İKTİDARI GÖRMEK

sanat ve aktivizm

21. yüzyılda

NATO THOMPSON



İKTİDARI GÖRMEK . NATO THOMPSON

İKTİDARI GÖRMEK

21. YÜZYILDA SANAT VE AKTİVİZM

Koç Üniversitesi Yayınları: 159 UÇBEYLERİ
SANAT

İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm
Nato Thompson

İngilizceden çeviren: Erden Kosova
Yayına hazırlayan: Emre Ayvaz
Düzelti: Defne Karakaya
Kitap tasarımı: Gökçen Ergüven
Kapak tasarımı: Kibele Yarman

Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century
© 2015 by Nato Thompson. No part of this book may be reproduced, in any form without written permission from the publisher.
© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016
1. Baskı: İstanbul, Şubat 2018

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

Baskı: A4 Ofset Sertifika No: 12168
Otosanayi Sitesi, Donanma Sk. No: 16 Seyrantepe/İstanbul +90 212 281 64 48

Koç Üniversitesi Yayınları Sertifika no: 18318
Rumelifeneri Yolu 34450 Sarıyer/İstanbul +90 212 338 1000
kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversitesiyayinlari.com

Koç University Suna Kıraç Library Cataloging-in-Publication Data
Thompson, Nato
İktidarı görmek : 21. yüzyılda sanat ve aktivizm = Seeing power : art and activism in the 21st century / Nato Thompson ; çeviren Erden Kosova ; hazırlayan Emre Ayvaz.-- İstanbul : Koç Üniversitesi, 2018.
168 pages ; 13,5x20 cm.-- Koç Üniversitesi Yayınları ; 159.
ISBN 978-605-2116-25-8
1. Arts--Political aspects. 2. Art and social action. I. Kosova, Erden. II. Ayvaz, Emre. III. Title.
NX180.P64 T4920 2018

İktidarı Görmek

21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm

NATO THOMPSON

İngilizceden çeviren: Erden Kosova

KÜY

Giriş

İktidarı Görmek sanat üzerine kaleme alınan tipik kitaplardan biri değil. Daha ziyade, felsefe ile pratiğin pek de alışılmamış tarzda bir bileşimi. Kişisel deneyimlerim ile aktivizm ve sanat dünyası içinde, özellikle "sanat aktivizmi" dediğimiz ilham verici ve fırtınalı sahada geçirmiş olduğum yaklaşık yirmi yıl boyunca yaptığım gözlemleri bir araya getiriyor. Aynı zamanda çalışmalarımda tekrar tekrar gündeme gelmiş olan meselelerle başa çıkma çabası.

Sanat ile aktivizmin güçlü bir şekilde birleşmesinin insanların siyasete dair kavrayışlarını ve etraflarındaki dünyayla ilişkilerini dönüştürebildiğine defalarca tanık oldum. Alternatif küreselleşme hareketi cephelerinden Occupy Wall Street sırasında ülke çapında yaşanan ayaklanmalara kadar uzanan bir yelpazede sanat aktivizmi, kendini görkemli ve dinçleştirici yollarla hissettirdi. Kanımca bu ve buna benzer pek çok an, kültürün rolünün ciddiye alınması gerektiğine ve toplumsal değişimin gerekleri doğrultusunda işe konduğunda kültürün mucizevi sonuçlar üretebileceğine işaret ediyor.

Kültür yaratımı ile para kazanmanın derin bir şekilde iç içe geçtiği günümüz ekonomik sisteminde her birimiz, tersini düşünmeyi ne kadar istersek isteyelim, kapitalist sisteme iştirak ediyoruz. Bu, sanatçıların ve aktivistlerin sistemi esaslı ve radikal bir şekilde dönüştürme becerisine sahip olmadığı anlamına gelmiyor. Bu beceriye sahipler. Fakat bu türden dönüşümleri harekete geçirebilmek için kültürel üretim sistemi üzerine yeniden düşünmeleri gerekiyor. Ve bizim de onlarla birlikte bu yeniden düşünme sürecine katılmamız gerekiyor.

İktidarı Görmek'te bu göreve, konu üzerine daha önce yazmış diğer yorumculardan farklı biçimde yaklaşmaya çalıştım: Üzerine kafa yormak istediğim şey, sanat ve aktivizmin gündelik hayat içinde gerçekte nasıl

işlediği. Özellikle okullar, müzeler ve profesyonel aktivistlerin çalıştığı örgütler gibi kurumlarla şehir meydanları ve anarşistlerin buluşma yerleri gibi fiziksel mekânlara odaklanacağım. Kamusal alan üzerindeki vurgu, fikirlere coğrafi yaklaşım denebilecek bir şeye karşılık geliyor: Sanat üzerine düşünürken sanatın dünyayla temas etmesini sağlayan müzeler, sanat okulları ve galeriler üzerine düşünmemek nasıl zorsa, aktivizmi de içinde serpilebileceği okul sınıflarından, sokaklardan ve şehir meydanlarından ayırmak imkânsız.

1930'larda İtalyan Marksist Antonio Gramsci mevcut iktidarı doğallaştıran, normalleştiren güçler üzerine kafa yormuş, iktidarın folklora ve işçi sınıfının hikâyelerine nasıl sızdığını kavrayabilmek için hegemonya kavramını geliştirmişti; hangi güçler bu iktidarı doğallaştırdı ve normalleştirdi, diye soruyordu. Kilise ve okulların öznelliklerin üretilmesinde önemli rol oynayan yapılar olduğu sonucuna varmıştı; dolayısıyla, işçi sınıfını değiştirmek için "yeni" okullar, "yeni" kiliseler üretilmeliydi. Aynı şekilde, elinizdeki bu kitabın büyük bölümünde de yeni fikirler ve kendimizi görmenin ve anlamanın yeni yollarını –yeni düşünme biçimlerini– üretecek mekânlar ve pratikler yaratmamız gerektiği savunuluyor. Karşı-kurumların, alternatif mekânların ve kolektif ortamların önemine hep inandım; yeni mekân türleri, Gramsci'nin karşı-hegemonya dediği şeyin olmazsa olmazıdır.

Çalışmaları hem sanatı hem aktivizmi içerenlerin karşılaştığı sorunları çözmeyi amaçlıyor bu kitap. Kendi bulunduğum noktadan bakarak yazıyorum: Çağdaş sanatla, özellikle de sanat ile aktivizmin bağlantı noktasında bulunan alanla tanışıklığı olan bir sanat profesyoneliyim. 2001-2007 yılları arasında Massachusetts Museum of Contemporary Art bünyesinde küratör olarak çalıştım; 2007'den bu yana faaliyetimi Creative Time isimli kamusal sanat organizasyonu bünyesinde sürdürüyorum. İki görev süresince de sanat aktivizmi ile yoğun temas içinde oldum. İki dünyaya da aşinalığım var; ikisinin iç içe geçişinin zaman zaman ortaya çıkardığı melez durumları tanıyorum.

Amacım, *İktidarı Görmek*'in okurlarının, kitabı bitirdiklerinde kültürün üretimine ve dolayısıyla siyasetin üretimine dair eyleme geçirebileceği bir dizi kavrayış edinmesini sağlamak. Kitabın bazı yönleri –ve içinde anlatılan fikirler– zorunlu olarak soyut olsa da, *İktidarı*

Görmek'in okura temel olarak bir dizi "pratik" eleştiriyi aktaracağını ümit ediyorum. Kültürü gerçek anlamda değiştirebilmek için geçmiş tartışmaları geride bırakmamız gerekiyor. Elinizdeki kitap benim bu sürece katkımdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

Kültürel Üretim Dünya Kurar

Kültür endüstrisi –film stüdyoları, reklam şirketleri, sosyal medya holdingleri, galeriler vs.– her gün sanat ve aktivizmin emeğinin meyvelerini topluyor, mideye indiriyor ve dünya üzerindeki giderek büyüyen ve doymak bilmeyen tüketici yığınları için yeni bir madde olarak geri kusuyor. Hoşlandığımız, yaptığımız, dinlediğimiz, hayalini kurduğumuz şeyler, gerçekleşeceğini ümit ettiğimiz dünya –hatta kendimizi ve etrafımızdaki dünyayı tanımlamak için kullandığımız terimler– dev ve karmaşık ekonomik güçlerin gittikçe daha fazla denetimi altına giriyor. Dolayısıyla kapitalizm sadece orada bir yerde –dumanları tüten fabrikalarda, parıltılı alışveriş merkezlerinde ya da siyasetçilerin bürolarında– değil; aynı zamanda bizim içimizden çıkıyor ve bizi hedef alıyor. Sanatçıların ve aktivistlerin fikirlerinin metalaştırılıp ürünlere dönüştürülüyor olduğunu ifade etmek bugün yeterli değil, çünkü olan –ve yüz yıldan uzun bir süredir olmakta olan– şey, böyle basit terimlerle anlaşılamayacak kadar muazzam bir ölçekte gerçekleşiyor. İnsanları sisteme dahil olmaya zorlayan arsız hamleleri savuşturmuş olduğuna inananlarımız bile kültür endüstrisinin sayısız duyargasının hayatlarımızın ekonomik boyutuna sızmış olduğunu ve dünyaya katılımımızı belirlediğini görmüş bulunuyor. Durumdan, bu haliyle, kaçamıyoruz.

Kültür endüstrisinin gündelik yaşam üzerinde yarattığı topyekûn dönüşümü dikkate aldığımızda, sanatçıların ve aktivistlerin çalışmalarından bahsederken sanki dünya hiç değişmemiş gibi konuştuklarını görmek şaşkınlık verici. Şimdi ve burada, yani 21. yüzyılın ikinci onyılında, estetik ve siyasete dair her tür düşüncenin kültür endüstrisinin son altmış yıl içinde yaşadığı patlamayı hesaba katması gerekiyor. Reklam faaliyetlerinin yoğunlaşması, televizyon, radyo, film, video oyunları, duygulanımsal emek, müzik, yazılım ve diğer içerik aktarım mecraları-

nın yükselişi gündelik yaşamımızı içinde kavradığımız ve icra ettiğimiz bütün bir spektrumu yavaşça –ama radikal bir biçimde– değiştirdi. Bu yeni manzarayı küresel ısınmanın doğal bir kültürel sonucu olarak da düşünebilirsiniz: Kapitalist kültür ekonomisinin artıkları zaman içinde tıpkı karbondioksit gibi birikti. Ama bu devasa ekonominin parçacıkları, stratosfere doğru yayılacağına işlerimize, davranışlarımıza, beklentilerimize ve duygularımıza sızmış bulunuyor.

Ancak bu ekonomi ve ürünleri basit çözümlemelere karşı dirençli: Kültür endüstrisinin etkilerini çoğunlukla hissetmiyoruz, çünkü biz de onun kutsal ürünüyüz. Kültürel kapitalizmin koşullarını eleştirmekte serbestiz, ama aynı zamanda onun inşa etmiş olduğu gizemli dünya içinde uyumamız, çalışmamız, oynamamız ve hayal kurmamız gerekiyor.

Nasıl geldik bu noktaya?

Fabrika Fırınından

19. yüzyılın ortasında, ikinci sanayi devrimi şekillenirken, gündelik yaşamda gerçekleşen radikal değişimlere anlam vermeye çalışan bir kuram ortaya çıktı. Tarihsel maddeci araştırmalar, maddi varoluşta yaşanan değişimleri (çelik kullanımındaki artış, buhar gücünün kullanılması, demiryollarının devreye girişi, maddi ürünlerin imalat şekillerindeki değişimler) düşünce, fikir ve arzularda yaşanan değişimlerle bağlantılandırmaya girişti. Başka bir deyişle, ekonomiye ilişkin sorular ile insanların somut yaşama biçimleri arasında bağlar kurmaya çabaladı. Mesele sadece yeni ürünlerin yeni yöntemler kullanılarak üretiliyor olması değildi; fabrikalarda eriyen kömürün uğultularına kulak kabartıp sanayileşmenin dünyayı değiştirdiğini söylemek için fazla çabaya gerek yoktu zaten. Bütün dünyada gündelik yaşamı büyük bir hızla baştan şekillendiren başka tür değişimler –işgünü, maaş, çalışan ile işveren arasındaki temel ilişki– söz konusuydu. Bu değişimler maddi olduğu kadar psikolojik ve varoluşsaldı ve nicelleştirilmeleri hayli zordu. Yine de inanılmaz bir hızla yayılıyorlardı: Sanayileşmenin en yüksek noktasında Karl Marx, yeni sanayi sistemi çökse bile, makine dişlilerinin gerisinde yeni doğmakta olan bir mantıksal ekonomik sömürü sisteminin nasıl ayakta kalacağını ortaya koyan ayrıntılı bir çözümleme sunmuştu.

19. yüzyılın sonlarında sanayi, üretim alanına dinamiğin iki tarafından da yaklaşmaya başladı – sattığı şeyi almak isteyecek bir özne yaratacaktı. Endüstriyel imalat makinesi tümüyle reklama bağımlı hale gelecek ve bu da metropolün oluşmasına yardımcı olacaktı. Charles Baudelaire, Paris sokaklarında yeni ortaya çıkan yeni bir fenomenin –modern şehrin– ruhuna kapılmış halde avare avare dolaşırken bu yeni, gizemli, aklı baştan alan oyun sahasına şaşkınlık içinde bakacaktı. Burada aynı anda hem şehir hayatını karakterize edecek olan yeni anonimlik hissi vardı, hem de şehri parıldayan bir kapitalist *Wunderkammer*'e [nadire kabinesine] dönüştüren göz alıcı mağaza vitrinleri.

Şehrin büyümesi modernizmin tanımlayıcı özelliklerinden biri haline geldi ve sermayenin kültürel cazibesiyle ilişkisi de temel estetik motoruydu. Şehir bir bakma yeriydi artık: Yabancılara bakma, binalara bakma ve tüketilecek nesnelere bakma yeri. Bu bakma dürtüleri, şehri de buna uygun bir şekilde dekore etme ihtiyacını teşvik ediyordu. Müzikolojik bir tablo gibi düzenlenen mağaza vitrinleri arzunun harcanabilir getirisini cezbetmeye yönelik tarihsel savaşa dönüşecek şeydeki ilk top ateşiydi. Bugün anladığımız şekliyle alışveriş yapmak tarihsel olarak yeni bir fenomendi; mağaza vitrinleri de reklamcılığın ilk formlarından biriydi. Ama aynı zamanda kişinin içinde bulunduğu şehirde yönünü nasıl bulacağının ve o şehri nasıl kavrayacağının şekillenmesinde de en önemli unsurlardan biri haline gelmişti.

20. yüzyılla beraber modern reklamcılık biçimleri de gelişti. Bir şirket için ürün üretmek yeterli değildi artık, bu ürüne yönelik arzuyu da üretmeliydi. Esasen tüketiciyi şekillendirmek, kalıba dökmek gerekiyordu. Ve kalıba dökülmeye en uygun tüketici de ürünle en mahrem ilişkiye sahip olan tüketici, yani onu üreten insandı. Marx gibi, bizi biz yapan şeyin emeğin yapısı (yani işe gidip gelmeler, aylık ücretler, çalışma saatleri, hiyerarşiyle girilen ilişkiler, sağlık güvencesi) olduğunu söylemek bir şeydir; bir işte ürettiğimiz şeyin aslında biz olduğumuzu söylemek başka bir şey. Henry Ford'un 1913 yılında ilk montaj bandını açarken kucakladığı tam da bu anlayıştı. Ford'un Highland Park imalathanesinde işçilerin ürettikleri ürünleri hem istemeleri hem de maddi güçlerinin onları satın alabilmeye yetmesi bekleniyordu.

Fakat 1950'lerden itibaren Ford'un montaj bandı başka bir hikâye anlatmaya başladı: Artık her araba dünyanın çeşitli köşelerinden gelen parçalardan oluşuyordu. Post-Fordizmdi bu – sanayi devrimi sonunda küreselleşmişti. İşçilerin maddi koşulları radikal bir biçimde değişmişti, jeopolitik manzara da öyle: Kapitalist teknikler ve fikirler dünya çevresinde kendilerine durmaksızın yer açarken, harita, bir yerin bu yeni ekonomi tarafından emilme derecesi kıstas alınarak Birinci, İkinci ve Üçüncü Dünya isminde bölgelere ayrılmıştı. Artık montaj bandında üretilmeyen ürünlerin neredeyse tümü finans, imalat, emek ve reklamın küresel ölçekte birbirlerine bağlandığı bir sisteme tabi hale gelmişti. İmalat yeryüzünün güneyindeki bölgelere kayarken ABD de bir tüketici toplumuna dönüştü. Ekonomik ilişkilerde yaşanan bu değişim dünya üzerinde yeni bir var olma biçimi ortaya çıkardı: ABD'de yaşayanlar için gündelik hayatın büyük bölümü gittikçe artan bir biçimde sadece otomobil, konut ve besinin değil, çok geniş bir kültürel ürün yelpazesinin de tüketimini içerir hale gelmişti.

İçinde yaşadığımız bilgi çağı –ve onun ekonomisi– eski kapitalist düzeni neredeyse tamamen geride bıraktı. Maddi ürünlerin imalatı ABD ve Batı Avrupa'da gittikçe düşerken, enformel ve gayrimaddi üretim –lokantalarda ya da sokaklardaki seyyar büfelerde yemek yemek, masaj yaptırmak, avukat tutmak, iPhone'da müzik dinlemek– büyük bir hızla ekonomik sistemde merkezi bir yer edindi. Küresel ekonomi tüketilen şeylere olduğu kadar tüketicilere de odaklanırken, bir tüketim toplumunun dikkatini çekme –ve arzularına hizmet etme– itkisi de daha önce hiç olmadığı kadar belirleyici olmaya başladı.

Öte yandan, ekonomik sistemimizin kapsamı ve karmaşıklığı artarken çağdaş kültürün kendine dair kavrayışının geçmişe saplanıp kaldığını görüyoruz: Dünyadaki yerimize ilişkin algımız, içinde bulunduğumuz tarihsel andan çok, büyük ölçüde hâlâ 20. yüzyılın başlarından ilham alıyor. Kültür endüstrisini en fazla bir balığın içinde yüzdüğü suyu gördüğü kadar görebiliyoruz. Etrafımızı çevirmiş durumda, bizi sarıp sarmalıyor, ama onu görmek için, filozof Giorgio Agamben'in tavsiye ettiği gibi, çağdaş bir şekilde düşünmemiz gerekiyor. Bunu becermenin yollarından biri, –kendilerini kapıp götürmeden önce– sele tanıklık

etmiş olanların seslendirdikleri endişelere dikkatli bir biçimde kulak vermekten geçiyor.

Batı'dan Yükselen Bir Dalga

"Kültür endüstrisi" kavramı, Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma" (1944) başlıklı, çok etkili olmuş popüler kültür ve tüketim kültürü eleştirisinden çıkmıştır. Bu iki diyalektik Marksist düşünür, 1944 yılında metni kaleme alırken savaş sonrası dönemde dünyayı dönüştürecek olan bir fenomeni gözlemlemişti: ABD'de bir kültürel üretim dalgası kabarmıştı ve Atlantik'in Avrupa kıyılarına vuruyordu. Savaş öncesi dönemin Alman gazeteleri mekanik olarak yeniden üretilen Amerikan müzik, film ve reklamlarının saldırısından yakınmıştı ama Adorno ve Horkheimer farklı bir şey görüyordu: Onlara göre kapitalizm kültürü yok etmek istiyor değildi; aksine, ona tapıyordu ve fırsatını bulduğunda onu kucaklamaya ve şekillendirmeye hazırdı. Bu yolla, homojen, kişiliksiz ve tüketici dostu bir dünya –ve bir özne– inşa edecekti. Adorno ve Horkheimer'e göre "şimdilik kültür endüstrisi, tekniği standartlaştırmadan ve seri üretimden ibaret olmuş, yapıtın mantığını toplumsal sistemin mantığından ayıran her şeyi feda etmiştir."*

Siyasetçiler II. Dünya Savaşı'nın yerle bir ettiği ulusal ekonomileri canlandırmaya çabalarken, kapitalist ağlar hiç mola vermeden konut, ev içi tüketim nesneleri ve toplumsal konfor ürünleri üretmeye devam etti. Bu da radyo ve sinemanın, savaş öncesinde olduğundan çok daha büyük bir ölçekte küresel imgeleme egemen olması anlamına geliyordu: Dünyanın düşleri sadece kendilerini taşıyacak teknolojileri değil, kendilerini sürekli artan bir hızla yenileyebilecek ekonomileri de bulmuştu. Dönüşüm halinde bir toplumdu bu; boyutları birinci sanayi devriminininkine eş bir altüst oluş yaşanıyordu.

Kapitalist kültür üretimi, kendini hayatın pek çok alanında ve reklam panoları ve filmlerden plaklara, radyoya ve televizyona kadar çok

---

* Theodor W. Adorno, "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma", *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen (İstanbul: İletişim, 2007), s. 49.

sayıda yerde hissettiriyordu. Film, televizyon ve radyo gibi teknolojiler yalnızca genç kuşağın gündelik yaşamının bir unsuru değildi, insanın dünyayı kavrayış biçiminin ayrılmaz bir bileşeni haline geldi. Gündelik yaşam ve onunla beraber kendi kimliğini ifade etmeye çalışan yeni bir kuşağın arzu ve hayalleri değişiyordu. Ucuz ve tarihsel anlatılar sayfalardan fırlayıp büyük ekranlara taşınıyordu ve bunu çocukların hayal dünyası takip etti. Caz, Amerika'nın en büyük yeni kültürel ihraç malıydı; dergi sayısında patlama yaşandı ve bulaşık deterjanından makyaj malzemesine ve hava yolculuğuna uzanan bir potansiyel arzular dünyası ortaya çıktı.

Adorno ve Horkheimer'e göre yaşanmakta olan bu sağanak, sermayenin tuhaf bir biçimde demokratikleştirici doğasına işaret ediyordu. Bu seçkin ve derinlikli olmaktan uzak yeni kültürel ürünler dalgası, işlerin yürümesini sağlamak için, para harcamaya gönüllü her türlü pazarı kucaklıyordu. Adorno ve Horkheimer bir yandan bu dalganın kitleler tarafından ne ölçüde kabul görebileceğine dair uyarılar yaparken, bir yandan da beğeninin vasatlaşması olarak gördükleri şeyden duydukları memnuniyetsizliği dile getiriyorlardı.

> Genel bir ortak payda olan kültür, neredeyse, kültürü yönetim dünyasına sokan o kayıt, kataloglama ve sınıflandırma işlemlerini içerir. Ancak endüstriye dayanan, bununla tutarlı bir sınıflandırma, bu tür bir kültür kavramına tam olarak uygun düşer. Zihinsel üretimin tüm dalları aynı biçimde tek bir amaca tabi kılınır: İnsan duygularının, akşam fabrikadan ayrıldığı andan ertesi sabah tekrar kart bastığı ana kadar, gün boyu yürütmek zorunda olduğu emek sürecinin damgasıyla meşgul tutulması amacına. Böylece, kişilik felsefecilerinin kitleselleşmenin karşısına koydukları birleşik kültür kavramının gereği, alay edercesine yerine getirilir.*

Bu satırlar bugün bize hem kâhince hem de tepkisel görünüyor. Adorno ve Horkheimer kitle kültürüne karşı genelde düşmanca bir tavır içindeydi, dolayısıyla homojenleşmiş, popülist estetik beğenilere olan karşıtlıklarını, nihayetinde biraz hedefinden sapmış olsa da, anlamak mümkündür. (Adorno özellikle kitle kültürünün kabaran dalgasının tipik bir örneği olduğunu düşündüğü caza karşı eleştirel bir tavır için-

* *Agy.*, s. 61.

deydi. Ne var ki, bu örnekte kapitalizmin nasıl bir standartlaştırma etmeni olduğunu kavramak güçtür – aksine, caz dünyayı daha karmaşık bir hale getiriyordu: Afrikalı-Amerikalı bir sanat formu –ve onu icra edenler– uluslararası bir dinleyici kitlesi buluyordu.)

Kapitalizmin kültürel üretime esrik bağlılığında çarpıcı olan, her şeyi bayağılaştırma eğilimi değil, binlerce yeni kimlik üretme potansiyeliydi. Adorno ile Horkheimer'in farkına vardıkları şey, kültürel kapitalizmin bu yeni biçiminin burjuva bireycilik ve beğeni idealleriyle iç içe geçmeye başlamış olmasıdır. Modern kültür endüstrilerinin sermayenin sakinlerine uygun ve sermayenin mantığıyla işbirliğine girebilen bir estetik çerçeve üretme yolunda ilerlemekte olduğunu çok berrak bir şekilde görmüşlerdi. Marksist devrime dair geleneksel kavrayışa ciddi hasar veren bir gelişme olarak karşılamışlardı bu durumu. Kültür elbette her zaman bir rol üstlenmişti, ama hiçbir zaman bu ölçüde değil. İnsanlar bir kere sermaye tarafından üretilmiş bir kültür dünyasını kabul ettiklerinde, ona tepki göstermelerini sağlamanın çok zor olacağından endişe ediyorlardı.

Dalganın Üzerine Binen Bir Kuşak

Fakat bir tepki vardı. Altmışlar kuşağı –çoğunlukla radikal bir şekilde– kültür endüstrisinin genişlemesine ve yoğunlaşmasına karşılık verdi. Adorno ve Horkheimer'in 1940'larda ancak zayıf bir şekilde tespit edebildiği değişimler, pek çok açıdan 1960'ların tanımlayıcı meseleleri haline geldi. II. Dünya Savaşı'nın ertesinde gelen kuşak tıka basa kültürle beslenerek büyümüştü. *Newsweek*'in Mart 1948 sayısı televizyon çılgınlığını "ağır bir bir kızıl humma salgını"na benzetmişti. 1949-69 yılları arasında en az bir televizyona sahip hane sayısı bir milyonun altında bir sayıdan 44 milyona fırlamıştı.

Reklamcılık sektörünün hacmi 1946-60 yılları arasında 3 milyar dolardan 11 milyar dolara çıkmıştı. Madison Avenue üzerinde çalışan ve "the Mad Men" [Çılgın Adamlar] denen reklamcılar ve Leo Burnett gibi Orta Batı'nın büyük reklam şirketlerinin Amerikan kültürü üzerinde devasa bir etkisi vardı. Kendi adını taşıyan şirketin kurucusu ve *Time* dergisine göre 20. yüzyılın en etkili insanlarından biri olan Leo

Burnett, çağdaş reklamcılığın öncülerinden biriydi. Marlboro Adamı, Pillsbury Hamur Çocuğu ve Yeşil Dev Jolly gibi ikonik satış imgelerinin yaratıcısı olan Burnett, "[reklamları] sanki hiç farkında olmadan gözeneklerimizle emeriz. Ozmosla," diye yazmıştı.

1960'larda ortaya çıkan isyan, bu kitle hâkimiyetini geri püskürtmeye girişmişti ama bu işe gücü yetmedi. Müzik, moda, bohem yaşam tarzları, kitaplar ve kültürel nesneler bir topluluğa sahici bir şekilde katılmanın –ve uyum sağlamaya isyanın– simgeleri haline geldi, fakat bu simgelerin kimi zaman boş gösterene dönüştüğü oldu. II. Dünya Savaşı'nın ertesinde ortaya çıkan karşı-kültür hareketleri aktivizme yeni, estetik açıdan çeşitlilik içeren bir kimlik verdi, fakat siyaseti öncelikli hale getirmede büyük ölçüde başarısız oldular. Giyim kuşam, müzik ve bir bütün olarak kültür çılgınlaşırken siyasi hareketler daha dağınık ve tanımlanması daha zor hale geldi. Yeni kuşak kadar medya tarafından da sürdürülen bu yeni hareketler dalgası, nihayetinde tam da isyan ettiği kültür endüstrisine olan borçluluğunun ceremesini çekecekti.

Parlak anlar da yaşandı tabii ki. 1960'ların sonlarına doğru Paris'te Sitüasyonistler ve hırçın liderleri Guy Debord tarafından kültür endüstrisine karşı verimli bir eleştiri geliştirildi. Debord'un sermaye ile kültürün –özellikle kitle kültürünün– savaş sonrası dönemde hâkim olan birleşimi için kullandığı terim "gösteri" idi. "Gösteri," diye yazıyordu, "bir imgeler toplamı değil, insanlar arasında imgeler dolayımıyla kurulan bir toplumsal ilişkidir."

Fakat Sitüasyonistler bile, nihayetinde 1960'ların sonlarının devrimci ruhunu denetimine alacak olan kültür ekonomisinden kaçamamıştı. 1968'de her renkten devrimci –hippiler, serbest aşk komünistleri, Beat Kuşağı eylemcileri, *Digger*lar, *Yippie*ler ve daha bir sürü topluluk– üniversite kampüslerine girmiş ve daha sonra sokaklara çıkmıştı ve bunun sonucunda aktivizm ile kültürün güzel bir karışımı ortaya çıkmıştı. Fakat bu sürmedi. Yeni kimlikler etrafında örgütlenen alternatif plaklar, radyo, edebiyat ve modanın ekonomisiyle yetişen ilk kuşak, aynı zamanda ilk tüketici kuşağıydı. Bu kuşağın, dönem üzerine geliştirilmiş eleştirel yorum ve düşüncelerin büyük kısmının meşgul olduğu bütün siyasi dertleri, neticede tüm bu yeni, kimliğe dayalı enerjiyi kanalize

etmek ve emmek üzere tasarlanmış kültürel ürünlerin eşzamanlı varlığıyla baş edemedi.

Altkültürlerin dili, aktivizmin dili ve toplumun kendi dili gittikçe artarak radikal bir şekilde üzerlerine gölgesi düşen kültür endüstrileriyle kaynaştı. 20. yüzyılın ikinci yarısında bir müzikal ve siyasal altkültür endüstrisi –glam rock ve punk'tan hip-hop, hardcore, grunge, rave, riot grrrl ve *hipster*a kadar– bir potansiyel kimlikler sağanağını da beraberinde getirdi. Hepsinin kendine ait kuralları, modaları ve özellikleri vardı ve hepsi sonunda anaakım kültür içinde alınıp satılacak özgül mikroekonomiler geliştirdi.

Altmış yıllık kitlesel ölçekli kültürel üretimin ardından nihayet belli bir mantık görünür hale geliyor. Bugün, ortalıkta birkaç ay boyunca dolanan herhangi bir kültür hemen kültürel bir ürüne dönüşüyor; istediği kadar sahici görünsün, kültür endüstrisinin erişiminin dışında kalabilen hiçbir şey yok. Fakat paradoksal bir şekilde, bu durum olan biteni –iktidarı– daha berrak bir biçimde görmemizi mümkün kılıyor. Punk müziğin Playstation'ın ve banal pop gruplarının sürekli başvurduğu bir dile dönüşmesiyle beraber eski punklar kendi geçmişlerinden rahatsız olmaya başlıyor. Organik gıda tarım sektöründeki dev şirketlerin sloganı hale geldikçe yeşil tarımcılar ve aktivistler yaptıkları şey üzerine eskisine göre daha fazla düşünür ve aynı zamanda belki daha sinik hale geliyor. Direnişle ilişkili her türlü kültürel gösterenin (punk rock'tan Kara Panterler'e, hippilere ve anarşistlere kadar her şey – zehirlerden zehir beğenin) sürekli paketlenip satışa sunulmasının bir anlamı var elbette; tıpkı her devrim vaadinin reklamcıların ve uygulama geliştiricilerinin sosyal ağlarda pazarlayacakları içeriğe dönüştürülmesinde olduğu gibi.

Bu hikâye, bu iç karartıcı anda –topyekûn ve kati el konma anında– başlıyor. Günümüzün radikal hareketleri ve altkültür projeleri bir yandan metalaşmaya direnirken bir yandan da onu kucaklıyor. Son altmış yılın girift siyasal eylem ağı, kendini ifade etmek için giderek daha kusurlu hale gelmiş bir kültürel mantığı kullanageldi. İyi haber ise, 21. yüzyılın başı itibarıyla, el konuluyor olmanın artık tanıdık bir şey haline gelmiş olması. 2015 yılında iktidarı –ve bütün o sonu gelmez tekrarlarını– bizden önce gelenlerden daha berrak bir şekilde anlayabiliyoruz.

Yaratıcı Endüstrilerin Bebekleri

ABD banliyösünde herhangi bir alışveriş merkezine adım attığınızda büyük ihtimalle Hot Topic isimli mağazalarla karşılaşacaksınız – kent merkezinin dışında yaşayıp olup bitenden memnun olmayanları giydiren, kendini kültürün metalaştırılmasına adamış bir tür kilise. Mağaza bütün altkültürleri kaba bir şekilde tek bir çatı altına yığıyor ve çok düşük fiyatlara tişörtler, el çantaları, bilezikler, kolyeler, küpeler, saç bantları ve ayakkabı bağları olarak geri kusuyor. Hot Topic'te Slipknot ile Toby Keith, Creed, Marilyn Manson ve mariyuanayı metheden tişörtler ile yan yana mutlu mesut yaşıyor. Anarşist bilezikleri sadece beş dolara satın alabiliyor ve şanslıysanız üzerinde Red Hot Chili Peppers yazılı nargileleri yüzde 20 indirimle eve götürebiliyorsunuz. Başka bir deyişle, Hot Topic karşı-kültür tüketiminin sıfır noktası, ama belki – sapkın bir biçimde– yeni bir direniş döneminin tetikleyicisi olarak da iş görebilir. Kırklı yıllar tüketim olarak kültürün doğuşuna tanıklık etmiş, altmışlı yıllar da karşı-kültürün doğumunu gerçekleştirmişti; 21. yüzyılın başlarında karşı-kültürden yazarkasaya geçiş süreciyse o kadar kısaydı ki fark edilmedi bile. Kültür ile ticaret o kadar iç içe geçmiş görünüyor ki, hangisinin hangisi olduğunu söylemek pek kolay değil.

Kültür ekonomileri büyüdükçe varlıkları da her yerde hissedilir hale geldi. "Yaratıcı endüstriler" ve "yaratıcı ekonomiler" gibi terimlerin tarif ettiği şey hiç de yeni değil aslında – yakın geçmişte bunların kapsadığı faaliyetler "kültür endüstrileri" ifadesiyle tanımlanıyordu. Fakat bu ifadenin eleştirel ve şüpheci bir iması varken, yeni terminoloji empatik ve olumlu. "Yaratıcı endüstriler" terimi çok geniş bir ticari olmayan faaliyetler ağını ve aynı zamanda kâr amaçlı eğlence sektörü kategorisine giren pek çok sahayı içeriyor: film, televizyon, radyo, yazılım, spor, gazetecilik, yazı, müzik ve bir ölçüde basitçe *cool* görünme uğraşı. 1940'lardan bugüne kültür endüstrilerinin yaşadığı her büyüme aşamasında kültür ile ticaret daha da iç içe geçti ve bu iç içe geçişin ölçeği her geçen gün daha da büyüyor. İnternet içeriği üretiminin yükselişiyle birlikte, yaratıcı endüstriler kültür üreticilerini –artık çoğunlukla yaratıcılar denen kişileri– çağın yeni ruhunun temsilcileri olarak görüyor.

Yaratıcı endüstrilerin kültür üzerindeki etkisiyle otomobil, bulaşık makinesi ve otomatik aletler gibi daha konvansiyonel ticari ürünlerin yaygınlaşması arasında pek bir ortaklık yoktur. Çapraz pazarlama, demografik nişler ve odak gruplarındaki yenilikler marka kimliği oluşturmakta daha stratejik yöntemler izlenmesini sağlıyor; ürünlerle reklamlar bileşerek ekonominin motoru haline geliyor. Reklam artık her yerde: Reklamcılar tarafından sömürülmeden kalmış neredeyse hiçbir Google araması yok. Anlamın manipülasyonu büyük bir ticarete dönüşmüş durumda ve kültürel üretim ekonomisinin içlerine doğru yeterince ilerlemiş olanlar bugünlerde kendilerini, işleri yeni kimlikleri bütünüyle yeni ekonomilere tercüme etmek olan, dev şirketlere bağlı enformasyon üreticilerinin ellerinde buluyorlar.

1980'lerde Jean Baudrillard "gerçek"in yok oluşuna karşı uyarıyor, bunun sonunda yanlış yaşanan bir hiper-gerçeklikler ve simulakralar dünyasına yol açacağını söylüyordu. Bilgi ekonomisinin motoru bizi bu olasılığa yaklaştırmaktan başka bir şey yapmadı. Reklamın varlığı bilgi ekonomisine paralel biçimde büyüdükçe ürün ile reklam arasındaki mesafe çöktü. Tişörtler giyim şirketlerinin, fast food zincirlerinde verilen kâğıt bardaklar sinema filmlerinin reklamını yapıyor – bu o kadar hızlı bir şekilde yaygınlaşmış bir şey ki insana yeni bir gelişme gibi bile gelmiyor. Kişiler arası etkileşimlerin fethi ise reklamın daha ince dokunuşlarla yürüttüğü bir süreçti ve bu yolla, nihai ürün de ortaya konmuş oluyordu: Kişinin kendisi.

Kültür endüstrilerine bağımlı bir ekonominin, bir sonraki büyük şey için daha da aç hale gelebilmek için, hızlı hareket etmesi gerekiyor. Rağbet görecek yeni şeylere yönelik arayış, şirketlerin katıldığı spekülatif bahislere evrilmiş durumda; buna koşut olarak anlam da kömür, petrol ya da maden cevheri gibi bir hammaddeye dönüşüyor. Yaratıcı endüstriler çağında düşünce, sanat ve siyasal eylem, bir hammadde üretimi kaynağı olabiliyor.

Bu spekülatif bahislerin yükseliş ve hızlanışının –konuttan her tür müziğe ve perakende satıcıların tasarımına uzanan bir genişleyen pazarlar yelpazesinde– gündelik yaşamın her ayrıntısı üzerinde derin bir etki bıraktığı görülüyor. Bugün her tür kültür metalaştırılabilir durumda. Altkültür kimliklerine dair herhangi bir liste, gerçekte içine

girilebilecek ve satış sağlayabilecek pazar ilişkilerinin ve çeşitli demografilerin listesinden ibaret. YouTube, Flickr ve Facebook gibi şirketler radikal nitelikte içerik üretiminin gerçekleştirilebildiği, ama bu içeriğin göz açıp kapayıncaya kadar bir holding tarafından emilebildiği kamusal bir platform sağlıyor. Her tür altkimlik sadece yeni kültürel pazarlara dahil olabilmekle kalmıyor, bu pazarları üretebilir hale de geliyor.

Ve üretimi oluşturan şeyler de daha önce hiç olmadığı kadar geniş bir şekilde tanımlanıyor. Kültürel üretim giderek daha fazla yeni mekânlar ve yeni deneyimler oluşturmaya odaklanıyor ve böylelikle ürünün kendisi neredeyse gereksiz hale geliyor. Red Bull sadece bir içecek değil, bir yaşam tarzı. IKEA sadece alışveriş yapılacak bir mağaza değil, yeni bir yaşama şeklinin tasavvur edileceği yer – başka bir yeni mekânın hayal edilmesi için tasarlanmış bir mekân. Apple Store da bilgisayar alınacak bir yer değil, eğitim görülecek bir yer.

İlişkilere ve Taktiklere Dair

Gittikçe daha fazla "yaratıcı"ların faaliyetleri üzerinde temellenen bir ekonomide sanatçılar tam olarak nasıl bir yere sahip olacak? Küresel bilgi ekonomisinde yaşanan büyük değişimler sanatı oluşturan şeyler üzerinde de büyük etkiler yaratmış bulunuyor. Sanatçılar tarihsel olarak içinde yaşadıkları döneme tepkiler vermiştir ve 20. yüzyılın başında sanatı oluşturan araçlar –mesela imge yaratımı, performans, tasarım ve mimari– bugün reklam ve medya dünyalarında temel beceriler haline gelmiş durumda. Sanatçıların faaliyeti, aslında yaratıcı endüstrilerin ölçek ve kapsamlarıyla karşılaştırıldığında göze çok küçük görünüyor. Bu da sanatçıların kültür endüstrisinin puslu sahasında yol almak istiyorlarsa çok daha fazla beceriye sahip olmaları gerektiği anlamına geliyor. Kolay bir şey değil bu.

Dünya üzerinde kendine kimlik oluşturmuş sanatçıların, galerilerin, müzelerin, dergilerin ve sanat okullarının oluşturduğu çapraşık manzara devasa bir boyuta ve herhangi bir genellemeye izin vermeyecek kadar çeşitlenmiş bir karaktere sahip – ya da en azından ben bu tür genellemelere girişmeye hazır değilim. Bu kitapta, daha ziyade, bilinçli olarak sanat ile siyasetin kesişim noktasında faaliyet gösteren sanatçılara

odaklanıyorum. Bu nitelendirme bile daha baştan bazı genellemeler yapmayı gerektiriyor. 20. yüzyılın ikinci yarısında ve 21. yüzyılın ilk yirmi yılında, uluslararası sanat dünyasının giderek yükselişine ve bu dünya içinde uluslararası sanat faaliyetinin geniş yelpazesinde birbirine yanaşan, birbiriyle çarpışan ve bitişen çok sayıda estetik üslup ve tarihi tarif edebilmenin bir yolu olarak geniş kapsamlı "çağdaş sanat" teriminin, "postmodern" teriminin yerini alışına tanık olduk. 1990'lar boyunca, Guangzhou'dan İstanbul'a ve Johannesburg'a kadar dünyanın pek çok şehrinde bienaller ortaya çıktı ve sanatların bir uluslararası fuarlar çemberine gitgide daha fazla yönelmesiyle birlikte sanatın kendisi kadar çağdaş sanat piyasasının da işine yaramış olan büyük miktarda para dolaşıma girdi.

Fakat dediğim gibi, bu kitap, bienal patlamasının ve yeni küresel sanat piyasalarının ortaya çıkışının farkında olsa da, bakışını yapıtları sanat ile siyasetin kesişim noktasına temas eden sanatçılara çeviriyor. Bu sanatçıların bazıları piyasanın altyapıları ve gelir kanallarıyla temas halinde olsa da (ve esasen ticari olmayan sanat söylem ve mekânlarının bile yüksek finansa bağlı sanat piyasasının etkilerinden tamamen azade olduğu söylenemez), içinde faaliyet gösterdikleri çevrenin dikkate değer özgünlükte bir güzergâhı vardır.

Özellikle iki sanatsal üretim hattı, yakın geçmişteki sanat ve siyaset faaliyetini etkileyen önemli öncüller olarak öne çıkıyor: toplumsal estetik ve taktiksel medya. Toplumsal estetik insanlara (ve dolayısıyla, insanlar aracılığıyla, siyasete) odaklanırken, taktiksel medya sanatı basitçe iktidarı sekteye uğratmanın bir aracı olarak görüyordu. Toplumsal estetik çoğunlukla aktivizm ile çok açık olmayan bir ilişki içindeyken, taktiksel medya açık bir şekilde aktivist desteklerine kucak açıyordu. Bu sanat hareketleri birbirinden farklıdır, fakat sanatı bütün dünya ile temasa sokma ve herkesin anlayabileceği bir dil konuşma gibi bir tasayı paylaşıyorlar. Bu ortak yaklaşım, bu iki güzergâhı, günümüzde işleyen sanatın ve siyasetin anlaşılması açısından çok önemli hale getiriyor.

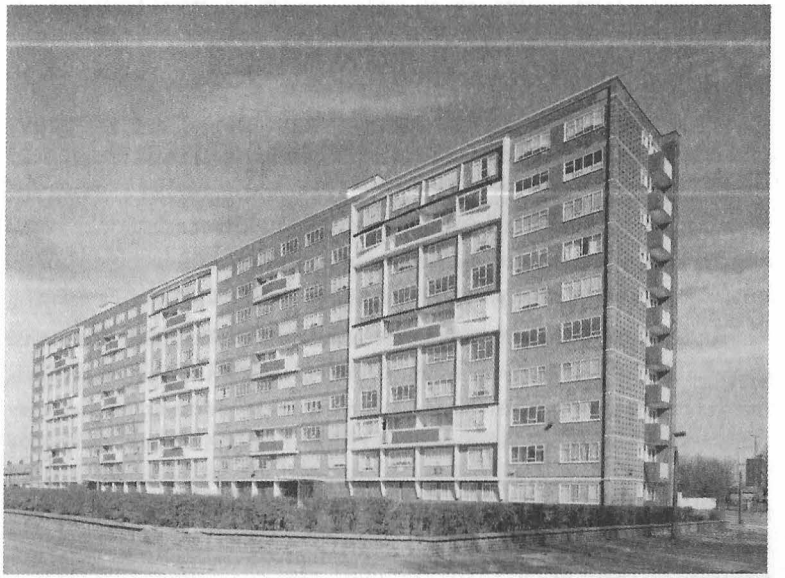
Toplumsal estetik 1990'ların ortasında ortaya çıktı. Hem toplumsal ve kişiler arası olan, hem de gayrimaddi ve dolayımsız olmaktan çekinmeyen bir sanattı. Eylemlerle yapılan bir sanattı. İnsanları içeren ve her zaman müzede yer alamayan bir sanattı. Yaratıcıları ilhamlarını kitle

kültürüne dair yoğun bir şüphecilikten alıyor ve dolayımsız, kişisel ve zaman zaman da siyasal olana vurgu yapıyordu.

Toplumsal estetik genellikle müze ya da galeri bağlamı dışında gerçekleşen kişiler arası ilişkileri vurgular. Toplumsal olana odaklanan sanattır bu. Örneğin Danimarkalı sanat kolektifi Superflex'in 2001'de İngiltere'nin Liverpool şehrindeki bir sosyal konut bloğunda gerçekleştirdiği bir çalışma olan *Tenantspin*'i [Kiracı Örgüsü] ele alalım. Superflex sanatçıları, web tabanlı televizyon yayınını kullanarak (o zamanlar daha Skype icat edilmemişti) kiracıların yaşadıkları bloklarda olup bitenleri tartışabileceği bir medya kanalı geliştirmişti. Konu ister kira dertleri, konutlarda yapılması gereken tamiratlar, ister yerel fırın ürünleri ya da hatta yaklaşmakta olan bir karaoke buluşması olsun, *Tenantspin* vatandaş faaliyeti için bir katalizör işlevi görmüştü. Çalışma, blok sakinlerinin etkileşimi olmaksızın var olamazdı. Özünde, sanat olan şey toplumsal olanın etkinleştirilmesiydi.

Toplumsal estetiğin öncüllerini 20. yüzyılda bulmak mümkün: I. Dünya Savaşı sırasında Zürih'teki Cabaret Voltaire'de gerçekleştirilen şamatalı şiir okumaları ve performanslar; Alman sanatçı Joseph Beuys'un 1940'lı ve 1950'li yıllarda geliştirdiği toplumsal heykel girişimi; 1950'lerin Happening olarak bilinen çılgın, uçucu, aktivist performansları; Judy Chicago, Suzanne Lacy ve Meirle Laderman Ukeles gibi ikinci dalga feminist sanatçıların yapıtlarında bulunan, kişisel, siyasal ve toplumsal olan arasındaki derin bağlantı ve Brezilyalı Tropicalia hareketinin, Helio Oticica ve Lygia Clark gibi sanatçıların yapıtlarında kendini gösteren toplumsal psikanalizi. Anılacak çok fazla tarih var, ama toplumsal estetik basitçe bir zincirin son halkası değildi: Katılım ve toplumsal olan üzerindeki vurgularına bakarak bu hareketi, medyanın ve manipülatif kültür üretiminin yabancılaştırıcı etkilerine gösterilmiş zaruri bir tepki olarak değerlendirmek mümkün.

Toplumsal estetik, en meşhuru Fransız küratör Nicolas Bourriaud'nun verdiği isimle "ilişkisel estetik" olan bazı yan dallar da üretti. Fakat toplumsal olana –ve kimi zaman siyasal olana– gösterilen eğilim çok farklı şekillerde adlandırıldı ve aralarında diyalojik estetik, toplumsal pratik, yeni tür kamusal sanat vesairenin de bulunduğu farklı türevlere doğru evrildi. Başka bir Danimarkalı sanat kolektifi, N55, sokak





üzerinde yeri değiştirilebilen hareketli bir ev tasarladı; sanatçı Rirkrit Tiravanija, galeri hamileri için Pad Thai pişirdi; Wochenklausur isimli Avusturyalı kolektif, uyuşturucu bağımlılığına odaklanan ve vatandaşların katılımına açık bir atölye çalışması gerçekleştirdi.

