklerini vererek tartıştığı, eleştirel bir söylem modunun öznesi olarak düşünülmeli (Michel Foucault. *Doğruyu Söylemek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005).

köşelerine siyah kâğıtla kaplanmış küçük kutular içine yerleştirdiği *Arhant Harfleri* işi, bu handiyse görünmez varoluşun ya da kendini saklayan, ele vermeyen varoluş modunun örneklerinden biri. Selim Birsel'in ve Füsun Onur'un işlerinde görülen üzerini örterek, kapatarak varolma tavrı, düzenin merkezinde, kamusal alanda apaçık ortada bulunulduğu hatırlandığında etkisi güçlenen işler. Bu apaçık görünür olmaya direnen tavır aynı zamanda serginin kaldırılmasını meşrulaştıran argümanların da başında geliyor. İktidar bilmek, duymak ve itiraf ettirmek istiyor: Bu bedenler kimin? Hangi niyetlerle oraya koyuldu? Anlatın siz kimsiniz? Bu anlamda sergi açıktan eleştirel bir tavırla işlemiyor; daha çok kapılarını sıkı sıkıya kapatmış toplumsal mekânı farklı okumalara açmak, sağaltmak ama bunu kendini ele vermeden yapmak istiyor. Cengiz Çekil'in ayinsel bir tavırla oluşturduğu *Mum Akıntıları*, Paul Donker Duyvis'in Türkiye'deki farklı dillerden izleyiciye seslendiği çiçek sulama sürahileri sağaltma tavrının yoğunlaştığı işler.

Başka bir kapalılık, çıkışsızlık ve çıkış kavramlarıyla okuyabileceğimiz işse, Naderi Ladan Shahrokh'un *Ali* isimli çalışması. Üzerinde basit bir kapalı/çıkışsız mekân planı olan battaniye ve altından gelen telefon sesi, bizi bu telefona cevap vererek kapandan kurtulmaya çağırıyor. Elbette, Ali ismi ve İran şarkısı belki de İran ve Türkiye Alevileri arasında ilişki kurmanın bir ifadesi. Dolayısıyla telefon sesi İran ve Türkiye gibi iki majör egemen anlatının çatlaklarından sızarak başka ele gelmez, alttaki anlatıları canlandırıyor. Sergide yine spesifik bir toplumsal alt grubu ele alan işse, Paolo Vitali'nin Kuran'ın Almanca çevirisinden aldığı, tabuları konu alan ayetleri yazdığı büyük serigrafileri. Serigrafilerin boyutu ister istemez ulusal bayramlarda asılan dev bayrakları anımsatıyor. Egemenliğin, kabul görmüşlüğün, mekânı ve dünyayı damgalamanın bir ifadesi olarak görülebilecek bu format, üzerindeki Almanca Kuran ayetleriyle bir "azınlığın" (1960'larda Almanya'ya göç eden Türkiyeli işçiler?) aracına dönüşüyor. Toplumsal mekânın, resmi dilin sahibi ve efendisi olan "biz Türkler" anlamadığımız bu göstergelere tepki veremiyoruz. Kendi mekânımızda yabancılar haline geliyoruz. Bu anlamıyla Vitali'nin işinde kapalılık stratejik bir amaçla kullanılıyor. İş genel olarak top-

luma egemen olana seslenmek yerine bir alt gruba seslenerek mekânı bir an için bu alt anlatıya açıyor.

Mekânı eleştirel bir tavırla ele alan ve toplumsal, politik, ekonomik okumaları tetikleyen işlerse, Aydan Murtezaoğlu ve Claude Leon'a ait. Aydan Murtezaoğlu Türkiye toplumunun yakından bildiği beton kolonlar üzerinde açık bırakılmış demir filizler imgesini "GAR"a taşıyor. Claude Leon ise, "GAR"ın çeşitli yerlerine üzerinde cam yerine aynalar bulunan gözetleme aygıtları yerleştiriyor. Bu iki işin, hem mekân hem de Türkiye tarihiyle kurdukları ilişki açısından diğerlerinden ayrıldığını söyleyeceğim. Claude Leon'un işi hiç kuşkusuz geleceği önceleyen ve devletin paranoyak makinesini tersyüz eden bir iş. Gözetleniyoruz ve dinleniyoruz fakat aygıta yaklaştığımızda kendi görüntümüzle karşılaşıyoruz. Yukarıda bizi yöneten, gözetleyen bir varlık yok, ne yapıyorsak biz kendimize yapıyoruz. Elbette sorun tam da belki bu "biz" kavramının içinde temelleniyor. Türkiye toplumu başından beri meşruiyeti su götürmez, açık ve ortak bir "biz" oluşturabilmiş değil. Böyle bir "biz"in yokluğunda hep birileri diğerlerini izlemek, denetlemek, bastırmak zorunda. Türkiye toplumunun mekânı, karşısında kendi imgesini gördüğü organik bir şeffaflığın değil, sürekli bölünmelerin ve karşıtlıkların, kapalı ve opak bölgelerin belirdiği hiyerarşik ve otoriter bir topografya.

Aydan Murtezaoğlu'nun yarıda kalmış ve gerekli malzeme ve para toplandığında ikinci katı çıkmak için açıkta bırakılmış demir filizleri, Ankara Garı'nın bitmişliği ve tamamlanmışlığını sorgulamaya açıyor. İki ayrı gerçeklik gibi gözüken bu iki öğe aynı madalyonun iki yüzü ya da aynı arzunun iki farklı veçhesi. Özellikle 1950'lerden itibaren yönetimi elinde bulunduran muhafazakâr-kapitalist kesimin ilerleme ideolojisinin vahşi bir sömürü düzeniyle mühendislik ve inşa etme üzerine kurulu olduğunu göz önüne aldığımızda, bu tamamlanmamış sütunlar Türkiye'nin bir türlü tamamlanmayan ve tamamlanamayacak olan çıkışsız modernleşme çabasını ve yok saydığı sınıfsal çatışmayı cisimleştiriyor. Çekilen fotoğrafta gördüğümüz, kolonların yanında oturan figürün ayağını rahatça bu kolona koymasını bu çatışma mantığıyla nasıl açıklayabiliriz? Hiç kuşkusuz kolonların sanat etiketiyle çerçevelenmemiş olması önemli bir etken. Fakat daha önem-



RESİM 10 *Filiz/ (demir ağlarla ördük ana yurdu dört baştan)*, Aydan Murtezaoğlu, "GAR" sergisi, Ankara Garı, 1995. Fotoğraf: Selim Birsel, SALT Araştırma, Selim Birsel Arşivi.

lisi tamamlanmamış kolonların Gar'ın asıl kullanıcılarının, yani Türkiye'nin alt sınıfının gündelik yaşamına ait olması. Bununla beraber bu saçaklı kolonlar ezici, aman vermez, tamamlanmış cüssesiyle Gar'a yabancı. Açık demir filizli kolonlar bize Türkiye modernleşmesinin hakikatini söylüyor. Aynı zamanda bu çatışmanın milliyetçilik, muhafazakârlık ve cemaatçilik gibi faşizan anlatılarla nasıl sindirildiğini, görünmezleştirildiğini hatırlatıyor. Walter Benjamin'in tanımladığı gibi, faşizm eşitsizliğe ve sömürüye dayanan mülkiyet ilişkilerine dokunmaksızın kitleleri örgütleme çabasıdır. Kitlenin kendini gerçekleştirme arzusunu bir lider ve millet anlatısıyla birkaç "seçkin"e aktarır. Böylece kitle kendi narsizmini bu birkaç seçkinin imgesine yansıtarak yaşar. Ankara Garı'ndaki Murtezaoğlu'nun demir filizleri, bu kısır yansıtma mekanizmasının kırılması amacıyla alt sınıfa yapılan bir hakikat çağrısı olarak anlaşılmalı.

Görüldüğü gibi handiyse sergideki bütün işler Gar binasının üzerini örtmeye çalıştığı susturulmuş anlatıların yankılanmalarıyla dolu. Binanın köşelerine, duvarlarına, bekleme salonlarına, pencerelerine yerleşen bu işler mekânı başka dillere, başka tavırlara, başka görme ve davranma biçimlerine açmak istiyorlar. Bir tren garının hayalimizde canlandırdığı farklı ve başka dünyalara açılan, Ayşe Erkmen'in işinde gördüğümüz tren raylarıyla cisimleşen, ne bulunduğu yere ne de gidilecek yere ait olan ya da başka bir deyişle hem bulunduğu yere

hem de başka bir yere ait olan yoğunlaşmış bir mekân olma özelliğini Ankara Garı'na tekrar kazandırmak istiyorlar. Tam da bu isteklerini gerçekleştirdikleri için, Türkiye toplumunun katılaşmış bedenini açtıkları, ona başka bir dil ve imge olasılığını sundukları için apar topar kaldırılıp mekândan atıldılar.

Türkiye güncel sanat sahnesi son 15-20 yılda çok hızlı bir dönüşüm geçirdi. Bugünden geçmişe bakıldığında tarihselci anlayışın teleolojik sanrılarına kapılmamak mümkün değil gibi. Sanki 1970'lerde, 1980'lerde, 1990'larda yapılmış her şey bugünkü sonuca ulaşmak içinmiş gibi hayal edebiliriz. Aslında hep bugünkü kurumsallaşmanın, piyasanın ve sermaye desteğinin eksikliğini hissediyormuşuz da, onu arıyormuşuz ve en sonunda özlediğimiz kurumlara ve sanat sahnesine ulaşmışız gibi düşünebiliriz. Buna bir engel yok ama başka türlü hayal etmek isteyene de izin verilmeli.

Herhalde Nietzsche veya Foucault'yu uzaktan bilenler dahi, tarihselci bakışın, sonuca bakarak kökeni hayal etmenin ne kadar yanıltıcı olduğunu teslim edeceklerdir. Bazıları elbette bugüne varmak istemişlerdir ya da bugünü hep canlı bir olasılık olarak hayal etmişlerdir ama kimse bugünün planlanmış, vazgeçilmez ve kaçınılmaz bir sonuç olduğunu iddia edemez. İçindeki aktörlerin niyet ve arzularına rağmen ve sayesinde, sanat ortamı iktidar ilişkilerinin radikal olumsallığı dolayısıyla bugünkü duruma gelmiştir.

Böyle bir girişten sonra –âdeti tersine çevirerek– öncelikle savunma hattını kurmalıyım. Kurmalıyım ki okuyucu bu savunmayı dikkate alarak yazacaklarımı yorumlasın, düşünsün, eleştirsin. Ben kurumsallaşma ya da piyasa karşıtı bir sanatçı değilim. Kurumların ya da piyasanın olmadığı bir sanat dünyasının nasıl olabileceğini merak etsem de, bu yapıları tümden reddetmiyorum. Tümden reddedilecek bir şey olduğunu da düşünmüyorum. Elbette piyasa ve mekanizmaları, sermaye destekli dev kurumlar sanat bilgisini, sanatın ne olduğunu, sanatta iyinin, güzelin, doğrunun ne olduğunu belirlemektedir ama bu yapılar katı, bitmiş, müdahale edilemez, dönüştürülemez değildir. Hepimiz hayatımızda çeşitli kurumların içinde yaşıyoruz (erkeklik,

kadınlık, okul, şirket vb.); neden sanat kurumu diğerlerinden farklı olmalı, neden "erkeklik" dönüştürülebilir, alt üst edilebilir, "erkekliğin" içinde bir oyuğa yerleşebilirken, "sanatçı-özne", sanat kurumları ve piyasanın işleyişi bundan muaf olmalı? Kaldı ki kurumsallaşma sürecinin kurumlar tarafının bu kadar dert edilmeye değer olduğu konusunda şüphelerim var. Kurumsallaşma yürüyebilir, biz kendi yürüyüşümüze bakalım.

Bizim bugün yapmamız gereken, makro ölçeklerde stratejik okumalar yaparak bu kurumlara karşı olup olmayacağımıza karar vermek, bu kurumları ele geçirmeye çalışmak ya da bu kurumları reforme etmek değildir (bu üç seçenek çoğu zaman aynı siyaset anlayışına denk gelir). Yapılması gereken şey yakın geçmişe bakarak oradan öğrenmek, kaybolanı tekrar yaratmak ve onu bir "performans-yaşantı" haline getirmektir. Tıpkısının aynısı bir tekrarı özlemeden ve beklemeden, geçmişte neyin iyi, güzel, doğru olduğuna, büyütülmesi gerektiğine karar vererek ve onu bugünde uygulayarak ancak geçmişin hakkı verilebilir ve geçmiş bugünde bir anlam kazanabilir. Kanımca arşivin nihai anlamı budur. Bir repertuvar gibi hayal edilmeyen yani performe edilmeyen, performe edilmesi arzulanmayan bir arşiv, elimizde bulunmasından memnun olduğumuz ama ışıldamasını istemediğimiz bir hazine gibidir.

1990'lardaki güncel sanat ortamı, bugün Türkiye güncel sanat ortamının önemli bir konusu. 1990'larda etkili olmuş çoğu kişi ve grup bugün yaşıyor. Bazıları dev kurumların müdürleri, bazıları yerleşmiş sanatçılar haline gelirken, bazıları kurumsallaşmanın hızıyla savruldu, sanat ortamının merkezinden çekilerek marjlara yerleşti ya da kaybolmayı seçti. Dolayısıyla 1990'ları belirli bir anlatıya oturtmak, oturtabilmek bugün için mümkün görünmüyor. 1990'ların 2000'lerden kurulacak bir anlatısı ister istemez birbirini reddeden, çatışan birçok anlatıyı ve politikayı barındırmak zorunda.

Bu anlamda 1990'lar hâlâ canlı, burada ve dokunulabilir durumda. 1990'ların bir hikâyesini anlatmak, bir tarihçi ve arşivci perspektifinden yaklaşmaksa benim yapmayı isteyeceğim en son şey; ben 1990'larda ne iyiydi, 1990'larda sanata dair çekici olan ve bugün bizi güçlendirecek ne var ona bakmak istiyorum.

1990'lar: Bir Oluş Tarzı

Her "1990'lar" deyişimde neyi kastettiğimi düşünüyorum. Nedir "1990'lar" derken kastım? "1990'ların", bir zaman diliminin, bir dönemin adından çok, bir "oluş tarzı", bir "yapma-etme biçimi"ne denk geldiğini düşünüyorum. 1990'lar geçmiş ve bir daha gelmeyecek bir zaman diliminin adı değil, 1990'lar bir "oluş tarzı". İlla ki aktörlerden, öznelerin niyet ve kişiliklerinden kaynaklanmayan, çevrenin ve zamanın da etkisiyle gelişmiş bir "oluş tarzı". Dolayısıyla bir 1990'lar sanatçısı 2000'lerde de karşımıza çıkabilir, daha sonra veya daha önce de çıkmış olabilir. Peki nedir bu "oluş tarzı"nın içini dolduran ve bugünle karşılaştırdığımızda 1990'ları neler ayrıksı kılıyor?

Genel olarak bakıldığında çeşitli temalar ortaya çıkıyor. Her şeyden önce iki kutuplu dünyanın çözülmesiyle çoğulcu kimlik anlayışının ve postmodernizm söyleminin bütün olumluluğuyla hayal edildiğini görüyoruz. Hareketlilik, dağınıklık, merkezsizlik kavramları gündemde ve müellif tartışmaları hararetle yapılıyor. Bunun yanında hayata, sokağa müdahale etmeyi, yerleşmeyi hayal eden tavırların canlı olduğu bir haletiruhiye hâkim. Sosyopolitik manzaraysa handiyse bu sahneye pas veriyor: Berlin Duvarı ve Sovyetler'in yıkılmasıyla gelişen beklenmeyen bir kozmopolitizm (Aksaray, Laleli, Tarlabaşı), enformel pazarlar ve "bavul ticareti"; altkültürler, travesti özneler-nesneler, *kitsch* nesnelerin ve dilin tekrar değerlendirilmesi; ekonomik krizlere karşı tabandan gelişen direnme stratejileri, dolaşımın artması gibi dinamikler ve bunların yanında sert bir politik iklim, milliyetçilik ve şiddet politikaları... 1990'lar karmaşık, bohem, yersiz-yurtsuz ve sürekli akış halinde. Ayağımızın altından zeminin kaydığı, yerleşik katı kurumların ve onlara bağlı öznelik biçimlerinin altının oyulduğu, aman vermez yapıların çatladığı bir an. Belki bu yüzden romantik, kaçışçı, mitleştirici arzuların hedefi oluyor.

Kurumlar Yerine Kişisel Grupsal Girişimler

Peki sanat sahnesini düşündüğümüzde ve bugünle karşılaştırdığımızda ne görüyoruz? İlk akla gelen 1990'lar sanat ortamında müzelerin, sanat kurumlarının yokluğu. Sermaye de küçük, düzensiz destekler

dışında neredeyse yok gibi. Oysa piyasa güncel sanatla ilgilenmiyor, heykel, resim gibi kanonik disiplinler üzerinden dönüyor. Sanat kurumlarının, piyasanın ve sermayenin yokluğu bir özgürlük alanı yaratıyor; enformel, akışkan enerjiler fütursuzca akıyor. Kurumlar ve sermaye olmadığında bireysel, profesyonel bir sanatçı kariyeri hayal edilemiyor ve ister istemez sanat ortamı daha organik bağlarla, daha mütevazı girişimlerle işlerlik kazanıyor. Örneğin çoğu zaman sergiler sanatçı ve küratörler işbirliğiyle kolektif olarak kotarılıyor. 1990'ların önemli sergilerine baktığımızda hep toplu sergilerle karşılaşıyoruz: "Genç Etkinlikler", "GAR", "Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet", "Elli Numara/Anı Bellek II"... Bugün sanat ortamına baktığımızdaysa, kişisel galeri sergisinin hâkim üretim modu olduğunu söylemek mümkün. 1990'larda organik ilişkilerin himayesinde gelişen amatör bir ruh hâkimken, 2000'lerde bireyselliğin ve profesyonel bir tavrın hâkim olduğunu görüyoruz.