Toplumsal estetik daha önceki dönemlerin sanat hareketlerinin sahip olduğu siyasal etkiye sahip değildi belki, fakat kültür içindeki estetik parametrelerin değişmekte olduğunu açıkça ortaya koyuyordu. Guy Debord'un gösterinin dışına çıkma arzusu, kişiler arası, dolayımsız sanatın bu yeni formlarında bir cevap –ya da en azından bir yankı– bulmuştu. Toplumsal estetiğin önemi giderek artacaktı.

Toplumsal estetik, müze duvarlarının dışındaki, yaşanan dünyanın gerçekliklerini kucaklayınca kaçınılmaz olarak kültür endüstrisinin her şeyi kapsayan ortamıyla karşı karşıya kaldı. Aynı sıralarda, taktiksel medya hareketi –toplumsal estetikle ilişkili ama farklı bir sanat türü– içindeki sanatçılar açık bir şekilde siyasi bir alanda varlıklarını hissettiriyordu.

Kuramcı Michel de Certeau'nun terminolojisine başvuran sanat kolektifi Critical Art Ensemble, "taktiksel medya"yı, belirli siyasal yapıları taciz etmeye yönelik müdahaleci bir gerilla kültürel üretim formu olarak tanımlamıştı. Sloganları "içeri gir ve dışarı çık" idi. Dünyayı, sanatçı-aktivistlerin müdahalede bulunacağı karmaşık bir iktidar sahası olarak görüyorlardı: Anlam yaratmak için sınırları ihlal etmek gerekiyordu. Mecra önemli değildi ve önceden tasarlanmış olması gerekmiyordu; daha belli bir söylemin estetik dili tarafından belirlenecekti. Sanatçılar biyoteknolojiyle ilgili meselelere değineceklerse mecraları laboratuvarlar ve araştırmalar olacaktı. Düsturları –"Her ne mecra gerekiyorsa"– sanatçılara sanat dışındaki toplumsal alanlara girmeleri ve ulaşabilecekleri her tür biçimi kullanmaları için bir tür çağrıydı. Critical Art Ensemble, radikal bir siyaset biçimi olarak, pek çok anlamda sanat dünyasını geride bırakan bir sanat üretimini teşvik ediyordu.

Taktiksel medya uygulayıcıları, anlamın dünyasının ve bu dünyanın potansiyel manipülasyonunun galeri ya da müze içinde kapalı tutulmasına gerek olmadığını anlamıştı. İktidarın ve onun kültürel gösterenlerinin, işyerinden hapishaneye, tiyatrodan laboratuvara kadar

yaşamın her alanında etkin olduğunu görüyor ve buna cevap olarak tam da eylemlerine yol açmış olan göstergeleri kullanarak kısa devreler yaratmak üzere melez bir sanatsal ve aktivist çalışma tekniği öneriyorlardı.

Tarih boyunca bütün sanat hareketlerinde olduğu gibi taktiksel medya ve toplumsal estetik de gittikçe daha fazla gösteriye dayalı hale gelen bir dünyaya kaçınılmaz ayak uydurma hamleleriydi. Her yere yayılmış ve her şeye hâkim hale gelmiş gerçekliklere tepki göstermek ve katılmaktan başka çaresi olmayan sanat biçimleriydiler. Fakat alışılmadık biçimde siyasal angajman içeren bu sanat formları bile sermayeye tümüyle direnç gösterememişti. Nihayetinde, kültür endüstrilerinin yükselişi, kültürün iktidarın derinliklerine girebilmesinin yolunu açmıştı. Toplumsal estetik gibi kişiler arası ilişkilere odaklanan sanat hareketleri, biçimsel olarak onlara benzeyen ama amaçları fazlasıyla farklı olan şirket faaliyetlerinde yansımasını bulmuştu. Etkinlik temelli promosyonlar ve 1990'larda ortaya çıkan kişiler arası reklamcılık üzerindeki vurgu –kaba biçimde tarif etmek gerekirse– toplumsal estetiğin özelleştirilmiş bir biçimiydi. Ve taktiksel medya iktidar ile kültür arasında derin bir birlik olduğunu kavramıştı kavramasına ama şirket iktidarı ve devlet denetimi dünyası da bu kavrayışa kör ya da sağır değildi.

Enformasyonun ve kültürün kapitalist üretimin başlıca biçimleri haline gelmesiyle beraber giderek uçucu bir karaktere bürünen sanat, nihayetinde geniş ölçekli ekonomik dönüşümleri taklit eder hale geldi. Bir başka deyişle, sanatın kapitalizmden kaçmaya çalıştığı durumda bile bu çabalar çoğunlukla büyük ölçekli ekonomi içinde işleyen güçleri yeniden yürürlüğe koymakla kalır. Yaratıcı endüstrilerin hâkim olduğu bir çağda sanat ve siyasetin üretken birliğini gerçekleştirmek için basit estetik üslup değişimlerinden çok daha fazlasına ihtiyacımız var.

WTO'dan OWS'ye*

Alternatif küreselleşme ya da altküreselleşme hareketi 1990'ların sonunda doğdu ve kısa bir süreliğine sanatı kendi saflarına kattı. Bütün dünyada, siyasal angajmanlı hareketler, sanatçıları ve aktivistleri küresel

* WTO (World Trade Organization): Dünya Ticaret Örgütü; OWS (Occupy Wall Street): Wall Street'i İşgal Et –*çn.*

kapitalizmin hastalıklarına –IMF, Dünya Bankası ve Dünya Ticaret Örgütü'nün aşırılıklarına– karşı girişilen mücadelede yan yana çalışmak üzere büyük gösterilerde bir araya getirdi.

1999'da Seattle Mücadelesi'nin yaşandığı sırada dünya çapında devasa bir direniş toplulukları ağı olgunluğa ulaşmıştı. Medyanın el koyma gücü karşısında şüpheci bir yaklaşımı olan, ortak kapitalist düşmanlara karşı siyasal ve ideolojik farkları bir yana bırakarak birleşmeye hazır ve hiyerarşik örgütlenmenin sorunlarının farkında olan bu yeni ağın elinin altında çok sayıda analitik ve toplumsal araç vardı. Seattle Mücadelesi ile Dünya Ticaret Merkezi'ne düzenlenen saldırı arasındaki iki sene içinde aktivizm bir patlama yaparak küresel bir siyasal direniş topluluğu oluşturdu. 1999'da Seattle'da düzenlenen Dünya Ticaret Örgütü toplantısından 2000 yılında Davos'ta gerçekleşen Dünya Ekonomik Forumu'na ve Prag'da düzenlenen IMF protestolarına, 2001 yılında Québec City'deki Amerikalar Zirvesi sırasında yaşanan çatışmalara, İsveç'te Göteborg şehrinde gerçekleşen Avrupa Birliği zirvesine ve G8 protestoları sırasında kana bulanan Cenova sokaklarına kadar toplumsal ve kültürel aktivizm hareketleri kendi içlerindeki bağları gitgide daha fazla güçlendirdiler. Hareketin dünya çapında nasıl bu kadar hızla yayıldığını kavramak kolay değildir.

Bu döneme estetik müdahaleler, kültür bozgunculuğu ve bir sürü neo-Situasyonist taktiksel medya yaklaşımı damgasını vurdu. Çoğunlukla taktiksel, geçici sınır ihlalleri olarak başlayan mekânsal müdahaleler her yere yayıldı. Disney dükkânlarındaki ve Starbucks şubelerindeki soylulaştırmayı hedef alan *Reverend Billy*, New York ve diğer şehirlerdeki gözetleme kameralarına turlar düzenleyen *Surveillance Camera Players*, spontane anarşist dans partileri örgütleyen *Carnival Against Capitalism* ve protesto yürüyüşleri sırasında feminist edebiyat kitapları dağıtan ve dans koreografileri düzenleyen (ve *Black Block*'ta cisimleşen agresif estetiğe verilmiş *riot grrrl* ilhamlı bir cevap olan) *Pink Bloque* gibi oluşumlar bunların arasında sayılabilir. Le Tigre grubu, dinleyicilerini internetin başından kalkıp sokağa çıkmaya davet ediyordu. Büyük ölçekli kolektif kampanyalarla örgütlenen şirket karşıtı grafiti çalışmaları şehirlerin manzarasını değiştiriyordu. Müdahaleler

ve taktiksel medya etkinlikleri küresel protesto hareketinin görsel dili haline gelmişti ve sinerji nefes kesiciydi.

Seattle Mücadelesi'nden önce pek çok sanatçı ve aktivist geleneksel aktivizm çağının bitişine ağıt yakıyordu. Onlara göre radikal bir biçimde farklı bir model üzerine düşünülmesi gerekiyordu, çünkü geleneksel sokak yürüyüşleri etkin olamıyordu. Sonra birden Seattle sokaklarına göz yaşartıcı gaz yayıldı ve sokak aktivizmi küresel ölçekte geri geldi. Indymedia olay mahallerinde muhabirlik yapabilmek için interneti kullanıyordu. Anarşistler protestocuların ve dillendirilen fikirlerin çeşitliliğini yansıtabilecek örgütlenme modelleri geliştiriyordu. Michael Hardt ve Antonio Negri'nin İmparatorluk başlıklı kitabı hareketin temel metni haline gelmişti; kitap harekete felsefi ve estetik destek veriyor ve derin bir imkân hissi katıyordu. İyimserlikle, adrenalinle dolu günler yaşanıyordu.

Protestolar, anarşist ve sanatsal-aktivist pratikler yeni ve heyecan verici şekillerde kaynaşıyordu. *Institute for Applied Autonomy* [Uygulamalı Özerklik Enstitüsü], Natalie Jeremijenko, Yomango ve RTMark gibi taktiksel medya uygulayıcıları protesto eylemlerinde kullanılması için web çıkışlı projeler ve uygulamalar geliştiriyordu. Robotlar, istenen her sloganı sprey boyayla duvarlara yazabiliyordu. Billionaires for Bush [Bush için Milyarderler] (şirket CEO'ları kılığına girip Bush'a karşı gösteri yürüyüşü düzenleyen büyük bir aktivist grubu) gibi alaycı müdahaleler protesto enerjisinin pazarlanmasına karşı oyunlar geliştiriyorlardı. *Adbusters* dergisi popüler imgelemde yer edinirken, reklam panoları üzerinde yapılan oynamalar Sitüasyonizm sonrası kitlesel estetiğin simgesi haline geliyordu. Küreselleşme karşıtı protestolar bütün dünyaya yayılırken, yapılan müdahaleler hız kazanıyordu.

Fakat sonra her şey birden sona erdi.

Amerikan tarihinin siyasal anlamda en baskıcı yıllarından olan George W. Bush başkanlığı döneminde aktivizmin fark edilir ölçüde hız kaybetmesi ve protesto hareketlerinin katılımcı kaybına uğraması tarihçilere şaşırtıcı gelebilir. Bu düşüş basitçe ABD vatandaşlarının umursamazlığının bir neticesi değildi – büyük ölçüde seçim politika-

larından duyulan hayal kırıklığı ve sonrasında sivil özgürlüklere karşı düzenlenen cepheden saldırılar tarafından tetiklenmişti.

2000 yılında pek çok ilerici Yeşiller Partisi adayı Ralph Nader etrafında kenetlenmiş ve sonrasında Bush'un Florida'da kıl payı farkla seçimi gasp etmesine tanık olmuştu. 11 Eylül saldırılarından sonra işler daha da kötüye gitti. Cam çerçeve indirmek birden terörizmle eşanlamlı hale gelmeye başladı: Earth First [Önce Dünya] aktivistleri Oregon'da terör suçları kapsamında takibata uğradı ve anarşistler Miami sokaklarında polisin vahşi saldırılarına maruz kaldı. Orta yolcu Demokratlar seçim politikasına geri dönerken, radikal solun ciddi bir bölümü Indymedia ve diğer çevrimiçi aktivizm örneklerinden öğrendikleri yöntemleri kullanarak başkanlık seçimleri üzerinde somut bir etki oluşturmaya çabaladı. MoveOn.org reform bayrağını devraldı ve internet üzerinden bağış toplama konusunda uzmanlaştı. Tabandan destek almaya yönelik bu strateji Demokrat Parti'den başkan adaylığı için yarışan Howard Dean tarafından kullanılmış, daha sonra da Obama'nın 2008 kampanyasına entegre edilmişti. Çevrimiçi aktivistlerin oluşturduğu yeni koalisyon, seçim politikalarının getirdiği uzlaşmaları göze alarak ilerici argümanlar geliştirmeye çalışıyordu. (Change.org da bu tür örgütlenmelerin başarılı bir örneğiydi.)

Aynı şey hızla enformasyon ekonomisine katılan çoğu kültür üreticisi için de –kıyıda köşede olanları da dahil olmak üzere– söylenebilir: En dağınık, kendini DIY'e [*Do It Yourself*, "kendin yap"] en fazla adamış müzik grupları bile çalışmalarını artık MySpace ve web ortamındaki diğer platformlarda tanıtmaya çalışıyordu.

Aynı sırada *hipster* çağının doğuşuna da tanık olduk. Yeni şehirli *hipster*, 1970'li ve 1980'li yıllarda oluşmuş *hipster* altkültürlerinden farklı olarak, Los Angeles'taki Silver Lake, Chicago'daki Wicker Park, New York'taki Williamsburg ve San Francisco'daki Mission gibi soylulaştırılmakta olan mahallelere yerleşen, güvenilmez ve büyük ölçüde apolitik bir kişilikti. Kendini herhangi bir kültürel harekete bağlamak istemeyen, üstüne başına özen gösteren bir ortam insanıydı. Gerçekten de 21. yüzyılın ilk on yılında büyük şehirleri fethetmeyi başarmalarının ardından bugün Amerika'nın neredeyse her köşesinde *hipster*lara rastlamak mümkün. İnternetin de etkisiyle kültürel mikroekonomiler o kadar

hızlı biçimde gelip gider hale geldi ki bu dönemde *hipster* figürünün başlıca rolü kültürel ürünler arasında gezinmek oldu. Kendinden önce gelen bütün kültürel hareketlerden farklı olarak *hipster*lık, hiç kimsenin üyesi olduğunu beyan etmediği bir hareketti – kendini ifade eden bir kimlikten ziyade belirli bir kültürel durumu tarif eden bir kategoriydi.

Bu dönemde ABD'deki sanat ve aktivizm topluluklarını karakterize eden iki eğilimden söz edilebilir: kitle medyasına uyum ve yerelleşmiş taban örgütlenmelerine geçiş. Sanat ve aktivizmin küreselleşme karşıtı hareketi tarif etmiş olan yaratıcı ve üretici birliği şimdi parçalara ayrılıyordu – bunun nedeni kısmen protesto biçimlerinin fazlasıyla popülerleşmiş olmasıydı. Küresel protesto hareketi hızla çözülürken, müdahaleci yöntemler giderek büyüyen Bush karşıtı medyayla özdeşleştirilmeye başladı. Mizahi ve ironik haberler yapan web projesi *The Onion*'da kendilerine yer edinen Stephen Colbert ve Jon Stewart komedi formuna güç kattılar; skandalları ortaya çıkarmasıyla meşhur Michael Moore'un harika, mizahi belgesellerle oluşturduğu şablon da bu dönemde geldi. Agresif hiciv artık sadece soldaki küçük, yabancılaşmış topluluklara hitap etmiyordu – birdenbire Bush karşıtı popülizmin kullandığı şablon haline gelmişti. Siyasal anlamda kışkırtıcılığa başvuran ikili The Yes Men, eski sanat aktivizmi ile yeni anaakım komedi arasındaki mesafeyi kapamış ve Dünya Ticaret Örgütü toplantılarına sızarak yaptıkları çılgın sunumları büyük ekrana taşımışlardı.

George W. Bush'un ikinci başkanlık dönemi sırasında kolektif aktivist çevrede bir değişim yaşandı. G8 yürüyüşlerinden birinde dağıtılan el inanından alıntılarsak, ışığa doğru bir hareket vardı. Pek çok sanat aktivisti mücadelesini çevreden merkeze doğru çekmeye başladı – hem televizyon, radyo, film anlamında, hem seçim politikaları ve benimsenen tavır anlamında.

Ancak daha fazla görünürlüğe yönelik bu hareket pek çok sanat aktivisti grup için söz konusuyken, bazıları da var olduğu her kademede iktidarı derin bir çözümlemeye tabi tutan ve taban hareketlerinde yankı bulabilecek pratiklere ilgi göstermeye başladı. Bu aktivistler soylulaştırma, hapishane-endüstri kompleksi ve göç gibi siyasal gerçekliklere odaklanıyordu. Demokratik kurumların eridiği bir dönemde, soylulaş-

tırma dinamiklerini ve bu dinamiklerin sanat ve aktivizm üzerindeki etkilerini dert edinen sanat aktivistleri yerele geri döndü.

Aynı dönemde, riot grrrl ve hayat tarzı anarşizmine ilham vermiş olan DIY tavrı, *hipster* çevresinin ilerici boyutu denebilecek şeye eklemlenmekteydi. Zanaatkârlar, örgücüler ve blogcular üretim araçlarını kendi ellerine alırken bağımsız ruh ivme kazanıyordu. Paylaşılan teknik DIY bilgisine sahip, kültür üreticileri haline gelen çok sayıda insan mevcuttu. Henüz ulusal bir öncelik haline gelmemiş olsa da sürdürülebilirlik üzerine çalışan hareketler de ortaya çıkmaya başladı: Geri dönüşüm ve yeniden kullanım ilerici bir hayat tarzının imleyenleri haline geldi. Besin politikası giderek tanımlanması zor ama her yere yayılan bir örgütlenme ilkesine dönüşürken, mahalle bostanları, toplum destekli tarım girişimleri, organik besin pazarları ve alternatif lokantalar ülkedeki her soylulaştırılmış mahallede görülür hale geldi.

Hipster giderek daha ilerici bir karaktere bürünürken, "kent hakkı" kavramı etrafında öncüllerinden daha belirgin bir hedefe sahip yeni bir siyasal hareket örgütlendi. Giderek daha fazla kentlileşen ülkenin bütününe yayılan arazi savaşlarının derinliklerine daldı bu hareket. Siyasal soyutlamalardan bıkan ve belirli mahallelerde direniş oluşturmaya çalışan "kent hakkı" toplulukları, evsizlerle dayanışma içindeki aktivistler ile soylulaştırma karşıtlığına yoğunlaşan aktivistleri bir araya getirdi.

Sonuçta, kamusal alanın giderek yoğun bir biçimde özelleştirmeye maruz bırakılması ve küresel protesto hareketinin geri çekilmesi sürecinde sanat ve aktivizm etrafındaki enerji dağılmaya yüz tuttu. Fakat bu erozyon yaşanırken bir yandan da iktidar ve sermayenin kültür düzleminde tam olarak nasıl işlediğine dair daha geniş bir kavrayış oluşuyordu. Bu koşullar yaklaşmakta olan Occupy Wall Street hareketi ve Arap Baharı öncesinde belirginleşmeye başlayan siyaset anlayışını da şekillendiriyordu. Böylelikle marka karşıtlarının zekice hamleleri, mekân işgalleri, hiyerarşik olmayan örgütlenme yöntemleri gibi yeni ve gelişen stratejiler yakın geçmişte bütün bir dünya sahnesine uzanabildi.

Fakat ekonomik ve siyasal koşullar büyük ölçüde değişmeden kalmıştı. Mekânın, kültürün ve zamanın yoğun biçimde özelleştirilmesi, sanatçıların ve aktivistlerin hesaba katmaları, içine girmeleri gereken

muazzam güçte yeni bir sistemin varlığına işaret ediyordu. Kültürel üretimdeki artış kültürel çabaları kaçınılmaz biçimde sermayenin dinamiklerine bağlarken, medya aktivizmini ve toplumsal angajmana sahip sanat yapıtlarını kültür üretiminin bıraktığı izlerden ayrıştırmaya yönelik girişimler daha etkin (ve duygulanımsal) bir aktivizmin oluşturulmasının yolunu açıyordu. Toplumsal ve kültürel sermayenin mevcut koşullarını ve mekânın özelleştirilmesini konu edinen sanat ve aktivist projeler üzerine düşünmek, güncel eylem modellerine bakmayı sağlayan üretken merceklere yoğunlaşmak anlamına geliyor. Günümüzde neyin gerçek direniş ya da aktivizm olduğunu yorumlamak en önemli görevlerden biri olarak karşımızda duruyor.

İKİNCİ BÖLÜM

Paranoyak Çağda Didaktik ve Muğlak Olan

Sanatçı Jeremy Deller 2009 yılında Irak Savaşı'nın bir parçasını alıp Amerika'ya getirmişti. İki yıl önce, Bağdat'ın kitapçılarıyla ve kahvehaneleriyle bilinen el-Mütenebbi Caddesi üzerindeki bir pazaryerine düşen bomba 38 insanın canını almıştı. Saldırının bir kurbanı daha vardı: Ezilerek yerden yüksekliği bir metreye inmiş, kapıları akordiyon gibi büzülmüş, camları patlamış, iç kabini pencerelerden görünmez hale gelmiş bir otomobil. Arabanın taksi olarak kullanıldığı ancak dikkatli bakılınca anlaşılabiliyordu. Otomobilden çok ürkütücü bir pas yığını gibi görünüyordu. Jeremy Deller, otomobilin Amerikalıların görmesi için ABD'ye getirilebilecek fiziksel bir iz, yaralı bir beden olduğunu fark etmişti.

Sanatçı otomobili Interstate 10 otoyolunu kullanarak ülkenin bir ucundaki New York City'den diğer ucundaki Los Angeles'a kadar götürmüş, yolda da karşılaştığı Amerikalılarla iş üzerine sohbet etmişti. Otomobil *It Is What It Is: Conversations About Iraq* [Neyse O: Irak'la İlgili Sohbetler] başlığıyla kasaba meydanlarında ve üniversite kampüslerinde sergilenmiş, meraklı ve şüpheli bakışları üzerine çekmişti. Araba bir römorkun arkasında sedye üzerinde yatıyormuş gibi duruyordu; harap olmuş kaportası, dünyanın öte yanında gerçekten de bir savaşın yaşandığının ete kemiğe bürünmüş kanıtıydı. Bir tür yemdi de aynı zamanda: Savaş hakkında pek çok fikirle donanmış ama elinde savaşın etkilerine dair hemen hiç somut veri bulunmayan bir ülkenin şaşırtılması, kışkırtılmasıydı. Merak edip yaklaşanlar kendilerini Amerikalı Irak gazisi Jonathan Harvey ve konuşkan bir Iraklı mülteci ve sanatçı olan Esam Pasha ile beraber buluyorlardı.

Ülkeyi boylu boyunca kateden bu sanat projesi süresince Deller, Pasha ve Harvey ile birlikte ben de seyahat ettim. Harvey ve Pasha kendilerine yaklaşan herkesle gün boyunca sohbet ediyordu: İslam tarihi, Bağdat Müzesi'nin yağmalanması, Sadr Şehri'ndeki silahlı çatışmalar, eve dönen gazilerin yaşadığı travmalar, Irak Savaşı'nın Vietnam ile benzerlikleri, İran-Irak ilişkileri, Kürtler, Şiiler ve Sünniler arasındaki dinamikler, Bağdat'taki yeraltı sanat çevresi, Saddam döneminde gündelik hayat, teröre karşı savaş, "asiler" kelimesinin siyasal boyutu, Obama'nın vaatleri, Afganistan'daki savaş, petrol sanayisinin geleceği ve daha pek çok başka konuda konuşuldu. Jeremy bu iki uzman sayesinde insanların yapıtla didaktik değil deneyimsel bir karşılaşma yaşamalarını öngörmüştü: İşe bakanlar kendi fikirlerini beyan edebilecek ve savaş deneyimi olan insanlara soru sorabileceklerdi.

Proje açık uçluydu ve sohbetler her yöne gidebiliyordu. Çalışmaya yaklaşan gaziler, çalışmanın nasıl bir siyasal tavrı olduğunu anlamaya çalışıyordu. Siyasal bir kampanya mıydı, yoksa bir tür pazarlama taktiği mi? Genellikle, yaklaşık bir saat geçtikten sonra Harvey'e yanaşıp sorular sormaya başlıyor, sonra da bütün gün orada kalıyor, içlerinde biriktirdikleri acı dolu hikâyeleri anlatmaya başlıyorlardı. Askerlerin eşleri ve ana babaları çocukları hakkında konuşuyordu. Iraklılar, Araplar, siyahi Müslümanlar teröre karşı savaş denen şeyin yol açtığı paranoya karşısındaki tedirginliklerini paylaşıyordu. Bütün bu süreçte Pasha ve Harvey son derece başarılı bir hitabet örneği gösterdi. Genç gazilerin yol kenarına yerleştirilen bubi tuzakları, Kerkük çatışmaları ve eve döndüklerinde yaşadıkları depresyon atakları hakkında söylediklerini Harvey düşünceli bir şekilde dinliyordu. Pasha bir diktatörlük içinde büyümüş ve saldırgan bir işgalci kuvvet tarafından "özgürleştirilmiş" olmanın zorluklarını hassasiyetle aktarıyordu. Hayranlık uyandırıcı bilgi birikimini gizleyen bir rahatlık ve hafiflik içinde Irak'taki karmaşık kültür hayatını, ülkenin Amerikan işgaliyle beraber değişen ruh halini, yaptırımların etkilerini, kendi ailesi ile Irak hükümeti arasında yaşananları ayrıntılı bir şekilde tasvir ediyordu. Bir süre sonra fark ettik ki gittiğimiz kasaba meydanlarında (ki epey meydan gezdik) karşılaştığımız Amerikalılar uzakta bir yerde yaşanan savaşla yoğun ilişki



"Bu araç, 5 Mart 2007'de Bağdat'ta bir pazaryerine atılan bombanın etkisiyle parçalanmıştır."

halindeydi. Savaşla ailevi ya da kişisel bir ilişkisi olmayanlarda da savaşı deneyimlemiş kişilerin anlatacaklarına yönelik yoğun bir merak vardı.

Benim katılımım yol seyahatinden ibaret kalsa da, projenin sonraki aşamalarda ABD'deki üç ayrı müzede bir süreliğine misafir edildiğini hatırlatmam gerekiyor: Los Angeles'taki Hammer Museum, Chicago'daki Museum of Contemporary Art ve New York'taki New Museum. Jeremy Deller, New Museum'da projeye savaşı ilk elden deneyimlemiş insanları dahil etmişti. Bu insanlar arasında savaş muhabirleri (Christian Parenti), Bağdat Müzesi'nin müdürü (Donny George Youkhanna), doktorlar (Salem el-Iraki), gaziler, akademisyenler ve aktivistler bulunuyordu. Müzede her gün yeni bir uzman yer alıyordu ve ziyaretçiler bu uzmanların yanında bir koltuğa oturup onlarla sohbet edebiliyordu.

Bu garip sanat yapıtı resim, heykel, performans ya da video formunda değildi; daha ziyade izleyici ile davet edilen uzman kadrosu arasında gerçekleşen söyleşiler üzerine kuruluydu. Proje için yola çıkmadan önce Deller, "Bir şeyler yapan sanatçı konumundan bir şeylerin gerçekleşmesini sağlayan sanatçı konumuna geçtim," demişti. Proje ne kadar

kolay anlaşılır gibi görünse de basındaki popüler algılanışı oldukça bulanıktı. Deller'a yöneltilen eleştirilerden biri projenin ifade edilmiş bir siyasal konumdan yoksun olmasıydı; sinir bozucu bir siyasal terim kullanmak gerekirse, "partizan olmayan" bir işti. Sanatçının kendisiyse bu durumu bir avantaj olarak görüyordu, çünkü projenin insanların konuşabileceği daha açık bir saha kurabildiği anlamında geliyordu bu; hem bir provokasyondu hem de bir davet. Taraf tutmuyor olmak projenin renginin belli olmadığı anlamına gelmiyordu; Deller önceden var olan bir siyasi diyaloğu yeniden üretme dürtüsüne direnmiş ve bunun yerine diyaloğun üretimine odaklanmıştı. Bir konuşma ortamının oluşabilmesi için farklı türden deneyimleri barındırabilecek bir alan kurulmalıydı. Ülke boyunca seyahat ederken, bu açıklığın sadece savaş karşıtı eğilimi olanları değil, özellikle genç gazileri cezbettiğine tanık oldum.

Öte yandan pek çok sanat eleştirmeni uzmanlarla gerçekleştirilen sohbetlerin ilginç olduğunu kabul ederken, projenin sanat bağlamında bir zemine oturmadığını savunuyordu. Proje, basitçe fazla aşikârdı; iyi hazırlanmış bir eğitim programından fazlası değildi. Ken Johnson'ın *The New York Times*'ta kaleme aldığı yazı bu eleştirinin temsil edici bir örneğidir:

> Bay Deller'ın yaptığı şeylerin ulusal ölçekte yaşadığımız travma sonrası strese iyileştirici etkisi olabilir. Peki sanat mıdır? Mecra olarak toplumsal etkileşimi kullanan ve toplumsallaşmayı amaç olarak belirleyen kavramsal sanat hareketi İlişkisel Estetik'in bir örneği olarak görebilirsiniz belki. Bu çalışmayla ilgili bunun dışında sanatsal terimlerle bir eleştirel ya da değerlendirmeye dayalı yargıda bulunmak mümkün değil... Bay Deller'ın projesinin anlamsız olduğunu söyleyemeyiz tabii. İyilik yapma ve bilinç artırma potansiyeli çok güzel. Eğer sanat değilse, kötü bir şey değil bu. Neyse o, başlığının da söylediği gibi ve olduğu şey de bir eğitim programı. Projeye sanat demek onu olmadığı bir şey yerine koymak olur.

Böylelikle toplumsal angajmana sahip sanat projelerinin çoğunun kökündeki klasik paradoksa geliyoruz. Ken Johnson projenin travma geçirmiş bir ulusa kitlesel terapi uygulamak gibi sayısız iyi şey yapabileceğini söylerken çalışmanın sanat olmayabileceğini ve "bunun da kötü bir şey olmadığı"nı söylüyor. Tabii çalışmanın sanat olarak görülmesine az da olsa imkân tanıyan ikna edicilikten uzak bir şerh düşmüş, ama

samimiyeti şüphe uyandırıyor. Ayrıca yapıta yaklaşırken ilişkisel estetik yararlı bir değerlendirme yöntemi sağlayabilecek olsa da, yazıdan bunun Johnson tarafından benimsenecek bir yöntem olmadığı açıkça anlaşılıyor. Deller'ın yaptığı deney bir yönüyle Johnson'un hoşuna gitmiş gibi görünüyor, fakat proje aynı zamanda eleştirmenin onun ne olduğunu tespit edebilme kapasitesini de aşıyor. Terapi olabilir, ama muhtemelen sanat değil.

Ancak pek çok aktivist için proje aktivizm de değildi, fazla muğlak ve dolaylıydı. Acımasız siyasal gerçeklikler karşısında savaş hakkında sohbetlere girişmek lüks görünüyordu. Deller geleneksel olarak Cumhuriyetçilere oy veren eyaletlerde tepki alacağını tahmin ediyordu, fakat en sert tartışmalar, kasaba meydanlarındaki söyleşilerimizin katılımcıları durumlarından memnun halde bıraktığını düşünen savaş karşıtı aktivistlerle çıkıyordu: İyi bir öğleden sonra geçirmek için hoş bir vesile olabilirdi bu sohbetler, ama beraberinde eylemi getirmiyordu. Washington DC'de Iraklı bir lobici şunları söylüyordu: "Katrina Kasırgası'ndan sonra New Orleans sokaklarında yürümek gibi bir şey bu. Sokaklarda cesetler var. Ve siz gelip Cajun mutfağının yararlarından bahseden bir projeyle karşımıza çıkıyorsunuz." Aktivistlere göre eylemin zorunluluk olduğu bir sırada ucu açık tartışmalar yapmak fazla konforlu ve konuyla alakasızdı.

Kısaca, sanat da değildi, aktivizm de. Başka bir şeydi. Neydi bu başka şey? Doğrudan düşmanca tepki çekmeyen toplumsal angajmana sahip sanat projeleri genellikle bu klasik itirazla karşılaşır: Ne sanat ne de aktivizmdirler. Didaktiklikle muğlaklık arasındaki çizgiyi takip eden çalışmalar iki kategorinin de dışında kaldıkları için eleştirel bir arafa atılırlar.

Bir Okunabilirlik Yelpazesi

Toplumsal angajmana sahip sanat yapıtı ne zaman fazla aşikârdır? Ne zaman fazla kafa karıştırıcıdır?

Sanatla uğraşan pek çok kişi için sanat yapıtı belli miktarda yorum ve akıl yürütme çabasına vesile olmasına yetecek derecede anlaşılmaz olmalıdır. Apaçık olanın kaba basitliği karşısında karışıklık takdir edi-

lir. Kolayca yorumlanabilen bir sanat yapıtı, araçsallaştırılmadan –bir gündemden– belli bir özgürleşmeyi sağlar ve izleyiciye spekülasyon yapma ve daha derin bir şekilde düşünme fırsatı tanır. Aktivizmdeyse açık seçiklik kucaklanır ve ikna gücüne sahip bir mesaj geniş kitlelere ulaşır ve bir silah işlevi görebilir. Bu dinamiğin muğlak ve didaktik olarak adlandırdığım iki ucu, uzun zamandır bir uzlaşmazlık içindedir.

Bu ikilem siyasal sanatı oldukça uzun bir süre meşgul etmiştir. 1930'larda filozof György Lukács dışavurumculuğun aşırılıklarına hücum etmiş, apolitik bir şekilde gerçeklerden kaçışının faşizmin nostaljik tohumlarını taşıdığı iddiasında bulunmuştu. Ernst Bloch buna dışavurumculuğun aslında derin bir şekilde siyasal olduğunu söyleyerek itiraz etmişti: Stalinist tiranlıktan kaçış yöntemleri dışavurumculukta bulunabilirdi.

Marksist estetik eleştirisinin tarihinde benzer çatışmaların, pratik devrim arzusu ile içinde yaşadıkları zamana direnen estetik jestlere duydukları ilgi arasında kalan kuramcıları uğraştırdığını görürüz. Adorno yüksek modernizmden yanaydı ve Schönberg'in müziğini övüyordu – ona göre kolay yorumlanabilir olana direnen bir estetik form sermayenin süreklilik kazanmasına verilebilecek en uygun yanıttı. Bertolt Brecht de, sahneden dışarı fırlayan ve hayatın içine dalan bir tiyatro üretmeye girişerek Lukács'ın estetiğinin didaktikliğinden kaçan bir tiyatro formu önermişti. Sınıf tahakkümü konusu izleyicinin yüreğine dokunacaktı ve böylelikle devrimci bir kültürü teşvik edecekti. Brecht bu yolla sadece dünyadaki tahakküm mekanizmasına işaret etmeyi değil, izleyiciye bu dünyayı değiştirmeye yönelik tohumlar ekmeyi amaçlıyordu.

Toplumsal angajmana sahip sanatla uğraşan insanlar kuşkusuz bu tartışmanın kutuplaştırıcı yapısına aşinadır. Öncelikli derdi aktivizm olanlar, estetik bir dile derinlemesine gömülmüş çalışmaların fazla göndermeli, anlaşılmasının ve genel izleyiciye ulaşmasının fazla zor olduğunu savunurken, öncelikli meselesi sanat olanlar buyurgan bir sanatın klişelerle yüklü ve sıkıcı olduğunu düşünür. Toplumsal konulara angaje sanatçılar, tıpkı *Neyse O* işiyle Jeremy Deller gibi, didaktik olan ile şiirsel olanın bileşiminin, aktivizm ve sanat çevrelerinin estetik ve siyasal endişelerinin arasındaki boşluklara düştüğünü kolayca hissedecektir. Çözülmesi zor bir düğümdür bu.

Didaktik apaçıktır, muğlaksa anlaşılmaz; didaktiğin açık seçiklikten kazandığını, muğlak belirsizlikten kazanır. Her türlü ikilikte olduğu gibi, aslında çoğu jest bu iki nokta arasında bir yerde konumlanır. Topluma angaje sanatçıların çoğu didaktizm tekniklerine bir yapıtı okunabilir hale getirecek noktaya kadar başvurur; böylelikle izleyicinin yapıtı kendi başına keşfetmesine yetecek oranda bir muğlaklık da tutturulmuş olur. Didaktik başlığı altındaki çalışmalar propagandadan belgesele, realizmden hicve, ütopik olana uzanan bir yelpazede yer alır, ama muğlak da olabilirler. Didaktik, spekülasyona izin verecek seviyede bir açık uçluluğu içermelidir, ama aynı zamanda düşünceleri aktarabilecek ölçüde okunabilir de olmalıdır. Benzer şekilde, muğlak olan izleyiciyi kendisiyle ilişkiye geçmeye davet edebilmelidir; gündelik yaşamdan uzağa düşen bir estetik dile fazla yaslanırsa, izleyici yapıtla ilişkilenmeyecek, merakını yitirecektir. Didaktiğin yararlarını tartışmak insana muğlak olanın yararlarını tartışmaktan daha kolay geliyor şüphesiz. Çünkü muazzam bir ticarileşmenin yaşandığı bir çağda gerçekten açık bir jest bulabilmek kolay değildir. Muğlak olanı deneyimleme fırsatıyla çok seyrek karşılaşılır.

Fakat bir kişinin didaktik ve muğlak olana ilişkin deneyimi bir başka kişininkiyle aynı olmayabilir ve her şeyde olduğu gibi bir adım geri çekilmek ve onları belirleyen sayısız güç dizilimini dikkate alarak değerlendirme yapmak gerekir. Didaktik ile muğlakın farklı koşullarda sunabileceği farklı şeyler vardır. Dolayısıyla aralarındaki çatışma, bağlamların ve izleyicilerin oluşturduğu karmaşık alan göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır.

Didaktik Olan

"Didaktik" sözcüğünün pek dostu yoktur sanat alanında. Gevşek eğretilemelere, yakalanması zor anlamlara, karmaşıklığa ve kavramsal fikirlere değer veren tuhaf bir diyar olan sanat dünyasında bu sözcük olabilecek en ağır hakarettir; değerlendirme ve eleştiriler sırasında sarf edildiğinde stüdyo sanatçılarının omurgalarını titretir. "Banal" sözcüğünün kuzeni sayılabilecek "didaktik" sıfatı, utanç verici ve naif bulunan

ve fazla açık konuşan her şeyin üzerine boca edilir. Bu da "didaktik"i sanat alanının dışında konumlar.

Yine de bu kısa tarif –hem sanat alanını kuran şey hem de onun kapsamı dışında kalan şey için– varlığı oldukça şüpheli bir sınırı korumaya çalışır. Sanat yapıtını kuran şeyin aslında ne olduğu sorusu etrafında şekillenen zıtlıklar sanat tarihi boyunca varlığını sürdürmüştür. İçsel açık seçiklik eksikliği –sanatın tanımını sezgisel bir şekilde kavradıklarını söyleyen bir topluluğun üyelerinin de desteğiyle– sanatın araçlarına toplumsal dönüşüm amacıyla başvuran angaje sanatçılar üzerindeki ketleyici etkisini sürdürür. Tatmin edilmesi güç bir izleyici türüdür sanat çevresi. Didaktik olan ile sanat arasındaki ilişki derin yaralar almaya devam ediyor ve aradaki uçurum büyüyor: Didaktiğin içinde zorlukla ilerlemeye çalışan topluma angaje sanatçı, muğlak estetiğin katılaşmış kodlarını her şeyin üzerinde tutan sanat çevresinin gazabını üzerine çekiyor.

Didaktik, tanımı itibarıyla öğretme ve ahlakileştirme arzusuna karşılık gelir. Bu genellikle bir yapıtın anlaşılabilir olduğu, bir imgenin üretimini ve izleyicide yaratmak istediği tepkiyi okumanın zor olmadığı fikrine indirgenir. Bir posterde "Savaşa Hayır" yazıyorsa onun didaktik olduğunu düşünürüz, çünkü bakan kişiyi savaşa karşı olma konusunda cesaretlendirmeye çalıştığı çok açıktır. Fakat niyetliliği okuma becerisi ile öğretme becerisi aynı şey değildir. Hatta denebilir ki sözcüğün gündelik konuşma dilinde kazandığı anlam, dersin zaten bilindiği bir durumda öğretmeye çabalamaya karşılık gelmektedir. Yani öğretmenin ve ahlaki ders vermenin tekrarcı ve yeni bir şey ortaya koymayan bir iletişim biçimini beraberinde getirdiği ima edilir. Yaptığımız tartışma bağlamında, sözcüğün yaygın kullanımıyla tanımı arasındaki bu küçük farkı bir dereceye kadar kabul etmemiz gerekiyor.

Didaktik pek çok anlama gelebilir ve didaktik bir sanatçının niyetlerinin okunabilirliği istikrarsızdır; imgeleri farklı insanlar, farklı perspektiflerden okur. Bir izleyici için bariz olan şey bir diğeri için aynı derecede açık olmayabilir ve bir izleyiciye neyin anlam ifade edeceğini –neyin ilham vereceğini– ölçmeye girişmek bir varsayımın ötesine geçmez. Ama bu tür bir varsayımın getirdiği sonuçlar da vardır. İnsanlara gerçekten nasıl ulaşılır? İmgelerin, konuşmanın ve eylemlerin yaptığı

şey nedir? Sürekli artan bir görsel üretimle geçmiş onyılların ardından, bir bütün olarak kültürün kodları yorumlama kapasitesi de arttı. Artan görsel okuryazarlık güçlü bir niyetlilik duygusuna da beraberinde getirir.

Didaktik üzerine tartışılırken kesinlikle akla ilk gelen tür olmayan Soyut Dışavurumculuğun paradoksunu ele alalım. Soyut Dışavurumcu ressamların soyut resimleri gerçekliğe daha da yaklaşma arzusuyla üretilmişti. New Yorklu kuramcı Clement Greenberg'ün savunuculuğunu yaptığı Soyut Dışavurumcular temsiliyeti tümüyle reddediyordu: Temsile dayalı resmin göz aldanmasına başvurduğunu, gerçeklik ve açıklık anlamında bir sihirbazlık gösterisinden pek de farklı olmadığını söylüyorlardı. Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still ve Barnett Newman'ın yapıtlarında gördükleri şey, şeyleri olduğu gibi resmetmeye dayalı tümüyle yeni bir temsili olmayan estetik lehine, burjuva estetik değerlerinin reddiydi. Burjuva estetiğinin reddi ve kendi estetiğini geliştirmiş olma iddiası elbette avangard geleneğe özgü bir iddiadır: Yirmi sene sonra Richard Serra, Donald Judd ve Dan Flavin'in Minimalizmi de hemen hemen aynı işlevi görecekti. Minimalizm de burjuva estetiğini reddediyor olmanın getirilerinden yararlanacaktı.

Tuhaf bir şekilde, Soyut Dışavurumculuğa o dönem getirilen eleştiriler bu akımı aşırı didaktik olmakla suçluyordu. Her şey aşikârdı, ne görüyorsanız oydu. Sarı şeritli bir kırmızı tablo sarı şeritli bir kırmızı tabloydu, o kadar. Ancak Soyut Dışavurumculuk, sanat tarihi açısından, Amerikan psişesinde burjuva sanatından kopuş olarak pek yer etmiş olmasa da yeni bir duruma işaret ediyordu: Eğer ne görüyorsanız o idiyse, o zaman pek çok insanın gördüğü şey zengin insanların bir çocuğun bile yapabileceği bir şey önünde bilgiçlik taslayışıydı.

Bu da bir insanın didaktik fikrinin bir diğer insanın kafa karışıklığı olduğu anlamına gelir. MASS MoCA'da çalışırken benim düzenlediğim ve insanlar ile hayvanlar arasındaki geçirgen alanı irdeleyen "Hayvan Oluş" başlıklı bir sergi sırasında Harvard Üniversitesi'nden gelen bir sınıf öğrenciden, izleyici algısını incelemelerini istemiştik. Vardıkları sonucu basitçe özetlemek gerekirse, izleyicinin sanat hakkında bilgi seviyesi yükseldikçe, karşılaştığı yapıtla kurduğu yorumsal bağlar azalıyordu. Sanat hakkında bilgili insanlar ince estetik manevralara odaklanırken, bilgisi olmayanlar yapıtın ne anlama gelebileceğine dair

getirdikleri yorumlarda büyük sıçramalarda bulunuyor, oldukça geniş bir kişisel göndermeler yelpazesinden yararlanıyordu. Öğrencilerin çıkardığı sonucun şu olduğu savunulabilir: Sanat hakkında bilgilendikçe ondan alınan şey azalıyor; fakat bu, konuyu ciddi biçimde çarpıtmak anlamına gelecektir. Araştırmadan çıkarılabilecek daha önemli ders, basitçe, daha fazla bilgi sahibi olan insanın sanata yaklaşımının genel izleyiciye kıyasla radikal biçimde farklı olacağıdır. Bu dersi ciddiye almak gerekir, zira genel izleyiciye ulaşmak isteyen sanatçıların (ve sanat insanları ve eleştirmenlerinden oluşan çevrenin), sanatsal jestlere dair kavrayışlarıyla genel izleyicinin kavrayışı arasındaki farkı hesaba katmaları gerekmektedir.

Fakat bu noktada, zaman zaman didaktik mesajın kendisi kadar dolambaçsız olabilen didaktik deneyimini büsbütün etkisizleştirmememiz gerekiyor. Yakınlarda anarşist bir kitabevine uğradım ve sanata ayrılmış raflarda beklenebilecek tarzda kitaplarla karşılaştım. Grafiti, *Adbusters*, reklam panosu müdahaleleri, Emory Douglas'ın Kara Panterler için tasarladığı posterler ve savaş karşıtı poster kampanyaları üzerine kitaplar oluşturuyordu sunulan kitap seçkisini. Kitabevinin duvarlarını Fred Hampton, Emma Goldman, Little Bighorn, Up Against the Wall Motherfucker gibi kayıp radikal önderlerin yaptıklarını ve genel olarak pek bilinmeyen çok sayıda başka insanı ve tarihsel olayı vurgulayan harika "Celebrate People's History" [Halkın Tarihini Kutlayın] posterleri süslüyordu. Bunların hepsi hâlâ önemli olsa da dükkânda didaktik olmayan sanata hiç yer ayrılmamış olduğunu fark etmeden edemedim. Çağdaş sanata dair hiçbir kitap yoktu kitapçıda ve her estetik projenin bir davası olması gerekiyordu. Her görsel gösterenin ille ya sokaktan ya da bir siyasal hareketten alınmış olması gerekiyormuş gibiydi. Muğlak olana, şiirsele, absürde –doğrudan doğruya aktivizmle ilişkilenmeyen herhangi bir jeste– yer yoktu burada.

Muğlak Olan

Bir sanatçının muğlaklığı arzulaması anlaşılabilir bir şeydir. Kolay anlaşılır olmama hakkı muazzam bir özgürlük sunar: Bizden sürekli bir şeyler talep eden bir dünyada hiç kimse için bir anlam ifade etmeyen

bir şey yaratmak çekici değil mi? Muğlaklık arayışı, özünde, bireysel özgürlük arayışı değil midir? Siyasal ya da toplumsal olarak angaje sanata dair her tartışma, çoğu sanatçının kalbinde yatan ve saygı duyulması gereken bu temel içgüdü baştan kabul edilerek başlamalıdır. Faydacı olmama hayali, bir köşeye atılmaması gereken, cüretkâr ve heyecan verici bir tutkudur.

Bununla birlikte, didaktik olan ile muğlak olan arasındaki gerilimlere hassasiyetle ve her iki yaklaşımın değerlerine dair farkındalıkla yaklaşılmalıdır, zira muğlak olan hepimizin içinde bir yerlerde yaşayan, kafa karıştırıcı bir hayaldir.

Sanat, sağduyunun temel kanaatlerinden kaçmaya çalışan projeler için bir sığınak vazifesi görür sıklıkla; irrasyonel, kafa karıştırıcı, bulanık, dolaylı, açık uçlu, lirik ve absürd olana yer vardır sanatta. Bu loş alanların kucaklanması sanatçıların kendilerini de sıklıkla özgürleştiren bir durumdur, fakat siyasal değişime odaklanmış pek çok izleyici için bu absürd maskaralıklar kralın önünde marifetlerini sergilemeye çalışan hokkabazlarla doldurulmuş bir salonu çağrıştırır; tuhaflık kolayca, can sıkıntısı çeken egemen sınıfları eğlendirme çabasıyla özdeşleştirilerek bir kenara atılır. Bu tepkisel ve kuşkucu eğilim, çağdaş sanatın absürdçü tarafını pek çok siyasal aktivistin analitik merceğinin dışında tutmuştur. Ama yine de bu tür çalışmaların sunabileceği pek çok şey vardır.