Yatay Akışkanlıktan Dikeyliğe Doğru: Yerleşikleşme

Bu temel farklılık beraberinde birçok yan etki de getiriyor. Bugün sanatçılar atölyelerinde, ruhlarında ve beyinlerinde daha yalnız, en fazla galericileriyle konuşuyorlar. 1990'lardaysa sanatçılar, eleştirmenler ve küratörler konuşuyordu.[1] İşbölümü sert bir biçimde oluşmamıştı. Fakat bu demek değil ki, küratörler diğerlerinden daha fazla iktidara sahip değildi. Küratörler tıpkı bugünkü gibi belirleyiciydi fakat sanatçılarla aralarında oluşan ast-üst ilişkisi çok daha enformel ve esnekti. Küratörlerin değişen konumu anlamında en dramatik değişim, bugün küratörlerin belirli sanat kurumlarıyla eşleşmiş olmasıdır. Bugün bir küratör sizin tanıdığınız, arkadaşınız, fikirlerinizi paylaştığınız biri olmanın yanı sıra bir müze müdürü ya da bir kurum müdürüdür. Bu anlamda güncel sanat yerleşikleşmiştir; artık akış halinde olan, "serseri" bir enerji yerine katılaşmış, kurumsallaşmış, formelleşmiş bir yapıyla karşı karşıyayız.

---

1 Bu anlamda Sezin Romi'nin "GAR", "Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet" ve "Elli Numara/Anı Bellek II" sergilerini ele alan, Ali Akay'ın sözünü başlığına taşıyan "O zamanlar Konuşuyorduk..." sergisini anmak mümkün. Bkz. http://saltonline.org/tr/236/

Dolayısıyla sanat ortamındaki ilişkiler yataylıktan dikeyliğe doğru kaymış, bu kurumsallık kendi formel ya da enformel hiyerarşilerini oluşturmuştur. Sanatçılar ya da küratörler rahatlıkla rütbeler edinebilirler bugün: Kim hangi koleksiyonda, kaç işiyle temsil edilmektedir? Hangi küratörün kurumu daha etkin, bütçesi ve olanakları daha geniştir? Hangi sanatçı yükselmekte, ödüller ve *grant*'ler kazanmakta, hangi sanatçının piyasası artmaktadır? Bugün sanatla ilgilenen herkesin zihninde bu rütbeler listesi bulunmaktadır.

Böyle bir ortamda neyin iyi, güzel sanat olduğuna sanatçıların, küratörlerin, eleştirmenlerin tabandan geliştirdikleri söylem değil, piyasanın ve kurumların halkla ilişkiler departmanları karar verir. 1990'larda izleyicinin görece yokluğu (bu kurumların yokluğuyla paralel bir durum), yarı kapalı küçük bir sanat cemaatinin kendi içinde üretmesi ve tartışması daha cesur deneylere, başarısızlıktan korkmayan üretimlere izin veren bir ortam yaratıyordu. Oysa bugün sanatçılar kişisel sergilerinden önce buhranlar geçiriyor. Başarı kriterlerinin dışarıdaki hâkim olunamayan bir kaynaktan belirlenmesi sanatçı üzerinde bir baskı yaratmakla birlikte kendine güvensizlik ve depresyonu sanat ortamının bir semptomu haline getiriyor.

Sinizm

Bununla birlikte 2000'lerde sanat ortamının dönüşmesiyle sanat alanındaki siyasallık dozunun etkisizleştiğine tanık olduk. Sanatçılar yine 1990'lardaki gibi politik işler yapıyor fakat aynı işler bugün aynı şekilde tınlamıyor. Daha fazla izleyici görüyor belki ama paradoksal gözükse de politik etkileri az. 2000'ler ve AKP iktidarı sürecinde Türkiye'nin siyaset sahnesinin dönüşümünü hesaba katsak dahi, bu zayıflamanın asıl olarak sanat ortamındaki dönüşümle ilgili olduğunu düşünüyorum. Piyasanın gemi azıya aldığı ve her sanatsal, politik tarzı emdiği bir anda ve sanat kurumlarının şık, steril, uzlaşımsal mekânlarında siyasal dozu yüksek işlerin etkisi azalıyor hatta en zayıf işler genelde bu siyasallık dozu yüksek işler oluyor. Kurumsallık daha "temiz", "kaliteli", "prodüksiyonlu", "bitmiş" işler istiyor. Bu kurumsal ortam, kurumun politikasından ve küratörün niyetlerinden bağımsız olarak kurumsal

sanat işini büyütüyor, onu daha güçlü gösteriyor. İzleyicinin de tepkisi ve eleştirisi bu dille kuruluyor. 1990'larda sanat kurumunun sunduğu çerçeve olmadan çeşitli performans ve yerleştirmelerle karşılaşan seyircinin tepkisi, hemen siyasallaşmaya, toplumsallaşmaya açık, estetik ile siyasallığı beraber düşünen bir tepkiydi. Bugünse seyirci işlerin kalitesini değerlendirmeye yöneliyor. Elbette bu durumda sanatçıların da siyasal bir iş yaptıklarına dair inançları zedeleniyor. Kendi yapıtlarının siyasallığına şüpheyle bakan, sermayenin desteklediği kurumlarda kendi zemininin zayıf olduğunu düşünen tedirgin, inançsız bir hava hâkim oluyor. Belirli bir sinizm kol gezmeye başlıyor.

Bunları bugünkü, artık altyapısının sağlam olduğunu varsaydığımız[2] ve gayet şık görünümlü formel sanat ortamımızdaki hastalıkları tespit etmek için söylüyorum. 1990'larsa bakıp iyi olanı bulmaya çalışacağımız tek kaynak değil ama en yakın ve hâlâ canlı olan tek kaynak. 1990'ların sonuna yetişmiş biri olarak, 1990'lardaki sanat yapıtlarına ve sergilerin belgelerine baktığımda 1990'lara atfettiğim değeri, *Art-ist* dergisini ilk okuduğumdaki heyecanı, Hüseyin Alptekin'in Loft'unda hissettiğim enerjinin yankılanmalarını bulamıyorum, göremiyorum. Oysa asıl olan, bizi belirli bir biçimde değil de başka bir biçimde hareket ettiren tam da bu his. Belgeler, sanat yapıtları, fotoğraflar bu anlamda yetersiz, hatta bazen açımlayıcı değil örtücü etkiler yapıyor. Eğer bugünü kurtarmak istiyorsak 1990'lar bir kaynak ama bakıp sonra unutacağımız ve bir yaşantı haline getireceğimiz bir kaynak.

2 Bilgi Üniversitesi'nin sanat kompleksi vaadiyle bağış alarak topladığı sanat yapıtlarını dağıtmaya karar vermesi, bu altyapının ve lojistik yatırımların hiç de sağlam olmadığını gösteriyor.

Kırmızı Benekler[1]

Satın alma oldukça karmaşık dinamikler içeren bir davranış. Genel hissimiz malı satanın satın alanı kandırdığına dair. 19. ve 20. yüzyılda gelişen psikoloji, reklam ve halkla ilişkiler disiplinleri kandırmanın tekniklerinin profesyonelleşmesine ve koca bir bilgi endüstrisinin oluşmasına tanıklık etti. Malların üretimi basit bir sanayi sorunu değil artık; önemli olan malların denk geldiği anlam ve haz dünyasını yönetmek. Kandırmacanın gerçekleştiği alan da burası. Buna karşılık satın almada hâlâ yadsınamaz bir haz var. Her şey kurgulanmış olsa da, bir illüzyona kurban gittiğimizin farkında olsak da satın almaktan geri durmuyoruz. Aksine ona doğru koşuyoruz. Bunun en önemli nedeni doğru ve güzel şeyi satın alan yani seçme konumunda olanın, en az –belki daha fazla– satın alınan şeyi ortaya çıkaran kadar hazza talip olması. Karşılıklı bir anlaşma var: "Ben güzel bir şey yaptım." "Ben de onun güzel bir şey yaptığını gördüm, onayladım, satın aldım." Satma eyleminde haz ve prestij yer değiştiriyor. Bir tarafa para gelirken, diğer tarafa haz ve prestij transferi gerçekleşiyor.

Genel kanı, satma eyleminde bu hazzın olmadığını söylüyor bize. Satan elinde bir avuç parayla kalıyor – o da koleksiyoner parayı hemen öderse, ki bu oldukça nadir. Oysa para en değersiz şey. Değerin en düşmüş hali para. Para değerin fahişe hali. Para her şeye dönüşebilir, bir Porsche Panamera 4S olabilir, okyanus kıyısında bir ev, bir hayalin

---

1 Kırmızı benekler, fuarlarda satılmış yapıtların yanına yapıştırılıyor. Yapıtın kaç defa satıldığını da anlayabiliyorsunuz buradan. Bir ilan, duyuru gibi işliyor. Yapıtın edisyon ve satılma sayısına göre bazen üç, dört, beş benek olabiliyor. Kırmızı benekler, eski bir RTÜK uygulaması olan, erotik filmleri ailelere işaretlemek için kullanılmaktaydı. "Kırmızı noktalı filmler" olarak bilinirdi bu filmler. Bunun dışında kırmızı noktaların, beneklerin, lekelerin ve kırmızı ışıklı mahallelerin göndermeleri muhtelif...

gerçekleşme aracı ya da onurlu bir yaşamı garantileyecek koruyucu melek. Para her şeye denk olabilen, her şeye dönüşebilen soyut bir potansiyel. Her yerde akış halinde olan, etrafımızı yapışkan bir ruh gibi saran bir sahtekâr. Tıpkı müşterisinin fantezilerine amade ama onu kapana kıstırmayı bekleyen bir fahişe gibi. Ondan hemen ve prestijli bir şekilde, "estetçe" kurtulmalıyız, onu başka bir şeye dönüştürmeliyiz! Bu yüzden kimse ona sahip olduğunu belli etmek istemiyor, kimse en esnek, kişiliksiz, yoz, her an aldatabilen bir fahişeye sahip olduğunu, onunla bir ilişkisi olduğunu göstermek, hissettirmek istemiyor. Sahip olunan şey para değil. Asla! Sahip olunan şey "zevk", "prestij", "incelik", "tarz", "vizyon", "kültür"... Paraya sahip olduğunu gösteren biri hemen yaftalanıyor "sonradan görme", "kıro", "görgüsüz"... Sanat dünyasına giren "yeni" zengin Rus oligarkların ve Arap petrol zenginlerinin durumunu hatırlatıyor bu. Değerleri, incelikleri, kültürleri yok; çıkışsızlık içinde Venedik Bienali'nin kapısına dev motor yatlarını çekerek bir itibar intiharına imza atıyorlar.

Satan sattığı için neredeyse üzülüyor, yas tutuyor; kendini kirletilmiş, kirlenmiş, itibarsızlaştırılmış hissediyor. Sanat satma ve satın alma denkleminde bu haz dengesizliği oldukça bariz. Sanatçılar hazzın kaynağı, galericiler hazzın pezevengi, koleksiyonerlerse hazza talip, bazen utangaç bazen arsız bazen romantik, çoğu zaman cimri âşıklar. Sanatçılar satış yaptığında en değersizleşmiş hallerinde – avuntuları hayatta kalmayı biraz daha uzatmış olmaları. Koleksiyonerlerse kendilerini yükselmiş hissediyorlar; kirliydiler, gerçekten değer verilmesi gerekene değer verdikleri için artık temizlendiler, kurtuldular, mutlular...

Fuarı ve sanat satma, satın alma davranışının dinamiklerini tartışırken fahişelik üzerinden böyle bir metaforla konuşmak elbette pek prestijli değil –özellikle adına büyüme denen duygusal ve ekonomik bir öforinin yaşandığı günümüz Türkiye'sinde. Fakat işlevsel... Ne yeni ne skandal yaratmaya aday ne de ahlakçı bir sanat piyasasını savunmak için iyi bir yol. Fahişelikle kurulan bu metafor oldukça klişe, oldukça beklendik ve tam da bu yüzden ilişkinin dinamiklerini ortaya koymak için işlevsel, açıklayıcı ve betimleyici.

Bu yüzden fuar ne sanatçılar ne galericiler ne de koleksiyonerler için kendilerini rahat hissettikleri bir ortam. Sanatçılar ve galericiler için

bunun nedenleri açık. Kendi *booth*'larında müşterilerini bekliyorlar. Onları kandırmak, çekmek için türlü hikâyeleri, numaraları, esprileri, diyaframdan gelen kahkahaları var. Koleksiyonerlerse neye kanmanın en iyisi olacağını seçmeye çalışırken kaygı ve gerilim içinde. "Kazasız belasız kurtulmalı şu fuardan, ama benimle neden ilgilenmedi?" "Şimdi bu kahkaha da neyin nesi, ne ima etmeye çalışıyor, başka bir aday mı var?" Bu gerilimi gevşetmek için danışmanlar, aracılar (*agent*) kullanılabilir. Onlar belki de işi profesyonelleştirerek, belirli bir anlatıya oturtarak ve dolaylılaştırarak ruhumuzu kurtarabilirler. Danışmanlar yoksa ve üstelik koleksiyoner yeterince bilgili değilse, fuarda kaybolması, her şeyi yanlış anlaması ve sabah hiç tanımadığı bir yatak odasında uyanması işten bile değil.

Peki bütün bu satma satın alma dinamiklerinin dışında olan izleyici için durum nedir? İzleyici sayılarının arttığı söyleniyor örneğin. Bu yıl 68 bin kişi gezmiş fuarı.[2] Ne kadar fazla para ve ünlü sanat yapıtı dedikodusu yayılıyorsa o kadar fazla insan geziyor fuarı. Elitizm ile popülizm ters değil, doğru orantılı. Ne kadar elitizm o kadar popülizm. İzleyici, sanat yapıtları ne kadar kendi ekonomik gücünün dışına çıkarsa o kadar merak ediyor. Vitrinlerden ulaşamayacakları metalara bakmak istiyor, oradaki dünyaya temas etmek istiyor o sofistike, ince ve yaratıcı dünyanın bir parçası olmak istiyor. Fakat parçası olmak için gerekli giriş kartı yok: Şişkin bir cüzdan ve yeterince bilgi, yordam ve kültür. Oysa koleksiyonerler bu giriş kartına sahipler. Aldıkları işlerle sanatçıların hayatının da bir parçası oluyorlar hemen. Sanatçının yapacağı bir sonraki işi merak etmeye, onun için endişelenmeye, onun başarılarını kendi başarıları olarak yaşamaya başlıyorlar. Başarılı sanatçılara duyulan arzu da buradan kaynaklanıyor. Para karşılığı başarı satın alınıyor, başarıya ortak olunuyor. Arzunun ve ilişkinin ekonomisine, yaratılan illüzyonun geçerliliğine işaret ediyor bu durum. Kimse, "Ama bu yapıtlar çok pahalı, spekülasyon yapıyorlar, fiyatları şişiriyorlar!" diye yakınmamalı (zaten iyi koleksiyonerlere her zaman indirimler mevcut), böyle bir yakınma kendi bindiği dalı kesmekle eşanlamlı. Pahalı olunca

---

2 *Hürriyet Daily News*. Yayın tarihi: 27 Kasım 2012. http://www.hurriyetdailynews.com/-contemporary-istanbul-closes-to-enthusiastic-crowds.aspx?pageID=238&nID=35500&NewsCatID=385

ve paradan konuşulunca arzular kabarıyor, illüzyon güçleniyor ve haz katsayısı artıyor.

Hiç kuşkusuz çoğu izleyici fuarı büyük ve dağınık bir bienal gibi konumluyor ve yaşıyor. Bienaller ve fuarların iç içe geçmeye başladığı, fuarların küratörlerle, bienallerin galerilerle çalıştığı günümüzde bu bir yanlış anlama değil. Satılacak malların anlamlı olması gerekiyor elbette, küratörlü fuarlar bunu hedefliyor. Tümden anlaşılmayan, konumlanmayan, anlatılaştırılmayan bir şey satılamaz da. Yine de hiçbir fuar –inisiyatifler kısmında bile– sanatı görmek, gösterebilmek için uygun ve yeterli koşullar barındırmıyor. Eleştirelliğin sözünü dahi etmiyorum. Aşkı bulmak için kerhaneye gitmek ne kadar mantıklıysa, sanat görmek için fuara gitmek de o kadar mantıklı.