International Airport Montello [Montello Uluslararası Havaalanı] (2006) başlıklı işi ele alalım. eteam adında bir kolektif Nevada eyaletinde küçük bir yerleşim birimi olan Montello'nun sakinlerini yakınlardaki, artık kullanılmayan bir uçak pistini yeniden trafiğe açma hedefiyle örgütlemişti. Güneybatıdaki pek çok küçük kasaba gibi Montello'nun da ekonomisi çöküyordu, kaçınılmaz sonu bekleyen bir hayalet kasabaydı. Montello'nun altyapısından geriye kalmış pek az şeyden biri olan terk edilmiş havaalanında dikenli çalı öbeklerinden ve rüzgârın savurduğu plastik torbalardan başka bir şeye rastlamak mümkün değildi. İki kişilik bir kolektif olan eteam, kasabaya oranın sakinlerini absürd bir hedef etrafında toplamak için gitmişti: Havaalanının tek bir uçak için kısa süreliğine açılması.

Havaalanı projesi, eteam'in Montello'da giriştiği başka tuhaf işlerin hemen ardından gerçekleştirilmişti. eteam üyeleri kasaba sakinleriyle Montello'yu farklı kılan şeyin ne olduğu üzerine yaptıkları kapsamlı söyleşilerin neticesinde kasabanın en önemli özelliklerinden birinin şimdiye kadar hiç trafik sıkışıklığı yaşanmamış olması olduğunu öğrenmiş ve bu doğal düzeni kesintiye uğratmak amacıyla Montelloluları arabalarına binmeye, merkezi bir kavşağa gitmeye ve belki de kasabanın tarihinde ilk defa trafik sıkışıklığının tuhaf hazzını yaşamaya teşvik etmişti. Bu tuhaf eylem eteam'i kimilerinin gözünde sevimli, kimilerinin gözünde de rahatsız edici hale getirmişti. Küçük kasabada trafik yaratma deneyinden sonra birlikte çalıştıkları kasaba sakinlerinin önüne daha da iddialı bir projeyle çıktılar. eteam, New York'ta faaliyet gösteren sanat kurumu Art in General'ın yardımıyla Montello'ya uçak uçurmak için ödenek buldu. Böylece kasabalıların uzun süredir tatmadığı bir başka haz daha tadılmış olacak, faal duruma geçecek havaalanına uçak indirilecekti. Bazı kasaba sakinleri bagaj taşıyıcılığı yapacak, bazıları hava trafik kontrol kulesinde görev alacak, bazıları güvenlik işlerini üstlenecek, bazıları da barı işletecekti. Sonuçta *Montello Uluslararası Havaalanı* projesi, *Airplane!* [Uçak!] ve *Waiting for Guffman* [Guffman'ı Beklerken] filmlerinin karışımı performatif bir prodüksiyon olup çıktı.

Bu projenin siyasal sonuçları tam olarak neydi? Proje kasaba sakinlerinin hayal gücünü yakalamış ve eteam, kasaba sakinlerini absürd bir sosyal eylemi hayata geçirmek için yüreklendirmişti. Absürdlüğün kullanımı, didaktiğin kapsadığı alanın kesinlikle dışında kalacak yerel bir deneyin katalizörü vazifesini görmüştü. Peki bu tür bir işin topluma angaje sanat alanında nasıl bir yeri vardır? Bu gibi işlerin toplumsal önemi genellikle göz ardı edilir, ancak sadece ilginç oldukları için değil, zaman zaman hayal gücünü yakalamayı başardıkları için de dikkate alınmayı hak ediyorlar.

Aktivistler sık sık "Dünyada görmek istediğin değişimin kendisi ol," ifadesini kullanır ve bazı sanat çalışmaları –ille aktivistlerin bu ifadeyle kastettikleri yolla olmasa da– tam olarak bu türden bir etkiyi üretebilir. eteam'in çöle yaptığı yolculuk, çok sayıda insan tarafından gerçeğe dönüştürülen bir hayali üretmişti. Hayal gücü üzerindeki etkisi


INTERNATIONAL AIRPORT
MONTELLO



ve onu harekete geçirişi oldukça güçlüydü, çünkü sadece gelecek değil bugün için de geçerli bir özgürlük hissinin kapısını aralamıştı.

Böyle çalışmaların bir başka örneği Viyanalı kolektif Gelatin tarafından gerçekleştirilmişti. Kışkırtıcı bir şekilde *Dig Cunt* [Am Kaz] (2007) adını verdikleri projelerinde, Coney Island plajında kumların içine bir çukur kazmış ve bir hafta boyunca her gün çukuru tekrar doldurup tekrar kazmışlardı. Tam anlamıyla bir Sisyphos macerasıydı: Dört yarı çıplak Avusturyalı kumda sigara içiyor, gülüyor, günlerini bir şey yaparak, sonra da o şeyi bozarak geçiriyorlardı. Başka bir deyişle, anlamı olmayan bir projeydi. Fakat etkinlik boyunca insanlar Gelatin takımına yaklaşıp ne yaptıklarını sormuştu. Cevapları "Çukur kazıyoruz, sonra da kazdığımız çukuru kapıyoruz" olunca, böyle bir jestin çılgınlığı etraflarındakilerin ilgisini çekiyordu. Ne anlamı vardı bunların?

Dada ilhamlı bu absürd projelerin –*Montello Uluslararası Havaalanı* ve *Am Kaz*– ikisi de açık bir şekilde siyasi tartışma yapmaz (tabii dört Avusturyalı kuir genç erkeğin "am" kelimesini kullanması bir tür siyasal kışkırtma olabilir). Toplumsal bir sorunu çözmeye de çalışmazlar. Fakat siyasal olmayan konumları onları siyasal sanatla ilgili diyaloğun dışında bir yerde konumluyor olsa da, kamusal alanda muğlaklığı kullanış biçimlerinin siyasal içerimleri vardır.

Absürdün, aşındırıcı olanın, acayibin, aptallığın, çılgınlığın ve melankolinin siyasal kullanımları nelerdir? Bruce Nauman'ın, bedenini bir duvara çarpıp durmasından ibaret *Bouncing in the Corner No. 1* [Köşede Sekmek No. 1] (1968) başlıklı performansının siyasal kullanımları nelerdir? Spencer Finch'in Jacqueline Onassis'in yuvarlak pembe şapkasının rengini hafızasında tam olarak yeniden oluşturmaya çalıştığı *Trying to Remember the Color of Jackie Kennedy's Pillbox Hat (in 10 Parts)* [Jackie Kennedy'nin Yuvarlak Şapkasının Rengini Hatırlamaya Çalışmak (10 Bölümde)] (1993) başlıklı pembe resim dizisinin siyasal sonuçları nelerdir? IKEA mağazasında geçen aile dizisi *Stealing Beauty*'yi [Güzelliği Çalmak] (2007) çekmekle Guy Ben-Ner ne elde etmeye çalışıyordu? Bütün bu projeler etrafımızdaki dünyaya ilişkin düşünce derinliğine sahip sorgulamalar sunuyor, fakat yine de siyasal kategorisinin dışında tutulmaya devam ediliyorlar. Her türlü sanatın siyasal olduğu iddiası kabul edilse bile, bu türden absürd işlere verilen tipik tepki konforlu

bir şekilde statükoyu korudukları yönünde olacaktır. Muğlak kültürel fenomenlerin okunamazlığı, açık seçiklik, verimlilik ve kullanışlılığa adanmış insan topluluklarını bir muammayla karşı karşıya bırakır. (Öte yandan, aynı sıklıkla, bu tür yapıtları siyasetin en yüksek formu olarak öven ve dolayısıyla –protesto posterleri ya da evsiz insanlara yardım amacıyla gerçekleştirilen sanat çalışmaları gibi– daha faydaya yönelik çalışmaları görüş alanlarından uzak tutan profesyonel sanat eleştirmenlerine de rastlarız.)

Muğlak jestler, tanımları itibarıyla, tekil yorumlara direnir. Aynı anda devreye sokulan çok sayıda anlamları vardır ve bunlar arasındaki uyumsuzluk karmaşık bir yorumlanabilirlik ağı üretir. Şiire güç kazandıran anlamının açık seçikliği değil, ne olduğuna dair sağlam ve zaman zaman çelişkili yorumlar doğuran bir olası anlamlar yelpazesidir. Muğlaklığın daha yakın –fakat bir ölçüde çok farklı– bir tanımı ise açıklanamaz olma niteliğidir. Muğlaklığın bu biçimi, çok sayıda açıklama üretmekten ziyade hiçbir açıklama sunmaz. Bu iki muğlaklık türünden hangisi en fazla tartışmaya yol açar diye sorarsanız, açıklanamayan jest derim. Bu jest, bu yorumsal kara delik, siyasal keskinliği sessizce emip, agresif ve çekincesiz midesine indirir.

Öyleyse, tümüyle muğlak olan, güncel siyasal meselelerle herhangi bir tematik bağ kurmayan ve aslında her türlü etik yönergeye de karşı durabilen projeleri ne yapacağız?

Adını "cabinet of curiosities" [nadire kabineleri] ifadesinden alan *Cabinet* dergisini ele alalım. Derginin her bir sayısı basit bir konuyu ele alıyor: kemikler, ateş, çocukluk, çiftler, gölgeler, meyveler, kurgusal devletler vs. Ve her sayıda ilginç, kalemi güçlü yazarlar seçili konunun kuytuda kalmış bazı unsurlarını, sözgelimi kurgusal Atlantium devletini, karasineğin dünyayı nasıl kaleydoskoptan bakar gibi gördüğünü, mercan kayalıklarının yok oluşunu ya da plasebonun tarihini ele alıyor. *Cabinet*'in sayfalarında bir tarih sevgisi var: Cüretkâr bir şekilde süzgeçten geçirilmemiş, anlaşılması zor ve açıkça mânâsız bir tarih. Dergideki yazılar kendi soğuklukları içinde rahatlar ve derginin herhangi bir aciliyet hissi yaratmak ya da kışkırtmak gibi bir derdi yok. Gündelik hayatın tuhaf ayrıntıları üzerine sırf düşünme zevki için düşünmekten tuhaf bir şekilde memnunlar.

Sanat alanında kolay tanımlara direnen pek çok inanılmaz deney mevcut. Dolayımsız dilin dışında kalan ifade biçimlerinin peşinden koşan pek çok sanatçı kendilerini kurallarla tanımlanmaya gelmeyen çalışma biçimleriyle uğraşırken buluyor. 1960'larda sicimler, şekiller ve bedenlerle tuhaf, toplumsal olarak angaje ritüeller gerçekleştiren Brezilyalı sanatçılar Lygia Clark ve Hélio Oiticica'yı düşünelim. Clark ve Oiticica'nın psikanaliz üzerine kurulu ve zamanın Brezilya hükümetine bilinçli bir tepki olarak üretilmiş olan performansları, birinin ağzından iplik çekip yerde yatan başka birinin bedeni üzerinde öbek halinde toplamaktan Samba müziğiyle dans ederken üzerine resim tuvalleri giymeye kadar her şeyi içeriyordu. Weimar Almanya'sında, Cabaret Voltaire'in ses şiiriyle absürd performansları bir araya getiren çılgın kabare gösterilerini düşünün. II. Dünya Savaşı sonrasında Japonya'da bedenlerini kullanarak nesneleri şekillendiren ya da delen Gutai hareketini düşünün. 20. yüzyılın başlarındaki ve ortalarındaki bu araştırmalar anlaşılabilirlikten radikal birer kopuştu ve biçimsel reddediş dilinde aşırı derecede siyasal bir araç bulmuşlardı.

Bu örnekler kuşkusuz avangardın bilinen sanatsal girişimleridir. Sadece muğlak oldukları için değil, aynı zamanda girişimlerinin açık uçlu doğasının takdir edilebileceği alanlar yaratabildikleri için de başarılı olmuşlardı. Yani bu eylemler çoğunlukla doğrudan kapitalist sömürünün alanının dışında gerçekleştiriliyordu. Derin bir şekilde muğlak bir yerden yeni bir şey çıkarmaya yönelik kolektif bir arzudan üreyen melez kültürel biçimlerdi. Bu performans ve etkinlikler her üyenin yeni kültürel biçimler üretmesini sağlamakta kalmamış, ayrıca kendi kendilerinin üretimine katılmalarını da mümkün kılmıştı. Elbette bunlar galerilerde ya da müzelerde, televizyonda ya da popüler radyolarda gerçekleşmez. Açık baskı ve sermaye mantığının dışında gerçekleşirler.

Muğlak Olmayan Bir Dünyada Muğlak

Gösterinin son altmış yılı içinde bol miktarda anlam biçimi üretildi ve büyük bir hızla tüketildi. Bunun sonucu, bir imgeyi neyin oluşturduğu –ve bu imgenin niyetlerinin ne olabileceği– sorusuyla kurulan karmaşık ve gergin bir ilişki oldu. Reklam sektörü bize sadece ürünler

satmadı, anlamın nasıl üretileceğine dair beklentilerimizi de şekillendirdi. Kapitalist kültürel üretim, zorlayıcı görsel stratejilere harcanan milyarlarca dolarla, derin bir görsel paranoyanın eşiğinde bir nüfusun ortaya çıkmasına yol açtı. Bugün ABD'de ortalama bir insanın günde yaklaşık beş bin reklam gördüğü düşünüldüğünde (bu rakam 1970'lerde beş yüz civarındaydı), bu paranoyaya sempatiyle yaklaşmamak zordur: Dünya bizi korkutuyor, çünkü bizden bir şeyler istiyor ve bu isteklerin ardı arkası kesilmiyor. Bu yüzden belgesel imge ya da açık seçik metinler mevcut görsel şüphecilik atmosferinin gelişmesine katkıda bulunuyor. Didaktik olana güvenmiyoruz, ama muğlak olana da güvenmiyoruz, çünkü kültür olarak hiçbir şeye güvenmiyoruz. Hakiki olan tek şey, hakikatten hep beraber duyduğumuz şüphe.

Sonuç itibarıyla, muğlak jest, siyasal kötü ününü tam da açık bir niyete sahip olmamasıyla kazandı. Her türlü açık anlam kendisini bir ölçüde kapitalist görsel kültürün egemen araç-amaçları tarafından lekelenmiş buldu. Her söz edimi –ister Miller Lite birası üzerine olsun, ister Baptist kilisesi, ister polisin şiddeti– birisinin bir şey yapmasına ilişkin bir arzuyla, bir eylem çağrısıyla sonuçlanıyor. Duygulanım üretimi denen şey bu ve duygulanımın her yerde kullanılır hale gelmiş olması bizi her türlü jest karşısında şüpheci hale getirmiş bulunuyor. Nitekim her türlü iletişimin niyetleri birbirine karışmış durumda, birini diğerinden ayırmak zor.

Muğlak jest pek çok durumda insanın kendini birey olarak ürettiği bir alan ve baskıcı görsel malzemelerin şiddeti artmakta olan savaşından kaçmanın bir yolu olarak işlev görebilir. Dolayısıyla gerçek bir açık uçlu anlama –ve onunla birlikte gelen her türlü kırılgan ve utanç verici şeye– duyulan arzu, görsel ve toplumsal açıdan manipülatif bir ortama verilen bir tepki olarak görülebilir.

Yabancılaşma, İktidar, Manipülasyon

Gösterinin hüküm sürdüğü koşullarda muğlaklık kültürel bir korku kaynağına dönüşebilir. Félix Gonzáles-Torres'in dokunaklı bir reklam panosu çalışmasını sergilemek isteyen bir kamusal sanat kurumu hakkında bir hikâye duymuştum. Reklam panosunda iki yastık ve yas-

tıkların üzerinde de baş izleri görülüyordu. Sadece Gonzáles-Torres'in AIDS'ten ölmüş olan sevgilisinin değil, AIDS yüzünden kaybedilmiş bütün sevgililerin hatırasına adanmış bir kamusal sanat yapıtıydı bu. Fakat serginin düzenleneceği şehir ikna olmamıştı. İkna olmamasının sebebi de, tahmin edileceğinin aksine, AIDS'in tartışmalı bir konu olması değil, reklam panosunun bir anlam ifade etmiyor oluşuydu. Ne anlamı vardı bunun? Üzerinde baş izi kalmış yastıklar için ne diye reklam panosu ziyan edilsindi? Şehir meseleyi anlamadı ve dolayısıyla çalışma gerçekleşmedi. Yapıt yerine, kısa süre sonra, aynı yerde reklam panosuna asılan şey bir Budweiser reklamı oldu. Parası ödenmişti ve anlamı açıktı: Budweiser içiniz! İnsanlar reklamın açık seçikliğini, reklam olmayan bir imgenin muğlaklığına tercih etmişti.

Reklamın belli bir rahatlığı vardır. Bizden ne istediğini biliriz. Tuhaf, abartılı görselliğini ve saldırgan cinsellik ve absürdlük kullanımını anlarız. Clydesdales'e eşlik eden logo ya da reklamdaki kızların giydikleri American Apparel'den satın alınmış taytlar bir tür rahatlık hissi verir bize, muğlaklığın yarattığı endişelere merhem olur. Bir reklam, ihtiyaç ürettiği kadar bize bu ihtiyacın boşluğunu tam olarak nasıl –ve çabucak– dolduracağımızı da söyler. Endişelerinin dindirilmesine derinden bağımlı bir kültürde, genel kanının aksine, reklam bir dost haline gelmiştir.

Ne olduğunu bilmediğiniz bir şeyle karşılaşmak ne demektir? İnsanlar Gonzáles-Torres panosunun ne olduğunu bilmiyordu, dolayısıyla rahatsız edici hale gelmişti. Açık seçik bir anlamın olmayışı, açık seçik bir anlamı olmayan bir dünyanın kapısını açar. Irak projesi için yola düştüğümüzde, Esam Pasha projenin siyasal pozisyonunu hemen belli etmiyor oluşunun hoşuna gittiğini söylemişti, çünkü parçalanmış bir otomobilden geri kalanlarla karşılaşan insanları bir tepki üretebilmek için kendi benliklerinin derinliklerine dalmaya zorluyordu. "İnsanların içinde tepkilerini sınıflandırıp düzenlemelerine yarayan bir dizi yerleşik klasör var," demişti Esam. "Savaş yanlısı bir proje olsaydı daha önceden hazırlanmış fikirleriyle tepki vereceklerdi. Savaş karşıtı olsaydı, yine aynı şey. İki durumda da ya sana kafayı üşütmüş biri diye bakacaklardı ya da boşuna nefes tüketecektin. Bu durumdaysa, iki tarafta da olmadığımız için insanlar kendi başlarına karar vermek zorunda."

Muğlak bir kültürel müdahalede, izleyicinin çalışmanın niyetlerini zihninde oturtamıyor oluşu dinamiği önemli hale getiren şeydir. Dilin baskıcı iktidarının giderek daha fazla farkına vardığımız bugünlerde anlam üretiminin açık uçlu biçimleri daha da ender karşılaşılır ve ilginç hale geliyor.

Muğlaklığın bir asaleti var mı? Gördüğümüz üzere, pek çok kişi bu görüşe katılmayacaktır. Reklamlardan ve siyasetten mutlak açık seçiklik beklediğimiz için açık olmayan jestlerden kuşku duyuyoruz. Ama bu yorumun aşırı basitleştirilmesinden ibaret değildir: Bir ölçüde, devasa kapitalist kültür üretimi dünyasına dair daha derin bir kavrayışa da işaret eder. Başka bir deyişle, genel izleyici soyut bir resim görüp "Bu çocuğumun bile yapabileceği bir saçmalık ve sadece zengin insanlar ne kadar zengin olduklarını gösterebilsinler diye orada..." diye düşündüğünde, haklı olduğu şeyler de olabilir, haksız olduğu şeyler de.

Muğlak jest çoğunlukla hiç de açık uçlu değildir; bizi markalaştırmanın, prestijin ve iktidarın tanıdık diline geri döndürmek için basitçe açıklık estetiğini kullanıyordur. Bahsettiğim Gonzáles-Torres ve Deller projelerini bu kategoriye dahil etmem tabii ki, fakat bir sanat yapıtıyla ilişkiye geçen izleyici için hangi yapıtın nihayetinde parayla ilgili olup hangisinin olmadığını anlamak çoğunlukla zordur. Muğlak jest, çoğu zaman kapitalizmin muğlak olmayan siyasal ekonomisini örter. Kültür endüstrisinden çıkarılacak ders budur. Reklam kültürüne dair bu bilgi, karmaşık ya da muğlak olana duyulabilecek güveni geniş çapta erozyona uğratmıştır. Kapitalist manipülasyonun sanatın, konuşmanın, gazeteciliğin, kitapların, evlerin ve felsefenin dokusuna sızmış olması, özgürleştirici kuramlara yönelik çabaları bile toplumsal statü edinmeye yönelik manevralar olarak görmeye eğilimli, fazlasıyla paranoyak bir kamuoyu oluşturmuş bulunuyor. Bu, incelemenin bir hayatta kalma çabasına dönüşmesidir: Gerçekten ne olup bittiğini ancak kuşkuculukla ümit edebiliriz.

İçerik ile sermaye arasındaki bu çelişki çağdaş sanatların dokusunun ayrılmaz bir parçasını oluşturuyor. Bir sanatçı MoMA gibi dev bir kurumda katılımcı bir proje gerçekleştirdiğinde, izleyicilerin belirli insanlara yüklü miktarda para kazandıracak bu tür bir projenin cömertliğine inanması pek mümkün olmayacaktır. Kuşkusuz muğlak

jest yeni olasılıklar üretme potansiyelini hâlâ taşımaktadır; fakat genel kamunun, cömertlik içeren ticari olarak başarılı çoğu sanat yapıtının, görsel malzemeyi sermaye birikimi için kullanan yaratıcı ekonominin bir yeniliğinden ibaret olduğunu fark etmediğini varsaymaya devam edersek, insanların günümüzde iktidarı ne kadar incelikli bir şekilde çözümleyebildiği gerçeğini de göz ardı etmiş oluruz. Red Bull tüketicilerin şirket ürünlerine ait teneke kutularla heykeller ürettiği kamusal etkinliklere sponsor olduğunda, bunun etkisi insanların büyük bir müzede Pad Thai yemeye davet edilmesinin etkisinden pek de farklı değildir. Belirli bir mesafeden bakıldığında ikisi de toplumsal katılım biçimini almış reklamın birer örneğidir. Red Bull içeceğin reklamını yapar, sanat projesi de müzenin ve sanatçının. Bu yorumların tümüyle isabetli olması gerekmiyor; kamuoyunun genelleşmiş paranoyası, hızla ve sağduyusuz bir şekilde varılan şüpheci yargılara yol açıyor.

Dolayısıyla bir kişiye muğlak gelen şey diğerine muğlak gelmeyebilir ve kültürel trendlerin sayısız dışavurumlarına kendini kaptırmış bir kültürde, her zaman işin içindeki insanların kullandığı diller (ve bunlara bağlı siyasal ekonomiler) vardır. Chicagolu sanat kolektifi Temporary Services, sanatın televizyon ve sinemadaki çeşitli temsillerini kataloglayan çarpıcı bir dergi çıkarıyor. Homer Simpson yanlışlıkla düzenlediği bahçe mobilyalarıyla bir gecede meşhur olur. Steve Martin *L.A. Story*'de [Los Angeles Hikâyesi] (1991) *yuppie* arkadaşlarının önlerinde duran tuval üzerindeki siyah renk öbeklerinin derin anlamı hakkındaki tartışmasını ağzı açık halde dinler. Muğlak sanatsal jestin aslında toplumsal sermayeye yatırım yapan seçkin bir kliğin ürünü olduğuna yönelik paranoid şüphe bu noktada bir Amerikan temasıdır.

Ve genel anlamda haklı da bir şüphedir bu. Çoğu sanatsal jest, göndermeleri anlaşılmaz ve yabancılaştırıcı hale gelmiş bir sanat tarihsel biçimler diline bir saygı ve takdir nişanesi gibidir. Eğitime dair sanat tarihsel kavrayış, daha sonra iktidar ve sermaye kazanımı için kullanılacak uzmanlaşmış yan dillerin üretimine yönelik ipuçlarını da içinde barındırır. Bu gelenekler tartışmanın önünü kesen bariyerler oluşturuyor ve bu tür itirazlar şimdiye kadar pek çok defa dile getirilmiş olsa da, bugün var olan sanat altyapılarının çoğunluğu üzerinde bu itirazların pek etkisi olmuyor.

Sanat eleştirmenlerinin sanat tarihi dili içine enjekte edilmiş bir muğlaklık anlayışını, didaktikliğin herkese hitap eden banalliklerinden çok daha inceltilmiş, işlenmiş bir yaklaşım olarak yüceltiyor olmaları pek de tesadüf değildir o halde. Haftalık harcamalarını karşılayan ve böyle eğilimleri cesaretlendiren bir ekonomiden istifade ediyorlar. Muğlak inceliklilik sıklıkla sermayenin baskıcı oluşumlarının hizmetine koşulurken, eleştirmenler bu tür jestlerin yankı bulmasını sağlayan kapitalizmin kapsayıcı koşullarını ele almaktan uzak durur. Bu jestler, kendilerine imkân tanıyan altyapı sistemlerinden kopuk bir biçimde değerlendirildiği takdirde, her türlü anlam üretimi edimi nihai olarak yanlış okunacaktır.

Muğlak jest çoğunlukla kültürel ve toplumsal sermaye edinmeye yönelik bir çabadan ibarettir (ve çok bariz bir çabadır bu). Örneğin sokak sanatçısı Shepard Fairey, çok geniş bir ilişki ağını kullanarak üzerinde "Andre the Giant Has a Posse" [Dev Andre'nin Bir Ekibi Var] yazan çıkartmaların bütün dünyaya yayılmasını sağlamıştı. Çıkartma kampanyasını, üzerinde "OBEY" [İTAAT ET] yazan posterlerden oluşan bir sokak sanatı kampanyası takip etmişti. Çıkartmalar ve posterler başlangıçta dünyanın her *hipster* köşesinde görünen bir bilmece iken, çok geçmeden Fairey çalışmasının viral doğasını paraya tahvil etmeye başladı. Gerçek anlamda açık uçlulukla tezat oluşturacak şekilde, başlangıçtaki çıkartma kampanyasını Fairey'nin kişisel ticari başarısı için düşünülmüş bir pazarlama hazırlığı olarak düşünmek de mümkün. Nasıl bir rahatsızlık yaratıyor olursa olsun muğlak jesti sindirmek ve sonra da satmak daha kolaydır, çünkü her tür ideolojiye eklemlenebilir, özellikle de egemen, kapitalist ideolojiye. Bunun farkında olan pek çok siyasal sanatçı didaktik olana daha da yaklaşma gereği hissediyor; muğlak olanın ticarileşmeye açık olması onlarda bir güvensizlik hissi yaratıyor. Bunun tersi yönde hareket etmek de mümkün: Kurnaz ve kariyerini öne çıkaran siyasal sanatçılar daha sonra çalışmalarını kademeli olarak didaktizmden arındırarak yüksek yerlere gelebilir. Ticari galeri satışlarının ekonomisi ve bu ekonomiye destek çıkan sanat eleştirisi bu tür eğilimleri teşvik ediyor, tıpkı Marksist eğilimlere sahipmiş gibi görünen çok sayıda üniversite lisans programında olduğu gibi.

Toplumsal adalet örgütleri ve aktivistlerin bel bağladıkları didaktik jestlerin gerçeklikle olan ilişkileri konusunda da zor bir durum çıkıyor önümüze. Bir imge, içerdiği duyguları belli ederse işin içinde bir bit yeniği olduğunu düşünürüz. Reklam tekniğinin, ironik bir şekilde iletişimdeki dürüstlüğü en büyük aldatmaca olarak gören, araçlar-amaçlar mantığıdır bu. Paranoyanın belli bir tarafı tutma mecburiyeti yoktur: İçtenliğe, hakikatin dile getirilmesine ve faydacı olan her şeye karşı doğal alerji, gösteri egemenliğindeki hayatta doğal bir tepkidir. Böyle bir pozisyonun sonucu da bir tür anti-her şey siyasetidir.

İlginç bir şekilde bu anti-her şey tavrı, kendini özgürleştirici biçimde ifade etmeye yönelik yoğun kültürel taleple gayet sorunsuz biçimde bir arada var olabiliyor. Her birey, açık seçikliğin zorlayıcılığından kaçınırken radikal bir özyaratım kaynağına dönüşme umudunu taşıyor. Pek çok siyasal protesto eyleminin ve kitlesel hareketin yüz kızartıcı bir naiflik içinde görünmesine yol açan şey açık seçiklikten duyulan bu şüphedir. Protesto eylemlerinin ve aktivizmin ironik olmayan tavırları acı verici derecede gerçeklerden kopuk görülebilir. "Yes, we can!" [Evet, yapabiliriz!], "The people united, will never be defeated" [İnsanlar birleşince asla yenilmez] ya da "Sí, Se Puede!" [Evet, yapabilirsin!] gibi basit protesto tezahüratları ve gözden düşmüş liberal sloganlar, kulağa bitkin, içi boşalmış ve kendini tekrarlayan bir kitlenin usandırıcı uğultusu gibi geliyor. Ve zaten büyük ölçüde bundan ibaret.

Hakikat ve Kurmaca

Bütün bunlar bu kitabın temel sorularından birine getiriyor bizi: Hiçbir şeye güven duymuyorsak, nasıl iletişime geçeceğiz? Topluma angaje sanatçının hedefi kültürel biçimleri kullanmak ve siyasal değişim üretmektir. Hangi koşullarda olursa olsun zor bir hedeftir bu – didaktik olanın da muğlak olanın da sessiz bir düşmanlıkla karşılandığı durumlarda iyice zordur.

Muğlak jest, potansiyelini sınırlayan çok sayıda koşul tarafından kuşatılmış halde. Hem izleyicinin paranoyakça değerlendirmeleri, hem de muğlak jestin sermayeyle girdiği uzlaşımlar neticesinde sömürünün tanıdık mantığına geri dönüyoruz. Fakat bu sınırlayıcı yorum döngü-

sünde bile kaçış noktaları mevcut: Her jest sermayenin mantığına geri dönmediği gibi izleyiciliğin her biçimi de bütün estetik jestleri toptancı bir şekilde gelişkin kapitalist paranoyanın çöp sepetine atmıyor. Bu kaçış noktalarını bulmak her zaman kolay değil, ama oradalar.

İktidarın koşullarını yeniden üretmeyen, açık uçlu bir jesti tam olarak neyin oluşturduğunu belirlemek pek kolay bir iş değil. Bu tür jeste uygun iktidar koşullarını ne türden fiziksel alanların üretebileceği sorusu daha da çetin bir soru. Bu gibi anlar bir boşluk içinde var olmaz; her alan iktidar ve izleyiciyle arasındaki karmaşık ilişkiyi de beraberinde getirir. Bir müze bir sokak köşesinden radikal biçimde farklı bir karşılaşmaya yol açacaktır, tıpkı Barcelona'daki bir anarşist işgal evinin Şanghay'daki bir koleksiyonerin evinden tümüyle farklı bir yer olması gibi.

Muğlak jestin travma coğrafyalarındaki ya da olağandışı siyasal koşullar altındaki gücünü düşünelim. Beyrut'ta açık seçikliğe direnen ve bunun yerine sınırları açık bir şekilde çizilmiş siyasal kutuplaşmaların arasından kendine yol açmak için muğlaklığı ve zor anlaşılırlığı işe koşan aşırı derecede lirik yapıtlar üreten çok sayıda çağdaş sanatçı görüyoruz. Sanatçı Walid Raad, yakın tarihli projesi *Scratching on Things I Could Disavow: Stage Sets for a History of Art in the Arab World/Part 1_Volume 1_Chapter 1: Beirut 1992-2005* [Reddedebileceğim Şeylerin Üzerini Kazımak: Arap Dünyasında Sanatın Tarihi İçin Sahne Setleri: Kısım 1_Cilt 1_Bölüm_1: Beyrut 1992-2005] (2010) başlıklı yapıtında savaşın bir kültürün tarihsel mirası üzerinde bıraktığı izleri ele alıyor. Raad'ın çalışmaları, çoğunlukla kavramsal olsalar da, bir düşünüm alanı olarak şiirsel olanın önemine işaret eder. Raad ve ondan etkilenmiş olan pek çok sanatçı için şiirsel olana çekilmek, hatırlanması ya da sahnelenmesi neredeyse imkânsız olan bir geleneği hayata döndürme fırsatıdır. Savaşın getirdiği yıkım ve Batı'nın anlatısının tahakkümü, Raad'ı baskıdan daha az etkilenen yeni bir hikâye yazabilmek için kurmaca anlatılara dönmeye zorlamıştır.

Bilimkurgu ile postkolonyal anlatıları harmanlayan Britanyalı film kolektifi Otolith Group da hakikat ile kurmacanın şaşırtıcı ve çarpıcı bir şekilde günümüze hitap eden bir melezini üretiyor. Postkolonyalizm meseleleriyle uğraşan pek çok sanatçı için muğlaklığın kullanımı Batılı

anlatının egemenliğine karşı çıkmak için bir alan sağlıyordu. Hem oyunu hem de esnekliği içerebilen muğlaklık, bir direniş ve özgüllük sesi üretmeye yardımcı olabilir.

Bu da bizi Deller'ın projesine geri getiriyor. Projenin muğlak siyaseti sanatçıya da izleyiciye de fazlasıyla doyuma ulaşmış bir savaş anlatısından bir ölçüde sıyrılma özgürlüğü tanıyordu. Başlangıçta açık seçik değilmiş gibi görünen anlar, paradoksal biçimde, iktidarın ürettiği katı dille daha az tanımlanmış bir diyaloğa daha fazla katılabilir hale gelen geniş bir bireysel sesler grubunu barındırabilir. Ancak Deller'ın başvurduğu muğlaklığın serbest salınıma bırakılmış bir jest olmadığını da vurgulamak gerek: Projenin açık uçlu yapısı, insanların hükümet tarafından yürütülmekte olan bir savaşa dair algılarına hitap ediyor ve onlarda duygulanımlar üretiyordu. Dolayısıyla jeopolitik, toplumsal ve mekâna özgü bağlam son derece önemlidir; aynı anda hem muğlak olanla didaktik olan arasındaki etkileşimi çerçeveleyebilir hem de bu manevraların algılanışını şekillendirebilir.

İyileşme kapasitesi olmayan biçim yoktur. Didaktik çalışma da en az katılımcı, topluma angaje çalışmalar kadar kolayca sermayenin reklamı haline gelebilir. Hem özgül bağlamları hem de anlam üretimi alanını üreten sermayenin daha geniş durumunu göz önünde bulundurmazsak isabetsiz ve bizi hiçbir yere götürmeyen genellemeler yapmaya devam ederiz. Hedefimiz daha adil bir toplumsal hayat kurmaksa, gerçekten değerlendirilmesi gereken şey tek tek her eylemin özgül etkileri olmalıdır. Geliştirilmesi gereken, aynı anda hem jesti hem de onun etkilerini yaratan geniş altyapıları hesaba katabilen bir dildir. Böyle bir bağlantı olmadan, eleştiri ne üretken ne de isabetli olabilen varsayım ve terminolojilere dayalı önemsiz bir oyun olarak kalır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Rezonansın Altyapısı

Ludwig Wittgenstein, tuhaf kitabı *Felsefi Soruşturmalar*'da dilin etrafımızı saran dünyayı derin bir şekilde yapılandırdığını savunur. "Felsefe," diye yazar, "aklımızın büyülenmesine karşı dil aracılığıyla yürütülen bir mücadeledir." Filozofa göre gerçekliğe dair kolektif algımız derin bir biçimde bu gerçekliği yorumlamak için başvurduğumuz sözcükler tarafından belirlenir ve dil nihayetinde kolektif olarak biçimlendirilir.

Başka bir deyişle, fikirlerimiz, düşüncelerimiz, davranışlarımız ve eylemlerimiz dünyayla ve birbirimizle olan ilişkilerimiz aracılığıyla üretilir. Fikirlerimiz, onlara karşılık verecek, açıklık kazandıracak, destek verecek ya da meydan okuyacak insanlar olmazsa sessiz, donuk kalır. Hatta var olmaz.

Çevremizi saran dünyaya tepki olarak konuşur, düşünür ve yaratırız – hatta düşünmeye alışık olduğumuzun aksine rüyalar için de aynı şey söylenebilir, onlar da sadece kafamızın içinde olup bitmez. Gece boyunca uykumuzda bizi şaşırtan ve baştan çıkaran rüyaların mantığını tersine çevirmek ve bu gölgeli, gizemli deneyimleri etrafımızı saran dünyaya ait yapı ve unsurların ürünü olarak kavramak çok eğlenceli olabilir gerçekten de. Bir dağda gömülü demirden, kömür madenindeki çalışmalardan, enerji üretim tesisindeki rafineri işlemlerinden, bakır teller boyunca seyahat eden elektronlardan, televizyon denen fantazmagorik gösteriden yapılmıştır rüyalar. Rüyalar hiç karşılaşmadığımız yabancıları, hiç anlayamadığımız bilimsel kavramları ve üzerlerine hiç düşünmediğimiz coğrafyaları yan yana getirir. Deneyimlediğimiz şeyleri yeni bir kurgu içinde birleştirirler, ama diğer yandan kendileri de bu deneyimler tarafından derinden şekillendirilirler. Sinir kavşak-

larımızda, sinapslarımızda üretilirler, ama bir o kadar da toplumsal ve siyasal gerçekliğimiz içinde üretilirler.

Kelimelerimizi ve dolayısıyla bizi, içinde yaşadığımız maddi dünya üretiyor. Sanat ve siyaseti kavrayışımız maddi olan üzerinde temelleniyor; aynı şekilde kariyer hırslarımız, canımızın belli bazı yiyecekleri çekmesi, dünyadaki yerimizi anlamlandırmamız ve hatta, gördüğümüz gibi, en derin fantezilerimizin içerikleri de. Dünyayı kavrayışımız onu nasıl deneyimlediğimize bağlı olarak şekilleniyor.

Bunların hepsi fazlasıyla aşikâr görünebilir, ama bu fikrin kitabın konusu olan iki kavrama, sanata ve siyasete ilişkin kavrayışımıza nasıl uygulanabileceğine bakalım. Nihayetinde, sanat ve siyaset anlayışımız bu alanlarla gündelik yaşam içinde karşılaşma şekillerimiz tarafından dramatik bir şekilde biçimlendiriliyor. Ya da başka bir deyişle, sanat ve siyaset kavrayışımız temelde bu alanların işleyişlerini deneyimleme –ve hayal etme– biçimlerimize dayanıyor.

Altyapıyı İşgal Etmek

2011 Eylül'ünde, Occupy Wall Street protestoları güç kazanırken, Occupy hareketinin bir dalı olarak Occupy Museums [Müzeleri İşgal Et] isimli bir grup ortaya çıkmıştı. Kurucu üyelerden biri olan Noah Fischer savundukları tezleri büyük bir berraklıkla anlatıyordu:

> Oyun bitti: Yüzde bir tarafından denetim altında tutulan kültürel elitizm tapınaklarının bağlı olduğu piramit şemalarını gayet rahat görebiliyoruz. Yüzde 99'un sanatçıları olarak biz artık bu yoz hiyerarşik sistemi kabul etmeyeceğiz. Elitin de elitine para kazandırmak üzere, tek bir bireysel dehanın saçma bir biçimde diğer insanların üzerinde konumlandırılmasını sağlayan sahte kıtlık anlayışını ve bu yöndeki propagandayı reddedeceğiz.

Occupy Museums grubu müzelerin içine girerek kurumların programlarına, fon akışlarına ve sanatsal pratiklerine meydan okumaya başladı; bu yerleşik mekânları demokratik ve tartışma içeren katılım alanlarına dönüştürdü. Occupy Museums, MoMA'da düzenlenen *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art* [Diego Rivera: Modern Sanat Müzesi İçin Duvar Resimleri] başlıklı sergi sırasında –aralarında

Art and Labor [Sanat ve Emek], Occupy Sotheby's [Sotheby's'i İşgal Et] ve 16 Beaver kolektifinin de bulunduğu bir dizi başka sanatçı/aktivist grubuyla birlikte– müzenin ikinci katındaki avluda büyük bir toplantı düzenledi.



Müzede radikal sol görüşlü bir sanatçı olan ve inançlarını yüksek sesle, tutarlı biçimde dile getirmiş olan Rivera'nın yapıtları sergileniyordu; öte yandan, aynı sırada, şehrin bir diğer köşesinde, pekâlâ yüzde birin sanat alanındaki cisimleşmesine karşılık geldiği düşünülebilecek müzayede evi Sotheby's'te sendikaya bağlı kurum çalışanları toplu olarak işten çıkarılıyordu. Ve ortaya çıkmıştı ki, MoMA'nın yönetim kurulu üyelerinin ikisi aynı zamanda Sotheby's'in yönetim kurulunda yer alıyordu. Occupy Museums grubu bu çelişkilere dikkat çekti ve gerçekleştirdikleri müdahale sırasındaAndré Breton ve Diego Rivera'nın birlikte kaleme aldıkları "Bağımsız Devrimci Sanat İçin Manifesto"yu yüksek sesle okudu. Manifestoda sanatın kendisi ile alımlanışı arasındaki ilişki üzerine söylenenler, Occupy grubunun kendi söyledikleri gibi gayet netti:

> Genç Marx'ın yazarın işlevi üzerine söylediklerini hatırlamak gerekiyor. Şöyle der Marx: "Bir yazar, yazmak ve yaşamını sürdürebilmek

> için para kazanmak zorundadır doğal olarak. Ancak çalışmalarını hiçbir zaman para kazanmak amacıyla yapmamalıdır [...] Yazar kendi yapıtına hiçbir şekilde gelir kapısı olarak bakmaz. Bu çalışmalar kendi başlarına amaçtır zaten ve edinilen gelir kendi gözünde ve diğerlerinin gözünde o kadar önemsizdir ki, gerektiğinde kendi varlığını yapıtının varlığına kurban edebilir. Basın özgürlüğünün ilk koşulu gazeteciliği bir iş faaliyeti olarak görmemektir."

Bu tür bir aktivizme ilk kez başvuran Occupy Museums değildi kuşkusuz, bayrağı Art Workers' Coalition'ın (AWC) [Sanat İşçileri Koalisyonu] 1969'da bıraktığı yerden devralmışlardı. AWC 1969'da MoMa'ya kadınlara ve beyaz ırk dışındaki sanatçılara daha fazla yer vermesi ve haftada bir gün izleyicilerden giriş ücreti almaması yönünde baskı uygulamıştı. (Başarılı da olmuşlardı, fakat ücretsiz gün uygulaması son senelerde içinde yaşadığımız zamanlarla ilgili pek çok şeyi açığa vuran bir uygulamaya dönüştü: Giriş ücreti olmayan gün, dev perakende satış şirketi Target onuruna, Target Günü olarak yeniden adlandırıldı.)

Occupy Museums, Guggenheim Müzesi ve bu kurumun Abu Dhabi'de inşa etmekte olduğu yeni müzede inşaat işçilerinin çalışma koşullarını tartışmaya açmak üzere GULF isimli bir aktivist koalisyonuyla birlikte çalışmaya başladı. Occupy Museums'un bir kolu olan Art and Labor, Şoförler Sendikası ile işbirliğine girerek 2014 New York Frieze Sanat Fuarı'nda çalışanları sendika altında örgütlemeyi başardı. Ama elbette tartışmaya açılabilecek tek alan müzeler değildir. Kendi üniversitelerine el koyan öğrenci hareketlerinin tarihi (Aralık 2008'de New School'da öğrenciler idari binayı işgal etmiş, en üst kademedeki yöneticinin istifasını talep etmişti) Occupy Museums ile benzer motivasyonlar içerir: Mekânları kendilerine karşı kullanmak, bir kurumun en derin çelişkilerini o kurumun içine girerek protesto etmek.

Occupy Museums göstericilerinin –ve onlardan önce gelen ve daha onyıllar boyunca otoritelere meydan okuyacak olan aktivistlerin– verdiği ders hepimize verilmiş bir ders. Altyapının önemine dair bir ders.

Maddi Olandan Geçici Olana

Eğer, yukarıda da söylediğim gibi, etrafımızdaki dünyayla girdiğimiz bir dizi etkileşim tarafından biçimlendiriliyorsak, o zaman bu üretim

nasıl gerçekleşiyor ve bu dünya gerçekte neye benziyor? Bir karmaşık altyapılar dünyasında yaşıyoruz – birbirine bağlı ekonomilerin, bürokrasilerin ve toplumsal örgütlenmelerin geniş ağlarıyla kurulmuş bir dünya. Fiziksel yapılardan farklılar; bir altyapı müze gibi fiziksel bir mekânı kapsayabilir, fakat daha kapsamlı ve daha sistematiktir. Bir altyapı, hepsi birlikte çalışarak anlam dizileri üreten birbirine bağlı bir yapılar dizisidir.

Daha önce gözlemlediğimiz gibi, 21. yüzyılda maddi olmayan ürünlerin –anlamın– üretimi, 20. yüzyılda maddi ürünlerin taşıdığı önemi taşır. Bu elbette, altyapının bugün geçmiştekinden farklı bir şeyi temsil ettiği anlamına geliyor; artık demiryollarından ya da üretim bantlarından değil, çok daha geçici bir şeyden bahsediyoruz.

Bir insanın belli bir filmle ilgili fikri, mesela güvenilen bir arkadaşın fikirleri, göz alıcı reklamlar, belli bir sinema salonu, prodüksiyon şirketi, dağıtımcı ve kişinin kendi, sözgelimi üniversite yıllarındaki, sinema deneyimiyle ilgili hatıraları tarafından şekillendirilmiş olabilir. Bütün bunlar hep beraber o filmle ilgili bir fikir üretmekle kalmaz, bütün bir sinema alanında neyin mümkün ve ilginç olduğuna dair bir fikir de üretir. Bütün bu unsurlar kolektif olarak, bir insanın sanatla ilgili fikrinin kuruluşunun altındaki dili ve kavrayışı şekillendirir. Buna rezonans altyapısı diyelim: Bir anlam biçimini üreten maddi koşullar kümesi. Olabildiğince dolaysız biçimde anlatabilmek için şöyle diyelim: Kendimiz de dahil olmak üzere herhangi bir fenomenle ilgili kavrayışımızı şekillendiren yapılar (gazeteler, toplumsal ağlar, akademik kurumlar, kiliseler vs.) toplamı. Dolayısıyla anlamı dolaşıma sokan her şey bir rezonans altyapısının parçasıdır.

Kültürel üretimin son yirmi-otuz yıl içinde inanılmaz derecede genişlemesi, bu altyapıların da hiçbir zaman olmadığı kadar geniş ve tanımlanması zor hale gelmesi anlamına geliyor. Ama aynı zamanda içlerinde inanılmaz bir biçim çeşitliliğini de barındırıyorlar: giyim kuşam, müzik, sinema, televizyon, web siteleri, video oyunları ve daha bir sürü şey. Ancak bu anlam kaynaklarının çoğalması elle tutulamaz oldukları anlamına gelmiyor; içinde var oldukları altyapıları saptamayı öğrenirsek etkilerine karşı koymayı da başarabilir ve kendimizi değiştirebiliriz. Bu biçimlerin hepsinin, biz onları bizi "şekillendiren"

şeyler olarak saptarken bile bize satılıyor olması, bu altyapıları saptama görevini daha da önemli hale getiriyor.

Bu, büyük ölçüde, filozof Walter Benjamin'in ufuk açıcı yazısı "Üretici Olarak Yazar"da ele aldığı konuydu. Benjamin'e göre üretimin maddi koşulları ile evrim geçiren kültür üretimi endüstrisi arasında derin bir bağlantı vardı. "'Bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri karşısındaki konumu nedir?'den önce 'onların içerisindeki konumu nedir?' sorusunu sormak isterim."* Yani, herhangi bir –sanatsal, aktivist ya da başka türlü– jestin analizinin önce "kendisi", bir altyapı ya da altyapılar içindeki pozisyonuna göre konumlandırılmalı ve analiz edilmelidir.

Bir rezonans altyapısı, bilginin yolculuk yapmasını sağlayan belirsiz bir vektörler dizisi değildir; dünya üzerinde konumlandırılabilen bir dizi yer, insan ve nesnedir. Eğer dünyada anlamı değiştirmek istiyorsak, yapmamız gereken şey bir altyapının diyagramını çıkarmak, onu ziyaret etmek ve radikal bir şekilde değişime uğratmaktır.