Genelde izleyicinin hissiyatı, fuar alanındaki Ritz Carlton'ın kafesinde hangi işi beğendiğini sorduğum kızın söylediği minvalde: "Bir şeyi çok beğendim ama hatırlamıyorum." İşler, sanatçılar, *booth*'lar gelip geçiyor, arada bir şeyler seçebiliyorsunuz ama neyin ne olduğunu anlamak mümkün değil. Bu anlamda, izleyiciler için fuar düzenlemeleri AVM'lerden bile daha karmaşık ve işlevsiz. AVM'lerde bu yön kaybettirme stratejisinin bir amacı var, müşteriyi hedefinden saptırarak ihtiyacı olmayan şeyleri de almasını sağlamak. Kuşkusuz sanatla zaten zor ilişki kurabilen genel izleyici bağlamında, bu ekstra yön kaybetme ne anlamlı ne de verimli. Sanat işlerini genel akıştan ve karmaşadan ayırmak, onlara akılda kalacak, fuar mekânından çıktıktan sonra yaşayabilen bir sorunsal tayin etmek insanüstü bir çaba gerektiriyor. Bunu vurgularcasına, birçok galeride işlerin etiketlerinde sadece galeri ismi ve sanatçı ismi yazıyor. İşin adı önemli olmayan bir ayrıntı gibi. Mesaj açık: "Biz marka satıyoruz, satış için buradayız." Ne fazlası ne azı. Kendi *booth*'larında belirli bir tema izleme akıllılığını ve inceliğini gösteren galerilerin çabası da yeterli olmuyor. Onlar bu karmaşada küçük anlam adaları yaratmaya çalışsalar dahi, pazar ortamının atmosferinde eriyip gidiyorlar.

Evet, sanat fuarı sanatın, herhangi bir eleştirinin, düşüncenin görülebileceği, yaşayabileceği bir ortam sunmuyor. Rakamların, satma ve satın alma gerilim ve heyecanının, güç oyunlarının, paranın, uzun bacaklı satış elemanlarının ve başarı öforisinin dili hâkim. Ama yine

de piyasa mantığı ile sanatın mantığını ters köşelere koymak yanıltıcı olur. Böyle bir antagonizma belki 1970'lerde doruğuna çıkmıştı fakat bugün başka bir şeyle karşı karşıyayız. Piyasa iyi sanatı ölçmede hiçbir zaman tek başına bir kıstas olmadı ve olamıyor. Yukarıda bahsettiğim paranın, paranın gösterişçilerinin simgesel olarak dışlanması da bu tezi destekliyor. Herkes paranın yanıltıcı etkisinin farkında; onu aşarak, kenara koyarak görmeye çalışıyorlar. Çoğu zaman en prestijli olan sanatçılar, en eleştirel ve sadece sanatla ilgilenenler oluyor. Merkezdekilerse "günün sanatçıları". Zamanın ruhu olarak yarın lanetlenebilirler. Piyasa döngüsünü tamamlamak ve kendini meşrulaştırmak için pislikten, paradan mümkün olduğu kadar uzak bir izlenim yaratmalı, paranın belirlediği şartlar ne kadar uygun olmasa da, sanatı ve onunla ilgili olan gizemli, elle tutulmaz değerleri savunmalı. Kimse, "Parayı bastırdım, oldu" ya da "Sattım, oldu" diyemez bu anlamda. En iyi yapıtlar asla en fazla rakamlara gidenler değil.

Para ile sanat arasında başka bir ilişkiyle, eski cephelerin ötesinde, başka bir dinamikle karşı karşıyayız. Para ve sanat, anlam ve ekonomi, maddi ve gayrimaddi olan arasındaki eski antagonizmaların unutulduğu, geçersizleştiği bir an söz konusu (unutulmuş olsa da, Andy Warhol bu ikisinin ilişkisini kurarken alabildiğine ironik ve sinikti. Oysa bugün kimse ironik ve sinik değil, alabildiğine düz). Paranın soyutluğu ile sanatın soyutluğu iç içe geçiyor, dans ediyor, belirsiz bir geleceğe doğru yol alıyor ve başka bir paradigmayı duyuruyor. Para metafizik bir varlık olarak yeryüzüne inmiş ve sanatla çiftleşiyor.

Sonuç ne olacak göreceğiz.

Özgürlüğün Senaryosu Yoktur[1]

Hande Eagle: *"Özgürlüğün Senaryosu Yoktur"un Birleşik Krallık'taki ilk büyük serginiz olmasının yanı sıra Iniva'nın Komisyon ve Sergi Fonu'ndan ilk yararlanacak sanatçısınız. Sergi 2013'e ait çalışmalarınızı ve Iniva'nın hamiliğinde ürettiğiniz yeni yapıtınız* Ecinnilerin Şarkıları*'nı içeriyor. 2013'e ait yapıtlarınızın kavramlarıyla bu yeni çalışmanızın ana fikrinin nasıl bir uyum içerisinde olduğunu anlatır mısınız?*

Burak Delier: Genel olarak anlatacak olursam, sergi özünde özgürlük kavramını ele alıyor. "Çalışmamak özgürlük müdür?", "Özgürleşmek isterken işe köle mi oluyoruz?", "Bize dayatılan önceden belirlenmiş özgürlük biçimlerinden nasıl kurtulabiliriz?" gibi çeşitli soruları gündeme taşıyor. Sergideki bazı işler gerçek insanlarla gerçekleştirilmiş sıra dışı deneyler. Örneğin, *Anlaşma* başlıklı video yerleştirmemde serbest çalışan bir *trader*'la çalıştım; *Koleksiyoner'in Dileği*'ndeyse tanınmış bir koleksiyonere bir sanat eseri üretmek isteyip istemeyeceğini sordum. *Kriz ve Kontrol* başlıklı video yerleştirmemde, beyaz yakalı işçileri işleri hakkında konuşurken yoga pozisyonlarında görüyoruz. Bu çalışmam "esnek" ve "yaratıcı" kapitalizmin dayattığı iyi yaşama dair değer ve inançlar sistemini ele alıyor. Sergi başlığının da ifade ettiği üzere, özgürlük fikri genelde mantığa aykırı ve karmaşık. Çoğu zaman önceden belirlenmiş bir özgürlük fikri tarafından sömürülüyoruz: "Onu değil bunu yaparsan özgür olursun!" Aslında bu yanlış; özgürlüğe dair herhangi belirgin bir fikir, özünde özgürlük olasılığını tamamıyla ortadan kaldırıyor. Özgürlüğü tecrübe etmeye sadece ama sadece hangi yolu takip etmemiz gerektiğinden emin olamadığımızda müsait oluyoruz.

1 Röportaj, 5 Nisan 2014'te *Aesthetica*'da yayımlanmıştır. Tüm hakları Hande Eagle'a aittir.



RESİM 11 *Ecinnilerin Sarkıları* (Üretim fotografı) Burak Delier 2014, HD Video 13'26" Fotograf: Rıdvan Bayrakoglu

Çalışmalarınızın ne ölçüde siyasi olduğunu düşünüyorsunuz? Çalışmalarınızı Mayıs 2013'ün Gezi Parkı eylemleri gibi siyasi eylemlere bağlayarak, yalnızca siyasi ve ekonomik bir bakış açısından görmek doğru mu?

Sergideki çalışmalar doğrudan Gezi Parkı'yla ilişkilendirilemez. Siyaseti ve eylemleri temsil edecek derecede politik çalışmalar değiller. Yanlış bir biçimde "siyasi sanat" olarak adlandırıldığını düşündüğüm temsili eylem jestleriyle ilgilenmiyorum. Fakat Gezi Parkı eylemleri ile sergideki işler arasında dolaylı bir bağlantı var. Serginin başlığı Gezi'yle ilgili düşüncelerimden ortaya çıktı. Özgürlüğe dair çeşitli uygulamalar ve dayanışma, Gezi'de önceden belirlenmiş bir gündemin ya da liderin olmaması sayesinde mümkün olmuştu. Bir anda herkes kendi başına bir direniş birimi olarak ortaya çıkmıştı. Bu uygulamaların hepsi niyete mahsus doğaçlamalar ve özgür deneylemeye dayanıyordu. Bu deneyleme ve doğaçlama fikri de sergideki çalışmalarda gözlemlediğimiz çeşitli senaryolara bağlanabilir. Sanat siyasi ve eleştirel olmaya çabaladığında etkisizleşiyor. Öte yandan, sanatın sıra dışı deneyler için alışılmışın dışında eğitici bir alan olarak kuvvetli bir potansiyeli de söz konusu.

Çalışmalarınızda aynı zamanda emek piyasasının da muazzam bir kritiğini sunuyorsunuz. Kriz ve Kontrol *ve* Ecinnilerin Şarkıları *gibi işlerinizde hem çalışanların kendileriyle iç diyaloglarını hem de patronları ve iş arkadaşlarıyla diyaloglarını ortaya çıkartıyor; beyaz yakalı işçilerin endişe, korku ve kızgınlıklarını yaşadıkları hayatlar açısından tasvir ediyorsunuz.*

Sizce insanlar neden gece gündüz demeden emek piyasasının gerilimine ve zorluklarına katlanıyor?

Aslında amacım emek piyasasının alışılagelmiş bir eleştirisini sunmak değil. Kritik etmek sorunlu bir alan, hele hele sanat dünyasında daha da. Çoğu eleştirel mevki önceden belirleniyor ve halihazırda veriliyor ve bu biz sanatçıları tembel ve rahat kılıyor. Alternatifleri aramaya ve deneylemeye bağlı bir çabayla ilintili bir başka eleştiri biçimi daha mevcut. *Kriz ve Kontrol* başlıklı video yerleştirme, tahammül edebilmek için mücadele veren insanları örnekliyor. Onları garip pozisyonlarda durup her şey olması gerektiğiymiş gibi konuşurken gözlemliyoruz. İçerisinde bulundukları duruma körleşmiş görünüyorlar. İşleri tıkır tıkır yoluna koyma arzusunun ve apaçık ortada olan gerçekleri görmezden gelmenin, ofis çalışanlarının uzman olduğu bir alan olmadığını belirtmeliyim. Başarılı olma arzusuna hepimiz sahibiz ve büyük ihtimalle bu yüzden çoğu zaman iyi yaşama dair öngörülmüş senaryolara yatırım yapmayı ve güçlüklerini görmezden gelmeyi seçiyoruz. Bu başarma arzusundan ve sözüm ona iyi yaşam idealinden kurtulduğumuzda daha açık ve etkili olacağız. *Ecinnilerin Şarkıları* adlı çalışma, iletişim kurma ve rol yapma kavramları üzerine bir deney. Çağdaş şirketlerde iş maddi dünyadan kopuk; iletişim ve psikolojiyle daha bağlantılı. İş artık bir şeyler üretmekten ziyade kendini yönetmek ve ilişkileri manipüle etmekle alakalı. Bunu yaparken de meşru ve hakiki olma buyruğu geçerli – ki bu kökten çelişkili. *Kriz ve Kontrol,* bireyler ve gündelik yaşamın küçük trajedileriyle ilgili, *EcinnilerinŞarkıları*'ysa çağdaş üretim şekillerini araştırıyor.

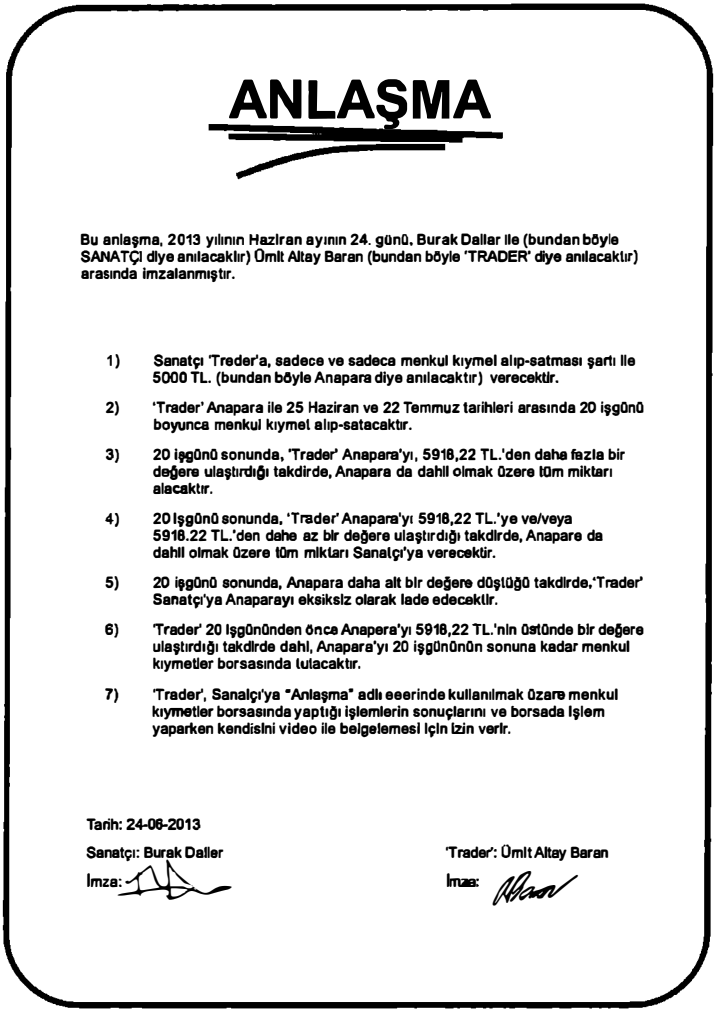
Bir sanatçı olarak, hayal gücünüzdeki nüktedanlığı ortaya çıkarmak için kendinizi işinizi "iş" olarak görmekten nasıl uzaklaştırıyorsunuz? Kendinizi Kriz ve Kontrol'*deki "çalışanlar" gibi düğümlenmiş hissettiğiniz oluyor mu?*

Tabii ki! Fakat sanatta birey kendi zayıflığından ve başarısızlığından ortaya bir sanat yapıtı çıkartabiliyor. İyi bir işçi olmadığımı itiraf etmeliyim. Sabır noksanlığından mustaribim. İyi bir işçi olsaydım sanatçı olmazdım. Fakat bu, sanatın iş olamayacağı anlamına gelmiyor. Olabilir, hem de kolaylıkla... Üretim sürecimin işe benzemeye başladığını hissettiğimde kendimi geri çekiyorum. Yöntemim çalış-

mamak. Bana göre sanatım kontrol yapılarına karşı bir direniş aracı; oysa iş büyük ihtimalle en çok nüfuz eden ve netameli kontrol biçimi. Bir zamanlar bize Auschwitz toplama kampının girişindeki tabelada yazdığı gibi çalışmanın insanı özgürleştireceği söylenirdi. Köleliğimiz önceden belirlenmişti; çalışarak özgürlüğümüzü kazanabileceğimiz vaat ediliyordu. Halbuki günümüzde bizi çalıştıranın özgürlük olduğunu görüyoruz. Bu elli yıl öncesinin zihniyetinden farklı. Şimdi özgürlüğe sahip olduğumuzu ve onu elimizde tutmak için çalışmamız gerektiğini düşünüyoruz. Bireyin kendini halihazırda şanslı gördüğü bu hegemonya biçimine karşı mücadele etmek, uluorta baskıcı ve ıslah edici iktidar biçimlerine karşı mücadele etmekten daha zor. Ben üretimlerimi aracılık deneylerini temel alan bir çeşit eğitici tartışmalar dizisi olarak görüyorum. Bu sebeple uzun vadeli amacım işe dayalı, kestirme çözümlerden oluşan sanat üretimi yerine aracılık ve özerklik.

Sergideki bir diğer harikulade yapıtsa dur durak bilmez bir özeleştiri içeren Cep Telefonumdan Notlar. *Hatta belirli bir noktada, "Kendimi fazla eleştiriyorum" diyerek yine kendinizi, yaptığınız işi yapma biçiminizi ve düşünce akışınızı eleştirmiş oluyorsunuz. Bu kısırdöngüde mizah ön plana çıkıyor. Gelgelelim, pek çok insan işinde ve ilişkilerinde daha başarılı olmalarına yol açacağı umuduyla kendilerini devamlı olarak eleştiriyor; bu çaba da, düz mantıkla düşünüldüğünde, söz konusu insanların "finansal Nirvana'ya" ulaşma isteklerini yankılıyor. Sizce bu yapıtınızı inceleyen ziyaretçiler sizin hayata dair bakış açınızı anlayacaklar mı?*

Anlayacaklarını düşünüyorum çünkü özeleştiri yaşamlarımızın ve kişiliklerimizin itici gücü. Kendimizle ilgili takıntılı davranışlar sergiliyoruz. Fotoğraf ve film çekme olanağı sunan cep telefonları kendimizle ilişkimizi değiştirdi. Yakın zamanda ortaya çıkan "*selfie*" (özçekim) modasını ve sosyal medyanın işleme tarzını düşündüğümüzde bu daha da belli oluyor. Bunlar kişinin üretimine ve modellenmesine dayanıyor. Cep telefonları günümüz Narkissos'unun gölleri. Aslında videoda kendime söylediğim kelimeler benim kelimelerim değil. Benim ağzımdan çıkıyorlar ama konuşan ben değil, kendi kendine konuşanın baskın ruhu. Kişiyi düzgün ve başarılı bir insan kılmak için devamlı iteleyen, eleştiren ve aşağılayan bir ses. Bu yüzden herkes bu kelimelerle bağlantı



ANLAŞMA

Bu anlaşma, 2013 yılının Haziran ayının 24. günü, Burak Daller ile (bundan böyle SANATÇI diye anılacaklır) Ümit Altay Baran (bundan böyle 'TRADER' diye anılacaklır) arasında imzalanmıştır.

1) Sanatçı 'Treder'a, sadece ve sadece menkul kıymet alıp-satması şartı ile 5000 TL. (bundan böyle Anapara diye anılacaktır) verecektir.

2) 'Trader' Anapara ile 25 Haziran ve 22 Temmuz tarihleri arasında 20 işgünü boyunca menkul kıymet alıp-satacaktır.

3) 20 işgünü sonunda, 'Trader' Anapara'yı, 5918,22 TL.'den daha fazla bir değere ulaştırdığı takdirde, Anapara da dahil olmak üzere tüm miktarı alacaktır.

4) 20 işgünü sonunda, 'Trader' Anapara'yı 5918,22 TL.'ye ve/veya 5918.22 TL.'den daha az bir değere ulaştırdığı takdirde, Anapare da dahil olmak üzere tüm miktarı Sanatçı'ya verecektir.

5) 20 işgünü sonunda, Anapara daha alt bir değere düştüğü takdirde,'Trader' Sanatçı'ya Anaparayı eksiksiz olarak iade edecektir.

6) 'Trader' 20 işgününden önce Anapera'yı 5918,22 TL.'nin üstünde bir değere ulaştırdığı takdirde dahi, Anapara'yı 20 işgününün sonuna kadar menkul kıymetler borsasında tutacaktır.

7) 'Trader', Sanalçı'ya "Anlaşma" adlı eserinde kullanılmak üzere menkul kıymetler borsasında yaptığı işlemlerin sonuçlarını ve borsada işlem yaparken kendisini video ile belgelemesi için izin verir.

Tarih: 24-06-2013

Sanatçı: Burak Daller

İmza:

'Trader': Ümit Altay Baran

İmza:

RESİM 12 *Anlaşma* (2 HD video, anlaşma, diyagram), Burak Delier, 2013.

kurabilir. İzleyicinin videonun dünyasını kutunun önündeki delikten dikizleyebilmesi için video bir kutuya yerleştirildi. Bu yerleştirme biçimi sanki birinin iç dünyasına gizlice bakıyormuşuz gibi bir yakınlık etkisi yaratıyor. Fakat kelimeler çelişkili bir şekilde müşterek ve herhangi bir kişi tarafından anlaşılabilir. En kişisel olduğunu düşündüklerimiz en

alışılmışa dönüşüyor. Kendimizde etkin olan ve içimizden işlev gören güç biçimi bu şekilde görünür kılınıyor.

Çalışma yaklaşımınızın Balotelli'nin Kaçan Golüne Övgü*'de işlediğiniz konuya yakın bir tavır içerdiğini ifade etmek doğru olur mu?*

Evet, Balotelli'nin hamlesiyle karşılaştığımda o anı neden çekici bulduğumdan belirgin bir şekilde emin değildim; zamanla anladım. Balotelli, Amerikan takımı Galaxy'ye karşı oynadığı futbol maçında kolaylıkla gol atabilecekken şansını boşa harcıyor. Topa doğru koşuyor, topa ulaştığında birdenbire vazgeçiyor ve gol atmamaya karar veriyor, topu ters yöne sürüyor ve topuğuyla yavaşça saha dışına gönderiyor. Bunu büyük ihtimalle maçtan önce planlamamıştı. En yapmaması gereken şeyi yapıyor: İyi bir fırsatı boşa harcıyor! Başarının ardındaki baskın değerler bağlamında "günah işlemiş" oluyor. Kendine ihanet ettiğini ya da eğer davranışını olumlu bir şekilde değerlendirmek istiyorsak, kendini aştığını söyleyebiliriz. Bu hareket ve sanata yaklaşımım arasında örtüşen bazı eğilimler görüyorum ama yine de çalışmaya karşı koymaya dair genel bir formülün ortaya çıkartılamayacağını düşünüyorum.

Türkiye'dense dünyanın başka ülkelerinde daha yakından takip edilen genç ve gelişmekte olan bir Türk sanatçı olmakla ilgili düşünceleriniz neler?

İstanbul'da yaşamanın ve üretmenin kendine özgü avantajları var. Ben sanatı hiçbir zaman bir kariyer olarak görmedim. Aslında söylemeye hacet yok ama yine de belirtmeliyim; eğer sanat konusunda bir kariyer yapmak isteseydim İstanbul'da kalmazdım. Batı ülkelerinin hukuk, eğitim, sosyal güvenlik gibi köklü kurumları var, sanat sadece bunlardan biri. Bunlar son dönemlerde erozyona uğramış olsalar da iyi kötü işlev görüyorlar. Ancak bu çelişkili bir biçimde anlamlı sanat üretmeyi de zorlaştırıyor. Londra, Berlin veya New York'ta bir sanatçı sadece sanatçıdır. Kurumsallaşmış ve sabit bir alanda kapana sıkışmış durumdadır. Türkiye'de ne hukuk ne devlet ne de sanat belirli bir yetkinlik derecesinde kurumsallaşmıştır. Bu yüzden, toplumla iç içe olmak için ve bir sanatçıdan fazlası olmak için daha çok imkânım var. Kısaca söyleyecek olursam, Batı'da ışığı görmek için çatlaklar yaratmak zor ama Türkiye'de o kadar çok çatlak var ki, tavan yok.

Parkalinç: Bir Ürünün Hikâyesi[2]

Hande Oynar: Parkalinç *aslında senin 2007'de kurduğun* Tersyön *markasının bir ürünü.* Madımak '93 *yanmaz takım elbisen gibi bu da sosyal içerikli bir moda markası. Yeni serginde bu markalar, esprili birer sistem eleştirisi olmaktan çok daha öteye geçiyor. İçinde bulunduğumuz düzen hakkında ciddi tespitler sunan çok kapsamlı bir projeye dönüşüyor.*

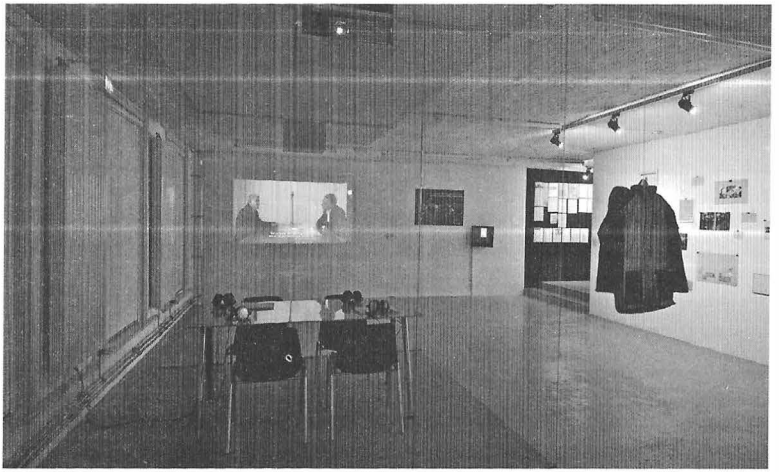
Burak Delier: Şirketlerde ürün müdürü gibi pozisyonlarda olan arkadaşlarıma ilk gittiğimde bana "böyle şey olmaz" demişlerdi. Katı çerçevesi olan bir kapitalizm düzeninde, normalde böyle bir şirketin gerçekleşmeyeceğini düşünürüz. Belli koşullarla bunun olma ihtimali gerçekten var. Bu koşulların ne olduğunu araştırmak için bu işe giriştim. Benim buradaki amacım üretim mekanizmalarının nasıl çalıştığını göstermek. Önce bilgi toplanıyor, yorumlanıyor, başka bir bilgi alma aktivitesi yapılıyor, sonuçlar çıkıyor. Profesyonellerle bir karar verme toplantısı yapılıyor, sonra da mümkünse üretime geçiliyor. Tabii üretilen sadece ürün değil, aslında mikro ölçekli bir "toplum mühendisliği" yapılıyor.

Tüm bu süreçleri nasıl keşfettin? Nasıl bir araştırmaya girdin, kimlerden yardım aldın?

İş dünyasından kimseyi tanımıyordum. O yüzden koleksiyoner Agah Uğur'a danıştım. O da beni yardımcı olabilecek insanlarla tanıştırdı. Daha sonra özellikle Hipotez Araştırma Şirketi'nden Arif Gülbudak olmak üzere birçok insan çeşitli aşamalarda rol aldı. Bu sürece iş dünyasıyla gerçekleştirdiğim bir atölye çalışması olarak da bakılabilir. Bunun yanı sıra yöneticilik, insan kaynakları kitapları okudum, epey araştırma yaptım.

En büyük keşfim şu oldu: Ürün yapılıyor; sloganlar, isim seçenekleri, kavramlar oluşturuluyor, deneklerle test ediliyor, değiştiriliyor, tekrar test ediliyor, en sonunda piyasaya sürülüyor. Bu durumda "kapitalizm bize bir şey dayatıyor" demek mümkün değil artık. Sen siste-

2 Bu söyleşi Mart 2011 tarihinde *Art Unlimited* dergisinin dokuzuncu sayısında yayımlanmıştır.

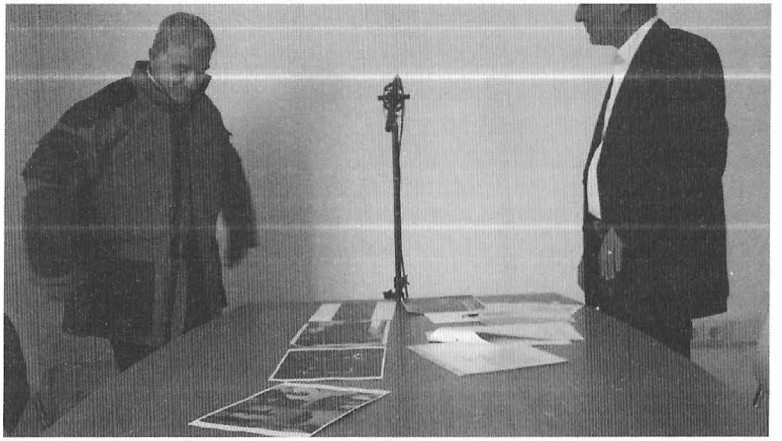


RESİM 13 *Tersyön Fizibilite Araştırması* yerleştirmesi, Burak Delier, "Ne Kadar Faşizm" sergisi. BAK (Basis for Aktuele Kunst), Utrecht, 2012. Fotoğraf: Victor Nieuwenhuijs

me bütün bilgiyi veriyorsun, o da sana göre bir şey yapıyor. Bence bu da tam kontrol toplumu denen şeyle alakalı, Foucault da Deleuze de bundan bahsediyor. Seni şekle sokmak, "doğru beden nedir"e göre seni şekillendirmek değil de sen nasılsan ona göre bir şey yapmak... Sen yamuk musun? Yamuk ol, benim için sorun değil. Ben senin yamukluğuna göre başka bir şey yaparım çünkü sen de benim için bir pazarsın, niş bir pazarsın. Bugün artık kimse geniş pazarlardan bahsetmiyor zaten. Ford'un T Modeli gibi standart ve kitlesel üretim yapmak mümkün değil. Şimdi bir ürün çıkardığın zaman onun teknolojisinin kopyalanması sadece bir ay sürüyor. Bilgi üretimin en önemli ayağı ve kontrol etmek çok zor. Bu yüzden patent yasaları, fikir hakları çok önem kazandı.

Parkalinç *insanlara ne çağrıştırıyor?*

Araştırma şirketinin sorduğu soruların cevapları çok negatif. Marka olarak yapmam söz konusu olsa *Parkalinç* adını hemen değiştirmem lazım. Tasarımını değiştirmem lazım çünkü tasarım çok kaba. Parkanın içindeki koruma plakalarının içte daha gizli bir şekilde olmasını ve



RESİM 14 *Saha* (Tersyön Fizibilite Araştırması) Burak Delier, videostill HD 23' 35", 2011

daha güçlü durmasını istiyorlar. Gündelik yaşamda giydiğinde güzel duracak, beğenilecek ama aynı zamanda işlevsel de olacak. "Gündelik yaşamda kullanılır mı?" sorusu burada çok kritik. Kullanılabilirse marka *okey*'lenmiş oluyor. Fakat ilginçtir, insanlar *Tersyön*'e ve ürünün mesajına çok olumlu bakıyor. Belki de gerçekten 21. yüzyıl isyanlar yüzyılı olacak! İnsanlarda kendini öne çıkartma, kendine güvenme, bunu ifade etme duygusu var. Bu tarafı ortaya çıkarılırsa satılabilecek bir ürün bu.

Peki kimler bu ürünü almaya daha meyilli? Üniversite öğrencileri mi, çocuklarının güvenliğinden endişe duyan anneler mi, yaşını başını almış aktivistler mi?

Cevap verenler potansiyel müşteri gruplarından seçildi. Liste; öğrenci, Kürt öğrenci, feminist, orta sınıf feminist, transseksüel gibi uzayıp gidiyor. Kesinlikle anneler de var; zaten Bienal'deki dükkândan bir anne oğlu için almıştı *Parkalinç*'i.

Ben sürecin başında AB grubunun da ilgileneceğini düşünmüştüm. Sonuçta çoğu aktivist aslında bu AB grubuna dahil. Örneğin ben de potansiyel müşteriyim ve muhtemelen AB grubundayım. Ama öyle

olmadı. AB ürüne çok mesafeli yaklaşıyor fakat C ve DE gruplarında büyük bir pazar hacmine sahibiz.

Benim şu ana kadar gördüğüm şey şu: Bu marka gerçekten oluşturulup, ürün piyasaya sürülebilir. Fakat çok geleneksel bir şirket olmaz bu. Çok daha tabandan giden bir şirket olacak. Moda markası olacak. Çok farklı, çok fırlama, gerilla pazarlama yapılacak. Semt pazarlarında da alışveriş merkezlerinde de satılabilecek. Semt pazarları daha iyi ama alışveriş merkezi de olabilir. İnternetten daha fazla satılabilir. Mağaza giderlerinden de kurtuluruz böylelikle. Bir de biz bu işe başladığımızda Mısır, Tunus meseleleri yoktu. Piyasaya çıkmış olsaydık şimdi satışlar patlamıştı. Gerilla PR hamleleri yapılması gerekir. Kitlesel reklamlar verilmeyecek, tabandan ve ağızdan ağıza organik ilerleyecek.

Şu anda pazarlama jargonunu epey bilen biri gibi konuşuyorsun. Bu süreçte kendini kaptırdığın veya insanları ikna edemediğin anlar oldu mu?

Proje süresince benim bunu gerçekten yapmak istediğimi düşünenler çok oldu. Bir şirkete ilk gittiğimde, başta bunun sanat olduğunu söylüyordum ama sonra hemen girişimci rolüme bürünüyordum.

Benim için en keyifli an, inanılmaz detaylı ham datayı gördüğüm andı; 100 denekle yapılmış *Parkalinç* ve *Tersyön* araştırmasının sonuçları... "Bu size ne hissettiriyor? *Parkalinç* ne çağrıştırıyor?" diye soruyorlar. Sonra ürünü gösteriyorlar, bu kez "Şimdi ne hissediyorsunuz? Bunu kullanır mısınız? Neden kullanmazsınız? Ne kadar verirsiniz?" gibi kişilik soruları... "Kendinizi nasıl tanımlarsınız? Girişken mi arkadaş canlısı mı?" Tüm bu data sergide görülebiliyor.

Bu datadan çıkan en önemli sonuç nedir sizin için?

Ben sonuçlarla çok ilgilenmiyordum, süreçle ilgileniyordum. Biraz paranoyak bir tarafım da var herhalde. Bence bunu bu şekilde görmek her şeye şüpheyle bakmama sebep oluyor. Mesela herhangi bir çamaşır makinesi benim için artık bir çamaşır makinesi değil! Başka bir şey!

O zaman büyük resme bakalım. Tüm bu süreç içinde yaşadığımız dünya düzeniyle, 21. yüzyılın baskın veya ideal yaşam stiliyle ilgili çok şeyi açık etmiş olmalı. Sence en önemlisi neydi?

Araştırmada kullanılan yöntemlerin hepsi antropoloji, sosyoloji ve etnografiden geliyor. Mesela anket doldurma çok tercih edilen bir yöntem değil ama şirket iyiyse anketten de bilgi çıkartmayı biliyor. Çünkü anket dolduranlar seni memnun etmek için, başından savmak için farklı cevaplar verebiliyor. O yüzden ev kadınlarıyla belli bir süre yaşamak gibi yöntemler geliştirmişler. Amerikalı bir şirket 1980'lerde Türkiye'de bunu yapmış. Cinsel alışkanlıklarından ev içi alışkanlıklarına kadar her şeyi öğreniyorlar. Bu alternatif yöntemler ilk başta antropolojideki "veranda araştırması" denen yönteme, yani uzaktan gözleme dayanan yönteme bir eleştiri olarak çıkmıştı. Gorillere uzaktan bakıp gözlemlerini yazmak yeterli gelmiyor, bir süre sonra gorillerle yaşamaya gidiyor araştırmacı. Bu da onun şirket versiyonu. Aslında Facebook, Twitter gibi kanallar çıktıktan sonra şirketlerin araştırma yapmalarına da pek gerek kalmadı.

Başarılı siyasal partiler de bu araştırmalara göre hareket ediyor, araştırma sonuçlarına göre söylem değiştiriyorlar; Berlusconi, Erdoğan, Putin... Bunların hepsi bir yandan feodal ağa gibi, diğer yandan aşırı gelişmiş bilimsel yöntemleri kullanıyorlar. Modern zamanların rasyonel liderinin yerine geçen bu karizmatik lider olgusu, içinde yaşadığımız karmaşık zamanın bir ürünü. Bu modern kamusal alanın çökmesiyle alakalı bir şey. Kamusal alanda biz vatandaş olarak belli bir doğruya karar veriyoruz, o doğru uygulanmaya başlıyor. "Herkes vatandaş olarak eşit ve hür, ortak ve rasyonel kararlarımızı izliyoruz" durumu artık yok. Kamusal alan dağılmış vaziyette. Bir lider var ve tüm sistemi etkileyebiliyor. Objektif bir doğru yok. Toplum parçalara ayrılmış. Her şey kaygan ve uçuşta.