Sağduyu ve Uygun Davranışlar Üzerine

Gramsci 1930'larda şöyle yazıyordu: "Pratik yanım şu bilgiyi içeriyor: Eğer kafanı duvara vurursan, kırılan duvar değil, kafan olur." Bu pratiklik anlayışı, Gramsci'yi kitabın en başında bahsettiğim ve fikirlerin, dolayısıyla bilincin, etraflarındaki yapılar tarafından üretilmiş olduğu kuramını, yani hegemonya kavramını geliştirmeye yöneltti. İktidar kendisini gerçekte nasıl hissettiriyordu? Gayet normal bir adı olan çok tuhaf bir fenomen aracılığıyla: Sağduyu. Şeylerin verili doğasına dair izlenimi her kim ürettiyse, insanların içinde faaliyet gösterdiği gerçekliği de o üretebiliyordu. Bu nedenle Gramsci kiliselerin, okulların ve hükümetlerin normal olanın oluşumunu biçimlendirmede oynadıkları rolü incelemeye koyuldu. Başka bir deyişle, dünyaya dair sağduyuyu dünyanın yapılarının ürettiğine inanıyordu.

O halde Gramsci'nin kavrayışlarını bu kitapta ele aldığımız iki alana, sanat ve aktivizme uygulayalım. Bu iki alan da belli beklentilerle işleyen kurumlardan, örgütlerden, faaliyetlerden, insanlardan, kitaplardan,

---

* Walter Benjamin, "Üretici Olarak Yazar", *Brecht'i Anlamak* içinde, çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ (İstanbul: Metis Yayınları, 2000), s. 100.

dergilerden ve web sitelerinden oluşan sınırlı bir kümeye aittir. Her ikisi de, kendi çerçevesi içinde, insanların uymaları beklenen bir dizi davranış kalıbı içerir. Mesela, sokakta üzerinde kelimeler yazan işaretler taşıyarak yürümenin aktivizm alanına ya da projeksiyonla bir perdeye yansıtılacak filmler çekmenin sanat alanına uygun bir davranış olduğu düşünülür. Sanat alanında bu tanımları ve davranışları yerler –müzeler, dergiler, sanat okulları, galeriler, alternatif mekânlar– oluşturur; ama aynı şey tanım ve davranışların –birkaç örnek verecek olursak– sendika salonları, alternatif kitabevleri, protesto gösterileri, Greenpeace, sendikalar ve STK'lar içinde ve bunlar aracılığıyla oluşturulduğu aktivizm için de geçerlidir.

Gramsci'nin sağduyu kavramına dair açıklaması gayet açık seçiktir, fakat uygun davranış derken tam olarak neyi kastediyoruz? Yanıtı bulmak için Jacques Rancière'in *Siyasetin Estetiği* isimli kitabında "duyulur olanın dağılımı" dediği şeye başvurabiliriz. Duyulur olanın dağılımı:

> aynı anda hem ortak olan bir şeyin varlığını hem de onun içindeki her bir parça ve konumu tanımlayan sınırlamaları açığa vuran, duyusal algılara ait aşikâr gerçeklerin sistemidir. Parçalara ve konumlara bölüştürme işlemi, etkinlik mekân, zaman ve formlarının paylaşımı üzerinde temellenir ve bu etkinlikler de ortak olan bir şeyin kendini katılıma açma yöntemlerinin ve farklı bireylerin bu dağılımda nasıl bir pay alacaklarının saptanmasında belirleyici rol üstlenir.

"Duyulur olanın dağılımı", bireyin belirli bir kavram içinde ne tür pratik biçimlerinin anlam ifade edeceğine dair fikrine işaret eder. Her kişinin belirli bir söylem içinde uygun davranışı neyin oluşturabileceğine dair kendine ait bir algısı vardır. Bazıları için siyaset alanı devletin temel araçlarından ibarettir: oy vermek, yerel meclis üyesiyle iletişim kurmak, bağlılık yemini etmek, Yüksek Mahkeme'nin kararlarına saygı göstermek vs. Bazıları ise siyaseti, aktivist toplantıların yapıldığı, protesto gösterilerinin gerçekleştirildiği, sert gazete başyazılarının kaleme alındığı, otorite karşıtı, sol kitapların okunduğu ve dağıtıldığı bir yer olarak görür. Ve elbette "siyasal"ın ne anlama geldiğine dair daha pek çok görüşten bahsedilebilir.

Aynı şey "sanat" terimi için de söylenebilir. Kimilerinin aklına sanat denince boya kokan bir atölyede çalışmak, sergi açılışlarına gitmek ve bir kırmızı şarap beğenisi geliştirmek gelir. Bunlar, belirli bir çevreye katılmak için yerine getirilmesi beklenen, gerekli davranışların alanı olarak görülebilir. Kimileri sanat pratiğini avangard geleneğin merceğinden görebilir: saldırgan ama tutkulu ve kişisel projelerin üretimi, depo mekânlarının ziyaret edilmesi, manifestoların kaleme alınması, dünya hakkında büyük şiirsel laflar edilmesi vs. Kimileriyse tasarımcı elinden çıkmış giysilerle açılışlara gitmenin, orada burada düzenlenen konuşmaları dinlemenin ve müzayedelerden ve sanat fuarlarından yapıtlar satın almanın uygun davranış olduğunu düşünür.

Peki, çağdaş sanat gibi daha özgül bir alanda durum nedir? Çağdaş sanat altyapısını nelerin oluşturduğuna dair genel anlamda tartışmalı olmayan bir liste şunları içerecektir: *Artforum* gibi dergiler, Whitney Museum of American Art gibi müzeler, Yale gibi sanat okulları, Chelsea'deki galeriler ve bu yerler içinde dolaşım halinde olan insanlar. Bu kurumlar ve insanlar arasında dolaşımda olan bilginin toplamı, çağdaş sanat diyebileceğimiz alanı üretecektir. Çağdaş sanat hakkındaki fikirleri büyük ölçüde bu örgütsel yapılar tarafından şekillendirilmiş birini düşünelim – bu kişinin çağdaş sanat tanımı, yani "duyulur olan"ın ona ait "dağılım"ı, içkin olarak bu belirli rezonans altyapısı tarafından sınırlandırılmıştır. Başka bir deyişle, bu çağdaş sanat tanımı, bu belirli alanlarda faaliyet gösteren insanların görüş, karar ve eylemlerinden ayrıştırılamaz.

Burada yine, içinde bir terimi anlamamızı sağlayan pratikler alanının o terimi tanımladığını görüyoruz. Rezonans altyapıları hakkında önemli olan şey sadece herkesin sözcüklere ve onlara ait faaliyet alanlarına ilişkin farklı düşünceler geliştiriyor olması değil, aynı zamanda dünya üzerindeki var olma biçimlerinin de başka insanlardan tümüyle farklı olmasıdır. Kullanılan sözcükler aynı olsa da, çeşitli sanat ve aktivizm türlerini tanımamızı mümkün kılmış olan yollar, derin bir şekilde, bizi onlarla temasa geçiren deneyimlerimiz tarafından belirlenmiştir.

Bütün bunları sezgisel olarak biliriz, fakat yine de sanat ve aktivizm etrafındaki sohbetlerin çoğunlukla, katılımcıları arasında büyük farklılıklar olduğu gerçeğini göz ardı ettiği görülür. Çok geniş, çeşitlilik

gösteren ve açıklayıcı bir yorumlar kümesini genel iddialarda bulunmak uğruna düzleştirmek, sonunda sanatı ya da siyaseti kuran şeyin ne olduğuna dair bazı yönünü kaybetmiş tartışmalara yol açabilir.

Fakat sonsuz sayıda farktan bahsetmenin de bir sorun teşkil ettiği açık: Eğer belirli bir söylemsel alan içindeki terimler hakkında her birimizin çok farklı fikirleri olursa kargaşa ortaya çıkar ve örgütlenmeyi sağlamak mümkün olmaz. Tekrar siyaset alanına dönmek gerekirse: Bir insan siyasetle ilgisi olmadığını söylerse, bu onun basitçe "siyasal olanın ne olduğuna dair fikrini şekillendirmiş olan siyaset alanı" ile –mesela oy vermek, CNN seyretmek, bir gösteri yürüyüşüne katılmak vs.– ilgilenmediği anlamına gelebilir. Başka birisi bu tavrı pekâlâ dünyada olup biteni sermayenin bir dizi sömürü atılımı olarak görmeye karşı genel bir ilgisizlik olarak okuyabilir. Bu karışıklık sanat ile siyaset içinde –ve sanat ile siyaset üzerine– yaşanan pek çok yıkıcı didişmenin kökünde yatan şeydir kuşkusuz. Ve diğer yandan, bu tanımları destekleyen mevcut yapıların kendilerine özgü bir iktidar sistemi oluşturduğunu da unutmamamız gerekir; bu bir iletişimsizlik hikâyesi olduğu kadar, elbette bir iktidar hikâyesidir de.

Kapılardaki Bekçiler

Duyulur olanın dağılımı bir iktidar mekanizmasıdır: Geçimleri kendi söylemsel alanlarının belirli bir tanımının öne çıkmasına –ve dayanıklılığına– bağlı olan insanlar ve kurumlar vardır. Neyin sanat ya da siyaset olduğuna ya da olmadığına karar vermenin birilerinin mesleği olması pek akla yakın gelmeyebilir, halbuki pratikte olan şey tam da budur.

Kulağa kusursuz bir şekilde masumane gelen "Sanat olup olmadığını nasıl bileceğiz?" sorusunu ele alalım. Akla yatan bir cevap şu olabilir: Çünkü bir müzede sergileniyor. Sanatı neyin oluşturduğu sorusu, alan hakkında inanılmaz derecede bilgi sahibi insanlar için bile zor bir sorudur, fakat nihayetinde müzeler gibi büyük kurumlar sanatın ne olduğu konusunda noter gibi faaliyet gösterir. Bir onay damgası vururlar ve olur. Başka bir deyişle, kurum kendini tanımlar.

Daha özgül bir örneği ele alalım: *The New York Times*. *Times*, daha geniş haber medyası altyapısı içinde bulunan özgül bir yapıdır.

Amerika'nın en büyük üçüncü gazetesi olan *Times* sadece haber aktarmaz; içeriğe hakemlik eder, yani editoryal kapsamı, özünde tartışmanın koşullarını denetler. Editoryal kararlar, bir konuyla ilgili tartışmayı hem siyasal kapsamı hem de parametreleri açısından şekillendirir. (Gazete Dış Politika, Yurtiçi Haberler, İş Dünyası, Teknoloji, Sağlık, Spor vs. gibi çeşitli kısımlara ayrılmış olduğu için herhangi bir konunun bu kısımlardan birine yerleşmesi, arada bir yerde kalmaması gerekir.)

Times'ın sanat eleştirmeninin görevi sergileri değerlendirmek, müzelerdeki işe alma, işten çıkarma ve genişleme kararlarını yorumlamak ve bir anlamda kendi alanında olup bitenleri tartışma konusu yapmaktır. Eleştirmen, sanat yapıtlarının ve sergilerin iyi olup olmadıklarına dair fikir verirken aynı zamanda bu tartışmanın parametrelerini de saptar. Mesela bir sanat eleştirmeninin Union Square Whole Foods'un organik meyve reyonu –gazetenin sanat kısmının parametreleri içine düşmeyen bir mekân– hakkında bir değerlendirme yazdığını hayal etmek zordur. *Times*'taki bir eleştirmen bir gösteri bağlamında gerçekleştirilebilecek bir anarşist performans üzerine de kalem oynatmayacaktır, çünkü bu da sanat kısmının kapsamına girmez. Fakat aynı eleştirmen galeri sergilerini, müze sergilerini ve hatta alternatif mekânlarda düzenlenen sergileri değerlendirecektir. Tüm bunlar, eleştirmenin meşgul olduğu faaliyetlerin kapsamının bir sınırı olması gerektiği ve bu sınıra sürekli bağlı kalarak neyin sanat olduğuna ve neyin olmadığına karar veren altyapının çok sayıdaki düğümünden biri olarak iş gördüğü anlamına gelir.

Zaman içinde bu tür tercihler –ya da tercihlerin yokluğu– gibi, bu tercihleri tarif etmek için kullanılan dil de belli bir siyaset türünü üretecektir. Eğer *The New York Times* "basılmaya uygun bütün haberler"i içeriyorsa, bu mantığa göre, bir haber eğer *Times*'ta basılmadıysa bu, haber olmadığı içindir. Sanat kısmı söz konusu olduğunda da, demek oluyor ki dışarıda bırakılan şeyler... sanat değildir.

Times ve orada yazan sanat eleştirmenleri kapı bekçileridir ve eğer *Times*'taki sanat eleştirisinin içerimlerinin kapsamı daha iyi anlaşılmak istenirse, gazetenin kendi iç politikasını ve bir gazetenin yapılandırılışındaki içkin sınırları anlamak çok faydalı olacaktır. (Gazetenin birbirinden ayrı kısımları olmalıdır; yazarlar kuramsal meselelere çok fazla girmemelidir vs.)

Çoğu altyapı sıcak para gerektirir – bir altyapıdaki bütün düğüm noktaları ve o düğüm noktalarını işgal eden işçiler de öyle. Anarşist bir kahve dükkânının çalışanları, serbest çalışan tasarımcılar ve Exxon'daki jeologlar için de böyledir bu. Bütün bunlar fazlasıyla aşikâr gelebilir, ama bir altyapı ile finansmanı arasındaki ilişki son derece önemli sonuçları beraberinde getirir; nihayetinde bir altyapıdaki en radikal düğüm noktaları bile ekonomik büyümeyi azaltacak herhangi bir şey yapmaktan çekinir.

Times'ın sanat eleştirmeni durumunda kapitalist değerlerin katı bir şekilde benimsenmesi şart değildir; eleştirmenin yapması gereken tek şey, gazetenin editoryal ekip, geniş bir okur kitlesi ve gazeteye reklam verenler tarafından onaylanan bir kısmına katkıda bulunan yazılar yazmaktır. Aslında gazetede sanat kısmı diye bir şey olması fikrinin bile başlı başına masraflı bir lüks olduğu söylenebilir, ama *Times* durumunda sanat kısmı –şaşırtıcı bir şekilde– varlığını sürdürebilmiştir, üstelik diğer gazeteler tüm topluma hitap eden eğlence sayfaları uğruna sanat sayfalarını kaldırmışken. *Times*'ın editörlerinin ve yayıncısının, sanat kısmını entelektüel bir gazete olarak marka kimlikleri açısından önemsediklerini düşünebiliriz. Başka bir deyişle, sanat kısmı gazetenin mali bilançolarını yukarı çektiği için değil, gazetenin önemli bir marka olduğu algısını canlı tuttuğu için vardır.

Kâr amacı gütmeyen sanat oluşumlarında (benim de yakından tanıdığım bir yapısal düğüm formu) ekonomik aritmetik farklıdır. Bu tür kâr amacı gütmeyen oluşumların hemen hepsi, zaman zaman, aşırı zengin bağışçı sınıfı için galalar düzenler ve bağışçıların etkinlik için masa rezerve etmelerini umut eder. Özel bağışçılar da çok önemlidir ve kâr amacı gütmeyen oluşumların bazı programları genellikle büyük kurumlar tarafından, bazı sergiler de belirli bir sanatçının –galericiler ya da koleksiyonerler gibi– ticari temsilcileri tarafından desteklenir. Bunların her biri, beraberinde kendi değer, varsayım ve önyargı kümesini de getirir ve bir organizasyonun nasıl bir destek bulduğu gerçekleştirdiği programlardan çıkarılabilir.

Ama kapı bekçilerini sadece iyi niyetli gazeteler ya da hırslı, kâr amacı gütmeyen kurumlar olarak anlamamalıyız. Duyulur olanın dağılımına (sağduyunun geçiciliğine) neoliberal düşünce kuruluşlarının ABD'deki

yükselişinden daha iyi bir örnek gösterilemez herhalde. Cato Enstitüsü gibi bir düşünce kuruluşu siyasi düşüncenin geniş altyapısındaki bir düğüm noktasından ibaret değildir; gerçek olanın üretiminde bir düğüm noktasıdır aynı zamanda. 1974 yılında Ed Crane, Murray Rothbard ve Koch'un kendisi tarafından Charles Koch Vakfı adıyla kurulmuş olan Cato, kendini büyük ölçüde devletin küçülmesine adamış, zengin bir özgürlükçü düşünce kuruluşudur. Enstitü, işin özünde, parasını bir hakikatler kümesinin kamusal imgelemdeki üstünlüğünün savunuculuğunu yapmaya harcar: küresel iklim değişikliği bir kurmacadır, devlet her zaman daha küçük olmalıdır, tek yol neoliberalizmdir. (Bu üç konunun yanı sıra Cato'nun siyasal önemi olan çoğu konuyu "çalışan" "uzmanlar"ı vardır; gündemdeki her sıcak konu bir Cato raporunun konusu olacaktır.)

Hiçbir kâr amacı gütmeyen oluşum –hiçbir düğüm noktası– boyut konusu üzerine düşünmekten kendini alıkoyamaz. Büyük bir düğüm noktasının –ister güçlü bir kâr amacı gütmeyen oluşum olsun, ister ülkenin "en büyük gazete"si– genellikle orantısız büyüklükte bir etkisi olur: Anlam üretme becerisi fazlasıyla yüksektir. *Times*'ın neyin sanat olduğunu ya da olmadığını (ya da siyaset olup olmadığını) ilan etmesinin bir ağırlığı vardır. Bu, kısmen popüler dili tartışmaya açmak için var olan niş altyapılara yer olmadığı anlamına gelmez, ama popüler dil yine de çoğunlukla hâkimiyetini korur. Başka bir değişle, boyut önemlidir.

Ve eğer boyut belirli bir düğüm noktasının gücünü belirleyebiliyorsa, bu güç kaçınılmaz olarak iktidarla ilişkilidir. Daha önce de belirttiğim gibi, belli sanat (ya da siyaset, ya da kanaat) türlerinin içerilmesi, zorunlu olarak diğer türlerin dışarıda bırakılması anlamına gelir. Daha açık ifade edecek olursam: Çoğu altyapının içinde üretilen duyulur olanın dağılımı, onun var olmasını mümkün kılan adaletsiz siyasal ekonomileri destekler ve sürdürür. Bu altyapılara katılanlar, kullandıkları dilin kendi çıkarlarına olmadığını hissedebilirler, ama direnmek imkânsız olmasa da genellikle zordur. İnsan kendi *The New York Times*'ını yaratamaz. Dolayısıyla çoğunlukla başkalarının koyduğu şartlara uymak zorunda kalırız, çünkü kendi altyapımızı kuracak finansal ve örgütsel kapasiteye sahip değilizdir. Öyle ya da böyle, dışarıda bırakılmışızdır.

Ama çok da ümitsiz olmayalım, en azından şimdilik. *Times* ve Cato Enstitüsü üzerine biraz daha düşünelim. Bu iki kurumun birbiriyle

hiç ortak noktası olmamalıymış gibi görünüyor, ama var: İkisinin de duvarları, bilgisayarları, çalışanları, elektrik faturaları ve su tesisatları var. Cato ya da *Times*'ın hiçbir kuramsal tarafı yok: Gerçeğin üreticileri dünyada mevcut ve kendilerini destekleyen ekonomilere sahip. Bütün bunlar bir rahatlama sağlamalı: Anlam üretiminin sadece tartışma üzerinden gelişen bir şey olmadığı anlamına geliyor bu; gidip ziyaret edilebilecek bir şey aynı zamanda. Başka bir deyişle, altyapılar mekân içinde var oluyor. Soyutluk içinde değil, bedenlerin ve binaların içinde. Ve eğer duvarları varsa, bu duvarlara tırmanılabilir, bu duvarlar parçalanabilir, yıkılabilir. Baştan inşa da edilebilirler.

Meşrulaştırma

Bir kapı bekçisinin en önemli işlevlerinden biri meşruiyetin üretimidir. Meşruiyetin tabii ki sadece *The New York Times*'tan gelmesi gerekmez; size bir filmi görmenizi öneren, çok güvendiğiniz bir dostunuzdan da gelebilir ve siz de o kişinin fikrine güvendiğiniz için gidip filmi görürsünüz. Bir kitaba övgüler yağdıran bir dergiden de gelebilir ve gidip o kitabı almaya karar verirsiniz. Ya da aynı anda bir sürü yerden birden gelir: Belirli bir terim ya da fikir ya da isim, onu bir altyapının farklı noktalarında ne kadar çok işitirseniz size o kadar gerçek gelir. Yığınla enformasyonun olduğu bir dünyada neyin gerçekten anlamlı olduğunu teyit edebilmek için belirli yerlere bakarız.

Yine de, bir dostun tavsiyesi çok şey ifade etse de, meşruiyet nihayetinde iktidarla ilişkilidir. MASS MoCA'da küratör olarak çalışırken meşrulaştırmanın bir müzede ne kadar güçlü bir araç olabildiğini görmüştüm. Hiçbir profesyonel deneyimi olmayan sanatçıların yapıtlarını gösterirdim ve bu sanatçıların bazıları birden dergilerde boy göstermeye başlardı: Benim meşrulaştırmam başka bir yerin yapıtı bir adım daha meşrulaştırmasını mümkün kılıyordu. Sanatçıların sanat okullarında ders verme şansları artıyordu. Neden? Çünkü yapıtları bir müzede sergilenmiş ve dergilerde görünmüştü.

2004 yılında düzenlenen *The Interventionists* [Müdahaleciler] adlı sergide, müze altyapısı tarafından görmezden gelinmiş olduğunu düşündüğüm sanat yapıtlarını öne çıkarmıştım. Aktivizmin çeperinde uzun

süredir var olan, fakat müze altyapısı tarafından göz ardı edilen yapıtları öne çıkarmaya çalıştım. Bu, serginin kataloğunun MIT Press tarafından basılmasına yardımcı oldu, bu da çok uzun süre boyunca sanat ve aktivizmin çeperinde var olmuş sanat yapıtlarının biraz daha meşrulaşmasını sağladı. Sonraki sene boyunca ülke çapında çok sayıda benzer serginin ortaya çıktığını gördüm ve insanların "müdahalecilik"ten sanki yeni ortaya çıkmaya başlayan bir türmüş gibi konuşmaya başladığına tanık oldum. Yani, belirli bir altyapı çerçevesinde yaptığım çalışmanın, o altyapının dilini nasıl şekillendirmeye başladığını gördüm. Kendimi alkışlamak için anlatmıyorum bunları; bütün bunlara yalnızca, kendi bir rezonans altyapısında meşrulaştırmayı kullanarak iş görme deneyimimi göstermek için işaret ediyorum. Bu deneyimden önce bir söylem içinde anlam üretiminin ne kadar kolay şekillendirilebilen bir şey olduğunu bilmiyordum.

Bu yapıtları ilk gösteren küratör ben değildim. *Müdaheleciler* sergisi açıldığında, sergilenen yapıtların çoğu zaten çoktan 2001'deki alternatif küreselleşme yürüyüşleri sırasında aktivist sanat çevrelerinde, ondan çok daha önce de Chicago'daki Temporary Services gibi küçük sanat mekânlarında dolaşıma girmişti. Fakat sanat aktivizmine bağlı mekânların sıkı dokulu altyapısından çıkıp daha geniş bir kamuya ulaşmayı başaramamıştı. Müzeye geçiş, daha geniş bir altyapıya geçiş ve dolayısıyla ölçekte ve etkilerde bir değişim anlamına geliyordu. Ve görünürlük: Nihayetinde, birisi bir altyapının dışında bırakıldığında, o altyapı içinde yer alan ya da ona katılan çoğu insan için var olmaz. Dolayısıyla, *Müdahaleciler*'de sergilenen sanat yapıtlarının çoğunun MASS MoCA'da gösterilmeden önce var olmadığını söylersek abartmış olmayız.

Alternatif Altyapılar

Meşruiyetin üretiminin büyük, daha önceden var olan yapıları içermesi gerekmez. Mark Herbst, Robbie Herbst ve Christina Ulke tarafından 2000 Aralık'ında, yani Seattle Mücadelesi'nden iki ay sonra kurulmuş olan *Journal of Aesthetics and Protest* dergisinin ortaya çıkış hikâyesini ele alalım. Derginin basılı nüshalarını bulmak oldukça zordu, yayın aralığı

sürekli değişiyordu (senede bir-iki sayıdan fazla çıkmıyordu) ve editörler faturalarını ödemelerini sağlayan başka meslekler icra ediyorlardı. Ama yine de büyük etkiler yaratan bir yayın haline gelmeyi başardılar.

Editörler genç sanatçı ve düşünürlerin çalışmalarını basarak ne yapmak istediklerini gösteriyorlardı. Çoğunu tanıyordum bu insanların, barlarda bira eşliğinde gece yarılarına kadar sohbet etmişliğimiz vardı, fakat yazdıklarıyla daha önce karşılaşmamıştım. Arkadaştılar. Yazdıkları, benim sanat ve siyaset hakkındaki düşüncelerimi de şekillendirmiş bir sohbetler ağının parçasıydı. Fakat basılı yayına –dağıtıma sokulan ve daha geniş bir kitle tarafından okunan bir dergiye– geçiş, söyledikleri şeylere duyduğum ilgiyi tazeledi. Hatta, tuhaf bir şekilde, söylediklerini birden daha gerçek hale getirmek gibi bir etkisi oldu. Çakırkeyifsohbetlerimizde dile getirilmiş olan fikirlerin kâğıt üzerinde taşıdıkları türden bir geçerlilik taşımamış oldukları ortaya çıktı. Bu birden meşru hale gelen düşüncelerle başka insanların da karşılaşacak olması heyecan vericiydi.

Bu meşrulaştırma gücünün –ve bu gücün *Journal of Aesthetics and Protest* gibi otorite karşıtı, antikapitalist topluluklar tarafından bilinçli bir biçimde kullanılmasının– nihai olarak dünyanın dili ve duyarlığı üzerinde ciddi bir etkisi olabilir. Radikal kültür bu güçlü eylem –bu eşgüdümlü, maddi olarak üretilmiş eylem– aracılığıyla sermayenin zemin planı üzerinde değişiklik yapabilir. Meşrulaştırma, dünyada yeni davranış, konuşma, düşünme ve gülme yollarını mümkün hale getirebilir. Meşrulaştırmanın gücünü daha ilerici, daha radikal amaçlar için kullanabiliriz ve kullanmalıyız.

Altyapı İçinde Muğlaklığın ve Faydanın Rolü

Tekrar muğlaklık meselesine dönelim; bu sefer bir altyapı içindeki rolüne odaklanarak.

Kültürel jestler çoğunlukla içinde bulundukları bağlamdan sökülerek değerlendirilir ve bu da insanın baktığı şeyin ne olduğunu anlamasını zorlaştırır. Bir aile üyesinin evin duvarında asılı duran portresinin anlamı, aynı portre büyük bir şirketin logosu olarak kullanıldığında başka bir anlam taşımaya başlar. Bir yapıtı okuyabilmek için, o yapıtın

estetik ve siyasal kompozisyonunu okunaklı hale getirebilmek, bunun için de altta yatan altyapıyı okuyabilmek gerekir. "İktidarı görmek" dediğim şey, bu bir fenomeni etrafındaki rezonans altyapılarına bağlı olarak okuyabilme becerisidir.

Kitabın ilk bölümünde bahsettiğim sanat kolektifi Critical Art Ensemble, belirli bir altyapının içindeki fikir dolaşımını kesintiye uğratmak üzere alanlar arasında yatay olarak hareket etmenin önemini ayrıntılarıyla göstermişti. Beatriz da Costa ve Shyh-shiun Shyu ile birlikte 2004 yılında gerçekleştirdikleri *Free Range Grain* [Serbest Yayılan Tahıl] başlıklı yapıtlarında besinlerin genetik modifikasyonlar açısından teste tabi tutulacağı geçici bir laboratuvar kurmuşlardı. İnsanlar organik patates cipslerini ya da organik granolalarını getirip laboratuvara bırakabiliyor, yetmiş iki saat sonra da test sonuçlarını alabiliyordu. Performans formunda bir laboratuvardı yapıt.

Bu yapıt iktidarı iki açıdan sorgular. Öncelikle sanatçılar kendilerinden emin bir şekilde biyoteknoloji alanına girer ve bir performansın ne olabileceğine dair varsayımları altüst ederler. İkinci olarak da, hayli kapalı –ve antidemokratik– bir sistem olduğu anlaşılan biyoteknoloji siyasetini değerlendirme amaçlı bir pedagojik mekân yaratırlar. Taktiksel medya kullanarak ve birkaç rezonans altyapısını birden harekete geçirerek Critical Art Ensemble pek çok şeyi aynı anda yapmayı başarır.

Critical Art Ensemble *Serbest Yayılan Tahıl* projesini bir müzede sergilediğinde siyasal içerimler daha okunabilir hale gelir; ama radikalliği de bir nebze azalır. Sonuçta sanat dünyası, Duchamp'ın hazıryapıtlarından beri farklı alanlardan alınan formların sanatsal bağlam içine entegre edilmesine alışık. Critical Art Ensemble'ın projelerinin sanat altyapılarının mantığı içinde işliyor olmasının nedeni, sanat ile biyoteknolojinin yan yana getirilmesinin şiirsel, performatif bir yanı olması. Şunu sormak şiirseldir: Bu laboratuvar neden bir müzenin içinde?

Fakat genetiği değiştirilmiş organizmaları inceleyen laboratuvar biyoteknolojinin kendi alanında sahnelenmiş olsaydı estetik ve siyasal beklentiler tümüyle farklı olacaktı. Anahtar soru bu sefer "Bu sanat mı?" değil, "Bu bilim mi?" olacaktı. Çalışmayı sanatsal ortamda çekici kılan muğlak özellikler biyoteknoloji alanında şüphe uyandıracaktı.

Estetik manevralar, içine girdikleri rezonans altyapısına bağlı olarak farklı şeyler yapar ve farklı siyasetler edinir.

Gerçekten muğlaklık içeren jestler –niyetlerin okunabilir olmadığı jestler– oldukça azdır ve birbirleriyle aralarında ciddi mesafeler bulunur. Performans sanatçısı Chris Burden'ın kendisini bir Volkswagen Beetle üzerinde çarmıha gerdiği, çığır açıcı işi *Trans-fixed*'i [Mıhlanmış, 1974] ele alalım. Burden, *Jackass* programlarının performans sanatındaki öncüsü olmuş olabilir belki, ama bir hüner gösterisi gibi görünen şey aslında performans sanatı türü içinde son derece önemli bir yapıt haline gelmiş durumdadır. Yapıt yüzeyde hiçbir siyasi argümanı yokmuş gibi görünür. Daha ziyade cesaret gösterip bir şeylere girişmekle, sırf anlam üretmek için anlam üretmekle ilgiliymiş gibidir. Özünde sanat olduğu da söylenebilir. Fakat bu tür sanat yapıtlarının, siyasal olup olmadıklarına dair tartışmalar karşısında bir kırılganlığı vardır. Kapitalizme, toplumsal cinsiyete ya da iktidara dair bir eleştiriyi görünürde saptamak mümkün değildir. Açık uçlu olmaları ve bağlılık gösterdikleri herhangi bir değerin görünür olmaması nedeniyle bu tür yapıtlar kendilerine destek olan altyapıların ürettiği anlama bağlı kalırlar çoğunlukla. Bir müzede ya da ticari bir ortamda ya da aslında herhangi bir ortamda gerçekleştirilen açık uçlu jest, gerçekleştirildiği mekânın geçerliliğine ve anlamına dayanmak zorundadır.

Muğlaklık herhangi bir siyasal konuma bağlılık göstermeden var olmanın, hatta siyasal olarak kullanışlı olmanın vesilesi olabilir. Muğlak jest, radikal bir siyasal rezonans altyapısına bağlanmazsa varlığını ayakta tutan neoliberal ekonomi karşısında korunmasız kalır. Muğlak jestlerin yaratıcısı, koleksiyon yapan sınıfların siyasal ekonomisini rencide etmekten genelde kaçınır ve böylelikle neoliberal rezonans altyapısının bir diğer akışkan unsuru haline gelir. Sanat altyapısının sıklıkla muğlak jesti tercih etmesinde bu anlamda şaşılacak bir şey yoktur. (Bununla beraber, koleksiyon yapan sınıfın siyasal jestlerden hoşlandığı da doğrudur; oldukça geniş bir beğeni yelpazeleri vardır.)

Daha açık konuşmak gerekirse, muğlak jestin kaçınılmaz biçimde işbirlikçi olduğu söylenemez, sadece işbirliğine açık bir tarafı vardır. Muğlak jest nasıl bir siyasal konum benimsendiğinin anlaşılmasını zorlaştırır ve uzaktan bakıldığında ne tür değerlere bağlılık gösterdiğini

okumak zordur. Muğlak jeste tanık olanların, onun hangi altyapılar tarafından desteklenmekte olduğunu tartmaları mümkün olmayabilir.

Chris Burden'ın performanslarının doğrudan bir siyasal bildirimde bulunmadıkları ya da bağlılık göstermedikleri halde sunabildiği bir şeyler vardır. Fakat aktivist zihin yapısına sahip insanlar muğlaklığı siyasal duruşunu doğrudan görünür kılan didaktik sanat yapıtları lehine göz ardı ettikleri için, "iktidarı görmek" deyince akla dünyayı zaten anladığımız, bildiğimiz niyetlerle, şeylerle sınıflandırma çabası gelir.

Bir sorun daha var: Çoğu kültür üreticisi –ya bağlanmak için belirlenmiş bir siyasal ekonomi seçmedikleri ya da büyük ihtimalle, neoliberalizmin gündelik yaşam üzerindeki baskıları nedeniyle kişisel olarak böyle tercihler yapamadıkları için– belirlenmiş bir siyasal ekonomisi olan, tanımlı bir rezonans altyapısına ait değildir. Malumun ilamı: Açık uçlu yapıtlar üreten sanatçılar, çoğunlukla aktivist geçmişlere sahip değildir. Siyasal iş üreten sanatçıların çoğunun, gerçekte sadece kendilerini düşünen kapitalistler olduğunu düşünen bir arkadaşımı hatırlıyorum; çünkü Atlanta'daki Dünya Sosyal Forumu'na katılmamışlardı. Kendi yapıtlarını siyasal olarak gören sanatçıların çoğunun Dünya Sosyal Forumu'nun adını bile duymadığını açıklamaya çalışmıştım arkadaşıma; çağdaş sanat alanındaki pek çok sanatçı Dünya Sosyal Forumu'nun kendi günlük faaliyetlerinin –ya da Rancière'in deyişiyle duyulur olanın dağılımının– bir parçası olabileceğini düşünmüyordu. Arkadaşım ise on yıla yakın bir süredir alternatif küreselleşme hareketinin içindeydi ve belli ki tanıdığı herkes aktif bir şekilde Dünya Sosyal Forumu üzerine tartışıyordu. Toplumsal örgütlenmeye adanmış aktivist çevreler içinde yetişmiş olan arkadaşım ve pek çok başkası için, dünyada bu tür bir varoluş (büyük siyasal toplantılara katılmak) katılımın çok önemli bir parçasıydı. Arkadaşıma anlaşılmaz gelen şey, aktivist bir platform çağrısında bulunan sanatçıların onun dünyasına tamamen yabancı olmalarıydı.

Eğer dikkati, duyulur olanın sanatçıların yeterli çoğunluğu için geçerli olabilecek şekilde siyasal dağılımına çevirmek zor bir işse, bunu ırk terimleriyle yapmak daha da zordur. Topluluklar arasındaki hareketlilikler gerçek niyetler hakkındaki kafa karışıklığını artırmaktan başka bir şeye yaramaz. Anladığımızı düşündüğümüz topluluklar içindeki her

türlü jestin arka planında işleyen altyapıları okumak zaten zor; birden fazla demografi söz konusu olunca iş daha da çetrefilleşiyor, zira farklı topluluklar arasındaki etkileşimlerin işleyişi bize şeffaf olarak yansımıyor. Şeylerin nasıl işlediğini ve kültürel olarak farklı alanlarda nasıl anlamlara geldiklerini, basitçe, anlamıyoruz. Bilgi düzeyinde oluşan bu boşluk, muğlaklık kafa karışıklığı –ve şüphecilik– yarattığı için didaktik olanın tercih edilmesine yol açabiliyor.

2008 yılında *AREA* dergisi editörü Daniel Tucker ile birlikte belediyelere bağlı mekânlarda sanatçı ve aktivistlerle söyleşiler yapmak üzere ABD'nin farklı şehirlerini dolaştık. Siyasal sanat pratiği olarak algılanan şeyin genişleyen kapsamı üzerinde durmak istiyorduk. New Orleans'a gidip "Burada kim çağdaş sanat üretiyor?" diye sorduğunuzda insanlar yüzünüze saçmalıyormuşsunuz gibi bakıyor. Fakat "Burada kim sanatçı?" diye sorsanız herkes elini kaldıracak. Nüfusunun büyük çoğunluğu Siyahi Amerikalılardan oluşan bir şehirde, sanata yaklaşmanın dili ve yolları çağdaş sanatın söylemsel çerçevelerinden farklı.

New Orleans'ta yaşayan sanatçı Willie Birch, bu dinamiği Batılı çağdaş sanat geleneği ile kökleri Afrika'da olan Siyah Amerikan geleneği arasındaki farklılıklar olarak açıklıyor. Birch'e göre Batılı modernist gelenek kırılma üzerine kurulu: Amaç, şeyleri parçalamak ve insanın kendisini etrafını saran şeylerden –gelenekten, aileden, cemaatten ve değerlerden– koparark tümüyle yeni bir şey yapması. Siyah Amerikan geleneğindeyse sanat hâlâ insanın parçası olduğu cemaat, ailesi, mahallesi ile arasındaki bağa değer veriyor. Birch'ün yaklaşımının özselleştirici ve sorunlu genellemelerle dolu olduğu söylenebilir pekâlâ. Bu doğru da olabilir. Fakat dikkat edilmesi gereken şey, Birch'ün farklı sanat anlayışlarıyla bu anlayışların ırksal ve kültürel hatlarda hayata geçirilişi arasında derin bir uçurum görüyor olması. Radikal biçimde farklı altyapılar, ortak bir zemin bulabilmek için dikkatle katedilmesi gereken radikal biçimde farklı değer sistemleri ve var olma biçimleri üretir.

Özelleştirmenin Meşrulaştırma Üzerindeki Etkisi

Kendi altyapılarını –deneysel sanat mekânları ve dergiler gibi– oluşturmaya girişen sanatçı sayısı hiç de az değildir. Fakat neoliberal kapitalizm

çağında kolay bir iş değil bu. Pek çok alternatif altyapı mevcut elbette, ama bunların çoğunlukla uzun ömürlü bir şey üretmeye yetecek sermaye ve örgütlenmesi olmuyor.

Özelleştirmenin giderek ağır bastığı bir çağda –özellikle kültür savaşlarının verildiği seksenli yılların sonunda National Endowment for the Arts'ın [Ulusal Sanat Vakfı] katledilmesiyle birlikte– ABD'de alternatif estetik biçimlerin altyapısı ciddi bir gerileme yaşadı. Son yılların mutenalaştırma dalgasıyla da birleşen bu güçler binlerce antikapitalist altyapıyı haritadan silmeyi başardı. Mekânların kirasını ödemek gerekiyor. Dergilerin yayımlanmak için paraya ihtiyacı var.

Yükselişteki kâr amacı gütmeyen endüstriyel kompleksin de, daha önce söz ettiğim gibi, kendi içinde sorunları var. Kâr amacı gütmeyen kuruluşlar kendi geçimleri için zenginlerin kaprislerine (ve giderek – eyalet ya da federal fonlara değil de– özel fonlara) bağlı kaldıkları için, değer ve beğenilerinde doğal bir atalet oluşmuş durumda. Bu kuruluşlardan birinin yönetim kurulu, direktör konumundaki kişiye ne tür sanat yapıtlarının ve projelerin gerçekleştirilmesi gerektiğini söyleyebilir, ama genellikle ortaya istenenden daha yumuşak bir manzara çıkar. Bir direktörün, anlaşılır bir şekilde, zengin kesimin talep ettiği genel estetiği tatmin etmeye çalışması kâr amacı gütmeyen kurumları kemiriyor. Bu tür kurumlar ve buralarda çalışan yöneticiler zamanlarının büyük kısmını para toplamaya harcadıkları için başka bir güzergâh izlemeleri zor oluyor. Kendi iç mantığına bırakıldığında kâr amacı gütmeyen bir kuruluş sırf para toplamak için para topluyor.

Toplumun bütünü üzerinde de bir etki bırakıyor bu durum. Kâr amacı gütmeyen kuruluşlar nihayetinde kültürel düşüncenin şekillenmesine yardımcı oluyorlar ve altyapının önemli parçaları olarak giderek muhafazakârlaşan değerleri duyulur olanın dağılımını da şekillendiriyor. Son yirmi yılda, federal fonlarla eyalet fonlarının sürekli erimesiyle beraber, bu işleyiş mantığına tanık olduk.

Aynı iç mantık üniversiteler için de geçerli. İktidar edinme mücadelesinin dinamiği ve finans kaynaklarına duyulan sürekli ihtiyaç kurumlarda genel olarak piyasayla barışık bir atmosfer yaratıyor. Antikapitalizm yaşamaya devam ediyor elbette, fakat neoliberalizme

yöneliş akademik özgürlüğü –ve dolayısıyla ifade özgürlüğünü– kayda değer ölçüde kırılgan hale getirmiş durumda.

Ve elbette pek çok önemli akademik yayın ve dergi ortadan kayboldu ve kaybolmaya devam ediyor. Reklama daha fazla yer ayırmaları yönündeki baskı, en çok mikroekonomilere dayalı olanları vuruyor; ifade özgürlüğünü, söylenen sözün reklamı verenleri gücendireceğini bilmek kadar boğan şey yoktur. Galerilere reklam sayfası satan ve sanat fuarları düzenleyen sanat dergileri düzgün gazeteciliğin bütün temel ilkelerini ihlal ediyor olmalı, ama öte yandan onları suçlamak da zor.

Özelleştirmenin en büyük kurbanları –fiziksel boyut anlamında– şehirler ve şehirlerdeki bir zamanların radikal mekânları. Ev bulma, kira, mekânın özelleştirilmesi ve bölgeleme konusunda verilen mücadeleler sadece belli yerler için verilmiyor, aynı zamanda şehirde anlamın nasıl üretileceğine dair mücadeleler bunlar. Hızlı bir mutenalaşmaya maruz bırakılan şehirler bu yüzden sadece sağlam radikal altyapılarını değil, dillerini de yitiriyor. Mekânlar anlam, anlam da bir tarih duygusu üretir.

1989 ila 2000 yılları arasında faaliyet göstermiş REPOhistory isimli kolektif New York'un kayıp tarihlerine odaklanmıştı. Kolektifin üyelerinden Gregory Sholette şunları yazıyordu: "New York'un yarı yarıya unutulmuş geçmişinin rahatsız edici hatıraları, mutenalaştırılmış şehrin derisine doğrudan kendi kamusal yönlendirme işaretleri sistemi kullanılarak yazılmıştı. REPOhistory'nin ele aldığı konular arasında işçiler, köleliğin kaldırılması için mücadele verenler, köleler, radikaller, Amerikan yerlileri ve hayatları kötü koşullu imalathanelerle 'dokunaklı gözyaşlarını emen' sokaklarda heba olup giden çocuklar bulunuyordu. Küresel neoliberalizmin kentsel alanları yönetilen bir tüketimin ve her yerde hazır ve nazır gözetimin gerçekleştiği bölgelere dönüştürmesiyle beraber, REPOhistory kamusal bellek için verilen mücadelenin şehrin kendi semiyotik yönetim repertuvarının içinden yürütülmesi gerektiğine karar verdi." Mekânın özelleştirilmesi, aslında anlamın özelleştirilmesidir.

Neticede, özelleştirme hepimizin erişimine açık olan rezonans altyapısı çeşitliliğini sınırlamış, denetimi altına almış ve böylelikle bütün katılımcıları kırıntılar için birbirleriyle mücadele etmek zorunda bırak-

mış bulunuyor. Özelleştirme orta ve düşük gelirli sınıfların kazançlarını düşürmekle (pek çok durumda da ortadan kaldırmakla) kalmadı, aynı zamanda kendilik duygumuzu üreten güçlere giderek muhafazakârlaşan bir baskı uygulamaya başladı.

Markalaştırma

Şüphesiz bir altyapının bütün bileşenleri eşit etkiye sahip değil. Daha büyük dağıtım ve izleyici kapasitesine sahip bazı altyapı unsurları, oyunu diğerlerinden çok daha fazla şekillendirebiliyor. Nihayetinde, söylemeye gerek bile yok, Viacom'un bir alternatif sanat mekânından daha fazla toplumsal gücü var. Fakat böyle şeyler birbiriyle nasıl karşılaştırılır ki?

Pek çok reklamcılık stratejisi var, fakat diğer bütün motivasyonların önüne geçen en temel ve ortak strateji şu: Mevcudiyet. İnsanlar var olanı meşrulaştırmadan edemezler. Gördüğümüz şeylere inanırız, çünkü şeyleri zihinsel işlemden geçirmeye ihtiyacımız vardır. Bir kere görürsek unutabiliriz, ama iki bin kere görürsek tanıdık hale gelirler. Super Bowl dünya üzerinde her sene en çok televizyon izleyicisi çeken etkinliktir. Bu izleyicilerin zihnindeki izlenimler herkesin ağzını sulandırır; etkinlik bu sene NBC'ye toplam 360 milyon dolarlık reklam geliri kazandırdı. Her 30 saniyelik reklamdan alınan ücret yaklaşık 4,5 milyon dolardı. Reklam denen şey işe yaramıyor olsa şirketler bu parayı dökmez ve reklam nihayetinde mevcudiyet aracılığıyla anlam üretmekten başka bir şey değil.

Amerika'da markalaştırma ve reklamın babası sayılan Leo Burnett bir seferinde şöyle yazmıştı: "İyi reklam dolaşıma sadece enformasyon sokmaz. Kamusal zihne arzular ve inançla nüfuz eder." Mekanik yeniden üretimin (reklam panoları, afişler, reklam filmleri, radyo spotları ve basılı malzeme içine konan ekler) yardımıyla reklam, izleyiciyle yavaş fakat sağlam bir ilişki kurmayı başarır. Reklam denen oyunun merkezinde duygu ile arzu arasındaki bu ilişki vardır; aynı zamanda nihayetinde bir anlam üretimidir. Bir markanın temel amacı, bir insanın verili dünyasının parçalarından biri olabilmektir. Marka daha sonra beğenilse de olur. Asıl görev, ürünü tüketicinin gündelik varoluşunun bir parçası haline getirmektir.

Bu bilinen gerçek, azınlığın çoğunluğa ait duyulur olanın paylaşımına hükmetmesini mümkün kılar. Mekanik üretim aracılığıyla çoğaltılan imge sayesinde güce sahip olanın mevcudiyeti sıradan insanınkine kıyasla daha gerçekmiş gibi görünmeye başlar. Pek çok şirket, belirli bir ürün için değil, kendi ismini egemen simgesel düzenin parçası kılmak için reklam yapar.

Altyapıları Geri Almak

Radikal sanat çevresi giderek sanat dünyasını terk etti. Tanıdığım politik sanatçılar artık övünerek bu alan hakkında hiçbir şey bilmediklerini söylüyorlar. Taktiksel medyanın sanatçıları başka söylemlerle meşgul olmaya teşvik etmesi neticesinde çoğu, teselliyi belli bir mikroekonominin şemsiyesi altındaki sanat dışı söylemlerde (grafiti, sokak sanatı vs.) buldu. ABD'deki çoğu politik sanatçı, ticari piyasa geçim sağlamak için akılcı bir zemin olmadığı için, hayatlarını okullarda ders vererek kazanıyor ki bu da her geçen sene biraz daha zorlaşıyor. İnsan o kadar zamanı niye hiç alakasının olmadığı bir çevreyi (sanat dergileri, galeriler, müzeler, sanat dünyası) dert edinerek harcasın ki? Zaten benim söylemek istediğim de bu. Neden hiçbir alakamız yok?

Alternatiflerin nasıl oluşturulabileceği tartışmasına geçmeden önce bizi bir bileşeni olarak gören bir çevreden neden ümidimizi kesip koptuğumuzu sormak istiyorum. Bir altyapı olarak görülen bizler, makinenin en önemli parçalarını, hiç karşı koymadan, teslim ettik. Sanat dünyasını bir otomobil olarak düşünürsek, silecekler üzerinde çalışabilmek için vitesi, motoru, kaportayı ve tekerlekleri verdiğimiz söylenebilir.

Her kâr amacı gütmeyen müzenin misyon metninde kamu yararı için çalışılacağına dair cesurca iddialar bulunur. Bu iddialar artık pek tartışmaya açılmıyor, çünkü eleştirel politik sanat çevresinin büyük kısmının yoksul niş mikroekonomiler içindeki öldürücü mücadelelerden başını kaldırmaya hali yok. Ama bu iddiaları tartışmak mümkün. Bir müzede çalışmış biri olarak, hesap verilmesine yönelik en ufak bir provokasyonun bile müze yöneticilerinin nasıl tüylerini diken diken ettiğini gayet iyi biliyorum. İktidar durağan değil ve kurumlar –özellikle kamu

yararına çalıştıklarını beyan edenler– argümantasyonun ve kamuoyunun gücü karşısında kırılgan. Sanatçılar bu durumdan yararlanmalı.

Bu da bizi kurumları işgal etme konusuna getiriyor yine. Sadece değişim taleplerinde bulunmanın ötesinde sanatçılar ve aktivistler kurumları manipüle edilebilecek biçimler olarak kullanabilir. Bu kurumların da sınırları var elbette (daha önce gördüğümüz gibi, bu kurumların çoğu hayatta kalabilmek için sermayenin mantığına bağlıdır), fakat hâlâ içlerine sızılabilir. Occupy Museums, MoMA'nın kutsal salonlarına girdiğinde sanatı oluşturan şeyin ne olduğuna dair bir iddiada bulunuyordu. Ve iddialarının tarihte ilk defa dile getirilmediğini vurgulamak için de Diego Rivera ve André Breton'un öngörülü cümlelerini kullanmışlardı.

Ama Occupy Museums etkinliği kısa ömürlüydü. Protesto gerçekleştirildi ve grup dikkatini başka kurumlara çevirdi. Bir altyapıyı geri kazanabilmek için delikler açmaktan fazlası gerekiyor; tevazu ve sabırla donanmış uzun vadeli bir yaklaşıma ihtiyaç var. Bir altyapıyı geri kazanabilmek için büyük bir kurumu ele geçirmek de gerekmiyor. İşe bir altyapının içinde küçük bir bölüm kurmakla başlanabilir ve böylelikle sürdürülebilir bir dönem boyunca yeni anlam biçimleri üretilebilir. Bu yaklaşımın getirileri büyüktür ve yapısaldan kişisele kadar bir çeşitlilik içerir. Neyin ne olduğuna dair fikirlerimizi dolaşıma sokan altyapıları değiştirebilirsek sonunda kendimizi de değiştirebiliriz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Toplumsal ve Kültürel Sermayenin Pusu İçinden Görebilmek

Son yüz yıl içinde, kültürel üretim makinelerinin çürütücü yan ürünleri etrafımızı kirli bir hava tabakası gibi kapladı ve görüş ufkumuzu fazlasıyla daralttı. Bu yan ürüne kültürel sermaye diyebiliriz. Her arkadaşımızı, akranımızı, müttefikimizi, her kültürel anı kaplıyor. Dünyamıza o kadar sızmış durumda ki konuştuğumuzda artık söylemek istediğimiz şeyi söylemiyoruz; kurnaz diplomatlar ya da entrikacı reklamcılar gibi davranıyoruz. Gerilla sokak sanatçıları şirkette çalışan playboylara dönüştü; taban hareketleri, sol eğilimli akademisyenleri kendi hareketlerinin ve her tür hareketin sözcüsü konumuna yükseltti; sosyal ağ siteleri dostluk ve bağlılık retoriğini veri madenciliği ve piyasa araştırması yapmak için kullanıyor; siyasal sanatçılar makbul, emniyetli, kullanıcı dostu konumlara geri çekildi.

Bir zamanlar sahici olan kültürel edimler kapitalizm tarafından emildi. Kültürel üretim rüzgârları da tasavvur edilemeyecek bir hıza ulaştı: Lüks yaşantıların tanıdık, zararsız havailikleri olmaktan çıktılar; kimliklerimizi astığımız askılara dönüştüler. Peki, nasıl tarif edeceğiz bu puslu havayı? Kültürel sermaye nedir ve nasıl işler?

Pek çok kuramcı ve sosyoloğa göre bu terim, bilgiye, sosyal kavrayış yetisine, ilişkiler ve kurumsal ağlar aracılığıyla edinilen değerlere karşılık geliyor. Bu okumada, kültürel sermaye şu basit deyime indirgenebilir: "Mesele neyi bildiğin değil, kimi tanıdığın." Fakat bu tanım zamansallığa pek yer vermiyor; daha önce gördüğümüz üzere, kültürel üretimin tarihinin oldukça kritik bir noktasında bulunuyoruz. Kültür endüstrileri aracılığıyla düşünürken, onların toplumsal ilişkilerimizi nasıl şekillendirmiş olduğunu göz ardı edemeyiz.

Kültürel sermaye meselesine yapısal bir konumdan yaklaşmamız gerekiyor. Başka bir deyişle, mesele sadece insanın kimi tanıdığı değil, aynı zamanda hangi altyapı içinde iş gördüğü – bu tanımanın nerede gerçekleştiği. Dolayısıyla mesleklerin, emeğin ve toplumsal ağların temel özellikleri son derece önemli enformasyonlara dönüşüyor. Kültürel sermaye sorunuyla ilgili yüz kızartıcı görünen her şey –işe nasıl girildiği, kimin nasıl para kazandığı– gerçekte incelenmesi, tanımlanması gereken yapısal bir unsur. O zaman kültürel sermaye tartışmasını biraz daha açmaya çalışalım. Kapitalizmin bizi şekillendirmek ve kültürel çabalarımızı sömürmek için kullandığı sistemi tanımak, alternatiflerin üretilmesi için gereken araçları sağlayacak.

Toplumsal ve Kültürel Sermayeye Giriş

Kültürel sermaye nedir? Belirli bir kültürel sahada yön bulmak, yol almaktır. Sosyolog Pierre Bourdieu kültürel sermayeyi belirli bir alanda faaliyet gösterilirken biriktirilen bilgi ve ilişkiler toplamı olarak tanımlar. Herhangi bir toplumsal çevreyi ele alalım, şehir içinde bir sokağı ya da bir kolejdeki sınıfı mesela. Bunların her birinde toplumsal ilişkileri yönlendiren belirli bir kural dizisi vardır: güç kazanma ve grup içinde öne çıkma yolları, özgün ifade biçimleri, yapılması ve yapılmaması gereken jestler vs. Bu kurallarda ustalık kazanmak, kültürel sermaye edinmektir.

Mesela kariyerimizde sadece iyi iş olarak görülen şeyleri yerine getirdiğimiz için değil, aynı zamanda doğru şakaları yapmayı, doğru insanlarla vakit geçirmeyi, doğru giysileri giymeyi bildiğimiz için manevra yapabiliriz. Belirli kültürel göndermeleri anlarız ve eylemlerimizi motive eden belli bir ortak duyarlıkla anlaşma içindeyizdir. Oyunun nasıl oynandığına dair bir kavrayış geliştiririz ve daha fazla iktidar kazanmak için bu oyunu iyi oynarız.

Toplumsal sermaye ise kişinin belli bir çevre içinde sahip olduğu iktidarla ilişkili olarak sağladığı tahmini finansal faydayı ve sadece belirli bir alanda faal olmakla edindiği kazancı temsil eder. Mesela birisi Ivy League denen elit kolejler alanında yolunu bulmada iyi olsa da olmasa da, sadece o ortamın içine doğmuş olmanın bile büyük faydasını

görecektir. Elbette her alanın kültürel sermayeyi neyi oluşturduğuna dair kendine ait bir anlayışı vardır. Elit Manhattanlılar için bu, isimleri sayılıp dökülecek kolejler ve seçkin aileler anlamına gelir; aktivistler için katılınmış yürüyüşleri anımsamaktır; sanatçılar için tanıdıkları diğer sanatçıları ve nüfuzlu küratörleri sıralamaktır.

Dünya üzerinde dil ve iktidar anlamında yön bulma ve ilerleme yöntemleri günlük eylemlerimizi şekillendirir. Başarılı olmak için sarf edilen kelimelerden ibaret değildir bu yöntemler: Bu teknikler sayesinde dünyayı görür ve kendimizi onun içinde taşıyabiliriz. Bourdieu'nün *habitus* dediği şey budur. Ona göre dış etkenlerin bu toplamının kişinin yönünü bulmasında ve dünya üzerine düşünmesinde belirleyici bir rolü vardır. Dolayısıyla *habitus*, kişinin toplumsal iktidarın sürekli değişen koşullarına –ve bu koşullara uyum sağlayabilmek için gereken dilsel ve bedensel dönüşümlere– dair farkındalığına gönderme yapar:

> *Habitus*un orkestrasyonunun temel etkilerinden biri, pratiklerin ve dünyanın anlamı [*sens*] üzerindeki mutabakat aracılığıyla sağlama alınan *nesnellik* ile donanmış sağduyulu bir dünyanın üretimidir; başka bir deyişle, öznelerin deneyimlerinin uyumsallaştırılması ve benzeşen ya da özdeş deneyimlerin, bireysel ya da kolektif (festivaller mesela), irticalen ya da planlı biçimlerde (basmakalıp sözler, deyimler) ifade edilmeleri sayesinde sürekli olarak güçlendirilmesi, takviye edilmesidir. *Habitus*un homojenliği –üretimleri süresince işaret edilen (üretim ve yoruma dair) şemalara sahip özne grubunun sınırları içinde– pratiklerin ve çalışmaların dolayımsız biçimde kavranması, öngörülebilmesi ve dolayısıyla verili kabul edilmesi sonucunu doğurur.

Bourdieu bu kavramlara ulaşmıştı, çünkü sosyolojinin araçlarını sosyolojinin kendisine karşı kullanmıştı. Ona göre sosyologlar tarafından kültür hakkında ortaya atılan sorular, ancak tekil uzmanlık alanlarıyla birlikte değerlendirilirse bir anlam ifade edebilirdi. Yani sosyologların yanıtları –kültür hakkında tespit ettikleri şeyler– daha en baştan içinden geldikleri koşullarda kayıtlıydı. Bu analitik yönelim, eğitim reformu bağlamında, özellikle de müfredatın şekillendirilmesinde kültürel sermaye kavramının dikkate alındığı Fransa'da geniş bir yankı buldu. Belirli bir göndermeyi anlama –eğitime olan yaklaşımları anlamak bir yana– becerisine sahip olmamanın, çok sayıda parametre aracılığıyla

şekillenmiş toplumsal gruplar tarafından belirlendiği ortaya konmuştu. Sosyolojik perspektiften bakıldığında, sınıf bariyerlerinin çoğunun, söz konusu topluluğun toplumsal sermayesine bir tür denetimli erişimden ibaret olduğu söylenebilir.

Bir adım geri çekilip tekrar değerlendirirsek toplumsal ve kültürel sermaye kavramlarının; ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet farklarından ve kültürel, coğrafi bariyerlerden kaynaklanan güç dengesizlikleriyle ilgili değerli içgörüler sağlayabileceğini görebiliriz. İktidar saf bir finansal durum değildir; konuşma, yürüme, nefes alma şekillerimize kodlanmış bir durumdur. Mizah anlayışımıza ve rüyalarımıza sızabilir. Bu da toplumsal ve kültürel sermayeyi sanatın ve siyasetin anlaşılmasında özellikle önemli hale getirir: Karşımızdaki dünyayı yorumlarken bu kodlara bağlı kalır ve bu kodlara dayalı sonuçlara varırız.

İsim sayıp dökmek, toplumsal ilişki ağları kurmak ve karizma toplumsal statüsünü yükseltmeye çalışanların hizmetinde olmuştur hep; fakat enformasyon ekonomisi bu becerilerin potansiyel getirilerini ve gerekliliğini ciddi oranda artırmış durumda. Ekonomideki büyük sektörlerin –ve gündelik hayatın– kültürel üretime iyice gömüldüğü bir dönemde toplumsal olarak yön bulmanın bu biçimleri giderek karmaşık bir hale geldi ve daha da değer kazandı.

Bütün kültürel sahalarda, topluluğun büyük bir kısmı toplumsal tanınma için can atar; güvencesizliğin bu kadar arttığı bir dönemde daha da şiddetlenen bir can atma halidir bu. Bitmez tükenmez bir tanınma çabası içinde gecesini gündüzüne katarak çalışan bir sanatçıyı düşünün. Her alanda bilinen bir hikâyedir bu ve –moral bozacak kadar ender olsa da– bir o kadar tanıdık bir sonucu vardır: Bir noktada, şanslı sanatçının pek çok altyapıdan birinde faal olan bir yetenek avcısı tarafından yetenekli olduğu tescil edilir – bir yazar edebiyat ajanı tarafından kapılır, bir görsel sanatçı bir galerici tarafından baştan çıkarılır vb.

Bu görünmezlikten, tanınmamışlıktan çıkış çok önemlidir: Sanatçının bir toplumsal sermaye ağına girdiği anı temsil eder. Dolayısıyla, kültürel sermayenin bir tür özgeçmiş olduğunu da söyleyebiliriz. Özgeçmişe eklenebilecek daha iyi konumlar peşinde koşulur; bu konumlar elde edildikçe belirli bir alanda değerlendirilebilecek

referanslar oluşur. Daha fazla toplumsal sermaye elde edildikçe alan içinde erişim sağlanabilecek daha fazla sayıda altyapı ortaya çıkar. Bu elbette bir tür totoloji. Farklı meşruiyet vektörleri –bir müze, rağbet gören bir dergi, Broadway dışında sahnelenen bir oyun– içindeki hareket, toplumsal sermaye birikiminin temelini oluşturan varsayımları perçinler. Sanatçılar *cool* olur, çünkü *cool* kurumlarla ilişki içindedirler. Toplumsal sermaye peşinde, kültürel sermaye aracılığıyla edinilen bu tür meşruiyet, başarılı bir sanat kariyerinin önkoşulu olarak görülür.

Toplumsal sermayenin sadece hırslı ve geleceği parlak olanlar için geçerli olmadığını da söylemek gerek. Aksine, önlerine çıkan iş fırsatları fazlasıyla sınırlı olan kültür çalışanları ve aktivistler için daha değerlidir. Sanatsal ve siyasal prekaryaya dahil olan insanlar için her sohbet muhtemel bir alışveriş, her etkileşim bir fırsat anlamına gelir. Eylemleri motive eden, kirayı ödemek ve masadaki tabağa yemek koymak için para kazanmaktır.

Bütün bunlar size hâlâ kariyerizmin banal ve iç karartıcı bir örneği olarak geliyorsa, bunun sebebi, bir ölçüde gerçekten öyle olmasıdır. Fakat bu bireysel fenomeni alıp geniş bir sahada çoğalttığımızda kültürün üretimiyle ilişkili muazzam bir küresel dinamiğin varlığını keşfederiz. Dünyanın dört bir tarafındaki kültür yaratıcıları toplumsal sermaye edinerek çaresizce iktidar yönünde ilerlemeye çalışırken, bu süreçlerle beslenen devasa bir altyapının gelişmekte olduğunu görüyoruz.

Bütün bu olanların kaçınılmaz olduğunu bilsek de, karşılaştığımız her bilgiyi ima ettiği iktidar dinamikleri açısından değerlendirmekte de giderek daha maharetli hale geliyoruz. Dolayısıyla, belirli kalıplar –kurulan ilişkiler, gidilen okullar, ortak çıkarlar– karşısında hiç olmadığı kadar duyarlı hale geldiğimizi fark ediyoruz, bu kalıpları kendimiz kullanmaya çalışıyor olsak da. İlişki ağı oluşturmak bu yüzden sadece ilginç ya da faydalı insanlarla tanışmanın bir yolu değil, aynı zamanda insanların iktidar içindeki konumlarını ve akışkanlıklarını değerlendirebilmelerinin bir yöntemi.

Peki bütün bunların sanat aktivizmi ve radikal siyasetle ne ilgisi var? Toplumsal sermayeden bahsettiğimizde dünya çapında bir ilişkiler kümesinden bahsediyoruz. Neoliberal kapitalizmin mantığı sinsice her

tarafa sızıyor ve neredeyse herkes –toplumsal hareketlerdeki aktivistlerden siyasal sanatçılara kadar– kendini bu mantığın içine fırlatılmış halde buluyor ve onu sürdürmeye mecbur hissediyor. İnsanları birbirine kırdıran korkunç bir dinamik bu ve radikal siyaset üzerinde de FBI'ın yasadışı kanadı COINTELPRO'nun yanına bile yaklaşamayacağı derecede baskıcı ve tahripkâr bir etkisi var (aslında iki sistem de her şeyden önce güvene ve toplumsal birliğe ihtiyaç duyuyor).

Kariyerci ihanet belki yeni bir şey değil, ama toplumsal hareketlerin ve sanat aktivizminin tarihinde acı verici, derin izler bırakmış bir mirası var. Bunun en ünlü örneği, tohumları Fransa'da, Mayıs 68 gösterilerinin ardından, öğrenci hareketinin büyük dikkat çektiği ve bir sözcüye ihtiyaç duyduğu sıralarda atılmış sert bir kavgaydı. 1968'de Nanterre'de okumakta olan Almanya doğumlu aktivist Daniel Cohn-Bendit ya da daha bilinen ismiyle Kızıl Danny, hareketin radikal kanadının yüzü haline gelmişti. Kızıl Danny hitabet yeteneği nedeniyle medya tarafından el üstünde tutuluyordu, dolayısıyla doğal olarak o sıralarda toplumsal hareketlerdeki gösteri unsuru üzerindeki gözü iyice hassaslaşmış olan Sitüasyonistlerin düşmanlığını kazandı. Aşağıda, Haziran 1969'da *Situationist International*'da yayımlanmış "Temsil Olarak Cohn-Bendit" başlıklı metni sunuyorum:

> Gaullist rejimin istenmeyen adamı olmakla nam salmış bir *Internationale Situationniste* okuru olan DANIEL COHN-BENDIT, kardeşiyle beraber *Obsolete Communism: The Left-Wing Alternative* [Köhne Komünizm: Sol Alternatif] başlıklı bir kitap yazdı. Kitap Mayıs-Haziran olayları hakkında şimdiye kadar İngilizcede yayımlanmış en iyi metin olarak göklere çıkarıldı. Daniel kardeşin zekâsını ispat ettiği konular olduğu doğru, fakat genellikle yan yana gelmekten pek de sakınmadığı bürokratik domuzlara karşı konumlandığında ortaya çıkıyor bu anlar. Rakip ve muhataplarından hep daha canlı, esprili, akıllı ve cesur görünen bir şovmenden bahsediyoruz. Fakat şovmenin zekâsı, devrimcinin aptallığına karşılık geliyor.
>
> Danny Cohn-Bendit, içinde gösterişli bir "gençlik kültürü" kahramanı olarak göründüğü mekanizmayı kendisi harekete geçirdi ve sürdürüyor. Bunu bilinçli olarak yapıp yapmadığı meselesi sadece kötücül biri mi yoksa trajikomik biri mi olduğu sorusuna

yanıt oluyor. *eye* dergisinin (Hearst şirketinin, ergenlik öncesi kitleyi hedef alan, *Paris Match* formatındaki moda kültür paçavrası) Haziran 1969 sayısında şöyle yazıyor: Bizim "Kızıl" Danny, "Avrupa'nın Asi Kralı", "geçtiğimiz bahardaki Paris Devrimi'nin kızıl saçlı kahramanı isyankâr öğrencilerin uluslararası örgütlenmesinden, üniversitelerin nasıl yeniden yapılandırılması [*SI*'nın notu: derginin kullandığı kelime] gerektiğinden, komünizmin neden öldüğünden ve öğrencilerin önümüzdeki sonbahar için neler planladıklarından bahsediyor."

Bunun –ve haftalık renkli dergilerdeki yüzlerce fotoğrafın, arkadaşları Geismar ve Sauvegeot'nun ve JCR sefillerinin– ışığında anlaşılmalı Cohn-Bendit'in "ciddi" çalışmaları. Makhnovitchina ve Kronstadt Sovyeti hikâyesini sunuş biçimi, Vaneigem ve Debord'dan yaptığı, tuhaf biçimde seçilmiş alıntılar – bütün bunlar, hele dokunduğu her şeyin teknikolora dönüştüğü düşünüldüğünde, toplumsal değişime hizmet etmekten çok uzaktır.

Burada gördüğümüz şey aşikâr: Cohn-Bendit yaygın bir toplumsal sermaye kazandıkça, bir toplumsal hareketin belli kısımlarında derin bir antipati uyandırıyordu. Sitüasyonistler, özünde, öğrenci hareketinin arkasından, medyanın ve bürokrasinin beklentilerine karşılık verir biçimde hareket ettiği için ona "satılmış" diyorlardı. Bir hareket ilgi odağı haline gelirken o hareketin sözcüsü de ilgi odağı haline geliyor ve bu yeni medya ve toplumsal sermaye dinamiğinde hareketin çoğu üyesi kaçınılmaz olarak kendilerini dışarıda bırakılmış hissediyordu.

Bir ölçüde insan, zaman içinde toplumsal gelişim yolunda ustaca mücadele etmiş olan Cohn-Bendit'e sempati duymaktan kendini alamıyor. Hatta daha da ileri gitmek ve şunu sormak geliyor insanın içinden: Radikal hareketler gerçekten de merkezin içine doğru (çoğunlukla asilce) hamle yapmaya çalışanlara taş atarak, hep dışarıda kalmaya mı mahkûm? Rage Against the Machine grubu büyük bir plak şirketiyle kontrat imzaladığında hayranları onları davayı satmakla suçlamış, grup da şu yanıtı vermişti: "Davanın zaten kazanmış olduğu insanlara hitap etmek ilgilendirmiyor bizi. Anarşistler tarafından işletilen işgal evlerinde çalmak harika bir şey, fakat insanlara, Granada Hills'ten Stuttgart'a kadar farklı yerlerde yaşayan insanlara devrimci bir mesajla ulaşmak da harika."

Ama burada mesele aslında davayı satmakla ilgili değil – ya da en azından, tam olarak. 21. yüzyılda davayı satma –ya da satmama– konusu çok daha dağınık ve sessiz hale geldi. Müzik eleştirmeni Johnny Von Einem'in "Selling out in the 21st Century" [21. Yüzyılda Davayı Satmak] başlıklı makalesinde yazdığı gibi, "Müzik endüstrisinin cepleri doldurmakta zorlandığı bu dijital çağda, sanatsal tutarlılık ile şirket ruhsuzluğu arasında nice mücadeleler sonucunda net çizgilerle çekilmiş sınır hattı artık bulanıklaşmış görünüyor ve bu hattı aşmaya yaklaşmış sanatçılar, 'bir zamanlar iyiydiniz' şeklindeki öfkeli suçlamalardan ziyade anlayış ifadesi taşıyan bakışlarla karşılaşıyor." Kültürümüz o kadar kaygılı ve o kadar kararsız ki davayı satma ifadesinin hükmü kalmamış gibi görünüyor – birinin bir şeyi toplumsal sermaye edinmek amacıyla yapıp yapmadığı sorusu da öyle. Bu tür bir soru artık tümüyle yersiz; bu tartışmada önemli olan şey, kültürel eylemler etrafındaki bu gerilimin sadece kültür işçilerinin çalışmaları ve yaşamları üzerinde değil, bu işçilerin çalışmalarının ve yaşamlarının başkaları tarafından algılanışı üzerinde de kötü bir etkisi olması.

Toplumsal Sermayeden Ne Kazanılır?

Toplumsal sermaye ediniminin nasıl faydalı olabildiğini gördük, fakat bu süreci –ve getirilerini– biraz daha yakından inceleyelim. Bir sürü nedenle toplumsal sermaye edinmeye çalışıyoruz; bunların ilki ve en önemlisi de ekonomik nedenler. Toplumsal sermaye, fırsatlara erişim sağlayan bir tür profesyonel olmayan özgeçmiş. MASS MoCA'da yapıtlarını sergilediğimi anlattığım sanatçılarda gördüğümüz gibi müzede iş sergileyen sanatçı kendisini temsil edecek bir galeri bulmakta ya da bir yerlerde ders vermekte daha fazla şansa sahip oluyor. Hatta sanatçılar bir müzede yapıtlarının sergilemeye eşlik eden toplumsal sermayenin garantisini düşünerek sanatçı ücretinden de feragat edebiliyor. Toplumsal sermayenin ileride getirecekleri, şu an yaşanacak ekonomik kayıptan daha önemli hale gelebiliyor.

Sanat kolektifi W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy) [Çalışan Sanatçılar ve Genel Ekonomi] bu varsayımlara bir cevap olarak 2008 yılında kurulmuştu. Kültür kurumlarında ücret

almadan çalışmış sanatçı, performans icracısı ve bağımsız küratörlerin bu deneyimlerini paylaşmak üzere aralarında düzenledikleri bir dizi toplantıdan doğmuş olan W.A.G.E., sanatçılar arasında New York kültür kurumlarındaki emek pratiklerini açıklığa kavuşturma amaçlı bir anket çalışması düzenlemişti. Yayımladıkları manifestoda şunlar yazıyordu: "W.A.G.E., sanatçının bir spekülatör olarak konumlandırılmasına karşı çıkıyor ve kültürel değerin sermaye değeriyle ücretlendirilmesi çağrısında bulunuyor." Sanat kurumlarının toplumsal sermaye üzerinden hangi yöntemlerle faaliyet yürüttüğünü açığa çıkaran grup, çalışan sanatçılar için şeffaflığı somut sermayeye dönüştürmeyi ümit ediyordu.

Fakat toplumsal sermaye zor kazanılan paradan (paranın yokluğundan) daha büyük bir mesele; daha önce gördüğümüz gibi, birbirimizle ve kendi kendimizle duygusal ve toplumsal bağlarımızın tam yüreğine saldırıyor. Toplumsal sermayeye eşlik eden kişisel meşruiyet, bir söylem içinde yaşanan şiddetli çatışmaları yakıcı hale getirebilir: İçinde bulunduğumuz çevrede, topladığımız her alkışta, sırtımız her sıvazlandığında bir güven ve başarı hissi elde ederiz. Kimlikleri yaptıkları işe bağlı olan kültürel üreticiler olarak bize saygı duyulmasını istiyoruz. Piyasaya yönelik stratejiler izlemeye meyilli olanlar doğal olarak sektörde daha fazla meşruiyet kazanacak; sektöre eleştirel yaklaşanlarsa benzer ölçüde antikapitalist çevrelerin övgüsüne mazhar olacak, fakat muhtemelen aynı parayı alamayacak. Bunun yanında, bu iki ayrı evrenin ortasında sıkışıp kalmış, kendilerini iki çevreye de ait hissetmeyen çok sayıda insan bir tür meşruiyet elde etmek için boşuna uğraşıp duracak. Çok sayıda anarşist ve sosyalist bu orta alanı acınacak derecede çorak bir yer olarak görüp küçümsüyor olabilir, fakat işin gerçeği, hayat/iş/kültür arasında kurulan denklem içinde yol almaya çalışanlara karşı bu örtük düşmanlık kendi kendini baltalamaya başlayabilir. Sonuçta bu altyapıların mevcudiyeti sadece bir sermaye meselesi değil; işyerinde kazanılan meşruiyetin yanı sıra altyapının ürettiği bir teselli hissi de söz konusu.

Toplumsal Sermaye: Küratörün ve *Hipster*ın Yükselişi

Hipster figürüne dair çok fazla yorum yapıldı, dolayısıyla burada bütün bunları tekrar anlatmak istemiyorum. Kamyoncu şapkalarından, *Vice*

dergisinden ya da sanatçı Dash Snow'dan hiç söz etmeyeceğim. Yine de *hipster*ın toplumsal sermaye hakkında bize anlatacağı ilginç şeyler olduğunu düşünüyorum. *Hipster*, esas itibarıyla, karmaşık bir altyapı dizilişi boyunca toplumsal sermayenin hareketini görme becerisine sahip bir figür. İçeriden aldığı tüyonun, geçmiş eğilimlere dair bir sürü istatistiğin ve saf sezginin bir bileşimini kullanarak yaklaşmakta olan ekonomik değişimi öngörebilen borsa simsarına benziyor. *Hipster* da simsar gibi enerjisini sürekli değişen bir manzarayı gözlemlemeye harcıyor; belki de tek farkı, finansal değil kültürel manzarayla ilgileniyor olması.

Aslında *hipster*ın arketipal bir figür olduğunu da söyleyebiliriz; hepimiz ona ait bazı özellikleri içimizde taşıyoruz. Bu davranışa bir miktar sahip olmadan dünya üzerinde var olmak nasıl mümkün olabilir? Kültür üreticileri için mantık açıktır: Bir kere geri düşersen, miadını doldurmakla kalmazsın, aynı zamanda iş için uygun olmaktan da çıkarsın. Dolayısıyla *hipster*ın trajik bir figür olduğu söylenebilir: Bir yandan en tepelerde yer kapma çabasının getirdiği endişe hali, diğer yandan zorluklardan uzak durup elverişli ortamlarda boy gösterme ve koşullara bağlı olarak değişkenlik gösterme hali. *Hipster*ın değişkenliği aslında bizim de değişkenliğimizdir: Kültürel anlamda etkin olan ve dünya hakkında anlamlı bir şey üretmek isteyen herkes *hipster* figüründe kendine dair bir şeyler görebilir.

Küratör de bu amaçlara uygun başka bir figürdür. *Hipster*dan daha az sorunlu bulunan küratör, aynı zamanda ondan çok daha az anlaşılmıştır. *Hipster* gibi küratörün rolü de toplumsal sermayenin akışını gözlemleme becerisi sergilemektir. Akıllı küratör, bir projeyi gerçekleştirebilmek için çağdaş sanat alanı içinde kendi nişini dikkatle takip etmesi ve çeşitli toplumsal etkenleri dengelemesi gerektiğini bilir.

Daha az ilginç küratörler (ki sayıları epey fazladır), bazı yapıtları ilginç kılan şeyin ne olduğuna dair değerlendirmelerini sanat altyapısındaki bazı fazlasıyla muhafazakâr vektörlere ihale etme eğilimindedir. Galerileri, müzayede evlerini, koleksiyonerleri ve kokteyl partisi ortamlarını kastediyorum tabii ki. Fazlasıyla özelleştirilmiş bir küresel sanat dünyasında hangi yapıtların ilginç olduğunu değerlendirmek zorlaşıyor. Gittikçe daha fazla özelleştirilen bir sanat altyapısında gerçekleşen bu herkese açık olma halinde, her türlü eleştirel becerinin olağan yeri pi-

yasadır ve piyasa, eleştirel mutabakattan farklı olarak, açık seçik, içinde yol alınabilir ve kavranabilir bir yerdir. Denklem basittir: Pahalıysa iyidir. Korsan bahisçiler gibi küratörler de belli yapıtların fiyatlarının iniş çıkışını takip eder ve bahis oynarlar; büyük sanat dergilerinin sayfalarını karıştırır ve dergideki reklamların büyüklüğüne ve nereye yerleştirildiğine bakarak sanatçı seçerler. Beğeni, o kadar da yanlış olmayan bir şekilde, kültürün sürekli değişen akışı içinde sahip olunan iktidarın bir uzantısı olarak anlaşılır.

Nihayetinde küratör ve *hipster* her tür rezonans altyapısında iş gören geniş bir beceriler grubuna işaret eder. İşleri toplumsal sermayenin zaferini temsil eder. Bu işler için gerekli olan beceriler grubu basittir: Verili bir alan içindeki değişen iktidar ilişkilerini ve semiyotik manevraları ölçme becerisi. Muazzam miktarlardaki enformasyonun idare edilmesi ve kişisel ilişki ağlarının kullanılması –ve bunlara sahip olunması– somut iktidarı getirir. Pek çok insan bu altyapılarda aynı beceriyle yol alamaz; sürekli renk değiştiren bir kültürel ortamın kargaşası içinde kaybolup giderler.

Toplumsal Sermayenin Yarattığı Kafa Karışıklığı

Gördüğümüz gibi, toplumsal sermaye aşırı derecede baştan çıkarıcı; insanın popülerlik, saygınlık ve statü basamaklarını tırmanmasını sağlıyor. Fakat derin bir kişisel kafa karışıklığına da yol açabiliyor.

Toplumsal sermaye jestlere iktidar vaadiyle eşlik ettiği için jestin izini tümüyle kaybetmek işten değil. Ya da daha açık sözlü bir şekilde söylemek gerekirse: Toplumsal sermayeye sahip olan şeylerin önemli olmayabileceğine inanmamız zor – ama çoğunlukla tam da böyleler! Kimbilir kaç kere, yapıtları ilgi çekmeyen sanatçılar bir müze ya da galeride açtıkları sergiyle meşruiyet kazanmış ve bu da birden aynı yapıt etrafında bir hayranlık patlaması yaratmıştır.

İster olumlu ister olumsuz olsun, kamuoyu görüşü kolaylıkla toplumsal sermayeye hayranlıkla eşanlamlı hale gelebilir. Pek çok insan iktidar ve nüfuza o kadar körce hayrandır ki toplumsal sermayeye gözü kapalı güvenir. Takdir gören her jestin peşinden, bu meşruiyeti yaratan güçleri eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutmadan koşarlar. Ama aynı

zamanda, bu ilgi dalgasının başka türden bir fırsat sunduğunu hissettiklerinde, karşı anlam geliştiren küçük üretim birimlerine yaranmak için bu jestleri yerin dibine de batırırlar. Mesela bir sanatçı piyasaya yönelik işler yapan Jeff Koons gibi sanatçıların yapıtlarını küçümseyebilir ve böylelikle hedef tahtasına konan sanatçıdan hoşlanmayan küratörlerin gözüne girerek toplumsal sermaye edinebilir. Ne sanatın ne de diğer alanların birleşik bir iktidar yapısı vardır ve bu da aynı anda hem söz konusu alan içindeki belirli iktidar biçimlerine saldırmayı hem de aynı alan içinde toplumsal sermaye edinmeyi mümkün kılar.

Toplumsal sermayeyle ilişkili başka bir kafa karışıklığı daha vardır: Niyetlilik meselesi. İnsanların ilişki ağı kurmaya ve oraya buraya koşturmaya ihtiyaç duyduklarını sezgisel olarak anlasak da bunu anlam üretmek için mi yoksa daha fazla toplumsal sermaye edinmek için mi yaptıklarını artık anlayamıyoruz. Bu da niyetlerle ilgili bir paranoyaya yol açıyor. Bizimki gibi kötü niyetlere kuşkuyla yaklaşan ve samimiyetle kastedilen şeylere bel bağlayan bir kültürde bu özellikle zorlayıcı.

Başkalarının niyetlerine dair genelleşmiş kuşkumuzu –paranoyamızı– kültürel söylemimizin merkezinde bulduğumuz dilden daha iyi gösteren bir şey yoktur. İkna, hiperbol, pasif agresif, pazarlama, halkla ilişkiler, *cool* avcılığı, beğeni oluşturma ve ünlü ve önemli insanların isimlerini sayıp dökme gibi ifadelerin hepsi, sanki kelimelerimiz yüksek sesle söyleyemediğimiz şeyleri açığa çıkarıyormuş gibi, bir nebze manipülasyon iması taşıyor: Kimse hakikati söylemiyor, herkes manipüle ediyor. Bütün bu ifadelerde kapitalist iktidarın kendi ilerleyişini nasıl ördüğünü görüyoruz; sanki yapabileceğimiz tek şey satış yaparken tepki üretmekmiş gibi.

O Zaman Kim Gerçekten Kastettiği Şeyi Söylüyor?

Gerçekten kim kastettiği şeyi söylüyor? Bu soru siyasal aktivistlerin kafasını sürekli olarak kurcalıyor. Toplumsal sermaye bağlamında muğlaklık ile didaktizm arasındaki çatışma iyice sertleşiyor.

Herhangi bir toplumsal platformla somut bağı olmayan sanatçılar radikal sanat çevresinin öfkesini çekerken (ve iktidarların beğenisi kazanırken) eleştirel çevreler gitgide daha fazla didaktizme sürükleniyor.

Bu didaktizm çerçevesinde yapıtların anlamı kaçınılmaz biçimde dahil olduğu altyapılara bağlı kalıyor. Bir sanat yapıtının toplumsal anlamda ilerici olup olmadığını anlamak, eğer doğrudan –içeriğinde– toplumsal olarak ilericiyse daha kolaydır. Öte yandan, muğlak sanatçıyla ilgili olarak genellikle kariyer peşinde koştuğu ve kendini fazla önemsediği yönünde şüpheler oluşuyor.

Haklı da bu şüpheler. Ticari başarı genellikle siyasal aktivist davalar etrafındaki retoriğin yumuşatılması ve muğlak eyleme imtiyaz tanınmasıyla sonuçlanıyor. En saygın ticari siyasal sanatçılardan biri olan Thomas Hirschhorn, Documenta 11 sırasında *Bataille Anıtı* adlı yapıtını ana sergi alanında değil Friedrich-Wöhler-Siedlung mahallesinde, Türk ve Alman ailelerin karışık olarak yaşadığı bir sosyal konut alanında gerçekleştirmişti. Karton kutular ve paket bandı kullanılarak yapılmış bir kütüphane ve plastik bir ağaç kovuğundan oluşan yerleştirme, bir oyun parkı ve medya merkezi olarak işlev görüyordu. Yapıt tipik bir çocuk atölyesi değildi; kütüphane eğitsel malzemelerle cinsellik ve şiddet üzerine Bataille ilhamlı kitapların tuhaf bir karışımını sunuyordu. Hirschhorn, mahallede yaşayan insanlarla işbirliği içinde çalışmıştı ama *Bataille Anıtı*'nın sosyal bir proje değil bir sanat yapıtı olduğunu ısrarla belirtiyordu.

Hirschhorn'un bu müdahalesi pek çok kaşın çatılmasına neden oldu. Eleştirmenler yapıtın ne gibi bir uzun vadeli etkisi olacağını sordu. Kimin içindi bu proje? Katılım gösteren çocuklara bir faydası var mıydı? Aslında eleştirmenler Hirschhorn'un projeden çıkardığı anlamı ve faydayı gayet iyi kavrıyordu, fakat mahallede oturanların ne edindiklerini görmek ya da en azından bunun bilgisine ulaşmak pek kolay değildi. Bu tabii ki ortada hiçbir fayda olmadığı anlamına gelmiyor. Sadece eleştirmenlerin işin bu yönüne vakıf olmaları için açık bir kapı bırakılmamıştı. Muhtemelen projenin mahalle üzerindeki etkisi daha okunabilir bir biçimde ortaya konsaydı proje ağır eleştirilere de açık olacaktı. Ancak çok az sayıda eleştirmen aslında aşikâr olan şeyi dile getirdi: Bu projede ne olup bittiği hakkında bir şey söylemek mümkün değildi.

İçinde yaşadığımız manipülasyon çağı amansız bir ikileme yol açıyor. Dünyayı okunabilir hale getirebilmek için her kültürel jestin

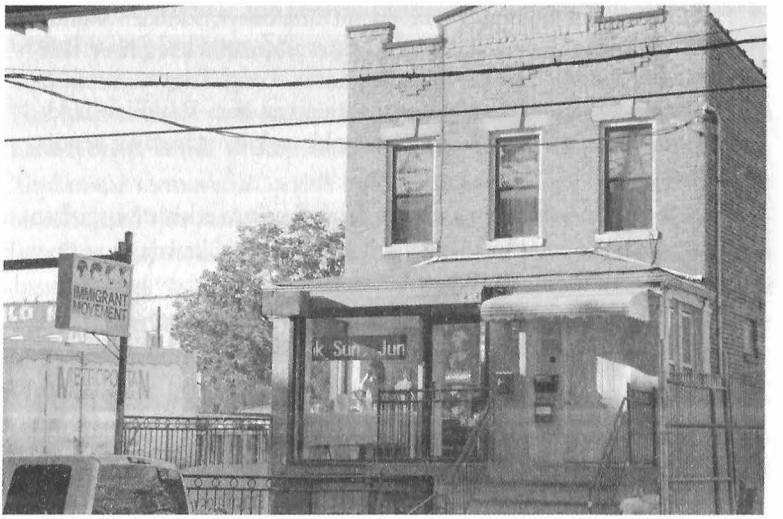
ardındaki niyeti anlamaya çalışıyoruz. Fakat gördüğümüz gibi sorun, sadece düz anlamlı siyasal jestlerin ya da şeffaf reklamların niyetlerini açıkça ortaya koyuyor olması. Dolayısıyla, pek çok sanatçının içinde yer aldığı muğlak kültürel jestler dünyası paranoyak bir kamunun gözünde şüpheli hale geliyor. Aktivistler de gençliğe özgü, kaçık sanat projelerine ya da muğlaklık içeren kavramsal sanat enstalasyonlarına güven duymakta zorlanıyor ve bu güvensizlik çoğunlukla aktivizmi, aktivist davaları göklere çıkarmaya yöneltiyor. Bunun sonucunda, kendini en geniş anlamıyla radikal kültüre –ve siyasal radikalizme– adadığını iddia eden bir çevre, aslında siyasal bir niteliğe sahip olduğunu ispatlamaya çalışmaktan başka bir şey yapamaz hale geliyor.

Bu noktada Shepard Fairey örneği öğretici olabilir. Fairey'nin yapıtı, karşıkültürün bir parçası olduklarını meşru bir şekilde iddia edenler için bu kültürün metalaşmasının simgesi haline geldi. Fairey'nin sıradışı bir şekilde her yerde görünür hale gelmesi artık radikal kültür estetiğini toplumsal sermaye edinmek amacıyla kullanan sanatçıyla –yani toplumsal iktidarını kişisel çıkarı için kullanan bireyle– eşanlamlı görülüyor.

Fakat Fairey, uzun bir sanatçı, aktivist ve kurumlar listesi içinden sadece bir örnek. Hepsi toplumsal değişime dair, genellikle ifade edilmeyen ama fark edilen bir toplumsal sermaye arzusunu maskeleyen büyük sözler söyleyen bienallerin, festivallerin, sempozyumların bitmek bilmez saldırısı altındayız.

Çoğunlukla toplumsal sermaye kastedilerek yöneltilen istismar suçlamasının, eleştirmenler tarafından siyasal anlamda angaje sanat yapıtlarını yermek için kullanıldığı pek çok toplumsal olarak angaje sanat projesi içinde yer aldım. Bu suçlamanın akla yatan bir şekilde yapıldığı oldu, fakat toplumsal sermayenin karmaşık yönleriyle derinlemesine uğraşılmadı hiç. Çoğu siyasal sanat projesinde olduğu gibi bir eleştirmen çıkıyor ve sanatçının toplumun sorunlu bir kesimiyle "iyi" niyetle temas kurmasına ve sonra da ceplerini toplumsal sermayeyle doldurup çekip gitmesine işaret ediyor. Hirschhorn'un *Bataille Anıtı*'yla ilgili kuşkular ve rahatsızlıklar bu eğilimin güzel bir örneğidir. Sanatçıların kendi kariyerleri uğruna çeşitli toplumsal konuları istismar ettikleri şüphesi her yere yayılmış durumda. Tümüyle yanlış denemez buna, ama hakikat bundan ibaret değil.

2011 yılında Creative Time ve Queens Museum of Art, sanatçı Tania Bruguera ile birlikte Immigrant Movement International [Uluslararası Göçmen Hareketi] adlı bir proje üzerinde çalıştı. Göçe dair sorunların etrafında şekillenen siyasal örgütlenmeye hız katmak amaçlanıyordu. Kışkırtıcı siyasal projeleriyle tanınan Kübalı sanatçı Bruguera, bu çabayı "yararlı sanat" olarak adlandırdığı şeyi işler kılmanın bir yolu olarak gördü. Siyasal gerçeklikle mücadele eden bir sanat istiyordu. Bunu yapmak için Queens'in merkezindeki Corona mahallesinde bir dükkân açtı. ABD'nin nüfus çeşitliliği en yüksek yerlerinden biri olan Queens, göç ve göçmen işçilerin çalışma koşulları gibi konularda insanlarla çalışmak için mükemmel bir yer gibi görünüyordu.



Bruguera, kendi deneyimini birlikte çalıştığı insanların deneyimiyle kaynaştırma çabasıyla asgari ücretle yaşamaya ve bir daireyi göçmen bir aileyle paylaşmaya karar verdi. Daha sonra, bir zamanlar güzellik salonu olarak kullanılmış bir dükkânın ön kısmına geçerek mekânı hem ev hem de organizasyon merkezi olarak kullanmaya başladı. Mekânda çok sayıda program yürütüldü: İngilizce dersleri, göçmen hakları ve yasal evrakın nasıl toplanabileceği üzerine toplantılar, çocuklar için müzik dersleri, göçmenler namına bir manifesto oluşturmayı amaçlayan

kolaylaştırılmış atölye çalışmaları ve faydalı sanatın ne anlama gelebileceğinin tartışıldığı bir diğer atölye çalışması. Faaliyetlerine bugün de devam etmekte olan mekân, kaçak işçilerden yerel siyasetçilere kadar çok sayıda mahalleliyle yapılan söyleşiler neticesinde organize edilen bir dizi günlük faaliyete ev sahipliği yaptı.

Siyasal kampanya ile sanat yapıtının iç içe geçtiği bu projenin başlangıç aşamalarında *The New York Times*'ta Bruguera'nın çabalarına dair bazı endişeleri dile getiren bir yazı yayımlandı. Yazar Sam Dolnick, özellikle sanatçının göçmenlerle aynı gelir seviyesinde ve aynı hayat şartlarında yaşama arzusuna odaklanıyordu:

> Hayır, zor duruma düşmüş değil sanatçı. Bayan Bruguera bir sene sürecek olan ve göçmenlerin imajını düzeltmeyi, çektikleri sıkıntıların altını çizmeyi amaçlayan bir sanat çalışmasını icra ediyor. İleri derecede kavramsal provokasyonunu, *taco* tezgâhları ve otomobil tamirhanelerinin düşük voltajlı semtine taşırken komşuları farklı seviyelerde merak, eğlence ve şaşkınlık tepkileri gösteriyor kendisine.

Bir eleştirmenin bir çağdaş sanatçının yapıtının etkisini sorgulaması kuşkusuz anlaşılır bir durum; özellikle yapıt göç gibi karmaşık ve önemli bir siyasal konu hakkında bir şeyler söyleme iddiası taşıyorsa. Bununla beraber, bu yazıda aynı anda hem ileriyi göremeyen hem de fazlasıyla tanıdık bir toplumsal sermaye analizi görüyoruz. Dolnick toplumsal sermayedeki dengesizliği bir sorunsal olarak sunuyor, halbuki bu bir gerçeklik, hayatın gerçeklerinden biri. Sorulması gereken esas soru şu: Bu konuda ne yapacağız?

Para ve Profesyonellik

Toplumsal sermayeden bahis açınca para üzerine konuşmamak olmaz. Her şeyden önce kültürel üretim karşılığında para kazanma olasılığını tanıyan bir dünyada yaşıyoruz; her ne kadar bu olasılık pek yüksek olmasa da. Bazı insanlar sevmedikleri işlerinden bıktıkları için kültürel üretim alanına meylediyor, bazılarıysa sabahları başka işte çalışıyor ve akşamları sanatçıya/devrimciye dönüşüyor. Bu alandaki gelir seviyesi nadiren tatminkâr bir seviyede ve çalışma saatleri de uzun ve şizofrenik. Varoluşun güvencesizliği heyecan verici, fakat aynı zamanda çok yorucu.

Ve bu varoluşun merkezinde para var. İnsan ister deneyimli bir sanatçı, ister gayretli bir serbest çalışan olsun, kültürel çalışmanın üretimi parasız mümkün değil. Para arayışı çok önemli sonuçlar ortaya çıkarabiliyor. Piyasanın talep ettiğini şeyin ne olduğunu (muğlaklık) fark eden bazı sanatçıların siyasal çalışmalarındaki yoğunluğu azalttıklarına bizzat tanık oldum. Eleştirmenler çalışmalarında ince işlenmişlik, anlam derinlikleri, biçimsel özen ve muğlaklık gibi özellikleri –yani kendi varlıklarının nedeni olan özellikleri– bulduklarında dergilerin kendilerine daha fazla ilgi göstereceğinin gayet farkındalar.