Ve dolayısıyla bizi yansıtan şekilde yönetiliyoruz veya bizi yansıtan ürünleri kullanıyoruz. Araştırmalar sonucu üretilmiş bir hayatı yaşıyoruz aslında. Bu üretim sürecini sanat üretimiyle nasıl ilişkilendiriyorsun?

Management gurularının girişimcilere salık verdikleri şey "vazgeçmeyin", "yapın, batırın, sonra tekrar yapın." Son günlerdeki torba yasadan Davos Zirvesi'ne neoliberalizmin dediği budur: "Sen değerli bir insansın, neden şirkete girmeye çalışıyorsun? Neden memur olmak istiyorsun? Sana serbest piyasa koşullarını oluşturduk, ne yapacaksan kendin yap." Liberal piyasa artık büyük şirketlerin değil küçük şirketlerin var olduğu ve herkesin girişimci olduğu bir yer. Girişim derken illa kendi şirketini kuracak birinden değil, kendisini bir girişim, bir kurum olarak tasarlayacak birinden bahsediyorum. Mesela "ben İngilizce öğrenmeliyim, şu kursa yazılmalıyım, şu insanla tanışmalıyım" diyerek kendine yatırım yapıyorsun; sosyal, kültürel sermaye biriktiriyorsun. Bence bu sanatçıdır. Sanatçının sattığı da kendisidir. Sanatçı bugünün insanı için ideal modeldir. Aslında "satmak" denince herkesin tüyleri diken diken oluyor ve asıl mesele de burada. Bütün bunlar çok yumuşak ve ikna edici biçimde kuruluyor. Kendine değer vermek neden kötü olsun? Kişiliğini işinde ve hayatında gerçekleştirmek neden kötü olsun? Neden birinin boyunduruğu altına girilsin? Zaten 68'in eleştirileri de bunlardı: insanlar robot gibiler, öznelliklerini ifade edemiyorlar vs. Şimdiki sistem diyor ki, "Robot değilsin! O zaman buyur, kendin yap."

Sergideki ikinci işin de yine katılımı ön plana çıkarıyor ve izleyiciyi pasifliğinden sıyırıp "girişimci" yapıyor. Bu iş de iş ve sanat dünyası arasındaki benzerliği alıyor odağına.

Evet, işin adı *Aranan Nitelikler*. Bir araştırma yaptım; web sitelerinden, gazetelerden iş ilanlarında en fazla aranan nitelikleri sıraladım. En çok iletişim ve temsil yeteneği aranıyor. İkincisi analiz etme ve yaratıcılık. Üçüncüsü ekip çalışmasına yatkınlık. Aslında çoğu nitelik objektif bir kıstasa dayanmadığı için bu niteliklerle bir iş değil, bir hayat tarzı ve bir kişilik tarif ediliyor; kendine güveni olan, girişimci, kendisine bir proje olarak bakan, kendi işine bütün kişiliğiyle katılan, aşırı motive, kendi alanındaki tüm bilgileri takip eden, sosyal yönü olan, kültür sanat vb. her şeyden anlayan, çok yönlü ve esnek bir karakter... İşte bu tam neoliberalizm. Temel kavram, Foucault'nun "*governmentalism*" dediği şey. Foucault, aslında *government* (yönetim) ve *mentality*'i (zihniyet) birleştiriyor. Her dönemdeki yönetim mantığını "*governmentality*"

olarak adlandırabilirsiniz. Foucault 1980'den sonra, kişinin kendisiyle ilişkisiyle ilgileniyor; kendine değer vermek, kendine bakmak, kendini yönetmek gibi eylemlerin mantığına bakıyor. Ondan önce hapishaneler, kurumlarla ilgileniyordu. Kişisel gelişime, kendilik meselelerine girince Foucault siyasal eleştiriyi bıraktı derler. Halbuki kişiye doğru kaymak son derece politik bir şey. Yönetim artık kişi üzerinden gidiyor. Neoliberalizmin en çok söylediği şey, kişisel katılımın zorunluluğu, artık her şeyden biz sorumluyuz. Sosyal devlet sadece bize bir zemin hazırlıyor, bu zemin de piyasa; ve bu piyasada şirketler kadar insanlar da yarışıyor.

Bu dediğin büyük şirketlerin sosyal sorumluluk projelerini andırıyor, ki sanat da bunların içindeki en önemli kalemlerden biri.

Aynen o şekilde. Bu işler Amerika'da olduğu gibi Türkiye'de de şirketlerin uzantısı olan vakıflar üzerinden yürütülüyor. Tabii bizimki Amerika'yla karşılaştırılamayacak kadar zayıf ve amatör. Bunun yanında "iyi yaşama" modeli çerçevesinde, kendine değer veren insanın yaşamında sanatın yeri de var. Bu sergi de bütün bunlarla çok alakalı. *Aranan Nitelikler* için bir form hazırladım. Bir tarafta sanatçının ismi, kaynak iş, ek bilgiler; diğer tarafta en fazla aranan niteliklere göre sıralanmış katsayıları var. Bunun sonucunda bir puan çıkıyor. Buradaki amaç sanatçıların aranan bu niteliklere sahip insan tipine ne kadar uyduğuna bakmak. Bana bu aranan nitelikler sanatçı tarifi gibi geliyor: Kendini gerçekleştiren insan olarak sanatçı. Sürekli üreten, yaratıcı olan, sırf kişiliğini ifade ederek üretici olan, kişiliği ve hayatı bir olan kişi. Bugün hepimiz mesleğimizin kişiliğimizle örtüşmesi gerektiğini düşünüyoruz.

Sergide bu uygunluğu test etmek için workshop'*lar düzenleyeceksiniz.*

Evet, isteyen herkes katılabilir. Katılımcılarla birlikte İstanbul Modern'e gideceğiz, gezeceğiz. Müzede herkes bu özelliklere sahip olduğunu düşündüğü bir sanatçı seçecek kendine göre. Ve sonra eve dönüp sanatçı üzerine araştırma yapacağız. İngilizce biliyor mu? Seyahat etme engeli bulunuyor mu? Bir hafta sonu yine buluşup herkesin verileri sunmasını

istiyoruz. Ve bir sonuç belirlenecek. Sanatçı gerçekten aranan bu niteliklere sahip olan insan mı? Bunu belirlemeye çalışacağız.

Bir sanatçı ile şirket çalışanını kıyaslıyorsun, tehlikeli sular... Halbuki sanat ve kapitalizm ilişkisi iki ayrı kutup olarak idealleştirilir.

Kavramsal sanat denilen şey, yani fikrin sanat olması çok ilginç bir şey. Kavramsal sanat piyasaya, kapitalizme bir eleştiri değil. Sanatçılar el işi, tablo yapmayacaklar; düşünen, fikir üreten adam olacaklar. Aslında 1960'lara baktığın zaman kapitalizmin büyük tekdüze fabrika meselesinden kurtulmaya başladığı, emeğin maddesizleştiği, fabrikadan ofise kayışın başladığı ve fikrin ön plana çıktığı zamanlar. Reklam, yani üründen çok ürünün fikri önem kazanıyor. Tıpkı kavramsal sanatta olduğu gibi. Dolayısıyla sanat ve kapitalizmin örtüşmeye, iç içe geçmeye başlaması yeni bir şey değil. Kavramsal sanat, biz piyasaya karşıyız diye eleştirel bir tavırla çıkıyor. Ama sonradan görüyoruz ki, bu sanat piyasaya karşı falan değil, tam tersine piyasanın gittiği yönü öngörüyor. Bu anlamda avangard. Mesela finans şirketleri ve yöneticileri sanatla neden ilgileniyor? Sanatçıları kendileriyle özdeşleştiriyor bence. Risk alıyorlar, karar veriyorlar, yeni fikirler bulmak zorundalar, çabuk çözüm üretmek zorundalar. Ve sanatçı kendi işine kendinden en fazla veren, kendi riskini alan ve bedelini ödeyen insan.

Sanatçı bir kahraman aslında?

Bu sistem sanatçıda bunu görüyor. Bence şu anda hâlâ fuarlara gittiğin zaman geçerli olan sanat mitolojisi odur. Çok iyi satan bir şey çünkü; "deli adam", "deha" falan... Ama iş dünyasında deha o kadar çok kullanılan bir şey ki...

Önemli olan şu: Normalde modern düzende sanat bir tarafta, çalışma yaşamı veya kapitalizm bir tarafta duruyor, sanatçı da kamusal entelektüel rolünü üstlenmiş. Ortaya çıkıp kendi düşüncelerini söylüyor, eleştiriyor. Şu anda geldiğimiz noktada bunların hepsi karışmış vaziyette. Sanat özerk ve ayrıcalıklı entelektüel pozisyonunu zaten kaybetti. Galeri de tüm bu ilişkilerin kesiştiği garip bir yer olarak ortaya çıkıyor. Bir düğümlenme alanı galeri. Bir tarafıyla küçük bir fabrika, bir atölye,

bir dükkân; bir tarafıyla sanat ve sosyallik alanı. Bir tarafından sanat endüstrisine bağlı, bir tarafından da bize sunulan hayat çerçevesinde iyi yaşamanın bir göstergesi. Esnek çalışma, yeni çalışma modları, neoliberalizm gibi şeylerin merkezinde. Bu sergi, sanatın günümüzün düzenindeki yeri üzerine. Ben sanatçının artık özerk bir yerdeymiş gibi, modern entelektüel figür olarak topluma bir eleştiri sunmasının çok mümkün olmadığını düşünüyorum.

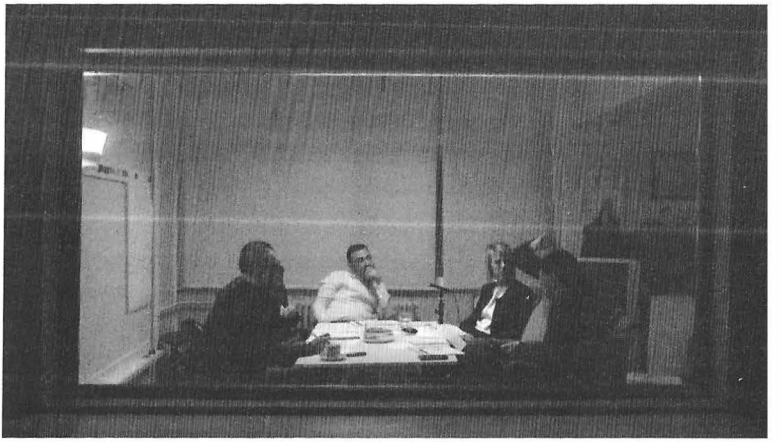
Mesela 11. Bienal kamusal entelektüel pozisyonunun bir örneğiydi. Basın toplantısıyla Brecht'vari bir performans sergilemeleri bunun göstergesiydi. Sergi de çok geleneksel, düz, eski kültür kurumu havasındaydı. Sanki özerk bir kültür kurumu ve oraya gittiğin zaman dünya hakkındaki gerçekleri görüyorsun. Bunun artık çalışmayan bir tarafı var. Bugün biz doğruyu çok iyi biliyoruz. Kimse bize bugün Afrika'da açlık var, Afganistan'da savaş var diyemez, bütün bunları çok iyi biliyoruz. Mısır'daki devrimin yoksullukla çok az alakası var. Orada devrimi tetikleyen kişisel yoksulluk; maddi olduğu kadar, insanların onursuzlaştırılmasının, özgürlüklerinden ayrılmasının getirdiği yoksunluk.

Hatta bence –tam 20. yüzyıl müjdeci entelektüeli gibi konuşuyorum ama– sosyalizm ve anarşizm gibi hareketler önümüzdeki günlerde çok daha güçlü bir şekilde canlanacak. Çok farklı toplum refleksleri gelişecek. Bugünlerdeki hareketliliğin Batı'dan değil de Doğu'dan gelmesi de çok şey ifade ediyor. Batı kendi sorunlarını çözmüş, devrimini yapmış gibi hissediyor olabilir ama onun da çok şey öğrenmesi gerekecek.

Yine de sanatçı olarak, tüm bu eleştirini içeren süreçleri bir mekânda göstermen gerekiyor.

Outlet'ten başka bir galeriyle çalışmam çok zor olurdu. Benim galeride sergi yapmamın nedeni, galerinin bu ilişkilerin kesiştiği bir yer olması. Ben klasik anlamda bir galeriyle çalışmıyorum, galeri ve sanat mevzusu üzerine bir sergi yapıyorum. Çünkü bu zeminde tartışmak istediğim çok şey var.

Aslında Outlet alıştığımız anlamda odağı ticaretle kısıtlı bir galeri de değil tam olarak; satılacak işler oluyor, satılmayacak işler de sergileyebiliyor.



RESİM 15 *Toplantı* (Tersyön Fizibilite Araştırması) Burak Delier, videostill HD 23' 18" 2011

Aslında satılmayacak iş diye bir şey yok. İşin kendisi önemli değil, işin reklamı ve bilgisi önemli. Bu anlamda sanatın başka bir üründen farkı yok. Ama şunu söyleyeyim; bu sergi performans, enstalasyon ve atölye çalışmalarından oluşuyor. Bugünkü yerel sanat ortamı açısından oldukça zorlayıcı olacaktır. Ancak müzeler ilgilenebilir ama onlar da gördüğüm kadarıyla sanattan başka şeylerle ilgileniyorlar.

Burada ilginç olan şey satış, pazarlama süreçleriyle ilgili bir iş yapman ve bunun sonucunda büyük ihtimalle satılamayacak bir sanat eserilürün çıkması. Hatta senin sonuçlarla bile ilgilenmemen!

Çok zorlansam da kendi gittiğim yoldan memnunum. Çok politik laflar edip, gidip tablo yapmak benim tarzım değil. O tür şeyler yapan insanları inandırıcı bulmuyorum. Ve galeriler de ne yazık ki öyle çalışıyor Türkiye'de. Basit teorik ve politik laflar bir paketleme aracı olarak kullanılıyor. Elinde ne var bu kadar laftan sonra? Resim, fotoğraf, belki video. Çok temiz ve satılabilir şeyler sunuyorlar. Oysa sunduğun yer, biçim, sunduğun yerin söylemi çok önemli. Duvarı boyayarak değiştirmek gibi formel hamlelerle somut sorunları aşmak mümkün değil. Ben bu konuda kavramsal sanatçıları aklımın bir köşesinde tutarım. İlk çıktıklarında onlar da hiçbir şey satamıyordu ama şimdi insanlar Yves Klein'ın veya

Kosuth'un parmağının değdiği vidanın peşinde. Ben satış yapmayayım diye de ortaya çıkmadım. Benim yaptığım türdeki işlerin önemli sanat eserleri olduğunu, galeri sistemine angaje olmuş konformist işlereyse beş sene sonra kimsenin dönüp bakmayacağını düşünüyorum. En azından, bir sanat tarihçisi olsam geriye dönüp 2010 tarihinde yapılmış bir tabloya baktığımda ne söyleyebilirim kestiremiyorum.

Senin yaptığın işlerin de belirli bir forma dökülmesi lazım. Bu bir video da olabilirdi.

Form meselesi önemli. Ama ben daha çok forma muhalif olan bir yerdeyim. Sergiye gelenler kendilerini bir sanat galerisinden çok ofis-kulüp, araştırma merkezi karışımı bir yerde gibi hissedecekler. Bunları eski form anlayışıyla kotarmak bana mantıklı gelmiyor. Belki bugün için mekâna ve zamana yayılan bir "form" ya da "anti-form" dan bahsedebiliriz. Çerçevesi çizilmiş form meselesi başka bir zamana ait. Žižek'in psikolojik çözümlemesini hatırlıyorum. Çizgi filmlerde bir karakter uçuruma doğru koşar ve uçurumdan düşmez, aşağıya bakana kadar boşlukta koşmaya devam eder. Aşağıya baktığı anda, boşlukta koştuğu bilgisini aldığı anda düşer. Ben aşağıya bakıyorum ve düşürüyorum sanat denen şeyi. Söylemeye gerek yok, sanat zaten düşmüş durumda, ben sadece bu durumdan hareket eden biriyim. Bence şu anda galerilerdeki o geleneksel işleri yapanların aşağıya bakmaya cesaretleri yok. Toplum değişmiş, toplumsal kurumlar değişmiş, üretim-tüketim modları, gündelik zamanın düzenlenmesi değişmiş ama hâlâ aynı şeyleri yapıp duruyorlar. Ama mutlaka biliyorlar altlarında zemin olmadığını. Tam o düşmeden önceki andalar.

Bu söylediklerimin çok radikal şeyler olduğunu da düşünmüyorum.

Peki Avrupa Birliği bayrağını başına örtü yapan kız fotoğrafını sattın mı?