Fakat cadı avına girişmeyelim şimdi. Gizli kapitalistlerin kokusunu almak bizim işimizin bir parçası, ama daha önce de söylediğim gibi, bu gibi suçlayıcı tavırlar söz konusu dinamiklerin sürmesini sağlamaktan başka bir işe yaramıyor. Solun gözde kavramı olan eleştiri hem saldırmak hem de inşa etmek için kullandığımız bir küreğe dönüşmüş durumda. Her eleştiri darbesiyle sadece başka birisinin iktidarını parçalamakla kalmıyoruz, kendi iktidarımızın payandalarını da dikmiş oluyoruz. Toplumsal sermayenin çeşitli mikroekonomilerinde yer alan aktörler olarak eleştiri perdesini kendi baskınlarımızı düzenlemek için kullanıyoruz. Ve sosyal ilişki ağlarının hız kazandırdığı "yakaladım seni" ve "sen aslında busun" kültüründe sanatın ilerici olduğunu iddia eden kanadı, bir tür düşük yoğunluklu cadı avına katkıda bulunuyor ve gizli kapitalistler ile kendileriyle aynı çizgiyi paylaşmayan sanatçıları ifşa etmeye girişiyor.

Eleştiri çoğunlukla, insanın ileri atılmak için bir başkasının atıllığını kullanmasından başka bir şey değildir. Bu, bir altyapı içinde sık rastlanan bir katılım biçimidir ve avangard geleneğin de uzun zamandır bir parçasıdır. André Breton acımasız eleştirileri sayesinde sağlama alabilmişti iktidarını. Debord, Sitüasyonizm içindeki herkesi eleştirmiş ve gruptan kovmuş, sonunda uluslararası bir hareket olduğu iddiasındaki grupta neredeyse kimse kalmamıştı. Punk rock ve aktivizm içindeki pek çok oluşum, muhalefet pozisyonları üzerine kuruluydu.

Fakat körü körüne eleştirmek pek de faydalı bir şey değil; sonuçta toplumsal sermayesi olmayan bir şeyi eleştirmenin pek bir toplumsal sermaye getirdiği yok. Sol cenahtaki eleştirmenlerin merkezde duranların kuramlarını parçalamak için bu kadar zaman harcamalarını da kısmen açıklıyor bu durum. Bourriaud'nun ilişkisel estetiğe ilişkin

fikirlerinden yakınan ya da Claire Bishop'ın toplumsal olarak angaje sanat karşısındaki konumuna köpüren eleştirmenleri daha ne kadar dinlemek zorunda kalacağım, bilmiyorum; bu insanlar, bunlar yerine neden zamanlarını kendilerine yakın hissettikleri kuramcı dostlarını desteklemeye harcamıyorlar anlamıyorum. İnsanlar bunu yapıyor, çünkü kendi iktidarlarını meşrulaştırmaya can atıyorlar. İçinde bulunan herkes açısından utanç verici bir oyun bu.

Öte yandan eleştiri herkese aynı faydayı sağlamıyor. Güvencesizliğin süreklilik kazandığı, geleceği görebilmenin ve sosyal güvence elde etmenin zorlaştığı bir dönemde kimse köprüyü yakmak istemez. Herkes savaşı uzak bir yerden seyretmeyi sever, fakat o savaşın kendi sokağına yaklaşma olasılığının da gayet farkındadır.

Bu yüzden, Critical Art Ensemble'ın isabetli bir şekilde işaret ettiği gibi, amatörün kaybedeceği şey profesyonelinkinden azdır. Kulağa ters geliyor bu, ama sanatçı-araştırmacı Beatriz de Costa ile birlikte kaleme aldıkları yazıda söyledikleri gibi:

> Zaten "amatör" kelimesi nadiren olumlu bir anlamda kullanılır. Melezliğin cesaretini kırmak ve kârlı, yabancılaştırıcı ayrışmaları korumak için kullanılan disipliner bir terimdir. Elinden her iş gelen ama hiçbir şeyin ustası olmayan bu ikinci sınıf vatandaşın, nasıl güç kazanabileceğini keşfetmeye çalışan kişileriz. Yaptığımız toplumsal araştırmanın büyük bölümünü bu keşif çabası oluşturuyor.

Yine de, bir amatörün toplumsal sermayesi bir profesyonelinki kadar tehdit altında olmasa da, parayla ilgili temel soruya geri dönmeliyiz. Amatör olmaya kimin gücü yeter? Kaybedecek hiçbir şeyi olmamanın sağladığı imtiyaz nedir? Bunlar çözümü kolay siyasal bilmeceler değil, ama dünya üzerinde kök salmış kapitalizmin geliştirdiği o karmaşık ağa daha yakından bakmaya zorluyorlar bizi.

Toplumsal Sermaye Yoluyla Bir Şeyler Öğrenmek

Bu bölümde toplumsal sermayenin daha görünür hale getirilmesi gerektiğini savundum. Bu görünürlüğün ne kazandıracağını sorarak bahsi kapayalım.

Sanatın ve aktivizmin tarihi pekâlâ geçmişte ortaya çıkmış çeşitli rezonans altyapıları üzerinden anlatılabilir. Avangardın tarihi, kapitalist galeri piyasasının dışında –ve bir ölçüde oraya akan paranın emilmesi sonucunda– alternatif bir rezonans altyapısı ortaya çıkaran grupların tarihi olarak da yeniden yazılabilir. Breton ve Sürrealistler, kolektif güçlerini geliştiren mekânlar, dergiler ve sanat yapıtları üretmişlerdi. Dada da öyle yaptı. Brezilya'da Lygia Clark da öyle. Başka bir deyişle, sanat tarihinin ve siyasal tarihin kahramanları, kendilerinden önce gelenleri bir kalemde silip atmadı; fethetmeyi amaçladıkları mevcut yapıların sahip olduğu toplumsal sermayeye önem verdiler.

Avangardın tarihi sadece tarihin rüzgârına kapılmış tek tek bireylerin tarihi değil, aynı zamanda birbirlerini finansal olarak, kişisel olarak –ve gerektiğinde zorla– desteleyebilecekleri ilişki ağları oluşturmuş hesapçı insanların da tarihi. Anlam üretmenin aynı zamanda güç, mekân ve nüfuza sahip devasa bir çevre üretmek demek olduğunun bilincindeydi o insanlar, halen de öyleler. Çok açık bir şekilde anlam yaratımının mafyası konumundalar.

Bu da bizi nihayetinde çok önemli bir kırılma noktasına getiriyor: Yeni öznellik biçimleri üretme ve katılımcılarına kendilerini biçimlendirmiş olan karmaşık dinamiğe dair daha fazla farkındalık katma gücüne sahip olan yeni rezonans altyapılarının üretimi. Bu altyapılar elbette insanların içinde yaşadığı güvencesiz ortamı göz önünde bulundurmalı. Bu girişim için iş ve paranın esas olduğunun farkına varmazsak yine atışmalarla, küçük bir çember içine sıkışmış eleştiriyle yetinmek zorunda kalırız. Sonuçta 19. yüzyılda fabrika işçileri dayakla, zorla çalıştırılmadı; bu gibi ekonomik gerçeklikler denklemin bir parçasıydı. Aradaki önemli fark, tabii ki, kültür alanında çalışanların kimliklerinin yaptıkları işe derinden bağlı olması. Günümüzde kültürel kapitalizm analizinin para kazanmanın gerekliliğini hesaba katması gerekiyor. Ancak finansal düzenlemelere getirilecek berraklık, radikal hedeflerin askıya alınması anlamına gelmemeli: Bu yeni altyapılar daha eşitlikçi ve adaletli bir yaşam biçiminin teşvik edilmesi üzerine kurulu olmalı.

Her yeni altyapı, çalışmaları meşru anlam üretimi ile toplumsal sermaye birikimi arasında gidip gelen kültür üreticileriyle temas halinde olmaya hazır olmalı; onları hiç düşünmeden bir kenara atmamalı.

Arzularımızın yeni piyasaların üretimini besleme şekli konusunda da şeffaf olmalılar. Dünya siyah ile beyazdan ibaret olsaydı ve herkesi davayı satmakla suçlayabilseydik işimiz çok kolay olurdu, fakat ne yazık ki çoğu kültür üreticisi arada bir yerde sıkışmış durumda. Hep beraber birbiriyle çekişen, çoğunlukla çelişik etiketlerin –hain, yalancı, mutenalaştırıcı, burjuva aktivisti– altında boğulmadan önce, içinde bulunduğumuz durumun karmaşıklığına duyarlı olmayı hatırlamamız gerekiyor.

Daha önce de söylediğim gibi, toplumsal sermaye ile kültürel çalışma arasındaki ilişkiyi bütün çetrefilliği içinde ele alabilecek bir dil geliştirmemiz gerekiyor. Çünkü 21. yüzyılda kültürün ne oranda toplumsal sermayeye yönelik apaçık arzular tarafından harekete geçirildiğini görmeden konuyu tartışmak tuhaf, hatta aldatıcı olacaktır. Yine de, üstünkörü bir bakışla bile sanat eleştirisi alanında ve sanat ile aktivizm tartışmalarında bu güçler söz konusu değilmiş gibi davranıldığı fark edilebilir. Kültür, aktivizm ve sanat üzerine pek çok tartışmanın şu neoliberal gerçeği kasıtlı olarak göz ardı ettiğini gayet iyi biliyoruz: Sanatçılar, düşünürler, araştırmacılar ve diğer herkes yaptıkları şeyi, iktidar ve istihdama duydukları sürekli ihtiyacı akılcı bir şekilde hesaba katarak yapıyor.

Güç dengesizlikleri gündelik hayatın kaçınılmaz bir parçası ve siyasal ve kültürel çalışmalarda da kesinlikle geçerli. Dolayısıyla insanlardan toplumsal sermaye konusunda farkındalık sahibi olmaları istendiğinde, aslında kozlarını ortaya koymaları, sorumluluk koşulları hakkında şeffaf olmaları talep ediliyor. Büyük ve etkili bir sanat sergisi sırasında Thomas Hirschhorn gibi bir sanatçı bir mahalleye gidip Bataille ilhamlı ve Türkiyeli göçmen çocuklarla temas kuran bir okul kurmaya giriştiğinde, işlemekte olan güç dengesizliklerinin altını çizmek bir anlam ifade eder. Her şey yolunda giderse, çocuklar proje sürecindeki deneyimlerinden yararlanacak, sanatçı da projenin ürettiği toplumsal sermayeden fayda sağlayacaktır. (Projede adı anılan tek sanatçı o olduğu için, toplumsal sermaye de öncelikle ona ait olacaktır). Çocukların deneyiminin sanatçınınkinden daha az ilginç ya da önemli olduğu anlamına gelmez bu; kültürel bir deneyin aynı zamanda bir güç deneyi olduğu anlamına gelir. Nasıl ki bir yapıtın yorumlanmasında coğrafi konumunun önemi varsa, altta yatan toplumsal sermaye dinamikleri de aynı derecede önemlidir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

İktidarı Görmek

New Orleans'taki Hikâye

Sanatçı ve aktivist Paul Chan, 2005 yılındaki Katrina Kasırgası'ndan bir sene sonra harap olmuş New Orleans'ı gezerken, kentteki yıkım manzarası ve hayalete dönmüş meşe ağaçlarıyla karşılaştığında Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* isimli oyununda kullanılan minimalist dekoru gördüğü hissine kapılmıştı. Tuhaf bir çağrışımdı bu belki de, ama Chan'ın zihninde belirmişti bir kere: Otların bürüdüğü sokaklar üzerinde bir absürd tiyatro görüntüsü. Beckett'in oyunu, olabilecek en basit sahne talimatlarıyla başlar: bir kır yolu, bir ağaç, akşam. Aynı zamanda hem her yerdir hem de hiçbir yer; yersizdir, bağlamsızdır ve neredeyse zamanın dışındadır. Katrina'nın getirdiği selin ertesinde mahallelerden geriye kalanlar, bütün rahatsız edici içerimleriyle beraber bu betimlemeye uymaktadır. Bir zamanlar evlerin durduğu yerlerde şimdi sadece taştan giriş basamakları kalmıştır, evlerin temelleri gür tropik bitki örtüsünün altında neredeyse gözden kaybolmuştur, çoktan geçip gitmiş selden geriye kalan çöp yığınları büzüşmüş halde yol boyunca yığılı durmaktadır.

Bu çağrışımın neticesinde Chan, *Godot'yu Beklerken*'i New Orleans'ta sahnelemeye karar verir. Ve seçtiği yer kentin herhangi bir köşesi değildir, hele kent merkezindeki tiyatrolardan biri hiç değildir: Kentin kasırgadan en çok etkilenmiş mahalleleri olan Lower Ninth Ward ve Gentilly'nin sokaklarında sahneye konacaktır oyun. Chan'ın aklında Samuel Beckett'in trajikomedisini tam da felaketin gerçekleştiği yerde, travmaya maruz kalmış New Orleans'ın fon oluşturacağı şekilde sahnelemek vardır. Chan yaşanan karmaşık hayal kırıklıkları, birikmiş öfke

ve fırtınadan etkilenmiş mahallelerin sakinlerinin metafizik ve somut rüyalarına karşılık verebilecek, aynı zamanda kayıp ve hüsran hissini geniş kitlelere aktarabilecek bir oyun gerçekleştirmek amacındadır.

Beckett'in oyunu beklemek üzerine, gelmeyenin beklenmesi üzerine kuruludur. 2006 yılında New Orleanslılar da beklemek hakkında her şeyi öğrenmiş bulunuyorlardı. FEMA (Federal Emergency Management Agency) [Federal Acil Durum Müdahale Birimi] tırları, eyalet idaresi tarafından verilecek krediler, Ordu Mühendisler Birliği'nden gelecek yardım gibi pek çok vaatte bulunulmuştu kendilerine. Houston, Atlanta, Nashville ve başka şehirlere yerleştirildiler, şehirlerine geri dönmeyi beklediler. New Orleans'ta kalanlar için de uzun beklemeler söz konusuydu: işe geri dönebilmek için beklemek, harap haldeki okulların, konutların tamir edilmesini, aksayan ulaşımın düzenlenmesini beklemek.

Chan'ın *Godot*'yu New Orleans'ta sahneleme fikrini önceleyen önemli bir deneyim vardı: 1996'da Susan Sontag *Godot'yu Beklerken*'in bir versiyonunu Saraybosna'da bombalar düşerken, şehrin sokakları alevler içindeyken sahnelemişti. Sontag'ın projesi epey tartışmaya yol açmıştı. Chan gibi Sontag'ı motive eden şey de yaşanmakta olan bir trajediye seyirci kalmama isteğiydi: "Ama yine sadece bir tanık konumunda olamazdım: Yani buluşmak, ziyaret etmek, korkudan titremek, cesur hissetmek, morali bozuk olmak, yürek yakıcı sohbetler etmek, öfkeni büyütmek, kilo vermek. Dönecektiysem, bu işe girişmek, bir şeyler yapmak için olacaktı."

Sontag, Saraybosna'daki katliamlara dikkat çekilmesi konusunda uluslararası sanat çevrelerini hareketlendirmek ve belki de, solda yer alanların oldukça sorunlu bulduğu bir şekilde, ABD hükümetinin askeri müdahalede bulunmasını sağlamak için lobi faaliyetine girişmeyi umuyordu. *The New York Times*'a verdiği röportajda, "Benim beklediğim Godot değil; Saraybosna'daki pek çok kişi gibi ben de Clinton'ı bekliyorum," demişti.

Chan ve Sontag tanık oldukları trajediler konusunda bir şeyler yapmaya yönelik benzer siyasal ve kişisel istekler duyuyorlardı, fakat izledikleri yöntemler birbirinden çok farklıydı. Sontag kendini İspanya İç Savaşı'na benzettiği bir savaşın içine yerleştirmeye çalışırken, Chan'ın

öncelikli meselesi, kendisinin de belirttiği gibi, "New Orleans gibi mahvolmuş bir yaşam ortamında sadece estetik olarak ilgi çekici olmayan, aynı zamanda yerel ölçekte de sürdürülebilir olacak bir oyun sahneye koymak" idi.

Chan'ın Sontag'dan ödünç aldığı şaşırtıcı unsurlar vardı, ama bunlar *Godot*'nun sahnelenmesiyle ilgili şeyler değildi. Chan'ın bu projedeki ilham kaynaklarından biri de Susan Sontag'ın savaş fotoğrafları hakkındaki *Regarding the Pain of Others* [Başkalarının Acısına Bakmak] adlı kitabı olmuştu. Sontag bu kitabında savaş fotoğrafçılığının doğası itibarıyla savaş karşıtı olduğu kanısını tartışmaya açıyor, şiddeti reddedip reddetmediğini sorguluyordu. Sontag'a göre savaş imgelemi konuyu bağlamından koparark ve temsil ettiği şeyi kolayca tüketilebilir halde sunarak savaşa duyulan iştahı besliyordu.

2006 yılında New Orleans ve şehri en az bir doğal afet kadar tahrip eden felaket kapitalizmi hakkında medyada çok sayıda haber yayımlandı, fakat yapılan gazeteciliğin harap olmuş şehre yardım etmek, temel değişikliklerin gerçekleşmesini sağlamak gibi bir etkisi olmadı. Fotoğraflar, haber kupürleri, STK raporları üst üste yığıldı ve şehrin sorunlarına dair sel gibi akan haberler semt sokaklarını gezen "felaket turizmi" otobüslerine benzemeye başladı: Dışarıdan gelenler, yardım etmek için hiçbir şey yapmaksızın, kasırga sonrasındaki durumu seyrediyorlardı. Kasırga hakkında yapılan haberler ya da felaket turizmi, adı ne olursa olsun, ortaya çıkan şey, gündeminde toplumsal değişim olmayan bir dikizcilik ekonomisi olmuştu.

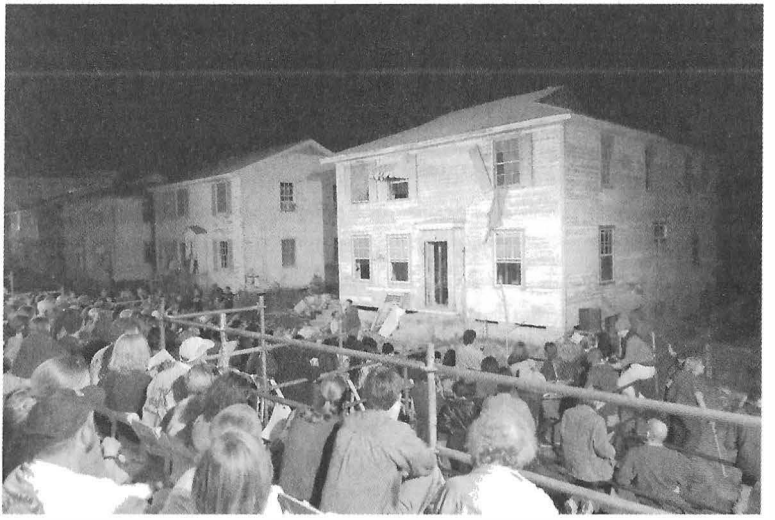
Chan plan yapmaya koyuldu. Sadece bir kültürel proje gerçekleştirmek için çabalamanın ötesine geçmeyi umuyordu. Kasırgada zarar görmüş olanların acısını hafifletecek bir proje gerçekleştirmek istiyordu. İşlerin yürümesini sağlamak için (Creative Time'ın prodüktörü Gavin Kroeber ve yöneticisi Anne Pasternak, Classical Theater of Harlem'in [Harlem Klasik Tiyatrosu] direktörü Christopher McElroen ve bendenizle birlikte) çok sayıda tanışma toplantısı düzenledi. Chan başlangıcından itibaren, projenin insanların oyunu tekrar yazmalarıyla, yeniden keşfetmeleriyle ilgili olmadığını belirtiyordu. Herkesin başında yeteri kadar dert olduğunu düşünüyordu; bir tiyatro oyununu baştan yaratmak değildi mesele. Toplantılar herkesin birbirine bir merhaba

demesini, nelere ihtiyaç duyulduğunu, ne gibi zorluklarla karşılaşıldığını dinlemesini ve Chan'ın *Godot* prodüksiyonuna hem metaforik hem de somut anlamda yardım etmenin nasıl mümkün olabileceğinin konuşulmasını amaçlıyordu.

Yüzlerce toplantı yapıldı. Geniş bir yelpazede, tanıdığımız, farklı geçmişlere sahip insanlarla (aktivistler, tiyatro direktörleri, öğretmenler, vaizler, belediye meclisi önderleri, sanatçılar) bir araya geldik, projenin çerçevesini tanıttık, fikirleri ve kafalarda oluşan soru işaretlerini dinledik. İlk aşamada seçtiğimiz insanlar kendi ilişki ağlarımızdan gelenler ve kesinlikle görüşülmesi gerektiğini düşündüklerimizdi. Chan ile birlikte çalışmış olan aktivist hukukçu Bill Quigley'den, şehrin dokuzuncu ilçesinin belediye meclisi üyelerine, eski Kara Panterler üyesi ve Common Ground [Müşterek Zemin] isimli yerel aktivist örgütün kurucusu Malik Rahim'e kadar uzanan bir çeşitlilik söz konusuydu. Her toplantıda buluştuğumuz kişiye başka kimlerle konuşmamız gerektiğini sorduk. Zaman geçtikçe oldukça incelikli bir insan matrisi oluştu. Her katılımcı, şehir üzerine karmaşık ve kimi zaman da örtüşen bakış açılarıyla birlikte geliyordu. Mahalle, sınıf, ırk, kölelik, besin, normal hayata dönüş çabaları ve sanat gibi konularda birbirinden olağanüstü derecede farklı görüşlere sahip insanlardı muhataplarımız. Birkaç ay sonra hem bizim toparlanma faaliyetlerinin ön saflarındaki siyasal görüş ve şahsiyetlere aşinalığımız artmış hem de insanlar bizi daha yakından tanımaya başlamıştı. Sonunda bütünleşmiş bir perspektifler dizisi çıkmadı ortaya; aksine, yerel kimliği oluşturan, aşırı derecede yüklü ilişkiler ve siyasal gerilimler (kriz döneminde iyice yükselmiş olan gerilimler) bulduk karşımızda.

İnsanlar arasında geçirilen bu zaman –ilhamını Saul Alinsky'den almış bir sosyal çalışma biçimi olduğu da söylenebilir bunun– tiyatro metaforunun yerel izleyicinin somut deneyimine yerleşmesine yardımcı oldu. Her toplantıda felaket turizmi ve sosyal çalışma adı altında çıkar peşinde koşanlar hakkında şikâyetler dinliyorduk. New Orleans ahalisinde dışarıdan gelen yardımların sonuçlarına dair ciddi bir inançsızlık vardı. Her yardım jestiyle, her belgesel çekimiyle birlikte toparlanma süreci biraz daha erteleniyordu. New Orleans halkı gösteri kavramını gayet somut biçimde kavramıştı. Televizyonda özel bülten-

ler, belgeseller, gazete fotoğrafları ve radyo programlarından oluşan bütün bir kültürel üretim cephaneliği, yaşadıkları travmayı görsel piyasaya satabilmek için uğraşıp duruyordu. Soyut bir şey değildi. Gösteri kuramı ümit kırıcı, somut bir gerçeklik halini almıştı burada.



Aslında bir anlamda bütün New Orleans şehrinin, iktidarı başka bir ışıkta görmeye başlamış olduğu söylenebilir. Vatandaşlar televizyonda açıklanan vaatlere odaklanmayı bırakmış ve tüketiciliğin görsel makinesini görmeye başlamıştı. Eski zamanların yılan yağı satıcılarınınkinden pek de farklı değildi vaatler. Ve şehirde farklı kesimlerden insanlarla buluşmaya başlayınca sadece onların gösterinin sahası içinde iktidarın nasıl işlediğini gördüklerine değil, iktidarın kendi aralarında nasıl paylaşıldığını gördüklerine de tanık olduk. Projeyi, şehrin mahallelerine yayılan, karmaşık bir siyasal gerilimler ve ittifaklar matrisi üzerinde değerlendirmeyi öğrendik. Sahadaki ırksal gerilimleri gözlemledik, beyazların örgütlerinin siyahların örgütleri karşısında dışlayıcı, tahakkümcü uygulamaları olduğunu gördük. Dışarıdan gelen aktivistler ile yerel örgütler arasında yaşanan siyasal gerilimleri deneyimledik.

Projemizin önemli ortaklarından biri de New Orleans'a Chan'ın prodüksiyonuna katılmaya gelen Classical Theater of Harlem olmuştu.

Prodüksiyondaki işbölümü gayet sadeydi: Chan dekor ve sahne üzerine çalışacak, ama öncelikli olarak "arka taraf"a odaklanacaktı; yani oyunun bu mekân ve zamanda bir anlam ifade edebilmesi için çabalayacaktı. Classical Theater of Harlem ilkokul ve kolej öğrencileriyle birlikte tiyatro atölyeleri düzenlemek üzere 2007 Nisan'ında şehre vardı. Harlem'deki deneyimlerinden yola çıkarak oluşturdukları mahalle örgütleme yöntemiyle birlikte gelmişlerdi: Şehir sakinlerinin oyuncularla buluşup sohbet edebileceği, herkesin kendi yemeğini yanında getirdiği bir dizi toplantı düzenlendi. Hemşerileri olan ve kısa süre önce HBO'da yayınlanan *The Wire* dizisinde rol almış Wendell Price da oyuna ve toplantılara katılınca şehir sakinlerinin yemek paylaşma ve Beckett tartışma hevesleri gözle görülecek kadar artmıştı.

İlk akşam yemeğini Lower Ninth Ward sakinlerinden Ronald Lewis'in evinde yemiştik. Evinin arka bahçesinde aynı zamanda House of Dance & Feathers [Dans ve Tüyler Evi] adında bir müze bulunması Lewis'in renkli kişiliği hakkında bir fikir verebilir. Elinde bastonuyla aksaya aksaya masalara uğrayan Lewis misafirlere mahallenin geçmişine ait hikâyeleri, Toplumsal Yardım ve Eğlence Kulüpleri'nin iç çekişmelerini, katıldığı geçit alaylarına dair ayrıntıları ve en önemlisi de mahallenin yaşadığı felaket sonucu düştüğü durumu anlatıyordu. New Orleans'ta neredeyse herkesin saygı duyduğu Lewis, projenin işleyebilmesi için kime ihtiyaç duyulacağına dair derin bir öngörüye de sahipti. Yanlış bir kişiyi ya da grubu davet etmek projenin meşruiyetini tehlikeye sokabilirdi.

2007 yılının sonbaharında tatlı, ılık bir akşam Lewis'in arka bahçesinde otururken, Ninth Ward sakinlerinden ve yerel örgütleyicilerinden, kendini projemizin elçisi olarak tanımlayan Robert Green Sr., kerevit, kızarmış tavuk, fasulye ve pilav yiyen gruba dönüp şöyle demişti: "Projenin etrafında toplanmış bu birbirinden farklı insanları görünce başarıyla sonuçlanacağına emin oluyorum." Bunu söylemesinin nedeni, toplantılarımız boyunca, belki de her şeyden önce azimle, projeye en fazla şüpheyle yaklaşanların bile dahil olmasını sağlayacak sosyal bir ortam kurabilmiş olmamızdı. Karmaşık toplumsal ilişkiler haritası, üzerinde bir estetiğin yeşerebileceği temellere dönüşmüştü.

Godot'yu Beklerken projesi hakkında kaleme alınan yazıların çoğu, oyuna, oyunun sahnelendiği yere ve toplumsal örgütlenme bileşeni denebilecek şeye odaklanıyordu. Başka bir deyişle, getirilen yorumlarda estetik bir çerçevenin insan ilişkileri üzerine inşa edilmiş olması takdir ediliyordu. *The New York Times*'ta Holland Cotter şunları yazmıştı:

> Bütün bu düzenlemeler henüz hazırlık aşamasındayken, sanatçı şehir sakinlerinin görüşlerini ve tavsiyelerini dinlemişti. Bu insanlar arasında sanatçı Willi Birch, mahallenin örgütleyici figürlerinden Ronald Lewis ve torununu Lower Ninth'taki sel sırasında kaybeden Robert Green Sr. da yer alıyordu. Yine fırsatçı bir girişimle karşı karşıya oldukları şüphesine kapılmışlardı başlarda: Dışarıdan bir yerden, kendi ayrıcalıklarıyla birlikte felakete uğramış şehre gelen sanatçı dramatik bir jestte bulunur, puanları toplar ve ardında işe yarar hiçbir şey bırakmadan çeker gider.

Somut toplumsal ilişkileri öne çıkaran bu okuma, şehirdeki insanlarla birlikte çalışılmasaydı oyunun bambaşka bir şeye dönüşeceğini, kullanılan estetiğin artık o estetik olmayacağını ifade eder.

Ancak yerel iktidar ilişkilerini kavrayabilme kapasitesi –bu projenin yerel anlamda bir şey ifade edebilmesi için New Orleans'tan kimlerin devreye girmesi gerektiğini görebilme becerisi– nitelikli bir dış bakışın bile pek sahip olmadığı bir şeydi. Yani, projeyi derinlemesine incelemiş olan Cotter için bile yerel kişiliklerin ve topluluk gruplarının ekolojisi tümüyle alışılmadık nitelikteydi. Yerel ilişkileri ancak mesafeli bir mercekten kavrayabiliyordu.

Ulusal ve uluslararası bir perspektiften, yerel olan yorumlanması imkânsız bir dinamik. Bu yüzden Chan için temas etmek istediği yere ait gözlerle ve toplumsal sezgilerle işbirliği yapmak önemliydi. Robert Green Sr., New Orleans'taki iktidar ilişkilerini yakından görebiliyordu. Gösteri, tanımı itibarıyla, bu tür ilişkilerin üstünü örtüyor. Fakat projenin "arka taraf"ını sahnenin önüne yerleştirerek bu ilişkileri vurgulayabilmek de mümkün. Bir Lower Ninth sakini ve evine ilk dönenlerden biri olarak Robert Green Sr., şehri yeniden inşa etmeye yönelik örgütlenme çabalarının ve çok sayıda oluşumun içinde yer almıştı.

Chan ile yaptığı bir söyleşide şunları söylüyordu:

> Seninle ilk karşılaştığımda karavanın arka tarafındaki masada oturmuştuk ve sen bana yapmak istediklerini anlatmıştın. Buraya gelenlere pek de iyi gözle bakmıyordum; yani genel anlamda buraya gelenlere değil de, ellerinde projelerle gelenlere demek istiyorum. Ama biraz dinledikten sonra yapmak istediğinin harika bir şey olduğunu düşündüm. Fikirlerine hemen teslim olmak yerine seni bir süre terlettim. Fikri beğenmediğimi düşünmeni istedim ve gerçekten bayağı da zorladım seni. Biraz beklemek ve getirdiğin malzemeleri okumak istiyordum. Onları ve gazetelerde çıkan *Godot* yazılarını okuyunca bizim için mükemmel bir şey olacağına karar verdim.

Çok yönlü bir insan olan Green'in farklı ırk ve mahalle topluluklarıyla pek çok teması olmuştu ve dolayısıyla aralarındaki gerilimler, geçmiş deneyimleri ve buluşma noktaları hakkında bilgi sahibiydi. Ve bu toplulukların kendileriyle birlikte, kendilerinin yanında ve kendileri için gerçekleştirilecek bir sanat projesine nasıl tepki verebileceklerini öngörebiliyordu.

Projenin gerçekleştirilme biçimi nedeniyle oyun ve oyuna bağlı yan etkinlikler iktidar odaklarının farklı katmanları tarafından okunabilir hale gelmişti ve her katılımcının gördüğü şey farklıydı. Chan'ın New Orleans'ta başardığı işlerden biri, "topluluk" olarak adlandırılan sıkı örülmüş sosyal varlığın önemini vurgulayan bir görme biçimini teşvik etmesiydi. *Godot'yu Beklerken* etrafında bir topluluk oluşturma süreci, özünde, çalışmanın okunur kılınması amacıyla yerelliğin zaruri bir unsur olarak işe dahil edilmesi stratejisiydi.

Proje iktidarın farklı seviyelerde işlediğinin farkında olunarak geliştirildi: Bir metaforun anlam ifade edebilmesi için, iktidarın zarar verici etkilerinin hesabını verebilecek ilişkiler üretmemiz gerekiyordu. Yani projenin Katrina'dan en fazla zarar gören insanlar için bir anlamı olabilmesi için insani ilişkileri beslemesi, geliştirmesi gerekiyordu. Dolayısıyla Paul Chan'ın New Orleans'taki *Godot'yu Beklerken* prodüksiyonu ciddi içerimlere sahip bir hikâyeye dönüşmüştü. Günümüzde anlamlı deneyimler üretebilmek için gerekli olan strateji ve tekniklerin örnekleri için bu projeye bakabiliriz.

Sonuçta, iktidarı görmek demek, gösterinin kamufle edici etkilerine uyum sağlayabilmek ve her tür kültürel eylemin arkasında işler halde

olan iktidar altyapılarını tanıyabilme becerilerini geliştirmek demek. New Orleans'a paraşütle inmiş bir tiyatro prodüksiyonu ile bir topluluğu örgütleme hedefini merkezine oturtmuş, bir sürü derdi olan insanlara dokunma arayışında olan bir proje arasında tabii ki fark olacaktır. İktidarın altyapılarını tanımak, içinde argümanların geliştirilebildiği ve jestlerin ifade bulduğu maddi bir bağlam sağlar. İktidarı görebilme kapasitesi önemlidir.

Pusun İçinden Görebilmek: Kurumsal Eleştiri

Kültürel baskının loş dünyasının giderek aydınlandığını görebiliyoruz artık. İşimiz kolay değil ve hatalar yaptığımız da çok açık. Ama bakışlarımız odaklanmaya çalışıyor. Bir arkadaşımızın verdiği karalamaların bize müze duvarındaki sanattan daha fazla şey ifade edebileceğini görebiliyoruz. O çok sevdiğimiz grafiti sanatının şirket reklamlarına taşındığında nasıl radikal bir dönüşüme uğradığını görebiliyoruz. Bir jestin bağlamının –ister bir televizyon kanalı ister güvendiğimiz arkadaşlarımız tarafından üretiliyor olsunlar– o jestin yorumlanmasına çok şey katabileceğini yavaş yavaş fark ediyoruz. Paul Chan'ın *Godot'yu Beklerken*'inde gördüğümüz gibi, gösterinin içerimleri gündelik deneyimlerde kendini hissettiriyor. Gündelik hayatlarında insanlar son derece sezgisel bir düzlemde iktidarın kendilerini manipüle etmek için kültürü kullandığını kavramaya başlamış bulunuyor ve bu baskının dışında yaşanan özgür anların son derece özel anlar olduğunun farkındalar.

Kültürel deneyimlerimizin büyük bir çoğunluğunun farklı tüketim biçimlerine kurban edildiğine tanık olduktan sonra, kültürel üretimin dumanı ve aynaları arasından görebilmeyi öğrenen yeni bir kuşağın geldiğini görüyoruz. Zaman içinde birikmiş bir tepki bu. Kültür üretiminde kullanılan araçları ve manipülasyonları gözleyen altıncı bir his geliştirdiğimiz bile söylenebilir. Ve bu, doğrusu iyi bir şey. Görünürlüğün dışında pusu kurmuş bekleyen güçlere dair yeni farkındalığımızın sanat dünyasında da ilginç bir tarihi var. Özbilinci olan ve özeleştiri yapabilen estetik üretim biçiminin adını da biliyoruz: Kurumsal eleştiri. En çarpıcı örnekleri 1970'lerde ve 1980'lerde Hans Haacke, Fred Wilson ve Andrea Fraser gibi sanatçılar tarafından üretildi bu eleştirinin.

Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971* [Shapolsky ve diğerleri, Manhattan Gayrimenkul Varlıkları, Bir Gerçek Zamanlı Toplumsal Sistem, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla] (1971) başlıklı, Guggenheim Museum'da sergilenmek üzere hazırladığı ufuk açıcı projesinde, müzenin yönetim kurulu üyelerinden Harry Shapolsky'nin 1951-71 yılları arasında kenar mahallelerde edindiği arsa mülkiyetlerini ortaya dökmek istemişti. Bu kışkırtıcı hamle müzede büyük bir patırtıya yola açtı, çünkü kurumun arkasındaki ekonomik destek riske giriyordu. Haacke'nin sergisi iptal edildi ve bu iptal kararı paradoksal biçimde medyanın ilgisinin hızla konu üzerine yoğunlaşmasına ve tartışmaların başlamasına neden oldu. Haacke tek bir hareketle müze duvarlarının arkasında saklı siyasal ekonomiyi ifşa etmişti, müzenin nötr bir beyaz küpten (Guggenheim söz konusu olduğunda küreden) ibaret olmadığını, kendisini kurmuş olan ve ayakta tutan somut sermaye ilişkilerinin bir ürünü olduğunu göstermişti.

Beyaz kübe atfedilen nötrlük niteliğine karşı yürütülen mücadele sanatsal ve siyasal bir sorgulamaya dönüştü zaman içinde. 1988 yılında performans sanatçısı Andrea Fraser, Jane Castleton isminde, müze rehberliği yapan hayali bir karakteri canlandırdı ve Philadelphia Museum of Art'ın koleksiyonunda eleştirel ve eğlenceli turlar düzenledi. 1992 yılında Fred Wilson, Maryland Historical Society'nin [Maryland Tarih Topluluğu] koleksiyonunu yeniden düzenledi ve kurum içinde gömülü duran ırkçı tarih anlayışını ortaya döktü. Dolaplara saklı iskeletleri şöyle bir silkeleyen kurum eleştirisi kültürel üretim biçimlerinin ardında yatan siyasal ekonominin göz ardı edilmesinin beraberinde getirdiği sorunsalları görünür kılmıştı.

Fakat kurumsal eleştiri ün kazanmaya ve Daniel Buren, Hans Haacke, Fred Wilson, Michael Asher ve Andrea Fraser gibi isimler büyük müzelerde sergiler açmaya başladığında tahmin edilmesi kolay bir soru ortaya çıktı: Kurumların kendilerine yönelik eleştiriye kucak açması ne anlama gelir? *Artforum*'un Aralık 2005 sayısında yayımlanan "Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna" başlıklı makalesinde Fraser, bu basit soruya sanat dünyasını gerçek dünyadan ayrı olarak

değerlendirip değerlendiremeyeceğimiz tartışması üzerinden yanıt veriyordu:

> Mesele kuruma karşı olma meselesi değil: Kurum biziz. Mesele bizim nasıl bir kurum olduğumuz, ne tür değerleri kurumsallaştırdığımız, hangi pratik biçimlerini ödüllendirdiğimiz ve hangi türde ödülleri arzuladığımız.

Fraser sanatı, siyasal ekonominin geri kalanının işleyişinden ayrı tutmanın absürdlüğüne işaret ediyordu; zira siyasal ekonomi sadece etrafımızı saran kurumları değil, o kurumların içinde hareket eden insanları da şekillendiriyordu. Yine de kurumsal eleştirinin ortaya koyduğu mücadele önemliydi: Bir sanatçı sadece müze duvarlarında değil, bütün altyapı dünyasında ve hatta her insanın kalbinde yaşamakta olan iktidar üretimini yapısal olarak sorunsallaştırma kapasitesine nasıl sahip olabilir? Tabii ki yanıt sanatçıların çoğunun bu kapasiteye sahip olmadığıdır. Ve kim suçlayabilir ki onları?

On sene önce bile pek anlaşılamamış olan şey, kurumsal eleştirinin bir kuşağın retinasına yerleşmeye başlayacak olan bir görme biçimini öncelediğiydi. Yani kurumsal eleştiri günümüzün görme biçimine işaret ediyordu: Müze duvarlarının arkasında iktidar olduğunun farkındayız, ama aynı zamanda bu iktidarın sanatçılarla aktivistlerin kişisel güçlerinde ve toplumsal dünyada icra edilen her jestte yattığının da farkındayız.

Bu söylediklerimi somutlaştırmak için bir anekdot anlatmam gerekiyor. 2014'ün ilk aylarında *The Next Web*'de yayımlanan bir makalede en az 67,65 milyon –ve en fazla 137,76 milyon– Facebook kullanıcısının sahte olabileceği bildiriliyordu. Bu, sitenin bütün kullanıcılarının yüzde 5,5 ila 11,2'lik bir bölümünün aslında var olmadığı, başka bir deyişle gerçek insanlara karşılık gelmediği anlamına geliyordu. Neden bir sorundu bu? Çünkü sahte kimlikler sahte bir destek hissiyatı oluşturmak amacıyla kullanılıyordu: Şirketler bu kimlikleri kendi ürünlerini beğensinler diye, siyasal kampanya yürüten gruplar da davalarına ve adaylarına, ortada olmayan bir desteği varmış gibi göstermek amacıyla kullanıyordu. Ama bu Facebook için pek de bir mesele oluşturmuyordu. Şirketi tedirgin eden şey Facebook kullanıcılarının bu maskaralığın içinden bakmayı becerip, sitenin hırs küpü pazarlamacılar tarafından doldurulduğunun farkına varabilecek olmalarıydı. Bu kullanıcılar,

reklama ve kendi çıkarlarına adapte etme çabasına ait dili ve mantığı sezgisel olarak anlıyordu ve Facebook'un şirket hissedarlarına vereceği muazzam ölçekteki finansal geri ödeme bu kullanıcıların varlığına bağlı olduğu için şirket güven erozyonu riskini almak istemiyordu.

Yabancılaşma İktidardan Çok Komployu Görür

Müzede çalışırken, insanların sanata bakışlarının radikal biçimde farklı algılarla şekillendiğine ilk elden tanık oldum. MASS MoCA'da sergilerimiz neredeyse dokuz ay boyunca gösterime açık kalıyordu; müze sektörü için oldukça uzun bir süre. Kurum Batı Massachusetts'te 12 bin kişiyi barındıran yoksul bir şehirde bulunduğu için farklı izleyici tiplerinden oluşan geniş bir kitlemiz vardı. Müzelerin sadece elit kesimlere hitap ettiği fikrinin doğru olmadığını çok çabuk kavradım. Bağışlarla oluşturulmuş bir sermayeye sahip olmadığı için MASS MoCA'nın bilet satışlarıyla ayakta kalması gerekiyordu ve bu da beraberinde geniş bir izleyici kitlesine karşı sorumluluk taşıyan, farklı bir siyasal ekonomiyi getiriyordu. Müzeler çoğunlukla, birlikte sinemaya gitmekten sıkılmış aileleri kendine çeken kentsel mekânlar konumundadır. Sanatın hizmet ettiği düşünülen kibirli ortamla tezat oluşturacak biçimde müze takipçileri oldukça geniş bir yelpazeye yayılır.

Müdahaleciler başlıklı kendi düzenlediğim geniş siyasal sanat sergisinden daha önce bahsetmiştim. O sergi dünyanın farklı köşelerinden geniş bir kültür üreticisi ve aktivist yelpazesince gerçekleştirilmiş siyasal müdahalelere odaklanıyordu. Hem halka yakın duran, hem de provokatif bir boyutu olan, görselliği ve sosyalliği ağır basan bir etkinlik olarak tasarlanmıştı. Siyasal sanat sergisinin alt katında, Leipzigli ressamların, Rubell Ailesi'nin Florida'daki koleksiyonundan ödünç alınmış yapıtları sergileniyordu. Siyasal sanat çevrelerinde genellikle resmin düşman olduğu düşünülür; tabii bir siyasal zulme dikkat çekmediği sürece. Dolayısıyla çok sayıda beyaz, erkek Alman ressamın yapıtlarının yer aldığı bir koleksiyonu sergiliyor olmak pek çok kişinin gözünde egemen sınıfların iktidarını yeniden üreten müze pratiklerinin berbat bir örneği olarak algılanmıştı muhtemelen.

Bana çarpıcı gelen şey, resim sergisinin ziyaretçiler tarafından daha fazla ilgi görüyor olmasıydı; açık bir şekilde, o resimlerden daha fazla şey alıyorlardı. Resimleri tercih ediyorlardı, çünkü tereddüde yer bırakmayacak şekilde sanat olduğunu anladıkları bir ifade biçimiydi resim. Bu insanları bir çağdaş sanat müzesine çeken şeyin bu olması da anlaşılır bir şeydi. Hatta *Müdahaleciler* sergisinin sanat eliti ve zengin insanlar için hazırlanmış bir sergi olduğunu söyleyen bir izleyicinin hayıflanmaları da kulağıma çalındı. Resimler halk, aktivist sanat da elitler için miydi gerçekten de? Böyle durumlarda bir adım geri çekilme ve siyasal nitelikli kültürel üretimin tam olarak ne yapmakta olduğunu bir kere daha dikkatle gözden geçirme ihtiyacı duyuyorum. Pek çok ziyaretçi, tanıdık olmayan ve yabancılaştırıcı formlarla karşılaştığında müzenin yararsız, kendi içine kapalı bir dünya olduğu fikrine kapılıyor ve kendi ilgileriyle uyuşmadığını düşünüyor. İktidarı görmenin beraberinde getirdiği paranoya, çoğu zaman pek düşünmeden hiçe saymaya neden oluyor.

MASS MoCA'daki izleyici üretken muğlaklığı, kötü niyetli bir komplo olarak okumuştu. Bu az rastlanan bir hata değil. Her şeyden önce ortak bir paranoya zemini üzerinde yaşıyoruz; bu ortamda merak ve dürüstlük ilk kurban edilen şeyler oluyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, özellikle çağdaş sanata karşı oldukça derin bir güvensizlik söz konusu. Belki bu durum Amerikan demokratik pragmatizminin iki tarafı da keskin kılıcını temsil ediyor, fakat ortada bir gerçek var ki o da siyasal motivasyonu olan sanat yapıtlarının çağdaş sanatın refah seviyesi yüksek kesimlere hitap eden bir tür olduğuna yönelik yaygın kültürel kuşkuyla da mücadele etmek zorunda olduğu.

Özellikle çağdaş sanatın aşması gereken koca bir kuşku dağı var; diğer yandan neredeyse bütün kültürel jestler giderek artan kültürel paranoyayla yüz yüze gelmek durumunda. Üzerinde oynanmış istatistiklere, yanlış yönlendiren bilgilere, gerçekleri kendi gündemlerine göre saptırmayı âdet edinmiş siyasetçilerle şirket yöneticilerine alıştık. Gerçeklerin farklı şekillerde sunulması, yanlış yönlendiren reklamlar ve genelleşmiş kültürel baskı atmosferiyle geçen onyılların ardından yoğun bir psikolojik güvensizlik hissi oluşmuş durumda. Temel makullük ilkeleri üzerinde karşılıklı olarak paylaşılan bir güven hissi olmazsa,

bütün bir ampirizm projesi gözlerimizin önünde dramatik bir şekilde eriyip gider. Slavoj Žižek bir seferinde ABD'yi, halkının büyük kısmı meleklere inanan bir barbarlar ülkesi olarak tanımlamıştı; fakat aslında mesele kimsenin inanacak bir şey bulamıyor olması. Paranoyanın hüküm sürdüğü bir ülkede metafizik ve dinsel değerler en azından ruhun kurtulmasını sağlar diye düşünülüyor. Aydınlanma projesinin yaygın biçimde bir komplo projesi olarak algılandığı bir dönemde dinin popülerlik kazanıyor olmasına şaşırmamak gerek. Siyasal yelpazenin iki tarafında da kendilerine karşı girişilen bir iktidar komplosu olduğuna giderek daha fazla inanan kesimlerin bulunduğunu görüyoruz. (Ve haklılar da!) Duyduğumuza inanma kapasitemizin hızla aşındığı bu çorak ortamda karşımıza çıkan tek sonuç radikal paranoya.

Büyük bir paranoyanın hüküm sürdüğü bir çağda güven duygusunun aşınmasının sonuçları yabana atılacak gibi değil. Televizyon, radyo, sinema, internet ve halkla ilişkiler örtüsünün altında tartıştığımız şey aslında anlam üzerindeki süregelen savaş. İnsanlar eğer söylenen şeye güvenememeye başlarsa –gerçekliğe dair her ayrıntıyı toptan çöpe atabilirlerse– o zaman kendimizi bir tür Babil Kulesi'nde bulmamız işten değildir. Siyaset ve toplumsal hayat büyük ölçüde iletişim kurma kapasitesi üzerine kurulu ve anlam üzerindeki manipülasyonlar bu bağı giderek kökten bir şekilde zayıflatıyor.

Bağlam ve Yasadışılık

İktidarı görmek, bir altyapıyı –ya da daha basit bir ifadeyle, bağlamı– okumanın bir biçimidir. Grafiti sanatçısı Swoon tarafından sokakta duvara resmedilen bisikleti üzerindeki genç Afro-Amerikalı şablon çizimi Guggenheim Museum'un duvarındayken başka, Brooklyn'deki tuğla duvarlar üzerindeyken başka türlü okunur. İkisi de Brooklyn'de yer alan *hipster* mahallesi Williamsburg'da başka, yoğun olarak Afro-Amerikalıların yaşadığı Brownsville'de bambaşka okunur. Bağlamın yapıt okuması üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olduğunu sezgisel olarak biliyoruz, fakat bu basit gerçeklik eleştirel düşünceyi zaafa da uğratabiliyor.

Bu fenomen aslında, bir müzik grubunu büyük bir şirketle kontrat yaptı diye desteklemeyi bırakmaktan, girdiği işten dolayı bir insanın

görüşlerine değer vermekten vazgeçmekten ya da ticari bir galeriyle çalışmaya başladığı için siyasal bir sanatçıyı artık meşru görmemekten pek de farklı değildir. Bu tür değerlendirmelerin temelsiz olduğunu söylemek istemiyorum, ama aşırı belirlenim içerdiklerini düşünüyorum. Ama herhangi bir estetiğin okunmasında iktidarın ayrılmaz bir bileşen olduğunu görmemizi sağlıyorlar. Estetiği mümkün kılan siyasal ekonomiyi dikkate almazsak, bu estetiğin anlamını oluşturan eleştirel altyapıları da göz ardı etmiş oluruz. Bağlamı rahatça bir kenara atarsak resmin sadece yarısını görebiliriz.

Swoon'un grafitisine geri dönelim. Çizim Brooklyn sokaklarında değil de önceden izin alınmış bir grafiti parkında yer alsaydı ne olurdu? Grafiti etrafındaki tartışmaların krize evrildiği durumlarda bazı şehir yönetimlerinin grafiti sanatçılarının işlerini yasal biçimde gerçekleştirecekleri alanlar açmaya karar verdiklerini hepimiz duymuşuzdur. Sanatçılar kendilerini daha önceden hazırlanmış duvarlar üzerinde ifade etmeleri konusunda cesaretlendirilir. Halbuki, bu naif sivil girişimin gözden kaçırdığı şey ve grafiti denen şeyin temel unsurlarından biri grafitinin yasadışı olmasıdır. Mantığı, şehrin bedeni üzerinde aleni bir izinsizlik içinde işaret bırakma üzerine kurulmuştur. Bir yerde grafiti imzası görürseniz o kişinin yasaya karşı bir estetik eylem gerçekleştirmiş olduğunu bilirsiniz. Yapılan çizimi okurken yasa konusunu da işe dahil edersiniz. Sadece bir imza yoktur karşınızdaki duvarda, o imzanın varlığı iktidar ilişkileri ve bu ilişkilere direnişle iç içe geçmiştir.

Abbie Hoffman kitabına *Steal This Book* [Bu Kitabı Çalın] adını verdiğinde, tam da bu iktidara dair sessiz bir kavrayışı örnekliyordu. Kendi sözcüklerini tüketiciliğin dinamikleriyle maddi bir ilişkiye sokuyordu. Kitabın okunabilirliğinin tüketimine direnmesini istiyordu. İspanyol anarşist grup YoMango, benzer bir ruhla, zincir giyim mağazalarından giysiler çalıp, etiketlerini söküp, üzerlerine –"Çalıyorum" anlamına gelen– "YoMango" yazılı kendi etiketlerini dikip giysileri kent yoksullarına dağıtıyordu. Yasadışı sanatçı olarak Robin Hood'du bu ya da yeniden dağıtım olarak *haute couture*.

Bir estetik olarak yasadışılık, var olan iktidar mekanizmalarıyla ilişkili konumlarının derin bir şekilde farkında olan müdahaleci ve kültürel eylemlerin sadece en öne çıkanıydı. Sadece iktidar koşulları-

nı görünür kılan kurumsal eleştirinin aksine, yasadışı ve müdahaleci çalışmalar gerçekten hukuki koşulların içine girebilir.

1986'da ABD'nin California eyaletinin Berkeley şehrinde, San Pablo Caddesi üzerindeki Gilman Street adlı bir punk kulübü büyük şirketlerle sözleşmesi olan müzik gruplarının artık mekânlarında konser veremeyeceğini açıklamıştı. Büyük şirketlerden arındırılmış bir kulüp olacaktı. Bu kararla birlikte punk rock olarak nitelenen alan kültürel üretimin evriminde can alıcı ve kritik bir adım atmıştı. Gilman Street, radikal siyaset vazeden punk gruplarının soluğu davanın satıldığı büyük gösteri merkezlerinde aldığına senelerce tanık olduktan sonra, kendisini bu piyasa dostu güzergâhın karşısında konumlandırdı. Punk rock yelpazesi içindeki pek çok grup hızla şirket karşıtı bir tavra kaydı ve müzikal çalışmalarıyla taban hareketlerini ve yerel kültürleri kucaklayarak büyüyen bir çevreye dahil oldu. Gilman Street'in kurucularından Yippie Tim Yohannan şöyle diyordu: "Punk rock'ta önemli olan şey, devletten, şirketlerden bağımsız olmak ve kurdukları ilişki ağlarını bunların dışında tutmaktır. Yani siyasal olan şarkı sözleri ya da müzik değil, bağımsızlıktır!"

Tabii ki bu grupların davayı satmalarının önüne geçemedi. Rancid, AFI ve Green Day, Gilman Street'ten çıkıp şirket düzeyinde ün kazanmış, iyi bilinen üç grup. Green Day'in solisti Billie Joe Armstrong'un Tim Yohannan'dan bu kadar nefret etmesi ve antipatisini ayrıntılarıyla dile getirmek için 1997 tarihli *Nimrod* albümünde yer alan "Platypus (I Hate You!)" [Ornitorenk (Senden Nefret Ediyorum!)] adlı baladı yazmış olması bu yüzden hiç de şaşırtıcı değil. Neden olmasın? Yohannan'ın neyin punk olup olmadığına ilişkin bakış açısı siyasal bir iddia içeriyordu. Büyük bir şirketle kontrat imzalayıp davayı sattıysan artık punk değildin. Herkesin ortasında nasıl sistem tarafından yutulduğunun gayet farkında olan bir grubun tüylerini diken diken edecek bir iddiaydı bu.

Yohannan'ın –ve o punk kulübünü şekillendirmiş çok sayıda gönüllü ve isimleri şimdi unutulmuş olsa da o kulüpte sahneye çıkmış ve orada bir cemaat oluşturmuş pek çok grupla beraber– yarattığı şey sadece müziğin dinleneceği, keşfedileceği harika bir mekân değil, aynı zamanda estetik ile iktidar karşısında siyasal bir pozisyonu birbirine bağlayan fiziksel bir alandı. Punk müzik, belli bir şirket ya da devlet

çizgisini aştığında punk olmaktan çıkıyordu. Bir saniye için böyle iddiaların kültürel üretimle ilgili olarak dile getirildiğini düşünelim.

Gelmekte Olan Ortaklık İçinde İktidarı Görmek

Bu bölüme, Paul Chan'ın deneyiminin iktidarın kendini sadece yukarıdan aşağıya doğru değil, yatay olarak mahalleler arasında da görünür kılabildiğini ortaya koyduğu New Orleans'ta başlamıştım. İktidar nihayetinde çok çeşitli biçimlerde dağıtılabilir. Bir mahalle kendini sık sık yabancılaşmış ve güçsüzleşmiş hissedebilir, fakat yine de ırksal, ataerkil ve sınıfsal hatlar üzerinde hareket eden sınırlı bir iktidar için verilen sürekli mücadeleleri bünyesinde barındırabilir. Dolayısıyla yeni bir ortaklık zemini oluşturabilmek için ayrıcalığa ilişkin mevcut fikirleri gözden geçirmekle kalmamalı, iktidarı örgütlenme çabasını beraber yürüttüğümüz insanların konumundan da görmeye çalışmalıyız. Kolay bir iş değil bu – zaman gerektiriyor ve kolektif iktidar, statik bir şeyden farklı olarak, etkili örgütlenme modelleri aracılığıyla el değiştirebiliyor. Bazı açılardan bu tam da kültürel pratiğin gücünün gerçekten radikalleştirici olabileceği noktadır – eğer dönüşüm sürecindeki bir altyapı çerçevesinde kendini güçlendirmenin üretimine girişebilirse.

Aynı şey toplumsal olarak angaje bir sanat çevresinin koordinasyonu konusunda da söylenebilir. İktidarı sürekli denetim altında tutma arzusu son derece yabancılaştırıcı bir yere doğru gidebilir, ancak yine de kolektif altyapının iktidarın nasıl bir gelişim gösterebileceğinin farkında olması önemlidir. Hiyerarşinin eleştirisi uzun bir süredir anarşistler tarafından sahiplenildi; karar alma aşamalarında eşitlik zemini sağlamaya yönelik olarak geliştirdikleri çeşitli yöntemler topluma angaje sanatçıların çok işine yarayabilir: Grup kararları verilirken sözcü kurul modellerine başvurulması, tartışmalar sırasında herkes söz alabilsin diye sayım yapılması, topluluk içinde ayrıcalıklara (ve iktidara) dair geliştirilen farkındalıkların kolektif davranışların bir parçası haline getirilmesi gibi. İktidarı denetime tabi tutmaya yönelik sistemler geliştirmek ve bunları uygulamaya sokmak kişisel olarak enerji (ve zaman!) tüketen bir iş gibi görülebilir, fakat aklımızda tutmalıyız ki iktidarı denetime tabi tutmamanın çok daha yıkıcı sonuçları olabilir. Faaliyetlerimize eşit

bir seviyede devam etmemizi garantiye almaya yönelik bir özörgütlenim anlayışı olmazsa kolaylıkla çözmeye çalıştığımız sorunları yeniden üretir hale gelebiliriz.

Dolayısıyla, 2011 Eylül'ündeki Occupy Wall Street (OWS) ayaklanmasının şimdiye kadar değindiğimiz eğilimlerin çoğunu cisimleştirmiş olmasında şaşılacak bir şey yok. Zucotti Parkı'nda uygulanmaya başlayan ve ABD'nin farklı köşelerine hızla yayılan forum modeli, içinde söyleşme ve paylaşmaya yönelik bu eşitlikçi anlayışı cesaretlendiren anarşist, hiyerarşi dışı çalışma yöntemlerini taşıyordu. Hiçbir şekilde yöntemin kusursuz olduğunu söylemeye çalışmıyorum (parkın giderek artan ölçeği bu örgütlenme modellerinin ayakta tutulmasını giderek zorlaştırmış ve kendi içinde dışlamalara yol açmıştı), iktidara karşı anarşist bir meydan okumaya yönelik içsel bir tercihi yansıttığını anlatmaya çalışıyorum.

OWS'deki örgütlenme yöntemleri, düzenin içine çekilmeye yönelik bir kuşkuyu da içinde taşıyordu. İddialarda ve taleplerde bulunmanın reddedilmesi, kamuoyunun, medyanın ve hareketi sol perspektiften eleştirenlerin çoğunun aklını karıştırmıştı. Örneğin *The New York Observer* gazetesi "Wall Street'teki Göstericiler Ne İstiyor?" diye soruyordu. Giderek büyüyen ve iki ay boyunca ülkenin meydanlarını karıştıran hareketten sürekli "Ne İçin Mücadele Ediyorsunuz?" diye şikâyet ediliyordu. Fakat hareket adlandırılmaya direndi ve kanımca, OWS'nin kullandığı dilin kamusal gösteri sahasına çekilerek kendisine karşı kullanılmasını önlemek için verdiği çabayı kavramadan adlandırılmaya yönelik bu radikal reddedişi anlamlandırmak da mümkün değil. Hareket herhangi bir ideolojik çerçeveye zincirlenmek istemiyordu. Kısaltılarak alıntılanan sloganlara indirgenmek istemiyordu (her ne kadar medya ve bazı OWS katılımcıları kendilerini hızla "biz yüzde 99'uz" mantrasına kaptırmış olsalar da). OWS, pek çok açıdan, güçlü ve zayıf yanları eşit bir şekilde hem sistem içine çekilmeye ilişkin sağlıklı bir paranoyayla hem de ütopyacı yataylığa yönelik derin bir inançla ilişkilendirilebilecek ilk toplumsal hareketti belki de. Böylelikle bize iktidarı görmek için yeni ve heyecan verici bir yaklaşım sundu.

ALTINCI BÖLÜM

İktidarı Mekânlarda Görmek

California eyaletindeki Berkeley'ye 1990'ların başında taşınmamın üzerimde derin bir etkisi oldu. Shattuck Bulvarı'ndaki, hem anarşist bir kitabevi hem de bir buluşma mekânı olarak işleyen Long Haul Infoshop'a uğrardım ve orada UC Berkeley kampüsündeki siyasal grupların asık suratlı, kendinden memnun dogmatizminden bir kaçış bulmayı umardım. Anarkosendikalizm, vegan beslenme, kurtuluş teolojisi, ayrılıkçı hareketler, ABD'nin Orta Amerika'ya yaptığı müdahaleler ve kadın sağlığına dair bir sürü kitabı duvarlar boyunca diziliydi. Erotik dergilerle adını hiç işitmediğim fanzinler ve kuramsal dergiler mutlu mutlu aynı rafta yan yana dururdu. Havasız bir ortamdı ve tezgâhın ardından beni görmezden gelen rasta saçlı hippinin pişirdiği yemeklerin kokusu yükselirdi hafifçe. Sol yayınların çıkardığı yıllık ajandaların sayfalarını çevirir ve Mumia Abu-Jamal'ı kurtarmak üzere düzenlenen gösteriler için hazırlanmış el ilanlarına göz gezdirirdim.

Long Haul Infoshop'ta, dünyanın olabileceği şeyin hayal edildiği bir mekân bulmuştum. Ne zaman içeri girsem, dünyanın kuytu köşelerinde toplaşıp isyan planları yapan gizli asi toplulukları gelirdi gözümün önüne. Yasadışılıktan ve kötülükten korkmayan anarşist topluluklar bir tür özgürleşme vadederlerdi; özellikle de UC Berkeley'de bir parçası olduğum sosyalist grupların neredeyse püriten disipliner yapılarıyla karşılaştırıldığında. Anarşistler müzikten hoşlanırdı. Dövmeleri, piercingleri, göz alıcı tişörtleri ve tuhaf saç kesimleri vardı ve Amerikan yaşam tarzının temel ilkeleriyle ters düşmekten hiç çekinmiyorlardı. Anarşistleri uygarlıktan uzakta kendilerine apayrı bir dünya yaratmış bir serseri topluluğu olarak düşlerdim.

İlk izlenimlerim aslında tam doğru değildi –mekânla ve anarşizmle ilgili olarak düşündüklerimin çoğunun kendi zihnimin yansıttığı şeyler olduğunu kavradım zamanla– ama Long Haul'un kapısından girerken kapıldığım mümkünlük hissi önemliydi. Heyecan vermişti bana.

Neden heyecan vericiydi? Geçmişi tekrar gözden geçirdiğimde, heyecanın büyük oranda mekânın gerçekten var olmasıyla ilgili olduğunu fark ediyorum. Ziyaret edebileceğiniz bir yerdi. Anarşistlerin bir yuvası, ait oldukları bir topluluk vardı. Ve ben de katılabilirdim aralarına. El ilanları ve okunacak malzeme bolluğu dükkân dışında da güçlü bir birliktelik olduğu hissini veriyordu. Bu bakımsız sınır karakolunda otururken yazarlar, filozoflar, sanatçılar, punklar, ev işgalcileri ve sisteme inancını yitirmişler tarafından koordine edilen bir isyana katılmış taze neferlerin arasında görüyordum kendimi.

Heyecanımı artıran şeylerden biri de o dönem Le Chateau adında bir kooperatif evine taşınmış olmamdı. Mekânın adı içerisinin pasaklılığıyla, her şeye izin verilen yapısıyla keskin bir tezat oluşturuyordu. Sayıları on civarında olan ve öğrenciler tarafından sahiplenilen, işletilen, denetlenen kooperatiflerden biriydi Le Chateau ve öğrenci yurtları arasında giderek daha nadir rastlanan türden bir yapısı vardı. Bütün duvarlar grafitiyle kaplıydı, sundurmanın altında dışarıda yaşamaya karar vermiş evsiz, egzantrik insanlar olurdu. Mesela paranoid şizofren, sarışın metalci Lizard oradaydı ve Berkeley'nin tepelerinden yayılan radyo dalgalarının kafasında parazit yaptığını ve konuşurken Iron Maiden'ın şarkı sözlerinin araya karıştığını anlatırdı. Sakallı şişe toplayıcısı Bottleneck düşünceli bir tipti ve etrafta neler olup bittiğine dair her zaman herkesten fazla bilgisi olurdu, ama ara sıra bizim evin cephesinin karşısındaki çalılıklar arasına kurduğu kulübesinde çığlık çığlığa krizlere girerdi.

Seksen beş civarında şen şakrak lisans öğrencisine ev sahipliği yapan La Chateau, Berkeley'deki en politik kooperatif olarak nam salmıştı. Farklı bir şeyler deneyimlemek amacıyla girmiştim oraya. Food Not Bombs [Bomba Değil Yiyecek] aktivistleri bizim arka verandada pişirirdi yemeklerini; evde kalanların (çoğunluğu olmasa da) önemli bir kısmı yürüyüşlere katılırdı. Kooperatif olduğu için yemek, kira ve diğer ihtiyaçlar gibi harcamalar ve tabii ki parti masrafları kolektif ev idaresi sandığımızdan karşılanırdı. Rochdale İlkeleri olarak adlandırılan

yöntem uyarınca özyönetim anlayışını takip eden haftalık toplantılar düzenler, evin işleyişini tartışır, siyasal bildiriler üzerinde çalışırdık. Toplantılardan birinde yapılan oylamayla ABD'den ayrılma kararı vermiş ve bunu bir mektupla Beyaz Saray'a bildirmiştik. Bir başka toplantıda tekeşliliğe karşı giriştiğimiz mücadele uyarınca kanepeleri yasaklamıştık. Kanepeler, bir ev arkadaşımızın, Berkeleyli çıplak adamın deyişiyle "tekeşlilik komplosu"nun bir parçasıydı.

Le Chateau barınmaktan ziyade oluşmanın yeriydi. Hayatımın hayalci taraflarını harekete geçiren ve onları gerçekleştirmek için – mantıksızca olsa da– elle tutulur yöntemler üreten bir kolektif "oluş makinesi"ydi. Duvarlardaki grafitiler sadece kötü sanatsal projeler değil, hem içeride yaşayanlara hem de dışarıdakilere yönelik canlı bir mesajdı: "Burada kendi gerçekliğimizi kendimiz yaratıyoruz." O dönemde Long Haul Infoshop'u da bulmuş olmak bu vaade güç katan bir şeydi.

1999 yılında anarşist, aktivist ve sanat çevrelerinin oldukça farklı bir şekilde bir araya geldiği Chicago şehrine taşındım. Tatminsiz bir merakla sürüklenirken Temporary Services adlı deneysel sanat mekânıyla tanıştım. Logan Meydanı'na bakan bir mağaza mekânına yerleşmiş olan Temporary Services, Batı'daki Körfez Bölgesi'nde gördüğüm, şakacı sanat anlayışından ciddi biçimde farklı, İskandinavya'dan esinlenmiş yöntemler izliyordu. Körfez Bölgesi'ndeki sanat ve aktivizm pratikleri, iktidarın temsilcilerinin üzerine pasta fırlatmasıyla bilinen Biotic Baking Brigade [Biyotik Pişirme Birliği] gibi gruplar üzerinde iz bırakmış olan Yippilerden pek çok şey devralmıştı. Sanat ortamına hâkim olmakla kalmayıp daha sonraları Burning Man'e dönüşecek olan şeyin zeminini de hazırlayan robot üreticisi kolektif Survival Research Laboratories [Hayatta Kalma Araştırmaları Laboratuvarı] vardı bir de.

Chicago'da hissiyat çok farklıydı. Temporary Services küçük bir mağaza mekânı'nda katılımcı ve toplumsal örgütlenmeye dayalı projeler gerçekleştiriyordu. Sanat çalışmaları genel olarak direnişten ziyade ütopyacı ilkelere odaklanıyordu ve göründüğü kadarıyla tasarım ile toplumsal etkileşim üzerinde özel bir vurguları vardı. Long Haul'un atmosferinde sevdiğim şeylerin çoğu Temporary Services'ta karşılaştığım sanatta yansımasını buluyordu. Orada gördüğüm ilk sergi Nicolas Froch isimli, değiştirilebilir mobilyalar üreten Fransız bir sanatçınınki olmuştu:

Nesnelerden biri iskemleden masaya, sonra da kitaplığa dönüşebiliyordu. Ayrıca harf şekillerinde ekilip biçilmiş topluluk bahçeleri yapmıştı. Floch aktivizme özgü malzemeler kullanıyordu, fakat beni çeken üslubundaki zarif şiirsellik olmuştu. Temporary Services'ın kurucularından Brett Bloom yapıtların nasıl işlediğinden çok arkalarındaki genel felsefeyi açıklamak için uğraş veriyordu. Bu mekân edilgen değildi. Rüyaların yaratıldığı bir yerdi, hissedebiliyordum bunu.

Birkaç ay içinde, bu pek ziyaretçisi olmayan mekânda çok sayıda sergi gezme fırsatı buldum. Temporary Services'daki ütopyacı sergilerde tavandan tuhaf fanzinler asılmış olurdu ve mutfak bölümünde genellikle yahni pişerdi. Kopenhag'da faaliyet gösteren kolektiflerden N55'in fanzininde herhangi bir politik çizgiye bağlanmaksızın –neredeyse pozitivist bir üslupla– toprağın herkesin kullanımına açılması için özgürleştirilmesi gerektiği savunuluyordu. İskandinavya'daki altkültürlerle kurulan bu köprünün çekici bir tarafı vardı. Temporary Services (o sıralar Bloom, Lora Lode, Kevin Kaempf ve Marc Fischer'dan oluşuyordu) Marksizm, anarşizm ya da diğer siyasal ideolojilere pek de göndermede bulunmaksızın siyasal örgütlenmelerden tanıdığım temalara yoğunlaşıyordu: özerklik, sürdürülebilirlik, meta karşıtlığı, armağan ekonomileri, yemek ve arkadaşlar. Kolektif, hem sergiledikleri sanatta hem de bu sanata evsahipliği yapan mekânda kendine yuva bulan bir siyaseti üretiyordu.

Temporary Services'ın işleyiş biçimi bana Berkeley Infoshop'u hatırlatmıştı. Fanzinler, yemek, mobilya, bahçeler, arkadaşlar ve tartışma – bütün bunlar bir ev ve topluluk hissini oluşturan şeylerdi. Fakat burada bu formun yapısı da sorgulanıyordu. Temporary Services bir alternatif sanat mekânının tuzaklarından kaçan bir şey sunuyor ve insanların bir araya gelebildiği, birbiriyle konuşabildiği, birlikte yemek yiyebildiği bir yer yaratıyordu. Mekân, yeni bir siyaset biçiminin üretileceği bir yer olarak işliyor ve aynı zamanda topluluğun üretim biçimlerini de sorguluyordu.

Oluş Mekânları

Daha önce Le Chateau'yu tarif ederken kullandığım "makine oluş" ifadesini Deleuze ve Guattari'nin "oluş" fikrinden ödünç aldım. Oluş

kavramı kendimizi durağan, yalıtılmış kimlikler olarak değil esnek potansiyellikler olarak düşünmemizi sağlar. Çoğumuzun reklam sektörünün baskıcı kültürü tarafından kuşatılmış halde büyüdüğü düşünülürse, kendimizi dönüşebilir varlıklar olarak kavramamız kritik bir öneme sahip, bu yolla içinde yetiştiğimiz muhafazakâr ereksellikten kaçınmamız mümkün olabilir. Akla uygun olmayan şeyler de değil bunlar; başkalarından etkilenme, başkalarını etkileme yetisine sahibiz sonuçta. Bir grup insanla zaman geçirdiğimizde onların kişiliklerinin bazı taraflarını özümseme ve kendi kişiliğimizin bazı taraflarını paylaşma becerimiz var. Bir insanın gülümsemesini ya da kullandığı ifadeleri kendimizin kılabildiğimiz gibi gündelik yaşamımızın iç ritmini tümüyle, radikal biçimde farklı durumlara uyarlayabiliyoruz.

Kitabın ilk bölümlerinde kültürel kapitalizmin olağanüstü bir beceriyle bize her türlü şeyi satabildiğini gözlemlemiştik – tutarlı bir kimlik anlayışını güçlendirmek, keskinleştirmek ve şekillendirmek amacını taşıyordu bu satış faaliyeti. Kimliğimizi şekillendirmek konusunda takıntılı olduğumuz ve kimliğimizi şekillendiren emek ve sermaye koşullarına basitçe fikrimizi değiştirmeye karar vererek direnemeyeceğimiz bir gerçek. Reklam sektörünün, ancak var olmaya devam etmeyi başarırsa mücadeleyi kazanacağını biliyor olmasına benzer şekilde kapitalizm de kendine bağlı özneleri, kendine ait sistemler içinde hareket ettirebildiği sürece şekillendirebileceğinin farkında. Daha önce gördüğümüz gibi, etrafımızdaki insanlardan, içinde gezindiğimiz mekânlardan zannettiğimizden daha fazla etkileniyoruz. Dolayısıyla belirli yerlerin halihazırda pek dikkate alınmayan büyük bir siyasal iktidarı var.

Kendi deneyimlerimden bahsederken amacım nostaljik bir yolculuğa çıkmak değil, daha ziyade kendi öznelliğimin radikal biçimde değiştiğini hissettiğim belirli anların altını çizmek için yapıyorum bunu. İçinde öznelliklerin üretildiği bu mekânlar aracılığıyla düşünerek, siyasal failliğe bir kendini üretme pratiği olarak yaklaşabiliriz. İçinde bulunduğumuz toplulukları daha güçlü ve antikapitalist bir varoluşun potansiyelleri konusunda daha fazla farkındalık sahibi kılacak bu mekânlar aracılığıyla düşünebiliriz.

Tabii fiziksel yerleri üretmenin lojistik bazı gereklilikleri var: kira, kredi, temizlik, tamirat, güvenlik, faturaların ödenmesi ve daha bir

sürü şey. Bir gösteri yürüyüşüne katıldığı ya da bir kitabı okuduğu için kendi kendisini tebrik edenlerimizi işin bütün bu bürokrasisi korkutuyor. Bir oluş mekânının üretimi kolektif bir girişimdir. İnsan kendi mekânını yapabilir ya da bir mekân arayıp bulabilir. Fakat sanat projelerinden farklı olarak bu mekânlar aylar ya da yıllar boyunca var olur. Böyle mekânlarla –ve bu mekânların sermayenin egemen mantığını içkin olarak reddedişiyle– kurulan sürekli bir ilişki siyasal bir topluluk üretir. Bu yerler yeni yaşama biçimlerini bir araya getirmekle kalmaz, aynı zamanda bu mekânlara gidip gelenleri bu dünyada var olmanın yeni biçimlerini üretmek için faaliyete geçirir. Böyle yerlerin çok sayıda örneği var: özgür okullar, kiliseler, sendikal toplantı salonları, kolektif olarak işletilen müzik mekânları, sosyal merkezler, kahvehaneler, berber dükkânları, alternatif enformasyon mekânları, çoklu kullanım merkezleri, sosyal yardım ve eğlence kulüpleri, işgal evleri, komünler, ortak bostanlar ve daha bir sürü yer.

Sanat bağlamında toplumsal bir mekânın üretimi denince akla genellikle alternatif bir mekân geliyor, fakat bu ifade sorunlu. *İndie rock* anlayışında da olduğu gibi bu ifade anaakım karşıtı olmanın kendinde iyi bir şey olduğu imasını taşıyor. New York'ta "alternatif mekân" ifadesi sanat çevresinin önde gelen iktidar ağlarının dışında yaşamayı başaran, kâr amacı gütmeyen sanat yapısını tanımlamak üzere kullanılıyor, ama aslında şu anlama geliyor: "Henüz ün kazanmamış, ticari piyasanın işlemekte olan anlayışından zar zor ayrıştırılabilen bir program yapısı ve amacı olan yer." Temporary Services'ı kuran arkadaşların kendilerine koydukları radikal hedeflerden farklı olarak çoğu alternatif mekân, ticari galerilerin programlama mantığını olduğu gibi alma eğiliminde. Sanatı duvarlara yerleştiriyor, sergilerin reklamını yapmak için kartlar basıyor, açılış düzenliyor, şarap ya da bira ikram ediyor, herkesin eve gidene kadar eğlenmesi için geçici bir mekân işlevi görüyor, iki ay bekliyor ve sonra aynı süreci tekrar ediyorlar. Bu denenmiş ve başarılı olmuş yöntem, amaç duvardaki şeyleri satmak olduğunda gayet anlamlı; peki amaç bu değilse? Amaç bu alışkanlıkları kırmak ve yeni bir şey, bu konvansiyonların dışında bir şey yapmaksa? Ne yapacaksınız o zaman?

New York anakent alanında gerçekleştirilen çok sayıdaki sosyal üretim girişimini gözlemlerken bu soru zihnimi kurcalıyor ve estetik

yaklaşımların ne kadar radikal bir şekilde muhafazakârlaşma eğiliminde olduğunu gördükçe boğulacak gibi oluyorum. Siyaset etrafında şekillenen dil radikalmiş gibi gelse de bu estetik yaklaşımların içinde sergilendiği mekânlar can çekişiyor. Bunu piyasa dinamikleriyle ilişkilendirmek mümkün tabii ki –mevcut emlak piyasası daha ticari bir anlayışı gerekli kılıyor– fakat antikapitalist mekânların içinin boşaltılmasının kolektif zihin yapısı üzerinde bırakabileceği etkileri de görmüş oluyoruz. İnsanların çalışırken kullanabilecekleri modellere ve tecrübeye ihtiyaçları var. Antikapitalist oluş mekânları diğer oluş mekânlarına ilham verebiliyor. Bunların eksikliğinde insanlar sermaye mantığı uyarınca üretilmiş mekânlara bağlı kalıyorlar.

Şehirlerin özelleştirilmesi potansiyel antikapitalist oluş mekânlarını tahrip ettiği gibi, kendi özelleştirilmiş kapitalist formunu da doğuruyor. Austin'in kuzeyinde, şehre ait vergi gelirinin de desteğiyle inşa edilmiş, 390 lüks apartman dairesi ve 62.000 m^2 perakende satış alanına sahip, çok tartışılmış bir "yaşam tarzı AVM'si" var. Kamusal ve özel teşebbüsün tuhaf bir karışımı olan bu girişim, Disneyland'in başarısızlıkla sonuçlanmış Celebration adlı topluluk oluşturma projesinden çok da farklı olmayan bir biçimde, sakinlerini ve ziyaretçilerini baştan yaratmak istiyor. Apple store, Barnes and Noble ve Whoole Foods gibi zincirler (üzerlerine bir yenilikçilik cilası çekmiş üç büyük şirket) mağazalarında eğitim ve sosyal buluşma amaçlı topluluk merkezleri kurdu. Apple mağazasında kendi müziğinizi nasıl yapabileceğinizi öğreniyorsunuz. Whole Foods'da bostanlar konusunda ders verebiliyorsunuz. Barnes and Noble'da bir kitap tanıtımı partisi düzenlemeye ne dersiniz?

Şirketlerin mekânsal üretiminde yaşanan bu evrimin, böyle bir yenilik yapılana kadar kamusal alana karşıt bir yapıya sahip olmuş olan kapitalist şehre biraz nefes aldırdığını savunanlar olacaktır kuşkusuz. Fakat Austin'de üretilmiş olan şeyin yeni bir oluş mekânı, hatta yeni bir mekânlar kümesi olduğunu düşünelim. Bu mekânlar aslında insanların ve tüketicilerin üretilmesi için yapılmış birer makine. Amaçları eğitim, ama oldukça özel bir eğitim: Buyurgan, baskıcı ve sömürüye dayalı kapitalist sistemle uyumlu yeni bir topluluk hissi yaratmaya çalışan bir eğitim. Bu topluluk merkezleri marka sadakati üretmek amacıyla

kurulmuş yerler. Sizin tasarladığınız alanda buluşan insanlar sizin mağazanızdan alışveriş yapacak tabii ki.

Özelleştirilmiş bir topluluk hayatının daha geniş ölçekli içerimi ise şu: Kaçınılmaz bir şekilde, insanların sermaye mantığının dışına çıkma yolları keşfetme yeteneklerini sınırlandırıyor. Starbucks ve Barnes and Noble ABD'deki gelişmiş kent ortamında her yere yayılırken sadece küçük aile işletmelerini değil, aynı zamanda potansiyel siyasal oluş mekânlarını da ortadan kaldırdı. Bu şirketlerin mekânı özelleştirmeleri süreci alternatif öznellik mekânlarını dümdüz ederek ilerledi.

Çaprazgeçişlilik

Yeni bir siyasal faillik türünün üretiminde, oluş mekânları son derece önemli bir rol oynuyor; ancak bu mekânlardaki temel etkileşim kuralları da fazlasıyla önemli. Çünkü belirli bir süre boyunca birbirimizle nasıl bir ilişki kurduğumuz, kolektif olarak yeni var olma biçimleri yaratma yeteneğimizi derinden etkileyebilir. Kullanılamayacak derecede soyutlaştırmadığımız takdirde, çaprazgeçişlilik kavramı bize yardımcı olabilir. Kavram üzerine düşünürken Le Chateau ve Temporary Services gibi buluşma mekânlarındaki deneyimimden yola çıkıyorum. Bir rock konserinden ya da bir sinema filminden farklı olarak, bu alanlar zamana yayılan bir bağ kurmayı ve etkin katılımı mümkün kılıyor. Bitimsiz bir grup-oluş deneyinin içinde yer almıştım; kendimizi karışımın içine atabiliyor ve yeni kurallar üretebiliyorduk. Çaprazgeçişlilikten kastım da bu deneyim işte. Oluş mekânları içindeki çaprazgeçiş yöntemleri insanlardaki değişim kapasitesini harekete geçirebiliyor.

Félix Guattari çaprazgeçişliliği Fransa'da, Cour-Cheverny'deki Clinique de La Borde'da çalıştığı sırada hastalarını iyileştirmenin bir yöntemi olarak tasarlamıştı. Hem özgürleştirici arzuların hem de özgür öznelerin üretiminin gerçekleştirilebileceği bir mekân kurmak istiyordu. Nihai olarak, psikolojinin öznel konumunu kapitalizm ve baskının daha geniş çerçevesine bağlamaya çalışıyordu. Klinik bunun yeri olabilir, ama her zaman kendi dışındaki insanlara ulaşmaya çalışan bir yerdir klinik. Guattari, arzuyu dizginlemeye çalışmak yerine, onun sonsuz imkânlarını genişletmeyi öneriyordu.

İktidarın yakın kişisel ilişkilerin kurulduğu sosyal ortamlarda nasıl işlediği üzerine düşünürken belirli bir mekândaki oluş potansiyelini değerlendirmek daha kolaydır. İlişkilere ve grup dinamiklerine odaklandığı için Guattari'nin kolektifler ve sosyal mekânlar üzerine düşünmek konusunda bize katacağı çok şey vardır; fikirlerinin çoğunu topluma angaje sanatın görece küçük çaplı işleyişine uygulamak da mümkündür. Alternatif enformasyon mekânları, sendika toplantı salonları, kiliseler, öğrencilerin kendileri tarafından işletilen yurtlar ve alışılmadık sosyal mekânları düşündüğümüzde, karşılıklı saygının, merakın ve analizin dönüştürücü bir atmosfer yaratma amacıyla bir araya geldiği durumlarda katılımcı bir çaprazgeçişliliğin de ortaya çıktığını görüyoruz. Mekânlar, yeni bir insan türü üreten makinelere dönüşüyor.

2001 yılında Gerald Raunig, Guattari'nin çaprazgeçişlilik fikrini yeni yeni gelişmekte olan küreselleşme karşıtı harekete uygulamıştı. Raunig bu çerçeveyi o dönemde dolaşımda olan ve "çokluk" kavramı etrafında şekillenen söylemle ilişkilendirerek kuruyordu. İdeolojik parti platformları aracılığıyla değil, belli bir amaç etrafında oluşmuş gruplar üzerinden işlerlik kazanan örgütlenme biçimlerini tarif etmek için başvurmuştu bu terime. Raunig'e göre, küreselleşme karşıtı hareketin örgütlenme ilkelerini, bu hareket dahilinde hiyerarşiye duyulan tavizsiz ve üretken şüpheyi ve yerelleşmiş oluş biçimlerinin süren gelişimini anlamak için çaprazgeçiş önemli bir yöntemdi. 2002 tarihli *Transversal Multitudes* [Çaprazgeçişli Çokluklar] başlıklı kitabında şöyle yazıyordu:

> Çaprazgeçiş çizgileri, farklı sahaları keserek sektör-aşırı bir hareket eğilimi gösterdiklerinde, toplumsal mücadeleleri ve sanatsal müdahaleleri ve kuram üretimini ve birbirine bağlarlar. Buradaki VE, çatışkıların üzerini örtmek üzere rasgele unsurların ardı ardına dizilmesi, toplumsal alanları yan yana sergileyen bir siyasal propaganda gösterisi değil, geçici ittifakların çokluğu, hiçbir zaman kolayca uyum sağlamayan, sürekli sürtünen, bu sürtünme neticesinde harekete geçen ya da yeniden buharlaşan şeylerin üretken bir şekilde birbirine bağlanması olarak anlaşılmalıdır.

Aktivist çevreler bugüne kadar toplumsal ayrıcalıkları ve ırk ve toplumsal cinsiyet konularındaki hiyerarşileri sorgulayan sayısız örgütlenme biçimi geliştirdi. Topluluk içinde katılımcıların eşit süreyle söz

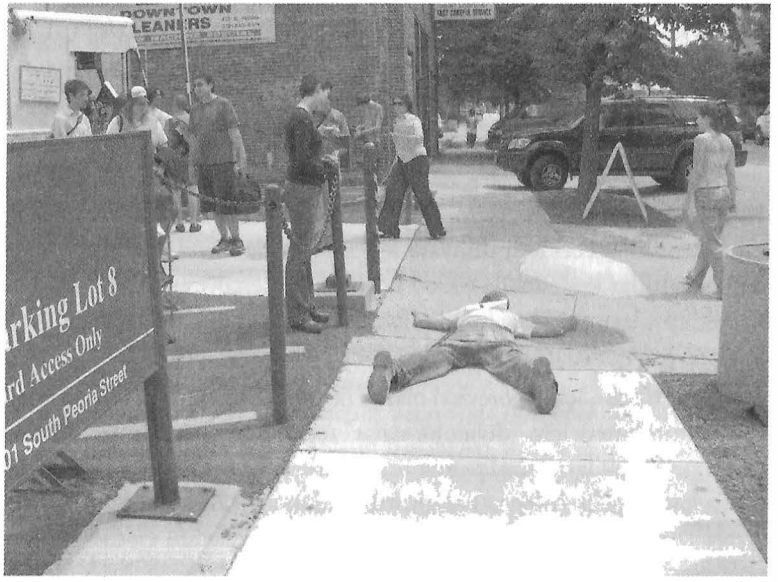
almasını sağlama çabası, aktivistlerin örgütleme işinde çaprazgeçişin işlevini akıllarında tutarak kullandıkları bir yöntem. Ama otoritenin sızdığı ve bireysel yoruma öncelik tanınan mekânların değerini bilmek de aynı derecede önemli. Açık uçlu sorgulama –merakın, ilginin dışa vurulması– kolektif oluş için bir platform oluşturabilir.

Peki, oluş sürecinde toplumsal sermayenin rolü nedir? İktidarın akış halinde olduğu, verili bir durum olmadığı toplumsal ortamlar, kendiliğin üretilmesi için açık uçlu olasılıklara yer açabilir. Daha açık ifade etmek gerekirse, bir odada iktidarın kimin elinde olduğu belli değilse, oda herkesin her şeyi elde edebileceği bir mekân haline gelir. İnsan kendini özgür ve eyleme geçecek güce sahip hissediyorsa, bir şeyleri değiştirebilir. Yeni var olma biçimlerine yer açan ve farklı ırk, toplumsal cinsiyet ve cinselliklere eşit oranda yer veren bir alan, canlandırıcı bir etkiye sahip olabilir. Bu nedenle Whole Foods nihai olarak bir sosyal mekân işlevi göremez; çünkü sömürü mantığı üzerine kurulu bir sisteme göre işlemektedir. Sadece "meşhur" insanlara –ya da başka bir deyişle bol miktarda toplumsal sermayeye sahip insanlara– yer veren müze sergilerinin çoğunlukla aydınlatıcı olmaktan çok yabancılaştırıcı görünmesinin sebebi de budur.

Abartmak için söylemiyorum: Elbette insanların sadece ünlü kişilerin çıktığı televizyon programlarından rahatsız olmadığı doğrudur; insanların sinemaya kendilerini seyretmek için gitmedikleri de bir o kadar doğrudur. Sadece izleyici olarak kaldıkları anlara sahip olmaktan hoşlanır insanlar. Fakat kendini güçlendirme edimi –ve insanların kendilerini üretme sürecinin özneleri haline gelebildikleri yerler– kim olduklarını ve kim olabileceklerini kolektif olarak düşünebilecekleri, yeterince rahat mekânların üretilmesini gerektirir. Çaprazgeçişli oluş alanlarıdır bunlar.

Muğlak estetik eylemler sıklıkla, birbirinden radikal biçimde farklı var olma durumlarını oluşturma işlevini üstlenebilir. Muğlak estetik, açık uçlu olabildiği için, merak ve kolektif bir oluş hissi uyandırabilecek katılım biçimlerinin oluşmasına katkıda bulunabilir. Mesela sanatçı William Pope.L.'nin *The Black Factory* [Siyah Fabrika] adlı yapıtını ele alalım. *Siyah Fabrika* Amerika'nın bir kasabasından diğerine yol alan göçebe bir kamyon olarak var olan bir yapıttı. Gidilen her şehirde *Siyah*

Fabrika'da görev alan asistanlar şerit testere, mengene, taşlama makinesi, eğe gibi aletlerin kullanıldığı atölye çalışmaları başlatıyorlardı. Kamyonun arkasından tuhaf görünümlü, bir "siyah" nesneler arşivi içeren, şişirilebilir bir iglo çıkarılıp yere yerleştiriliyordu. İnsanlar *Siyah Fabrika*'ya siyah nesneler getirmeye davet ediliyordu ve bu nesneler fabrikada içlerinde bulunabilecek olan siyahlık kaynağı tespit edilmek üzere parçalara ayrılıyor, yakılıyor, eritiliyor ve yontuluyordu. Getirilen objeler eski Michael Jackson plaklarından Coca-Cola şişelerine, aile albümlerinden alınan fotoğraflardan domino taşlarına uzanan bir çeşitlilik gösteriyordu.



Projenin hedefi tabii ki siyah olma halini tartışmaya açmaktı, fakat bu noktadan itibaren içeriği muğlak kalmıştı. *Siyah Fabrika*, siyahlığı oluşturan şeyi kolektif olarak saptamak amacıyla insanları katılıma davet ederek fiziksel dünyayı kelimenin düz anlamıyla parçalıyor ve yaygın olarak kullanılan, siyasal açıdan yüklü bir terimin içerdiği anlam çokluğunu ortaya döküyordu. Muğlaklığın oluşu nasıl etkileyebileceğini gösteren bir örnekti bu: *Siyah Fabrika* ucu açık bir yöntemle

her katılımcının "siyah" kavramı hakkında sahip olduğu fikirleri sorgulamasını sağlıyordu. Açık uçluluğun hem şiirsel hem de siyasal bir çeşitlemesiydi bu.

Bu tür çalışmaların pedagojik bir karşılığı da var. Brezilyalı eğitimci Paolo Freire'nin radikal pedagojisi hem sanat hem de taban aktivistleri üzerinde muazzam bir etki bırakmıştı. Freire'nin düşünümsel eğitim anlayışı, sosyal mekânın bir eğitim alanı olarak kavranmasına zemin hazırlamıştı. Eğitimcinin basitçe kendi bilgisini öğrencilere aktardığı eğitim modelinin tersine, Freire bilginin, öğrencinin kendi yaşanmış deneyimini yeni fikirlerle zenginleştirmesi neticesinde ortaya çıkacağını savunuyordu. Bilgi verili bir şey değil, deneyimlenen ve yeniden deneyimlenen bir şeydi. Sömürünün yaşanmakta olan, gerçek koşullarını somut göstergeleriyle birlikte dikkate alan bir oluş süreciydi. Dışarıda bir yerde duran bir şey değildi. İnsanın yüreğinde doğrudan yaşadığı deneyimleri keşfetmek için kullanabileceği araçlara karşılık geliyordu. Çaprazgeçişli oluş alanları da benzer şekilde insanların kendi deneyimleri üzerinden eyleme geçebilecekleri, etraflarında olup biteni anlamlandırabilecekleri, dünyayı farklı biçimde kavrayabilecekleri ve yeni olasılıklar keşfedebilecekleri kolektif bir çerçeve sunabilir. Bütün bu yaklaşımların, eğitimi bugüne kadar taşımış olan klasik yöntemlere, derslere, konuşmalara, toplantılara karşıt bir karakteri var.

Grant Kester, içkin görevleri olarak iletişimi öne çıkaran sanat projelerini tanımlamak için "diyalojik sanat" terimini ortaya atmıştı. Terim, kaynağını 1960'ların sonlarında ortaya çıkan ve insan topluluklarıyla temas içinde geliştirilen sanat akımlarından alıyordu. Bu pratikler ve diyalojik sanat örnekleri geleneksel sanat yapıtlarından ciddi biçimde ayrılıyordu: İki kulvar da çalışmanın içine dahil olan izleyiciler olarak insan topluluklarını, değinilen konulara ilişkin tartışmaları ve tanışmaları öne çıkarıyordu. Bu estetik üretim biçimi performans ve aktivizm türlerine yaklaşıyordu. *Conversation Pieces* [Sohbet Konuları] başlıklı kitabında Kester, Avusturyalı sanat kolektifi WochenKlausur'a değinir. WochenKlausur çalışmalarını şöyle tanımlar:

> 1993 yılından bu yana, farklı sanat kurumlarından gelen davetlere yanıt olarak WochenKlausur sosyopolitik eksikliklere ilişkin, küçük ama yine de etkin olması planlanan, somut iyileştirme öneri-

> leri geliştirmeye çalışıyor. Bu önerileri daha da öteye götürmeye ve eyleme tercüme etmeye çalışan grup, sanatsal yaratıcılığı biçimsel bir edim değil, topluma yapılan bir müdahale olarak görüyor.

Siyasal karakterini çekincesizce sergileyen WochenKlausur, yaşlılar yurdu ya da göçmenler için sinema gibi belirli sosyal projeleri hayata geçirmeye çalışıyordu çoğunlukla. Yürüttükleri sanatsal/siyasal süreçler yoğun bir şekilde geniş insan topluluklarıyla birlikte gerçekleştirilen tartışmalardan besleniyordu, çünkü çalışmaları çoğunlukla, nihai olarak eyleme yönlendiren siyasal diyaloğu kolaylaştırıcı bir işlev görüyordu.

Kester Britanya kavramsal sanatının öncülerinden Stephen Willats'a da değinir. Willats'ın çıkış noktası, sanat yapıtının tamamlanmasında izleyicinin sahip olduğu kritik rolü sahiplenmekti. Sanatçı *Mousse Magazine*'den Emily Pethick ile yaptığı söyleşide şunları söylüyordu: "İlk gözlemlerden biri, sanat yapıtının tümüyle izleyicisine bağımlı olduğuydu. Hatta sanat yapıtlarının var olma nedeninin izleyici olduğu bile söylenebilir; izleyicisiz var olamazlar. Sanatçıların bir şekilde toplumun parçası olduklarını kavramaları temel önemdedir." Willats'ın yapıtının önemli bir kısmını, insanları etraflarındaki toplumsal güçlerle ilişkilendiren diyagramların kullanımı oluşturuyordu:

> Diyagram dinamik bir resim, dinamik haldeki bir modeldir. Gelecek tasavvurları oluşturmak için başka dillerin gerekli olduğunu fark etmiştim. Tarihsel sanat dünyasında mevcut olan diller bana göre yeni gerçekliği, karşımda belirmekte olan yeni dünyayı (ellili yılların sonları ve altmışların başlangıcı) tasvir etmek için yeterli değildi. Ben de sanat dışındaki dillere ilgi duymaya başladım. O zamanlar yeni yeni ortaya çıkan sibernetik ve enformasyon kuramı ve aynı şekilde, henüz doğuş evresindeki göstergebilim felsefeleri özellikle heyecan vericiydi. Bir sürü yeni düşünme biçimi ortaya çıkıyordu ve pratiğe geçirilebiliyordu. Fikirleri ve toplumsal ilişkileri dinamik bir şekilde temsil etmenin doğal bir yoluydu.