Sattım. 2005-2006'ya kadar fotoğraf üzerinden imgeyle uğraşıyordum. Ama sonra yapmamaya karar verdim, ta ki Halil Altındere'nin Depo'daki "Fikirler Suça Dönüşünce" sergisindeki *Son General* işime kadar. Bu süre boyunca imge üretimi yapmadım. Hep sürece yönelik, dokümantasyona yönelik ve performatif işler yaptım. O gerçek bir karardı çünkü benim için işlemiyordu, sorunlu bir tarafı vardı. Bir

tarafıyla iyi; o imgeler kolaylıkla insanların zihnine kazınıyor ve orada gerçekten kalıyor, inanılmaz bir etki gücüne sahip. Virüs gibi yayılıyor ve kendini medya içinde çoğaltıyor. Bu başlı başına bir olaydır aslında ama arkasından bir sorgulama sürecine yol açmıyor. Sadece bir virüs gibi yayılmış, çoğalmış ve sızmış oluyorsun. Vurucu, çarpıcı, reklam gibi çok yakalayıcı bir şey ama düşünce süreçlerine girmek, daha iyi anlamak gibi sonuçlara sürüklemiyor. Basit bir açıklama olacak ama şöyle düşünüyorum: Eğer bugün sisteme karşı üzerinde uzlaştığımız alternatif bir modelimiz olsaydı, o modele dair bu türlü virüs-görseller üzerinden devam edebilirdik. Ama öyle bir model yok, hâlâ o alternatif model üzerine ya da kendi modelsizliğimizi geçerli kılmanın yolları üzerine düşünmemiz gereken bir pozisyondayız bugün. 21. yüzyılın eleştiri zeminini kurma çabasındayız. Dolayısıyla yaymak ve sızmak tek başına yeterli değil, araştırmamız ve düşünmemiz gerekiyor.

Son General *'i neden yaptın?*

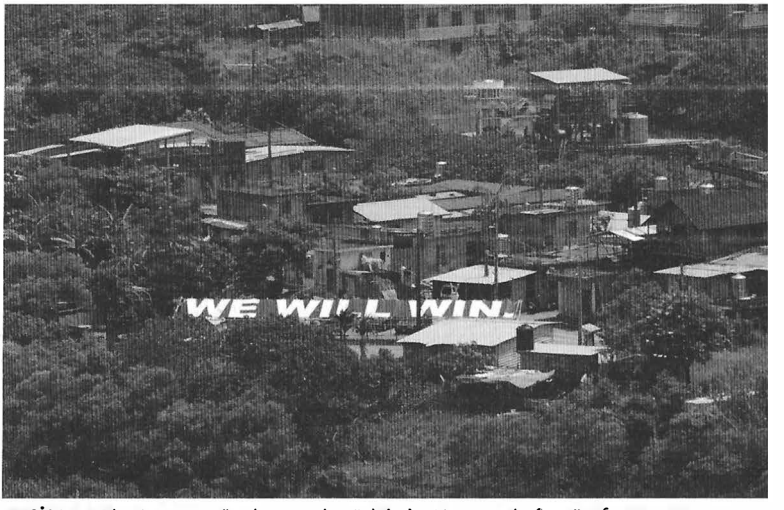
Etkisine inandığım ve bir değeri olduğu için yaptım. Esprili, vurucu, fırlama işler de yapabiliyorum ama sürekli yazan, çizen, düşünen bir insan olarak yalnızca bu tip işler yapmak bana yetmiyor. Belki bu iki tarzı birleştireceğim yavaş yavaş.

Aslında anlattıkların şu andaki sergin çerçevesinde sanatınla ilgili çok şey söylüyor. Senin araştırma-düşünce süzgecinden geçip çıkan bu tip işler birer basit ürün gibi. Sense ürünle yetinmeyip, işlerine ürünün ardındaki süreci yansıtmak istiyorsun.

Aynen öyle. Aslında sürecin tamamını göstermek ve sürece dahil etmek istiyorum. Bazen mümkün olmuyor. Taipei Bienali'ndeki *We Will Win* (*Biz Kazanacağız*) işimde de böyle olmuştu. O işin sonucunda gördüğün fotoğraf, kendi başına hiçbir şey ifade etmiyor.

Taipei Bienali'ndeki işini bu sergide de görüyoruz. Orada yaptığın müdahale neydi ve neden o işi buraya taşımak istedin?

Taipei'deki bu mahalle kentsel dönüşüme uğrayacak mahallelerden biri. Onlarla gidip konuştum ve mahalleye dikkati çekmek için böyle



RESİM 16 *Biz Kazanacağız*, kamusal müdahale, Kontratak, fotoğraf, 150x100 cm. Taipei. Burak Delier, 2008.

bir müdahale yapmaya karar verdim; müdahaleyi bir günde yaptık. Yerel basın, üniversiteden aktivistler geldi. Çok heyecanlı ve güzel bir gündü. Ama bunu Bienal'deki sunuma yansıtamadım, beraber küçük bir broşür yaptık ama yine de içime sinmedi. Bu derdi de o zaman farkettim: Dışarıda yaptığın bir işi sergileme alanına taşıyorsun ve bir süreç yaşanmış olmasına rağmen soğuk bir belge olarak görünüyor. Süreç donuyor ve sanatlaşıyor. O yüzden sonra tekrar Taipei'ye dönünce geniş kapsamlı bir kitap yapmak istedim.

Senin üretimine dahil olan bir de Counterattack var.

Counterattack (Kontratak), benim 2008'de kurduğum bir organizasyon. Sokak müdahaleleri, eylemler, işbirlikleri yapan, dayanışma ruhuyla hareket eden bir organizasyon. "Gülsuyu-Gülensu Dükkânı"nda Oda Projesi'yle birlikte bir proje yaptık. Daha önce Güneş Terkol ve Eylem Akçay'ya S.T.ARGEM. (Sokak Toplayıcıları Araştırma ve Geliştirme Merkezi) diye bir proje yapmıştık. Sokak toplayıcılarıyla araştırmacı ve sanatçıları bir araya getirip kolektif bir şey ortaya çıkarmaktı amacımız. Fakat böyle bir projeyi sanat olarak yapınca birçok sorun çıkıyor.

Sürdürülebilir değil. Gayet sosyal niyetlerle orada bir şeyler yapıyorsun, bir anda başka bir şeye dönüşüyor. Üzerine başka bir değer biniyor ve sosyal alandan kopuyor. Oysa sanat alanı da sosyal bir alan fakat kendi limitleri ve mekanizmaları var. Bu deneyimle sanat alanının farklı bir şey olduğunu farkettim. Kültürel endüstride "aktivist sanatçı" oluveriyorsun birden bire. Bir ayağın sanatta bir ayağın gerçek hayatta olduğu zaman, sanatçı olarak hayatta her yaptığın bir değer olarak sana katıldığı için bu durumdan kaçış olmuyor. Sanat sistemini bir makine olarak düşünürsen, her şeyi piyasa için bir değere çeviriyor. Bu sistemin bir numaralı çarkı da sanatçı kişi. Bu noktada benim ilk önce nerede durduğumu anlamam lazımdı.

Bu tip projelerin sürdürülebilir olması için sponsorluk, destek gibi ilişkilere de girmen gerekiyor. Onlara girdiğin zaman iş bambaşka bir tarafa doğru gidiyor. Benim vardığım sonuç şu: Ben bu tip şeyleri yine yaparım ama bunları sanat alanına taşımam veya farklı bir şekilde yaparım. Sanatçılar ve araştırmacılar daha arka planda kalmalı belki. Toplumsal mücadelelere daha deneysel, karşılıklı beslenme süreçlerini tetikleyecek fikirlerle dahil olabilirler.

Senin serginden sonra Tophane'den ayrılıyor Outlet. Bu gelişme hakkında ne düşünüyorsun?

Outlet veya PiArtworks, hiçbir zaman konvansiyonel galeri mantığında işleyen galeriler olmadılar. Depo zaten bir galeri değil. Oraya gidip, orayla iç içe geçip dönüşme ve dönüştürme ilişkisine girmeye, "Tophane Art Walk" gibi etkinliklerle ilişki kurmaya çalıştılar. Ama bu geri tepti. Çünkü Tophane örgütlü bir yer. Ciddi şekilde kurumsallaşmış örgütler, tarikatlar var. Belki bu tip bir yapı olmasaydı, bu insanlar salt kentsel dönüşümden etkilenecek sıradan insanlar olsalardı belki ilişki kurulabilirdi. Bu kavga olayı olmadan önce, "Vay be, burada galiba gerçekten bir şeyler oluyor" gibi düşünmeye başlamıştım. Olayı, kapılarını bu denli kapalı tutan ve örgütlü bir sosyal yapıyla ilişki kurma çabası tetikledi. Aslında bana göre kapılarını kapatan, ilişki kurmaya çalışmayan, suya sabuna dokunmayan konvansiyonel bir galeri orada kabul edilirdi. Kapısından kimse giremez zaten; koleksiyoner, sanatsever gelir gider. Herkes memnun olur.

Eleştiri, Sanatın Mutluluk Vaadini Bu Dünyayla Uzlaşmaya Hazır Ruhlara Bırakan Bir Tavırdır...[3]

Zeynep Öz: *Burak çok uzun zamandır üretiyorsun ama özellikle son zamanlarda sanat ve kurumlarını ele almaya başladın. Buna bir "dönüş" demek istemiyorum ama özellikle* Koleksiyonerin Dileği'*yle başlayan süreçte, sanatın nasıl üretildiği ve kimler tarafından tüketildiği konusunda kafa yormaya başladın. Bu bir tür dürtü mü yoksa yerel bir analiz mi?*

Burak Delier: İkisi de diyebiliriz. Hem bir dürtü –daha doğrusu bir duygudan kaynaklanan dürtü– hem de bir analiz. Hatta bu analize, 2008 Krizi sonrasında dünya ölçeğinde iyice belirginleşen, sanatın özel sektöre ve hayırseverlik kurumuna devredilişini de ekleyebiliriz. Kriz sonrası, sosyal devlet geleneğini bildiğimiz Avrupa'da bile sanat kurumlarının bütçeleri kesintiye uğradı ve kendilerine özel sektörden "hayırsever" bir destekçi, sponsor vs. bulmak veya programlarını kısılmış yeni bütçelerine uydurmak gibi zorluklarla boğuşmak durumunda kaldılar. Bu da piyasanın ve piyasa mantığının sanat üzerinde daha etkili olmasına neden oldu. Bir nevi, "dünyanın hakikatinin dışında olduğumuzu hayal edebileceğimiz bir faaliyet alanı olarak sanat alanı" fikrinin sonuna geldik. Zaten pek dışında sayılmazdı ama şimdi iyice bu "gerçek" dünyanın içine batmış görünüyor sanat.

Elbette bütün bunlar 1970'lerin ortasından beri uygulanan neoliberal programın sorgusuz sualsiz kabul edilmesinin ve dayatılmasının sonuçları. Dolayısıyla yereli aşan bir durum söz konusu. Türkiye'deyse çağdaş veya güncel sanat her zaman "hayırseverlik" kurumunun, sponsorluğun, özel sektör ve özel girişim mantığının kurduğu bir alanda gelişti. 1950'lerden itibaren devlet sanat alanını bankalara ve belli başlı zengin ailelerin inisiyatifine terk etti. 1980'lerde sanat piyasası Özalcılığın gölgesi altında gelişti. Sanat alanının bugüne kıyasla desteğinin ve izleyicisinin az olduğu 1990'larda yapılan önemli sergilere (Bkz. "GAR", "Devlet, Sefalet, Şiddet" ve "Anı Bellek" sergileri) baktığımızda, yapılan işlerin girişim mantığıyla da örtüşen bir ihtiyaç duygusuyla

3 Bu söyleşi Kasım 2012'de Full Art Prize kataloğunda yayımlanmıştır.

gerçekleştirildiğini görüyoruz.[4] Sanat üretiminin bu mantıkla her zaman bir dirsek teması olmuştur.[5] Sonuçta sanatçı kimsenin ondan talep etmediği bir sözü, kendi kurduğu ilişkiler ve imkânlar dahilinde sunan ve kabul ettirmek için uğraşan bir kişidir. Bu örneklerde, küratörler ve sanatçılar altyapının, desteğin ve izleyicinin bulunmadığı bir ortamda kendi inisiyatifleriyle kimsenin onlardan talep etmediği son derece angaje ve cesur sergiler gerçekleştiriyor. Her ne kadar politik, sosyal, tarihsel meseleler hedeflense de ya da –"Devlet, Sefalet, Şiddet" sergisinde olduğu gibi– kolektif bir ruhla işler yürütülmüş olsa da, bu sergilerin gerçekleştirilmesinde girişimcilik mantığının geçerli olduğunu düşünüyorum. Bugünse büyük ölçüde özel girişime ve hayırseverliğe dayalı bu mantık başarısını ve alternatifsizliğini kutluyor. Avrupa'yla aramızdaki fark şu: Biz Türkiyeli güncel sanatçılar devlet, belediye, şehir sanat galerisi, kurumu nedir bilmedik, bilmiyoruz. Biz falanca bankanın, filanca ailenin sanat kurumlarını, koleksiyonlarını biliyoruz ve bu ilişkiler içerisinde kendi alanımızı açmaya çalışıyoruz. Bu elbette çoktandır tartıştığımız sanat-sermaye sorunlarını barındıran bir ilişkiler zinciri ortaya çıkarıyor ve belirli bir saflıkla ilişkilendirdiğimiz sanat anlayışını sarsıyor.

Fazla uzatmayayım. Yönetim mantığıyla ilgilenmem *Koleksiyoner'in Dileği*'yle başlamadı. 2007 yılında kurduğum *Tersyön* isimli hayali şirket belki böyle bir "dönüş"ün başladığı nokta olabilir. Orada da piyasa/tüketim mantığı ile sosyal, siyasal tarihin ilişkisini araştırıyordum. Bir yanda 80 darbesinin etkisiyle "serbestleşen" ve neoliberalizmin bütün kurallarıyla uygulanmaya konduğu bir pazar olarak Türkiye'yle, aynı Türkiye'nin sosyal ve siyasal açmazlarının doğurduğu şiddeti bir ürün ve şirket aracılığıyla bir araya getirmiştim. Bu çalışma 2011 yılında *Tersyön*

---

4 Bu üç sergiyi ele alan, Sezin Romi'nin Salt'ta düzenlemiş olduğu, "O Zamanlar Konuşuyorduk..." adlı arşiv sergisi kapsamında gerçekleştirilen ve Ali Akay, Emre Zeytinoğlu, Vasıf Kortun ve Selim Birsel'in katıldığı söyleşide de, neoliberal ekonomi siyasetiyle bağlantılı olan bu "girişimcilik" niteliği vurgulanmıştı.

5 Örneğin Empresyonizmin kanon içinde yer almasının bu "girişimcilik" mantığıyla ilişkisi için bkz. Ulf Wuggenig. "'Creativity and Innovation' in the Nineteenth Century: Harrison C. White and the Impressionist Revolution Reconsidered." *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance* içinde. Derleyen Gerald Raunig, Gene Ray ve Ulf Wuggenig (MayFly Books, 2011), 57-75.

Fizibilite Araştırması'yla devam etti. *Tersyön* projesinin düşünsel kaynağı, 80 darbesiyle arzularını siyasal bir şekilde ifade etmesi engellenen ve yönetime katılımının önü kesilen bir toplumun, ketlenmiş arzularını tüketim ve piyasa dünyasında gerçekleştirmeye çağrılmasının paradokslarıydı. Daha sonra *Biz Kazanacağız Araştırması*'yla, siyasal bir sanat işini, bir ürünün hedef kullanıcı kitlesinin zihin dünyasına ne kadar uygun düştüğünü anlamak için yapılan bir piyasa araştırma yöntemiyle test ederek aynı izleği devam ettirdim. *Koleksiyoner'in Dileği*'yse, büyük ölçüde ifade etmeye, kendini sunmaya, görünür olmaya, cezbederek ikna etmeye dayanan ve bu haliyle neoliberalizmin serbest girişim mantığından çok şey barındıran sanat dünyasının üretim koşulları üzerine bir işti.

Bütün bunlar elbette tarihsel ve toplumsal okumalara dayanan bir analiz çabasının sonucu. Fakat bu analiz çabası dürtüden ya da duygudan muaf değil. Duygusuz analizin, duygusuz teorinin duygu, dürtü, ihtiyaç ve aciliyet içermeyen herhangi bir düşüncenin mümkün olamayacağını düşünüyorum. Sanırım bu işlerdeki dürtüyü, duyguyu ve analiz çabasını kavrayabilmek için işlere değil, o işlerin gerçekleştirildiği toplumsal ve siyasal koşullara ve bu koşulların getirdiği algı ve arzu kaymalarına bakmamız gerekiyor.

Çalışma yönteminden bahsedelim. Genelde oldukça karmaşık fikirleri çok yalın ve doğrudan ifadelerle aktarmayı tercih ediyorsun. Diğer yandan da ilişkiler üzerine ve ilişkiler üzerinden çalışıyorsun. Nasıl bir çalışma sürecin var, fikirler nasıl ortaya çıkıyor, olgunlaşma süreçleri nasıl gelişiyor ve ne kadar sürüyor?

Belirli bir yöntemim yok, belirli bir süre de yok. Çoğu zaman, üzerinde uzun zaman çalıştığım ve emek harcadığım bazı işler gerçekleşmeden sönümleniyor ve ben bir yığın not, eskiz, görsel malzeme ve düşünce parçasıyla baş başa kalıyorum. Bazen de kısacık bir fikirden bir iş çıkıveriyor. Tamamen kaotik bir süreç olduğunu söyleyebilirim. Bu kısmen hiçbir üretme formülümün olmamasından ve tekrara düşmek istemeyişimden; kısmen de bilinen, adı konmuş meselelerin, yöntemlerin, biçimlerin beni yeterince motive edememesinden kaynaklanıyor. Sürecini merak

etmediğim hiçbir işe girişemiyorum. Süreci ve ortaya çıkacak bilgiyi biraz olsun tahmin etmek dahi beni soğutmaya yetiyor. Bu anlamda merak etmek ve deneyler yapmak en temel yöntemim diyebilirim.

Belirli fikirleri, konuları ve bu konuların içinde hayat bulduğu nesneleri, kişileri, süreçleri araştırıyorum. Araştırma yöntemimse daha çok bizzat deneyimlemek. Örneğin *Tersyön Fizibilite Araştırması*'nda ya da *Koleksiyoner'in Dileği*'nde bu performatif öğe görülebilir. Neoliberalizm hakkında, onun en bariz öğesi olan şirket ve şirket kültürünü araştırmadan nasıl konuşulabilir? Nedir sahada, mikro ölçekte olup biten? Piyasa denen ve genelde soyut birtakım fikirlerle ifade edilen şeyin deneyimi, süreci, işleyişi nedir? Bu işleyişin diğer "şeyler"le ilişkisi nedir? Ve bu ilişkilerin, dönüşümlerin mantığını ortaya çıkarmak için nasıl müdahalelerde bulunulabilir? Bu tür sorulardan yola çıkarak sonucunu, çıktısını merak ettiğim süreci, kendim deneyimleyerek araştırıyorum. İşin başında ortaya ne çıkacağına dair bir fikrim olmuyor; işin içeriği, biçimi, sunumu süreç içinde oluşuyor. Örneğin *Tersyön Fizibilite Araştırması* tam da böyle bir sürecin sonucu. Bu araştırmaya girişmeden önce güncel pazarlama ve halkla ilişkiler disiplinlerinin "odak grubu" gibi "bilimsel" yöntemleri kullandıklarını bilmiyordum. Yaptığım, bu tartışmalı "bilimin" araştırma yönteminin belirli bir güç ilişkisi barındıran mekanizmasını kullanmak oldu. İlginç olan şu: Bu araştırma yöntemleri içinde konuştuğunu gördüğümüz "denek", indirgenmiş bir öznellikten ibaret. Yani konuştuğunu gördüğümüz kişi aslında kelimenin gerçek anlamıyla konuşmuyor. Burada asıl konuşan ve benim görünür kılmaya çalıştığım, belirli bir mimari tekniği de üreten, görünmez ve sessiz olandır.

Elbette işin ortaya çıkma sürecini bu tür araştırma süreçleri de uzatıyor. Bazen bir iş süreçte meydana gelen bazı aksaklıklar yüzünden ya da sunumla ilgili sorunlar çözülmediği için sonuçlanamıyor. Böyle bir yöntem, belirlenmiş zaman anlayışını terk etmeyi de beraberinde getiriyor ister istemez. Daha yavaş işleyen, bitmeyecek, sonlanmayacak bir araştırma ve düşünce arzusunun sığabileceği başka bir zamansallık ortaya çıkıyor. Ortaya çıkan işler de bu zamansallık içinde bazı noktalar, düğümler haline geliyor. Böyle bir zamansallıkta üretmenin sanat dünyasının üretim ritmiyle çeliştiğini de belirtmeliyim. Sanat

dünyasındaki üretim döngüleri çok hızlı ve hemen yeni işler talep ediliyor – sanki bundan önceki tüketilmiş ve bitmiş gibi. Ben bu ritme göre üretemiyorum ve üretmek de istemem.

Bunun yanında iyi bir not alıcıyım ve teorik metinlere özel bir ilgim var. Nerede zor anlaşılan, karmaşık, ağır bir metin ya da sanat işi varsa –benim için bu ikisini ayırt etmek giderek zorlaşıyor– oraya doğru çekiliyorum.

Yazının senin pratiğindeki yerine gelelim. Yazmaktan hoşlanıyorsun. Bir konuşmamızda, işlerinin formatının bu gidişle görselden tamamen çıkıp salt yazı bile olabileceğini söylemiştin. Yazılı olan ile görsel olan arasında kurduğun ilişkiden biraz bahsedebilir misin?

Açıkçası ikisini ayırmak bana çok mümkün görünmüyor. İkisi de bir düşünme çabası ve denemesi; ve bu düşünme süreci hem yazıda hem de görsel ürünlerde kendi özerk alanını oluşturuyor. Godard'ın çok güzel bir deyişi var: "Düşünen bir biçimi biçimleyen bir düşünce" ("Une pensée qui forme une forme qui pense").[6] Asıl olan bu düşünen biçimi ortaya atabilmek ve sonra muhtemel düşünce izleklerini takip etmek. Çeşitli niyetlerin, amaçların ve öznelliğin ötesinde fikirler, nesneler, süreçler kendi ilişkilerini kuruyor ya da tezatlıklarını, uyuşmazlıklarını ortaya çıkarıyor. Benim tek yapmam gerekense bu uyuşmazlıkları ya da ilişkilerin ortaya çıkardığı o düşünceyi izlemek, onun kendini geliştirmesine fırsat vermek. Temel olarak bazı öğeleri sezgisel olarak ortaya attıktan sonra aralarındaki bağları kurmaya çalışıyorum; bu bağların serbestçe oluşmasını izliyorum. Bazen de kendim ilişkilendirmeye çalışıyorum ve böylece kendi niyetlerimin, taktiklerimin geçerliliklerini ölçüyorum ve hata yapmaktan korkmuyorum. Özellikle son zamanlarda yazdığım yazılar saf düşünme denemeleri; fikirlerimi sınama denemelerim gerçekleştirdiğim/gerçekleştireceğim işlerle de devam ediyor.

---

6 Jean-Luc Godard, "J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée" ("Her zaman sinemanın düşüncenin bir aracı olduğunu düşünmüşümdür"). Godard'ın *JLG/JLG* ve Youssef Chahine'in *Le Claire* adlı filminin Hotel Raphael'de beraber gösteriminde düzenlenen konferanstan alıntılar. Jean-Luc Godard. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)*. (Paris: Cahier de Cinéma, 1998), 300.

Son zamanlarda görsellikten uzaklaşarak daha performatif ve bilgi üretimini merkeze alan bir yöne doğru kaydığım söylenebilir. Yani 2004'teki, isim koymadığım ama sıkça *AB Bayraklı Kız* olarak anılan fotoğrafı veya *Muhafız* (2005) işlerini düşünün ve bunları *Tersyön Fizibilite Araştırması*'yla karşılaştırın. *Muhafız* ve *AB Bayraklı Kız* birer görsel düşünme hatta "görsel iddia" denemesi sayılabilir; *Tersyön Fizibilite Araştırması*'ysa performatif bir araştırma sürecidir. Elbette *AB Bayraklı Kız* bir fotomontaj taktiğinden ibaret değil; o iş sergi alanında görünür olmasıyla değil, kamusal alanda gerçekleşen bir eylem olarak tamamlanmıştı. Sanırım bu "görsel" dilden daha performatif, bilgi üretim yöntemlerini tartıştığım bir tarafa doğru kaymanın, sanat ortamındaki dönüşümle ve ayırdına vardığım bazı çıkmazlarla ilişkili stratejik bir niteliği de var. "Görsellik", bazı alışılmış ve tükenmiş taktikler (örneğin Sitüasyonistlerin kullandığı *détournement* taktiğinin güncel versiyonları; "kültürel çalışmalar" alanında hâlâ "yüksek" resmi kültür ile pop "aşağı" kültür arasında bir çatışmayı varsayan ve "aşağı"yı ya da "dışarı"yı görünür kılarak "minör varoluş"lara, "altkimlik"lere, "öteki"lere alan açtığını, onları "konuşturduğunu" ve görünür kıldığını iddia eden taktikler) artık düşünce için alan açmanın aksine düşünceyi körelten bir etki yapıyor. Güttükleri siyaset bir direnme ve özgürleşme pratiğine denk gelmiyor.

Son dönemde "görsellik"ten uzaklaşarak performatif araştırmaya ve metinsel üretime ağırlık vermem, güncel sanatın beslendiği bu teorilere bir mesafe alma ihtiyacının ve içeriden bir eleştiri kotarmaya çalışmanın da sonucu aynı zamanda. Görünür olma ve kılma, konuşma ve konuşturma niyetleriyle üretilen bu tür işler, genelde geçerli iktidar mantığının merhemi olduklarını düşünerek hareket ediyor; oysa aynı iktidarın başka bir yüzü haline gelerek, sömürü ve acı üreten mantığı tekrar üretiyorlar. "İktidar" ya da "kapitalizm" –nasıl adlandırmak istiyorsak– adeta hem kültür ve sanat aracılığıyla kendi yarattığı acının merhemini sunuyor hem de "inovasyon", "yaratıcılık", "girişimcilik" üzerine kurulu ideolojisinin reklamını yapıyor. Benim konuşmaktan, görünür kılmaktan geri çekilerek; konuşturan, görünür kılan, bilgi üreten mekanizmaları araştırmaya girişmem ve görsellik dozunu azaltarak

performatif bir yöne kaymam, sanatsal bilgi biçiminin maruz kaldığı bu çift taraflı kuşatmaya bir cevap niteliğindeydi.

Ana akım medyayla ilişkinden de bahsedelim. AB Bayraklı Kız *olarak bilinen 2004 tarihli işin İsimsiz'de olduğu gibi, medya tarafından kucaklanman bir yerde işin medyayı bir ortam ve araç olarak kullanmasına neden oldu diyebiliriz. Bu ilişki kasti mi yoksa tesadüfi mi ve her şeyin ötesinde, işlerin ortaya çıkmasında ne ölçüde önemli?*

Aslında ana akım medya belirli bir sorunsal oluşturmuyor işlerimde. *AB Bayraklı Kız*'da, tezat oluşturduğu düşünülen iki ikonu bir araya getirmiştim: Avrupa Birliği bayrağı ve Ortadoğulu çarşaflı kadın. Bu ana akım medyayla değil, temsillerini birçok yerde görebileceğimiz, "şeyler"i üzerinden anlamaya çok alıştığımız kültürel kabullerle ilişkiliydi. Medyayı bir araç ve ortam olarak kullanmadım. Ben fotoğrafı afiş olarak bastırıp Beyoğlu civarına astıktan sonra, haber niteliği taşıyan bir afiş ve imge olarak medya tarafından kullanıldı. Sadece orada ve o zaman da değil; çok çeşitli yerlerde (kültür ve siyaset derslerinde, parti kampanyalarında, yazı dizilerinde, dergi kapaklarında, çeşitli haberlerde vs.) kullanıldı. Bu benim hiç öngörmediğim bir şeydi. Ben kendi düşüncelerim doğrultusunda sanata has mekânları aşan, sokağa ve kamusal alana yayılan, oradaki pop dili kullanan ama yadırgatıcı bir iş yapmak istemiştim. İşin bundan sonraki macerası beklenmedik bir şekilde gelişti. İşin daha çok bu maceradan kaynaklanan "ün"ü benim için önem arz eden bir konu değil. Elbette işe artık bu "ün"ü hesaba katmadan bakmak da mümkün değil ama çok önemli bir değeri olduğunu da düşünmüyorum.

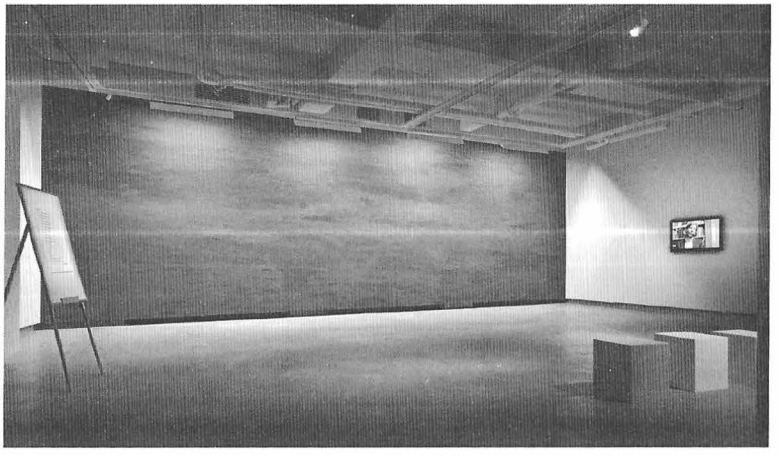
Bugün her yerde çokça imge üretiliyor ve bu imgeler rahatça ve fazlasıyla dolaşıyor, görünür oluyor. Sızmak, görünür olmak, saptırmak artık bir mesele gibi; direnme ve özgürleşme pratiğine işaret eden stratejiler değiller. Görsellikte temellenen, tüketim ve algı döngülerinin giderek hızlandığı bir kültür ortamı söz konusu. Bu ortam imgeleri bir rekabete çağırıyor. Andy Warhol'un söylediği gibi, herkes kendi 15 dakikalık şöhretini yaşamak istiyor. Bu "15 dakikalık şöhret" mantığı bugün "yüksek kültür" denen sanat dünyasında da aynı şekilde geçerli.

Üstelik döngüler artık saniyelerle ölçülüyor. *AB Bayraklı Kız* da bu dolaşma döngüsü içine girdi, orada 15 saniyelik şöhretini yaşadı ve bir ikon haline gelerek kayboldu. Kendini kurtarmasını sağlayan tek niteliği, sanat alanına uğramadan tamamen aşağıdan/sokaktan gelişmiş bir süreç olmasıydı.

O zamanlar benim için mesele, sanat kurumunun eleyici kıstaslarının etrafından dolaşıp, sokağı doğrudan bir sahne olarak kullanmak ve oradaki görsel dile yerleşerek bir boşluk ortaya çıkarmaktı. Sokakta alıştığımız estetik dili (reklam, konser, yürüyüş afişlerini, siyasal ve ticari afişleri, hepsinin kaynağı olan ve genel olarak "propaganda estetiği" denebilecek dili kastediyorum) kullanan ama üzerinde belirli bir anlam ve amaca işaret eden metinsel bir öğe olmayışıyla bu dilin yarattığı beklentileri boşa çıkaran bir taktik izlemiştim. Özellikle sokaktaki propaganda estetiği bağlamında ayrıksı bir işti. Bugünden baktığımda bu niyetlerim oldukça naif geliyor kulağıma.

"İktidar" meseleleri senin için çok önemli. İktidarla ilgili araştırmalarında özellikle ilgini çeken nedir? Bu kişisel bir merak konusu ve işleyişi anlama denemesi mi, yoksa bu işleyişe bir çizik atma gayesi mi? Günümüzde bu kadar yalın ve kesin çizgili ayrımlar kalmadı tabii. Senin özellikle ilgilendiğin başlık nedir?

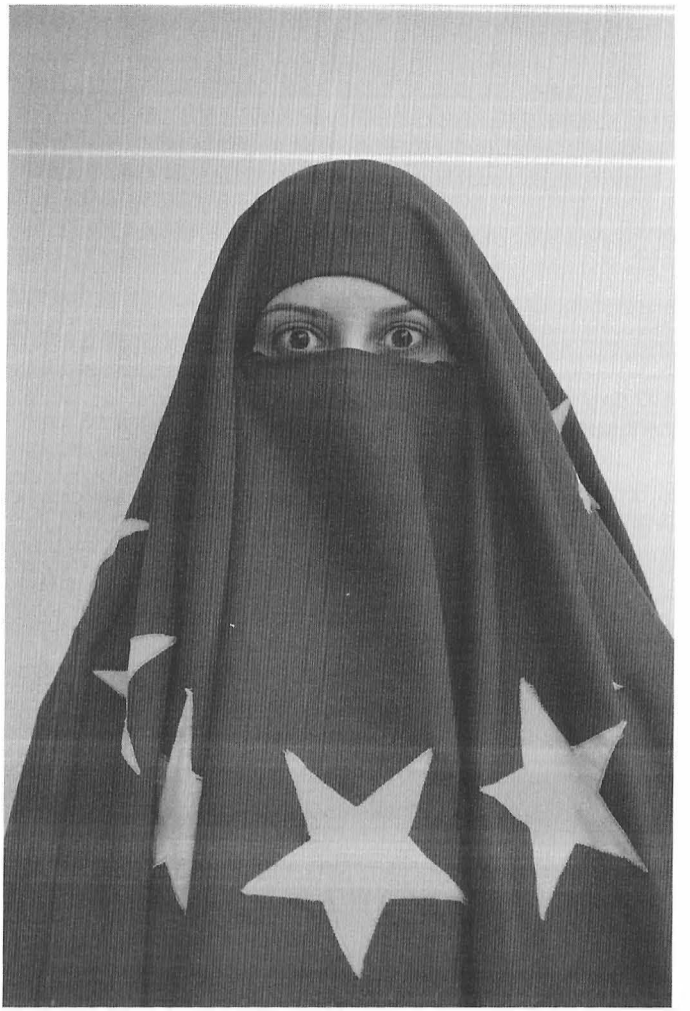
İktidar, güç, otorite meseleleri işlerimin temel konusunu oluşturuyor. Meşru olan ile gayrimeşru ilan edilen, kabul edilebilir olan ile kabul edilemez olan, söylenebilen ile söylenemeyen arasındaki sınırın nasıl çekildiği, nasıl dönüştüğü ve değiştiği, bu dönüşümlerin dinamikleri ilgilendiğim temel meselelerdir diyebiliriz. Çoğu zaman bu sınırların iki tarafından alınan şeyleri birbiriyle karşılaştırıyorum, iç içe geçiriyorum veya birbirlerine uyguluyorum. İktidar derken kastım illa devlet ve hukuk meselesi değil. İktidarı Postyapısalcıların kullandığı anlamda, belirli bir merkeze veya kuruma bağlı olmayan, topluma, teker teker kişilere ve hatta kişilerin kendileriyle, nesneler dünyası ve çevreleriyle ilişkilerine yayılmış süreçler, ilişkiler olarak düşünüyorum. Bu anlamda devlet de bir iktidar ilişkileri amalgamıdır, sanat da, sosyal bilimler de, üretim de, ekonomi de... Bu çeşitli alanların hepsi



RESİM 17 *Koleksiyoner'in Dileği*, Burak Delier, Pilot Sanat Galerisi, İstanbul, 2012. Fotoğraf: Rıdvan Bayrakoğlu

mikro iktidar mekanizmalarıyla işler. İşte benim asıl meselem de bu mikro iktidar mekanizmalarıdır. Burada çabam her şeyden önce kabul edilen ile edilmeyen, söylenebilir olan ile söylenemez olanın sınırlarını görünür kılmak, bu sınırların nasıl kurulduğunu araştırmak ve belirli bir eleştirel dil kotarabilmektir. Bugün kültür dünyasında bu eleştiri çabasının küçümsendiğini, "demode" bulunduğunu ve arka plana itildiğini düşünüyorum. Eleştiri derken kastım elbette teoriyi dışlamayan alternatif okuma ve düşünme süreçleri; yoksa "bu kötüdür", "bu iyidir" gibi yargılarla ilgilenmiyorum. Eleştiri, bir kültür üreticisinden beklenen pozitif nitelikli "mutluluk vaadi"nin ticaretini yapmayı ve iktidar ne kadar ceberut olsa da ondan kaçabileceğimiz küçük alanların bulunduğu temasını işlemeyi bu dünyayla uzlaşmaya hazır ruhlara bırakan bir tavırdır. Eleştiri her şeyden önce kendini sorunlara, sorunsallara boğar. Rahat bir an eleştiri için katlanılmaz bir boşluk gibidir. Paranoyak, rahatsız ama güçlü bir taraf vardır eleştiride, bu yüzden de üretken ve verimli değildir. İktidarla derdimin tam da böyle bir eleştiri çabasıyla şekillendiğini düşünüyorum.

Aynı zamanda bu araştırmaları/denemeleri korunaklı sanat ortamı içerisinde yapmak, bir açıdan çelişkili değil mi? Yakın zamandaki Pussy Riot



RESİM 18 *İsimsiz*, Burak Delier, poster 50x70cm. 2004-2005

olaylarına baktığımda görüyorum ki, şaşırtıcılığının nedeni bir Art punk grubunun sanatın korunaklı ortamından çıkıp bu kadar tepki yaratabileceğine inanmamamız. Bir varsayım belki de.

Sanat alanının korunaklı bir alan olduğunu düşünmüyorum. Biliyorsun, *Muhafız* fotoğrafı sergilenememişti. O dönemde 6-7 Eylül Olayları'nın fotoğraflarının sergilendiği Karşı Sanat'ın basıldığını, Hale Tenger'in 2003 Bienali'ndeki işinden dolayı, Halil Altındere'nin "Serbest Vuruş" sergisi kataloğundaki –aralarında *Muhafız*'ın da bulunduğu– üç iş dolayısıyla 301. Madde uyarınca "TSK'yı aşağılamak"tan dava edildiğini, "Allah Korkusu" sergisinin basılma tehditleri aldığını, Tophane'de galerilere saldırıldığını ve şu an aklıma gelmeyen diğer tehdit ve saldırıları düşünelim. Kendimizi korunaklı bir alandaymışız gibi hissediyor muyuz? Sanmıyorum. Bugün eğer sanat alanında Pussy Riot'ın yaptığı gibi muhafazakâr değerleri eleştiren bir tavır ortaya koyarsanız, hiç şüpheniz olmasın, kendinizi kızgın bir güruhun ya da demokratik haklara saygılı olacağını dileyeceğiniz bir hâkimin karşısında bulursunuz.

Bunun da ötesinde, sanatın meselesi popüler kültür ve nefret söylemiyle güdülenen toplumsal grupları hedefleyerek bir "etki" ya da "tepki" uyandırmak değildir. İçinde bulunduğumuz ve giderek tahammülsüzleşen dünyada böyle bir etkiyi uyandırmak, uyandırabilmek istisna değil, kuraldır. Dolayısıyla popüler kültürde hemen tüketilen bu tür meselelerin kendi başlarına herhangi bir değer taşıdığını düşünmüyorum. Ben kendi üretimimde böyle bir etki ya da tepkinin peşinde değilim. Bu anlamda sanat alanında faaliyette bulunmanın bir çelişki oluşturduğuna inanmıyorum. Sanat işleri daha "anlaşılabilir" ve "pop", dolayısıyla popüler ve "etkili" ve daha az "anlaşılabilir" ve "yüksek", dolayısıyla "elit" ve "etkisiz" işler gibi kategorilerle düşünülemez. Kaldı ki, bu ayrımın çoğu zaman popüler olanı savunan ve bu haliyle popülist de olan bir yanı vardır. Bu popülizm kitlelerin sanatla ilgilenmelerini kolaylaştıracak, onların anlayabileceği ve tepki vereceği biçimde işler yapmak gerektiği gibi bir yaklaşımı da içerir. Yani popülizm kitlelerin neden hoşlanacağını, neyle ilgileneceğini, onlara en iyi hangi sanatın gideceğini tayin eder. Kendi içinde yukarıdan aşağıya bir işleyiş barındıran ve bu haliyle hayli "elitist" olan bu yaklaşımla ilgilenmiyorum.

Söylediğim gibi, benim derdim her şeyden önce bir düşünme ve eleştiri çabası; bu çaba da kendi izleyicisini yaratmak durumunda. Sanat alanının içinde de dışında da, neye tepki verip vermeyeceğini, neyi anlayıp anlamayacağını tahmin ederek hareket edeceğimiz hazır bir izleyici topluluğu yok.

Biraz önce değindiğin bir konuya geri dönmek istiyorum. Son General *(2010) gibi bir işe bakalım mesela. Temsiliyet ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dönmek gerekirse, bu işinde sıkışıp kalmışlık hissi ve bu hissin bir üniformayla ilişkilendirilmesi oldukça temsili. Fakat biraz ileriye sarıp yakın dönemde ortaya çıkardığın bir tartışma performansına bakmak istiyorum:* Ağustos Böcekleri ve Karıncalar *adlı işin. Bu işin temsiliyet ile gerçeklik arasında bir yerde durduğunu iddia edeceğim: Bir tartışma formatında olsa da hem performatifliği hem de önceden çalışılmışlığı açısından bir sanat işidir diyebiliriz. Buna katılıyor musun? Bunun üzerine bilinçli olarak gittiğin bir konu olduğunu söyleyebilir miyiz?*

Son General'le başlayalım. *Son General* aslında benim için de sürpriz oldu. Bambaşka şeyler üzerinde çalışırken gayriihtiyari ortaya çıktığını söyleyebilirim. Türkiye'de gerçekleşen ve son derece önemli olduğunu düşündüğüm tarihsel bir gelişmeyi işaretlemek istemiştim. Bu anlamda belirli bir tarihsel kırılmayı işaretleme çabasıyla yola çıkmış "klasik" bir iş diyebilirim.

Ağustos Böcekleri ve Karıncalar'sa açık uçlu olarak tasarlanmış bir münazara performansıydı. Mürüvvet Türkyılmaz'ın "Açık Masa" projesinden gelen bir davet sonucu ortaya çıktı. Adından da anlaşılacağı gibi, sanat alanındaki üretim biçimlerine ve bu biçimlere direnme pratiklerine odaklanan bir işti. Son 5-10 senedir sanat üretimi, asıl formatı olan sergi merkezli organizasyonlardan uzaklaşarak giderek performatifliğin, canlı iletişimin ve söylem üretiminin ön planda olduğu çeşitli formatlara kaydı. Son İstanbul Bienali bu gelişmeye bir tepki içerirken, son Berlin Bienali bu tartışma, iletişime geçme formatlarını politik bir içerikle doldurarak kucaklıyordu. Bunun yanında 1990'lara ve 2000'lerin başına damga vuran "ilişkisel estetik", tam da bu sürecin sanatsal biçim sorunları alanında adını koyan bir kavramdı. Bu süreçte

sanat nesnelerinin gösterildiği sergiler merkezi önemlerini kaybetti ve açık tartışma, konuşma, diyalog, panel, konferans, atölye çalışması ve performans gibi etkinliklerin yanında bir öğe haline geldi. Ben bu gelişmenin kapitalizmin üretim mantığı ve biçimindeki değişimle ilgili olduğunu düşünüyorum. Bugünkü kapitalizmde üretim, somut ve maddi üretimin yeri olan fabrikadan ziyade "iletişimin" kurulduğu ilişkiler alanında gerçekleşiyor. Mesele bir metayı fabrikada üretmek değil, bir ürünü ve şirket kimliğini tüketicilerin beyin ve ruhlarına "konumlamak". İlişkisellik, bugünkü üretimin gerçekleştiği üretim bandı. Dolayısıyla üretim görsel, sözsel araçların kullanıldığı duygu ve bilgi dünyasında gerçekleşiyor. Sanat alanında da üretim, bu gelişmeyi izlercesine somut ve maddi sergilerden, ön planında kişiler ve performansların olduğu gayrimaddi üretimin ağırlık kazanmasına doğru evrildi. *Ağustos Böceği ve Karıncalar* münazarası, içeriğinde sanat dünyasının dışında ya da içinde bulunmanın ve ne kadar politik olursa olsun her sözün bir üretim olarak kodlanmasının komplikasyonlarını tartışırken, biçim olarak –yani bir münazara performansı olarak– bu dönüşümü görünür kılmakta ve sorunsallaştırmaktaydı.

Münazarada iki tez kabaca, "Sanat kurumunun dışına çıkmak, onda delikler açmak, onu saptırmak mümkündür" ve "Sanat kurumunun dışı yoktur ancak dışarısı üretilebilirdir" önermeleri üzerinden gelişen ve daha sonra izleyicilerin de katılımıyla sürecek açık uçlu bir tartışma süreci olarak planlanmıştı (elbette tartışma gelişmeye başladığında bu iki konum ara konumlara bölünmeye ve bu ikiliğin ötesine işaret etmeye başlıyordu). Katılımcılar yakından tanıdığım ve daha önce birçok kere benzer konuları, benzer biçimlerde grup olarak tartışmış kişilerdi. Bu münazara performansıyla, aramızdaki bu tartışmayı belirli bir kurgu içinde sunmaya çalıştık. Burada benim için ilginç olan, münazara gibi polemik üretmeye elverişli bir formatın kolektif düşünme ve üretme biçimi olarak geçerliliğini test etmekti. Bu format, tarafların giderek dağılması, her sözle farklı ittifakların ortaya çıkması, bazı tezlerin hemen geçerliliğini yitirmesi, bazılarının kalıcılaşması vs. gibi hareketlerle kendi kaotik yapısı içinde dinamik bir düşünme biçimine işaret ediyordu. Küçük bir kolektif beyin söz konusuydu. Zaten sanat dünyası kolektif bir beyin/ruh değilse, nedir ki?

Dizin

A

Adorno, Theodor W. 34, 47, 57, 58, 126

Ağca, Mehmet Ali 100

Akçam, Taner 64

Akçay, Eylem 96, 177

Altındere, Halil 11, 61, 66, 138, 175, 189

Avşar, Vahap 140

Ayhan, Ece 139, 141

B

Balotelli, Mario 5, 9, 10, 37, 39, 40-42, 164

Beuys, Joseph 16

Birsel, Selim 137, 139, 140, 142, 144, 180

Bourriaud, Nicolas 7, 107

Brehmer, KP 11, 80, 81, 83

Breton, André 31

Broodthears, Marcel 108

Buren, Daniel 108

Ç

Çekil, Cengiz 142

D

Dalceggio, Carlito 43

Deleuze, Gilles 17, 57, 89, 90, 131, 141, 166

Dink, Hrant 64

Duchamp, Marcel 9, 28, 31, 59, 98, 126

Duyvis, Paul Donker 142

E

Eagle, Hande 14, 159

Erden, Osman 16, 69, 82

Esche, Charles 61

Evren, Süreyyya 11-13, 69, 87-93

F

Ford, Henri 31, 166

Foster, Hal 13, 126, 128

Foucault, Michel 17, 75, 90, 112, 113, 115, 142, 147, 166, 170, 171

G

Godard, Jean-Luc 131, 183

Guattari, Félix 17, 131, 141

Gülbudak, Arif 165

Gülen, Fethullah 92

H

Haacke, Hans 108
Habermas, Jürgen 125, 127
Harrison, Charles 54, 180
Hašek, Jaroslav 30
Hirshhorn, Thomas 114
Horkheimer, Max 57, 126

İ

İpekçi, Abdi 100

J

Jo, Donghwan 82
Jo, Haejun 82

K

Kerinçsiz, Kemal 63
Klein, Yves 174
Kortun, Vasıf 61-63, 69, 180
Kosuth, Joseph 175
Kuspit, Donald 13, 126, 128

L

Lenin, V.I. 54, 55, 60
Leon, Claude 137, 143
Levi-Strauss, Claude 120
LeWitt, Sol 56

M

Marx, Karl 32, 110, 126, 129
Mercan Dede 43
Metzger, Gustav 9, 28, 29, 31, 34
Murtezaoğlu, Aydan 11, 78, 82, 137, 143, 144

O

Onur, Füsun 142
Oynar, Hande 14, 165

Ö

Özgen, Erkan 11, 62, 70
Özkaya, Serkan 11, 62, 70, 71
Özmen, Şener 11, 62, 70
Öz, Zeynep 14, 179

P

Paglen, Trevor 11, 81
Pamuk, Orhan 64, 130
Pollock, Jackson 54, 55, 60

R

Ranciére, Jacques 35, 57
Romi, Sezin 150, 180

S

Sarkissian, Hrair 11, 81
Scott, James C. 25, 89
Sennett, Richard 30, 92
Shahrokh, Naderi Ladan 142
Stilinovic, Mladen 11, 80, 81

Ş

Şangar, Bülent 78, 82

T

Tenger, Hale 189
Terkol, Güneş 96, 177
Thompson, Mayo 54
Türkyılmaz, Mürüvvet 190

U
Uğur, Agah 165

V
Vaché, Jacques 9, 28, 31
Vila-Matas, Enrique 28
Vitali, Paolo 142, 143

W
Warhol, Andy 157, 185

Z
Žižek, Slavoj 175
Żmijewski, Artur 44, 82

Sanat Dünyasının Senaryoları

Burak Delier

SANAT

Sanat Dünyasının Senaryoları, Burak Delier'in 2005-2014 yılları arasında kaleme aldığı yazıları ve kendi işleri üzerine yaptığı söyleşileri kapsıyor. Delier'in sanat ve siyaset ilişkisini somut örnek ve durumlar içinden ele almak amacıyla yürüttüğü tartışma, sorunlara yanıtlar üretmekten çok, belirli bağlamlarda etkinleşen sanatsal, eleştirel, siyasal konuşma edimlerinin biçim ve siyasetlerini sorgulamayı hedefliyor.

Yürüttüğü tartışmada Türkiye'de ve dünyadaki boykot çağrılarına ve bu çağrıların ortaya çıkardığı politik ve etik söyleme odaklanan Delier, bu boykot çağrılarında ortaya çıkan dilin bizi inandırmak istediği "sanat kapitalizme karşı" anlatısının, temelde bir kazan-kazan senaryosu olarak işlediğini öne sürüyor. Oyunun bir tarafta "kötü neoliberal kapitalizm", diğer tarafta "iyicil aktivist sanat" olarak kurgulanmasının handikaplarına dikkat çektiği yazıları kitabın temel metinlerini oluşturuyor. Boykot ve grev taktiklerinin tartışıldığı bu temel metinlerin yanı sıra, Afrika asıllı İtalyan futbolcu Mario Balotelli'den, sıradışı tasarımlı savaş uçağı X-29'a, kolektif bir otosansür vakasının analizinden sanat fuarı okumalarına kadar geniş bir kültürel alanda farklı direniş yöntemlerinin izi sürülüyor.

Yıldız Üniversitesi Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı'nda Sanatta Yeterliliğini (2013) tamamlayan Burak Delier halen Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Yardımcı Doçent olarak çalışmakta. 2014 yılında, Londra'nın önemli sanat kurumlarından Iniva'nın (Institute of International Visual Arts) Komisyon ve Sergi Fonu'yla "Özgürlüğün Senaryosu Yoktur." başlıklı kişisel sergisini açan sanatçı, yurtiçi ve yurtdışında "İstanbul: Tutku, Neşe, Öfke" (Maxxi, Roma 2016), "Sen, Ben ve Aramızdaki Her Şey" (Spatiu Intact, Cluj 2015), "Uluslararası Sanatçı Filmleri" (Whitechapel Gallery ve İstanbul Modern 2015), "Formun Huzursuzluğu" (Viyana 2013), "Ne Kadar Faşizm?" (BAK, Utrecht 2012), 2008 ve 2010'da Taipei Bienalleri, 10. İstanbul Bienali (2007), "Serbest Vuruş" (İstanbul 2005) gibi birçok sergiye katıldı.

KÜY

28 TL

978-605-5250-87-4

9 786055 250874