Willats çalışmalarında iktidarın karmaşık yapısına karşı durma ve bu yapıyı aşma olasılıklarını aramak için yeni iletişim formları geliştirmeye çalışıyordu.

Daha yakın geçmişten –fakat benzer ruha sahip– bir örnek de 16 Beavers kolektifidir. Kolektif 1999'dan bu yana her Pazartesi, insanların

gezegen üzerinde yaşadıkları hayatlara dair bir ilgiyle bu hayatlara verilen sanatsal ve aktivist karşılıkları birleştiren konuşmalar düzenliyor. Oluşturdukları şey bir anlamda iletişim amaçlı bir sosyal bir mekân. Bu açık uçlu platform –ve grubun projeye uzun ömürlü bağlılığı– pek çok sanatçı ve aktivisti etkiledi.

16 Beavers uzun vadeli bir toplumsal iletişim mekânı sunarken, yazar Hakim Bey ufuk açıcı kitabı *The Temporary Autonomous Zone*'da [Geçici Otonom Bölge] daha geçici bir yaklaşım ortaya koyuyordu. Hakim Bey'in insanların kendilerini üretebilecekleri ve arzularını yaşayabilecekleri geçici mekânlar kurulmasına yönelik çağrısı 1990'lı yıllarda büyük bir ilgi gördü ve uluslararası ölçekte düzenlenen, kendine özgü popüler bir festival olan Burning Man'in geliştirilmesinde önemli bir rol oynadı. *Geçici Otonom Bölge*'de yaratıcı arzu, kolektif oluşun işleyiş ilkesi halini alıyordu.

Aktivist çevrelerde "radikalleşmiş" ifadesi, bahsettiğim grup ve sanatçılardan etkilenerek harekete geçme halini tanımlamak için kullanılıyor. Sıklıkla "Occupy Wall Street gösterileri sırasında radikalleştim," gibi ifadelerde rastlıyoruz bu terime. Terim, devlet tarafından düzenli olarak gerçekleştirilecek standart reform pratiklerini yeterli gören insanların gözünde toplumsal yaşamın dokusunun birden yırtıldığı anları tanımlamak için kullanılıyor. Bu insanların kolektif eylemin gücünün birden farkına vardıkları ve kapitalist demokrasi retoriğiyle bu sistemin disiplin ve denetim mekanizmaları arasındaki keskin zıtlığa tanık oldukları ana karşılık geliyor. Cumhuriyetçilerin 2004 yılında New York'ta, 2008 yılında da St. Paul'de düzenledikleri ulusal kongreler sırasındaki protesto gösterileri böyle bir etki yaratmıştı mesela. 2000'lerin başında dünyanın farklı köşelerinde gerçekleşen çok sayıda küreselleşme karşıtı gösteri için de, yakın geçmişteki Occupy Wall Street ve Black Lives Matter hareketleri için de aynı şey söylenebilir. Bu radikalleşme anlarının (çokluğun muazzam ölçekte bir oluşu yaşadığı alanların) büyük ölçekli toplumsal hareketlerin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı son derece açık.

Çaprazgeçişlilikle ilgili en önemli şey, herkesin bir faillik duygusu kazanmasıdır. İktidar dinamikleri dikkatli biçimde sorgulandığı için katılımda bulunan her bir insana ideal olarak etkileyebilme ve etkilen-

meye açık olma şansı tanınır. Herkes eğiten kişi olmak için çaba gösterir ve aynı zamanda eğitim görür. Herkes konuşur ve dinler. Herkes garip davranır ve diğer herkesin de garip davranabileceğini kabul eder. Ve son olarak, çaprazgeçiş alanları rezonans altyapılarının devasa ağı içinde güçlü düğüm noktalarının oluşmasını sağlar.

İzleyiciler

Her mekânın, kimin katılıp kimin katılamayacağını belirleyen sınırları vardır. Bazı grupları ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf, coğrafi köken ve cinsellik gibi hatlar üzerinden ayrıştırabilmek mümkünken bazı ayrışmalar çok daha karmaşıktır. Oluş alanları siyasal arzular ya da insanları bir davaya çekme çabasını içerdiğinde en yakındaki sosyal çevrenin ötesine doğru genişleme dürtüsü oluşur. Peki mevcut koşullar nasıl genişletilir? Çok eski zamanlardan beri sorulan bu soruya cevap bulmak için izleyici konusuna değinmek gerekiyor ve cevap yakalanması zor, alçakgönüllü, acılı ve utanç verici bir cevap.

Utanç verici diyorum, çünkü kolay bir cevap bulmak zor. Konfor alanından uzaklaşmak, belirli bir insan topluluğunun birlikte çalışmasını sağlayan yakınlıkları güçleştirebilir – hatta tehdit edebilir. Bir anarşist mekân büyük ölçüde beyaz insanların uğradığı bir yerse çözüm ne olacaktır? Siyasal açıdan radikal bir sosyal mekân neredeyse tamamen heteroseksüel insanlardan oluşuyorsa, üyelerinin ne yapması gerekir? Bu sorunların ortaya konması gerekir ama bir çözüm bulmak hiç de kolay değildir.

Başka rahatsız edici sorular da var. Ne kadar insan yeterlidir? Kapitalizmin işlediği muazzam ölçek dikkate alındığında, bir insanın herhangi bir toplumsal etki yaratıp yaratamayacağını, hatta diğer insanlara ulaşıp ulaşamayacağını öngörmek oldukça zordur. İnsanın kendi konfor alanının dışına uzanma ve kimlik kategorilerini çapraz biçimde keserek hareket edebilme arzusu son derece önemlidir, fakat tabii fazla büyük alan diye bir şey vardır: İdeal bir boyutun (her ne ise o ideal boyut) ötesine geçmek, türdeşliği ve etkililiği tehdit edebilir.

Belirli bir sosyal mekâna henüz katılım göstermemiş izleyiciye nasıl yaklaşmalı peki? Her şeyden önce, karşılıklı merak anahtar niteliğin-

dedir; kimse, düşünmeye değer bulmadığı bir şeyi dinleme zahmetine girmez. Fikirlerin ötesine geçmesi ve bireylere uzanması gereken bir meraktır bu: İnsanlar kendileriyle birlikte çalışmak isteyenlerle çalışmaya ihtiyaç duyar ve toplulukların da birbirlerinden bir şeyler öğrenmeye istekli insanlarca kurulmalıdır. İnsanların, içinde kendilerini ifade edebildikleri –ve birbirlerinin görüşlerine saygı gösterdikleri– bir çaprazgeçişli karşılıklı merak atmosferi yaratılabilirse büyü tutabilir. Merak olmazsa büyü de bozulur.

Her toplumsal çevrenin kendine ait kodlanmış bir estetiği vardır; bu estetik hem topluluğu üretir hem de kendisine aşina olmayanları dışlar. Kendini üretmenin savunmacı bir biçimi olarak işleyebilir bu, fakat muhafazakâr siyasal içerimleri olan bir tür hermetizme de yol açabilir. Merak uyandırabilmek için mutlaka ortaklıklar bulmak gerekir. Belli kuramsal dillerin insanlara itici gelebildiğini biliyoruz. Şehrin belli yerleri itici gelebilir. Bazı müzik türleri itici gelebilir. Belli sanat türleri (mesela kullandığı biçimler dar bir çevre dışında anlaşılmayacak kadar yabancı gelen topluma angaje sanat) itici gelebilir. Bu hatlar boyunca yol almak kolay değildir, ama bu sorunların farkında olmanın –ve bir öğrenme arzusu duymanın– yol almaya ciddi derecede yardımı olabilir.

Bir diğer önemli unsur aciliyettir. Bu, karşılıklı merak oluşturmaktan belki daha bile zordur. 1990'ların başındaki Apartheid karşıtı aktivizm, adaletsizlikler o kadar görünür hale gelmiş olmasaydı yakalamış olduğu ivmeye ulaşamazdı. AIDS aktivizmi bariz bir siyasal zorunlulukla hız kazanmıştı: Dostlar ve sevgililer ölüyordu. Mutenalaşmaya karşı mücadele insanlar evlerini kaybetmeye başlayınca güç kazanır. Bu aciliyet hissi insanları konfor alanlarından çıkıp daha geniş bir grupla beraber çalışmanın siyasal gerekleri dolayısıyla tanımadıkları alanlarda boy göstermeye zorlar.

Bir kriz çıktığında insanlar birlikte çalışır. Siyasal çalkantının ölçeği, konforuna alışık olduğumuz temel ilkeleri değiştirir. Pek çok insan bütün şehirde elektriklerin kesilmesi, deprem ya da sel gibi olayları nostaljik bir duyguyla anar; bu felaketler, tahripkârlıkları ölçüsünde, konfor alanlarındaki insanları sarsma ve birlikte çalışmaya itme gücüne sahiptir. (Siyasal alanda büyük ölçekli örgütlenmelerin ortaya çıkabilmesi için bir tür hızlandırıcı travma işlevi gören seçimlere fazla

bağımlı hale gelmiş bulunuyoruz.) Bunun en güçlü son örneği, ABD polisinin Michael Brown ve Eric Garner'ı katletmesinden sonra hızla bütün ülkeye yayılan Black Lives Matter hareketiyle birlikte yaşandı. Siyasal aciliyetle donanmış bir hareket bu.

Bu siyasal koşullar, etrafında örgütlenilecek dinamik dayanak noktaları olarak işlev görürken daha fazlasıyla mücadele etmeye girişebilecek bir oluş alanı nasıl üretilebilir? Belirli, güncel bir siyasal mücadele etrafında örgütlenmenin aksine, aynı anda hem çeşitli sömürü koşullarını hem de radikal var olma biçimlerinin üretimini gündeme getirebilecek bir alan nasıl yaratılabilir? Ve farkların ötesine geçme becerisine sahip bir izleyici kitlesi nasıl genişletilebilir?

İzleyici konusu açıldığında toplumsal olarak angaje sanat pratikleri genellikle naiflikle suçlanır. Eleştirel sol çevrelerde sürekli karşılaşılan bir eleştiri, belirli bir projenin ya "tereciye tere sattığı" ya da "insanlara hiçbir şey ifade etmediği" yolludur. Bu kutuplaşmalar genellikle her türlü projenin işin başında yenilgiye mahkûm olduğu bir durum yaratır. Nihayetinde ortada başarı getirecek belirli parametreler yoktur ve iletişim kurma konusunda yaşanan hüsran genellikle beraberinde hayal kırıklığını da getirir.

Bu soruna yaklaşırken baştan yenilgiyi kabul etme tavrından uzak durmalıyız: İzleyici kitlesi, sürekli değişim geçiren bir topluluğun yavaş yavaş büyümesidir. Dolayısıyla amaç (siyasal ya sanatsal) yakınlaşma noktalarını bulmak ve bu noktalardan yola çıkarak inşaya girişmek olmalıdır. Doğrudan siyasal konularla işe girişmek yerine paylaşılan sosyal formlarla başlanabilir; gıda, konut ve müzik, farklı toplumsal kategoriler arasında hareket edebilen ve oluş içinde bir topluluk inşa etmenin olağanüstü tekniklerine dönüşebilen kültürel üretimin sadece üç örneğidir. Farkların etrafında bulunmak, siyasal platformlar oluşturmaya çalışmaktan çok daha güç kazandırıcı bir şey olabilir.

Bu sorunların hiçbiri çözülmüş değil, fakat çaprazgeçişlilik ve çaprazgeçişliliğin, oluş alanlarının kurulmasında oynadığı rolle ilgili tartışmadan çıkarabileceğimiz şey daha etkin bir rezonans altyapısı üretebilmek için ortaya konacak somut önerilerdir. Çünkü iktidar ve sermaye gibi iki büyük mesele ne yaparsak yapalım peşimizden gelecek.

Hepsiyle birden mücadeleye girişmek imkânsız bir çaba gibi gelebilir. Ama farklılıkla etkin bir şekilde ilgilenmeye çalışan ve merakı temel bir ilke olarak devreye sokan oluş alanları üretmek, çekici bir strateji oluşturulmasına kesinlikle yardımcı olacaktır.

Topluma angaje sanatın ve alternatif altyapıların üretiminin bize sunabileceği şey zaman içinde ilişkiler oluşturacak fiziksel mekânlardır. Bir anlamda, dünyada ve insanlar arasında ortaya çıkan farklılık ve yakınlık karşılaşmaları böyle yerlerde gerçekleşir. Bir siyasal kuram ya da eleştiriden farklı olarak, bu tür karşılaşmalar sözcükleri aşan bir dizi dönüşümü hayata geçirir. Bedenseldirler. Yaşanmıştırlar. Fikirlerle olduğu kadar duygularla da gelirler. Tümüyle benzersiz ve güçlü bir potansiyellikler dizisi ortaya koyan bir eylem siyasetidir bu.

Fikirleri birer mekân olarak ele alırsak, iyi fikirler üretebilme yolunda atılacak ilk adım olarak etik bir mekânsal üretim yönünde çalışmaya başlayabiliriz. Oyuncu muğlaklığa yer verebilen, kendi toplulukları içinde iktidara açıkça meydan okuyan ve ırk, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve sınıf hatlarını ihlal eden kültürel dışavurum biçimlerini barındıran fiziksel mekânlara gösterilecek uzun vadeli bağlılıklar dünyanın daha yaşanabilir, daha adil bir eve dönüştürülmesine muhakkak katkıda bulunacaktır.

YEDİNCİ BÖLÜM

Mekânı İşgal Etmek

Bugün Aslında Dündü

4 Aralık 2005, günlerden Pazar. New York eyaletindeki Troy şehrinde yaşayan tüccar sınıfı heyecanlı: Geleneksel olarak her yıl düzenlenen geçit töreni Victorian Stroll başlamış bulunuyor. Şehir merkezindeki işletme sahipleri tarafından organize edilen etkinlik Troy'un iyi korunmuş mimarisini ve giderek ticari bir merkez haline gelişini kutluyor. Victorian Stroll'a katılanlar Viktorya dönemine ait, parıltılı kıyafetler giyerek hep birlikte yürüyecek ve kendilerini bekleyen merak ve nostalji duygularıyla dolu izleyicileri selamlayacaklar. Etkinliğin ana destekçisi Troy Ticaret Odası. ABD'de gerçekleşen pek çok benzer etkinlikte olduğu gibi burada da ticarete adanmış tek bir günden değil, ticaretle olan bağını zamana yaymış bir olaydan bahsetmek mümkün.

Fakat o gün, çok da uzak olmayan bir yerde, siyasal itirazları olan bir grup insan benzer bir nostaljiyle başka bir kutlama için bir araya geliyordu – onlar da Viktorya dönemine ait kıyafetler giymişti. Geçit töreninin mağrur sponsorlarıyla karşılaştırıldığında pespaye görünümlü olan bu insanlar işçi sınıfından gelen atalarının kıyafetlerini, şapkalarını ve pantolonlarını giymişti. 19. yüzyıl sonundaki işçi hareketine göndermede bulunan bu estetik ajitatörler, haftada kırk saat çalışma sınırı gibi emekçilerin temel haklarını savunan sloganları afişlere yazıp sokağa çıkmıştı. Afişlerdeki yazılarda kullanılan yazı karakterine bakınca kırk saat çalışma sınırı getiren 1937 tarihli Adil Çalışma Standartları yasasından önceki bir tarihe ait oldukları anlaşılıyordu. Bugün bu yazılara bakıp o dönemde New Deal [Yeni Düzen] uyarınca emekçilerle ilgili olarak yürürlüğe konmuş olan yasaların nasıl erozyona uğradığını dü-

şünmemek imkânsızdı. Megafonlarla, basılı afişlerle donanmış, soğuk havaya direnmeye çalışan kalabalık, kent merkezine doğru kıvrılarak ilerleyen Victorian Stroll kuyruğunun arkasına takılmıştı.

Emekçilerin haklarını gürültülü ve giderek daha talepkâr bir şekilde savunan bu protestocuların varlığı Ticaret Odası'nın kostümlü üyeleri tarafından pek de hoş karşılanmadı. İzinsiz bir grup neden geçide katılıyordu ki? Neden 19. yüzyılın sefil çalışma koşullarını hatırlatıyorlardı şimdi? Tabii ki protesto gösterisine yönelik canlandırmanın kendisi gerçek bir protestoydu ve yürüyenler adil ücret ve çalışma saatleri talep eden isyancı kalabalıktan kurtulmaya çalışırken hayli zorlanıyorlardı.



Bir süre sonra, bağrışmalar iyice artınca, Ticaret Odası başkanı rahatsızlığını Troy Emniyet Müdürlüğü'ne iletti. Tesadüf eseri, etkinlikte görev alan polis memurları da tarihi kıyafetler içindeydi. Abartılı bir posbıyığa sahip adam ile 19. yüzyıl komiserleri gibi giyinmiş başka bir adam oda başkanının şikâyetlerini dinliyordu. O sırada çekilmiş bir video klipte polis ile oda başkanı arasında tereddütlü anlar yaşandığı görülüyordu. Polislerden birinin "[o eylemcilerin] geçidin bir parçası olduklarına yemin edebilirdim," dediği işitiliyordu.

Fakat bir noktada memurlar Ticaret Odası başkanının sözünü dinlemek zorunda kaldılar ve emekçileri örgütleyenlere dağılmaları gerektiğini söylediler. Bu noktada performans kafa karıştırıcı bir hale geldi: Polisler ile işçi protestocular arasındaki diyalog süresince tarihsel canlandırma ile güncel gerçeklik arasındaki çizgi oldukça incelmişti. "Eğer dağılmazsanız sizi tutuklamak zorunda kalacağım," diye bağırıyordu bir polis memuru, elindeki melodramatik bir şekilde kaldırdığı eski moda bir copla. Sahte performans hoşuna gitmiş gibi görünüyordu. İşçileri tehdit etti ve protestocularımız da aynı derecede melodramatik bir şekilde karşılık verdi: "Lütfen memur bey, tutuklamayın bizi. Taleplerimizi dile getirmek üzere toplanma hakkımızı kullanıyoruz sadece." Gerçeklik ile teatral performans arasında gidip gelen diyaloglar neticesinde polis memurlarının grubu dağıtma çabası normalden uzun zaman almıştı. Uzun bir süre boyunca kimse –oda başkanı da, polis memurları da, tarihsel işçiler kılığında orada bulunan sokak aktivistleri de, olayları seyreden halk da– bunun gerçekten bir tutuklama mı, yoksa geçmişte kalmış bir olayın canlandırması mı olduğunu anlayamamıştı.

Protesto eylemi United Victorian Workers [Birleşik Viktorya İşçileri] adlı geçici bir kolektif tarafından örgütlenmiş ve kaydedilmişti. Projeyle aynı adı taşıyan belgesel çalışması gerçekten izlenmeye değer. Proje, tarihsel yeniden canlandırmaya dayalı çatışmacı yöntemiyle, David Harvey gibi kültürel coğrafyacılar tarafından dile getirilmiş, kavranması çok kolay olmayan bir iddiayı gözler önüne serer: Tarihin etrafında döndüğü dayanak noktası mekândır. Bir olay yüzyıla yayılabilir, ama tuhaf biçimde mekân ve siyasal meseleler süreklilik gösterir. Haftada kırk saatlik çalışma süresi hâlâ tartışmalı bir konudur ve emekçilerin yaşam koşullarındaki iyileşme son yüzyıl içinde hiç kuşkusuz artmamış, azalmıştır.

Troy'daki protesto gösterisi zamanın hareket etmediğini gösterir. Mekândaki sınıfsal ilişkiler süreklilik arz etse de çalışma ve çalışma haklarıyla ilgili olarak verilen mücadele durağan kalmıştır. Victorian Stroll'u seyrederken tanık olduğumuz şey, United Victorian Workers grubunun bizi zamanda geriye götürmesi değil, tarihin hareket etmiyor oluşudur.

Occupy'dan Geriye Doğru: Mekânın Gücünü Öğrenmek

25 Ocak 2011'de Kahire'deki Tahrir Meydanı'nda toplanan elli bin gösterici Başkan Hüsnü Mübarek'in görevden alınmasını talep ediyordu. Meydan 19. yüzyılda, Nil nehri kıyısında Paris'i yeniden kurmayı hayal eden Mısır hükümdarı Hıdiv İsmail Paşa tarafından inşa ettirilmişti. Uzun süre İsmailiye Meydanı olarak anılan meydan, daha sonra, 1919'daki devrimin ertesinde gayriresmi bir şekilde, özgürlük anlamına gelen *Tahrir* adıyla anılmaya başladı. 2011'den itibaren meydan Mısır'da oluşan muazzam bir siyasal hareketin faaliyet kampı ve üssü haline geldi. İşportacı Muhammed Buazizi'nin, ülkesi Tunus'taki yolsuzlukları protesto etmek üzere kendini yakmasının ardından hızla yayılan gösterilerin tetiklemesiyle insanlar Tahrir Meydanı'na hücum etti. Arap Baharı olarak adlandırılan süreçte kritik önemi olan anlardan biriydi bu.

Mısırlıların meydanda kamp kurmasının ardından kalabalık daha da büyüdü. 31 Ocak'ta *Al Jazeera* meydandaki insan sayısının üç yüz bine dayandığını haber veriyordu. İnsanlar meydanda sadece protesto gösterileri düzenlemiyordu; uyuyor, yemek yiyor, şarkı söylüyor ve toplantılar yapıyorlardı. Mısır'ın tam merkezinde konumlandıkları için ordu, basın, hükümet ve etraftaki insanlar onları görmezden gelemiyordu.

Tunus'taki olaylar ve ertesinde Kahire'de gelişen olaylar Arap Baharı dediğimiz şeyin başlangıç aşamasını oluşturmuştu. Olaylar bütün Ortadoğu'da popüler devrimlerle ve dört liderin iktidarını kaybetmesiyle sonuçlandı.

Arap Baharı dünya çapında gerçekleşen bir dizi mekân işgalini de tetiklemişti; önce Avrupa Yazı olarak adlandırılan süreç ve sonrasında Occupy Wall Street dönemi. Barcelona ve Madrid'de gerçekleşen meydan işgalleri 2011 yazı boyunca sürmüştü. Kamplar kurulmuş, polisin meydanları boşaltma çabalarına karşın insanlar geri dönmeyi bir şekilde becermişti.

2011 Eylül'ünde New York'ta da benzer bir psikolojik atmosfer oluştu. Kanadalı ajit-prop dergi *Adbusters*, hazırlanan mali kurtarma planının ardından Wall Street'teki finans kurumlarını protesto etmeye yönelik bir çağrı yaptı. Büyük rağbet gören çağrının ardından, ABD'nin finans merkezinin birkaç blok ötesindeki Zuccotti Parkı'nın işgali başladı.

İlk hafta enerji yavaş bir şekilde yükseldi: Kamp giderek büyüdü ve üstünkörü biçimde hazırlanmış olan uyku alanları daha düzgün hale getirildi. Genel bir forum oluşturuldu ve hiyerarşik olmayan oylama yöntemleri yürürlüğe kondu. Polis güçlerinin barışçıl göstericiler üzerinde uyguladığı aşırı şiddeti görüntüleyen video kayıtlarının yayınlanmasının ardından işgal hareketi hızla bütün ülkeye ve ardından da dünyaya yayıldı. İşgalin zorla sona erdirildiği 15 Kasım tarihinde protesto hareketine destek veren şehir sayısı dokuz yüze ulaşmıştı. Mekân işgali küresel bir form kazanmıştı. Kamusal alanın yaşadığı bu genişletilmiş dönüşümün getirdiği şok, heyecan ve siyasal aciliyet duygusunun titreşimleri dünya üzerinde hâlâ hissediliyor.

United Victorian Workers'ın kullandığı komik ve tuhaf yöntem tarihin donup kaldığına işaret ederken, 2011 yılı boyunca her yere yayılan meydan işgalleri şehir merkezlerindeki plaza ve avluların tarihle olan derin bağını görünür kılıyordu. Zamanı ilerlemenin egemen paradigması üzerinden düşünmek gibi bir alışkanlığımız var, ama mekânın da gün yüzü görmeye ihtiyacı vardır belki.

İktidar mücadelesi apartman dairelerinde, sokaklarda, bürolarda, sendika binalarında, müzelerde, alışveriş merkezlerinde, otoyollarda, sukemerlerinde, petrol rafinerilerinde, fabrika tesislerinde, anarşist enformasyon dükkânlarında, ayaküstü yiyecek satan lokantalarda, kaldırımlarda, araba yıkama yerlerinde, askeri üslerde, konser salonlarında, kömür madenlerinde, metro istasyonlarında, eğlence parklarında, fabrika satış mağazalarında ve konut projelerinde gerçekleşebilir. Bedenlerimiz bu mekânlar içinde geziniyor her gün; bu mekânlar bizi denetim altında tutuyor, yönlendiriyor, bizi olduğumuz kişiler haline getiriyor. Mekânın üretimi etrafında yaşanan –ırk konusu etrafında gelişen ayaklanmalardan mutenalaştırma sürecine, kamusal konut projelerine kadar uzanan– sınıfsal gerilimler, anlam üretimi açısından en az bir önceki bölümde değindiğim başarılı mekânlar kadar önem taşıyor. Fiziksel alanlar, bizi biz yapan altyapılar ağının temelini oluşturuyor.

Son birkaç senede yaşanan olaylar boşluk içinde gerçekleşmedi. Yeni mekânsal aktivizm ve sanat hareketlerinin gelişini haber veren gelişmeler son on beş senedir görülüyordu. Arap Baharı'nın küresel protesto hareketleri içinde gelişen sanat aktivizmi tarafından tetiklendiğini söy-

lemeye çalışmıyorum tabii; belirtmek istediğim, sadece siyaset üretmeye yönelik belirli tekniklerin giderek şuna işaret ettiği: Mekâna, zamana dayalı bir şekilde yaklaşmak siyasal olarak daha etkili sonuçlar veriyor.

Stratejikleşmek

Michel de Certeau'nun taktiksel olan ile stratejik olan arasında yaptığı ayrım bu tartışmada da yankı buluyor. De Certeau, stratejik olanın ancak mekân kullanımı kontrol altında tutulduğu zaman mümkün olduğunu söylüyordu. Taktiksel olan ise sınırları ihlal edendi. Başkalarına ait zeminlerde (bazen kelimenin ilk anlamıyla) dans ederek anlam üretiyordu. Son on beş yıl içinde taktiksel olandan stratejik olana doğru bir kayışa tanık olduk.

Daha önce gördüğümüz üzere taktiksel medya, Critical Art Ensemble'ın önerdiği biçimiyle, mekânsal faaliyet biçimlerine mesafeli durarak söylemsel yöntemlere başvuruyordu – mesela biyoteknoloji gibi söylem alanlarının sınırları içine sızarak. Taktiksel müdahaleler iktidar mekanizmaları içinde sürekli olarak kısa devreler oluşmasını amaçlar. Postmodern tarzda bir anarşistliğe bürünen taktiksellik, kapitalizmin işleyiş mantığını hicvetmek ve eleştirmek için kendini sürekli olarak dışarıda konumlandırırken aynı zamanda kendi anlamının üretimi için bu ilişkiye bağımlıdır.

Son on yılda sanat aktivizmi fark edilir bir şekilde stratejik olana yaklaştı; uzun zaman dilimlerine yayılan ve belirli bir mekânda uzun süre işleyen projelere gösterilen ilgi giderek artıyor. Daha önce değindiğim 16 Beaver kolektifi belirli bir topluluğun örgütlenmesini, tartışmasını ve bir arada bulunmasını sağlayan önemli bir mekâna dönüştü. New York'un kozmopolit yapısından beslenen grup dünyanın farklı yerlerinden gelen sanatçı ve aktivistlere kapısını açarak fikir paylaşımını hızlandırıyor. Occupy Wall Street'in kökenleri sıklıkla *Adbusters* ile ilişkilendiriliyor olsa da, hareketin aslında İspanyol aktivistlerin ülkelerindeki 15-M hareketiyle ilgili deneyimlerini paylaştıkları 16 Beaver'da düzenlenen bir tartışma sırasında şekillendiği söylenebilir. 16 Beaver'da Amerikalı arkadaşlarına kendi protesto yöntemlerini anlatmıştı bu aktivistler. *Mother Jones*'ta yayımlanan bir makalede şunlar yazıyordu: "Begonia

[S.C.] ve Luis [S.C.] ABD'ye geri döndüklerinde 15-M'den çıkardıkları dersleri de beraberlerinde getirmişlerdi. 16 Beaver'da hareketin çekirdek unsurlarından birini, yani forumu ABD'de tekrarlamayı önermişlerdi." Occupy hareketinde anahtar işlevi görmüş olan forum yöntemi bir anlamda zaten 16 Beaver ve ona benzeyen oluşumlar tarafından kullanılan bir yöntemdi.

Ama sanat da taktiksel/stratejik ekseni üzerinde ilerlerken stratejik olana yaklaşmaya başlamıştı. Vurkaç niteliğinde jestlerden yavaş ama emin adımlarla uzaklaşılırken, zamana yayılacak bir şekilde faaliyet gösterebilmek için çeşitli örgütsel yapıları kopyalayan projelerin çoğaldığına tanık olduk. Tabii bu değişim de bireysel performans ya da şamatalardan çok farklı bir estetik/siyasal üslubu beraberinde getiriyordu.

1993 yılında sanatçı Rick Lowe, Houston'ın üçüncü bölgesinde Project Row Houses'ı [Sıraevler Projesi] başlattı: Bugün hâlâ kullanılan, bütün odaları arka arkaya sıralanan tek oda genişliğindeki bir dizi evden oluşan bir bölgedeki alternatif bir siteydi burası. Lowe'un ilham kaynakları Harlem Rönesansı ressamlarından John Biggers'ın duvar resimleri ve Joseph Beuys'un pedagojik çalışmaları olmuştu. Konut inşasını sanat üretiminin mekânsallaşmış bir biçimi olarak ele alan Project Row Houses, misafir sanatçılar için ayrılan sekiz atölye, Afro-Amerikan temalı sanat üzerine atölyeler ve mahallede yaşayan ve bir yandan çocuklarına bakan bir yandan da okulda öğrenim gören bekâr anneler için açılmış bir kreş içeriyordu. Lowe, *The New York Times*'tan Michael Kimmelman'a projenin çıkış noktası hakkında şunları söylüyordu:

> Toplumsal meselelere eğilen, büyük, reklam panosu boyutunda resimler ve kesilmiş parçalarla oluşturulan heykeller üzerinde çalışıyordum ve bir gün öğrencilerden biri çalışmalarımın kendi yaşadığı çevrede olup bitenleri yansıttığını, ama orada yaşayanların ihtiyaç duyduğu şey olmadığını söyledi. Sanatçıysam neden insanlara zaten bildikleri şeyleri anlatmak yerine bu meseleler hakkında yaratıcı çözümler geliştirmeye çalışmıyordum? Beni atölyeden dışarı çıkaran belirleyici an bu oldu.

Sanat kolektifi Decolonizing Architecture Art Residency de (DAAR) [Mimarlığı Sömürgelikten Çıkarmak Misafir Sanatçı Programı] faali-

yetlerini benzer bir ruhla yürütüyor. DAAR, Filistin'de kurulmuş bir sanat ve mimarlık kolektifi. Aynı zamanda bir misafir sanatçı programını da yürüten grup kendini şöyle tarif ediyor:

> Projenin ilişkilenmeye çalıştığı, ideal olmaktan uzak bir dünya. Nihai tatmin sağlayacak bir ütopya vazediyor değil. Çıkış noktası çatışmanın çözüme kavuşturulması ve Filistin tarafının bütün taleplerinin karşılanması değil. Projeyi çözüme dair terimlerle de düşünmemek gerekiyor; böyle bir şey değil çünkü. Daha ziyade, mimarlığı Filistin'de gelişmekte olan mücadele çerçevesinde taktiksel bir gereç olarak harekete geçirmeye çalışıyoruz. İleride yaşanacak dönüşümlere olası bir ufuk açma amaçlı taktiksel fiziksel müdahalelerde bulunabilmeyi hedefliyor.

Project Raw Houses gibi DAAR da belirli bir coğrafyada faaliyet gösteren, siyasal bir meseleyi ele almak için stratejik arazi kullanımı araçlarına başvuran melez bir kurum. Etkileyici bir dille kaleme aldıkları bir bildiride DAAR grubu ellerindeki gereçlerle ütopik bir çözüm üretme zorunluluklarının olmadığını, amaçlarının daha ziyade zaman içinde taktiksel gereçler geliştirmek olduğunu ifade ediyordu.

Son bir örnek: Sanatçı Laurie Jo Reynolds'ın sanatsal eğilimli taban aktivizmi. Reynolds'ın *Tamms Year Ten* [Tamms Onuncu Yıl] başlıklı projesi 2008 yılında başlamıştı ve hücre tecridini acımasızca ve yoğun bir şekilde kullanmasıyla nam salmış Illinois eyaletindeki Tamms Yüksek Güvenlikli Cezaevi'nin kapanmasını hedefliyordu. Mahkûmlardan biri hapishane koşullarıyla ilgili olarak şöyle yazıyordu: "Kendini bundan sonraki on dokuz yıl boyunca banyoya kilitle ve bunun zihnini nasıl etkileyeceğini anlat bana."

4 Ocak 2013'te bu kolektif, uzun süreli ve tabana dayalı aktivizm kampanyası, Illinois Valisi Pat Quinn'in Tamms'in kapanmasını sağlayan yasayı onaylamasıyla istediği sonucu elde etti. Reynolds mahkûm yakınlarıyla, hapishane aktivistleriyle ve farklı siyasal çizgilerden parlamenterlerle işbirliği içinde tek bir hedefe odaklanarak bir dizi performatif etkinlik düzenlemişti. Şiir atölyeleri gerçekleştirilmiş, mahkûmların mektup arkadaşları edinmeleri sağlanmış ve görmek istedikleri şeyler dışarıda fotoğraflanarak kendilerine iletilmişti. Etkinlikler mahkûmların ailelerinin evlerinde, sosyal merkezlerde, protesto yürüyüşlerinde ve

meclis binalarında gerçekleştirilmişti. Akıllıca düşünülmüş, insanlarla kurulan ilişkiler üzerinden ilerleyen ve zaman içinde de istediğini alan bir protesto dizisiydi proje.

Coğrafi Olana Dönmek

Köklerini yerel ilişkilerden alan sanat yapıtlarının yaygınlaşmasına koşut bir şekilde coğrafyaya duyulan ilgide de bir artış yaşandı. Şehirciliğin mekânsal kompozisyonları, melez formlar tarafından bir araştırma sahası olarak değerlendirilmeye başlandı. Coğrafya hakkındaki kuramsal çalışmalar dil ve göstergebilimden uzaklaşıp içinde yaşadığımız şehirlerde var olan gerçeklikleri çözümlemeye odaklandı.

1994'te Los Angeles'taki Culver City'de kurulan Center for Land Use Interpretation'ın [Arazi Kullanımı Yorumlama Merkezi] beyan ettiği misyonu "toprak ve araziyle ilgili meselelerin araştırılması ve anlaşılması"dır. Anlatım dilleri oldukça düz ve akademik ve sanat gruplarından duymaya alıştığımız dilden farklı. Ama zaten bu grubu normal bir sanat oluşumu olarak tanımlamak da mümkün değil. Araştırdıkları şeyler Los Angeles'taki trafik örüntülerinden Houston'da petrol üretim ve işleme süreçlerini destekleyen altyapılara kadar uzanıyor. Kültür ile üzerinde yaşanan toprağın birbirlerini kurarken başvurdukları farklı yöntemlere odaklanan araştırma grubu, gözlemlerini var olan dünyayla somut biçimde ilişkilendirmek üzere sergilere otobüs turları düzenlemekten kitaplar yayımlamaya ve konuşmalar düzenlemeye kadar pek çok yöntem kullanıyor. Çalışmaları, yaşanan dünya hakkında ve bu bilgiyi başkalarına ulaştırabilmek için sanatsal yöntemler kullanıyorlar.

Atlantik'in öbür yakasında, Milano'da, sanatsal araştırma grubu Multiplicity de toprağın kullanımlarına odaklanıyor. 2002 yılında Documenta 11'de gösterilen *Solid Sea* [Katı Deniz] başlıklı projelerinde kolektif, Akdeniz'in farklı kullanım şekillerini inceliyordu. Mültecilerin, turistlerin, emek gücünün, paketlenmiş ürünlerin ve balıkçılığın deniz üzerinde nasıl hareket ettiğine bakıyordu. Deniz üzerindeki bu hareketliliği çözümleyerek gündelik yaşamın, insanın toprakla ilişkisinde siyasal ve toplumsal olarak nasıl yaşandığını resmetmeye başlamıştı.

The Center for Land Use Interpretation da Multiplicity de, yöntemleri coğrafi olanı vurgulayan bir siyasal pratiğe işaret eden sanat grupları. Robert Smithson ve Gordon Matta-Clark gibi sanatçılardan etkilenmiş olan çalışmaları, disipliner sınırlara meydan okumakla kalmayan, daha önemlisi, siyasete mekân kullanımı aracılığıyla bakan yeni teknikler sunmayı da başarıyor.

Coğrafi olana bu dönüş sadece sanatta değil kuram alanında da oldu. 1990'larda kent çalışmaları sahası, Los Angeles havzasının suyu ve ekolojisi üzerine çalışan Mike Davis, New York'ta yaşanan mutenalaşma sürecini inceleyen Neil Smith ve özellikle Los Angeles'a odaklanarak kent merkezleri bağlamında "ötekilik"in üretimi ve taşıdığı olasılıklar üzerine yazan Edward Soja gibi yazarlarla beraber öne çıktı. "Kültürel coğrafya" terimi yükselişe geçti ve kuramsal siyaset ve Marksizmin bütün dünyada büyük bir hızla dönüşüm geçiren kent merkezlerinde temellendirilmesinde çok önemli bir araştırma alanı haline geldi.

Sanatla coğrafyanın bu yeniden bir araya gelişinin şiirsel bir tarafı var, çünkü bu eğilimin ilham kaynağı, kendi hayatı avangard ile iç içe geçmiş olan bir filozoftu. Henri Lefebvre'di adı. 1901 doğumlu Lefebvre, kendi icadı olan "kent hakkı" kavramıyla (küresel aktivizm içinde büyük eleştirel ilgi toplamış olan bir terim) gündelik hayattaki yabancılaşmayı vurguluyor ve kültürü anlamak için coğrafi bir odak kullanıyordu. "Hayatın değişmesi için toplumun, mekânın, mimarinin, hatta kentlerin değişmesi gerekiyor," gibi ifadeleriyle Fransa'daki Mayıs 1968 protestolarında çok etkili olmuştu Lefebvre.

Lefebvre avangard için çok büyük önemi olan bir figürle, Guy Debord'la da epey vakit geçirmişti. Dostlukları uzun ömürlü olmadı, fakat ikisi de bireysel olarak kültür ile kentin üretimi arasındaki ilişkiyi geliştirmek konusunda kendi sahalarını radikal şekillerde etkilemeye devam edecekti.

Debord ve Lefebvre'in mirası o günlerden bu yana sadece kentin üretimine odaklanan aktivist pratikleri değil; aynı zamanda Center for Land Use Interpretation ve Multiplicity gibi çalışmaları disiplinlerarası ve pratikleri arazi üzerine araştırmalara dayalı olan sanat oluşumlarını da şekillendirdi. 2003 yılında sanatçı Trevor Paglen bu faaliyet alanının

kapsamını netleştirmek amacıyla "deneysel coğrafya" terimini ortaya attı. Kentsel coğrafya alanındaki çalışmalardan ve bu çalışmalarla etkileşim içinde olan ve onları şekillendiren disiplinler mozaiğinden beslenen Paglen, anlamı mekânda konumlamak için bir çerçeve öneriyordu. "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space" [Deneysel Coğrafya: Kültürel Üretimden Mekânın Üretimine] başlıklı yazısında şöyle diyordu Paglen:

> Deneysel coğrafya, mekânın üretimini düşünümsel biçimde ele alan, kültürel üretim ile mekânın üretiminin birbirinden ayrılamayacağını ve kültürel ve entelektüel üretimin mekânsal faaliyetler olduğunu gören pratikler anlamına gelir.

Paglen doktorasını UC Berkeley'de coğrafya üzerine yapmış, yüksek lisansını da School of the Art Institute of Chicago'da Sanat ve Teknoloji kürsüsünde tamamlamıştı. Kişisel güzergâhı, içinde yaşanan dünyayı kültür siyaseti ve mekân siyaseti arasında sıkışmış bir mekân olarak ele alan yapıtlarının disipliner melezliğiyle örtüşür.

Trevor Paglen'in, temel amacı var olmadığı iddia edilen şeyleri ortaya çıkarmak olan deneysel coğrafi yapıtında gerçekleştirdiği manevra budur. Bush yönetiminin –daha çok "karanlık taraf" olarak bilinen– gizli operasyonlarını ele alan sanatçı, ABD hükümetinin var olmadığını söylediği yerlerin, olayların ve teknolojilerin coğrafyasını ortaya çıkarmıştı. Çoğunlukla uzak yıldızların fotoğrafını çekmekte kullanılan bir merceğin yardımıyla Paglen Area 51 [51. Bölge] isimli gizli askeri üssü görüntülemeyi başarmıştı. Böylelikle çalışmasını belirli bir yerle ilişkilendirebilmişti. İktidarın soyutlamaları, konumlanabilir şeylerdir (yapıt bunu ima ediyordu). Bu soyutlamalar mekân içinde var olur. Onları bulabiliriz.

Paglen'in çalışmaları önceki yirmi yılın kuramsal hamlelerini de üstü kapalı olarak reddeder. Paglen'inki fiilen bir yerlere gidilerek gerçekleştirilen performatif bir analiz biçimidir. Bu düşünüm üzerine sonu gelmez tartışmalarla ilgilenmeyen analiz biçimi, kendi süreci içindeki eylemle büyük bir iktidara sahip olan mekânı birbiriyle ilişkili hale getirir. Deneysel coğrafi pratiğin en iyi ifade edebileceği şey, bilginin bir performans olduğudur. Mekânın içine doğru hareket ve

mekânın içinde bulunan ifadeler, iktidarın fay hatlarını ve bu hatlara nasıl meydan okuyacağımızı daha iyi görmemizi sağlar.



Mekân üzerindeki vurgu iktidar üzerine sadece kuramsal ya da soyut değil, somut bir şekilde düşünmenin bir yolunu sunar. Yürüyerek şehir merkezine gidebilir ve sürmekte olan mücadeleye tanıklık edebilirsiniz. İsimlerini bildiğiniz insanlar vardır bu mücadelenin içinde. Duvarlar yıkılabilir. Binalar işgal edilebilir. Kira denetimi, konut inşası, devlet desteği, yoksullara yardım, asgari ücret, çocuk bakımı ve hapishanelerle ilgili, toplumsal manzarayı şekillendiren ve gelecekteki siyasetlerin üretimini de mümkün kılan uygulamalar vardır. Mekân üzerindeki vurgu, kuramsal tartışmaların içinde yaşanan dünyaya –hem kuramsal hem de pragmatik olarak– çözülebilmesini ve/veya bu tartışmalarla yüzleşilebilmesini sağlar.

Mutenalaşma: Gizli Savaş

Sanat, aktivizm ve akademik araştırmalarda coğrafyaya yöneliş, kent merkezlerinde dünya çapında yaşanan radikal dönüşümle eşzamanlı gerçekleşti. 2008 Şubat'ında, *AREA* dergisinin o zamanki yayın yönetmeni Daniel Tucker ve ben, *Democracy in America* [Amerika'da Demokrasi] başlıklı bir sergi çerçevesinde Baltimore, Chicago, New York, New Orleans

ve Los Angeles'ta sanatçı ve aktivistlerle küçük ölçekli yuvarlak masa toplantıları düzenledik. Sanatçı ve aktivistlerin yaşadıkları şehirlerde neler yaptıklarını ve ne gibi sorunlarla karşılaştıklarını öğrenmek istiyorduk. Ülkenin farklı köşelerinde gerçekleşen bu tartışmalarda ortaya çıkan şey, katılan insanların çoğunun Irak'taki savaşa karşı olması ve savaş öncesinde protesto eylemlerinde yer almış olmalarına rağmen gösterdikleri siyasal gayretin büyük ölçüde mekân konusundaki meseleler, özellikle mutenalaştırma, hapishane ve göç gibi konularla ilgili yerel ölçekli çalışmalara kanalize olduğuydu. ABD'deki eleştirel çevreler geniş bir savaş karşıtı platformun eksikliğinden şikâyet ediyordu, fakat ülkelerinde yaşanmakta olan ve sanatçı ve aktivistlerin büyük bir gayretle odaklandıkları, benzer yaygınlıkta yaşanan bir başka savaşı gözlerinden kaçırıyorlardı. Konut için verilen savaş. Sınırlar için verilen savaş. Mekân için verilen bir savaş.

Mutenalaşma bütün dünyada işleyen bir güç. Kırsal alandaki istihdamın başka yerlere kaymasıyla küresel şehirler yeniden düzenlenirken, metropolün kompozisyonu mekânsal ve kültürel hatlar üzerinde evrilmeye devam ediyor. Mutenalaşma etrafındaki tartışmalar sanatçı ve aktivist çevrelerine artık bayatlamış gelse de –aktivistler güzelim mahalleleri apartman ve çatı katı dairelerinden oluşan bir ormana çevirmekle suçluyor *hipster*ları– mevcut kentsel gelişim modeli içinde kültürel üretimle mekânsal üretim arasında nasıl bir etkileşim olduğunu kavramak son derece önemli. Şehirler değişmekle kalmıyor, aynı zamanda büyük bir hızla yer değiştiren kültürel güçlerin ortasında yaşıyor bu değişimi.

Richard Florida gibi kentsel gelişim destekçileri, yaratıcı sınıfın yükselişi hakkında yazılar yazıp konuşmalar yaptıklarında kültürün şehrin üretiminde bir oyuncu haline gelişini tartışıyor. Florida'nın bu konuda yapılması gerekenlere dair analizlerde eleştirelden çok girişimci bir ton var, fakat metropollerin değişen doğasına ilişkin saptamaları pek de yanlış sayılmaz. Şehirler değişiyor ve kültürün bunda büyük bir payı var ve bu ileride de böyle olacak gibi görünüyor. Yeni-bohem kapalı semtler oluşturulmasının ve turizm sektörünün etkisiyle ABD'de pek çok mahalle hızlı bir şekilde mutenalaştırıldı: Chicago'da Wicker Park ve Ukranian Village, Los Angeles'ta Silver Lake ve Echo Park, San Francisco'da Mission, New York'ta Williamsburg, Astoria, Fort Green ve Lower East Side ve daha pek çok mahalle. Ve bunlar sadece

ABD'deki mahalleler. Dünya üzerindeki bütün şehir merkezlerinde aynı hikâye yaşanıyor.

Yaşananların mutenalaşma hakkındaki klasik hikâyeden, yani sanatçıların düşük gelir seviyesine sahip bir mahalleye girip orayı daha yüksek gelirliler için oturulabilir hale getirmesi hikâyesinden daha geniş bir çerçevesinin olduğu giderek belirgin hale geliyor. Mutenalaşma süreci, konut konusundaki geniş çaplı bir kuralsızlaşma eğiliminin, sermaye güçlerinin kültürle ortaklık içinde mekân üzerinde hareket ediyor olmasının bir sonucu. Mutenalaşmanın güncel biçimleri büyük ölçüde emlak şirketlerinin geniş çaplı spekülatif yatırımlarıyla ilişkileniyor. Elbette buradaki mesele bu güçlerin çoğunlukla sanatçılarla aktivistlerin birbirlerini mutenalaştırıcılıkla suçladıkları bir ortamı hazırlaması – bu süreçlerle savaşmak geniş bir toplumsal hareketi gerektireceği halde.

Finansal spekülasyonların mekânın radikal biçimde yeniden paylaştırılmasına yönelik uğraşı, mutenalaşma ile birlikte iyice belirginlik kazanıyor. Kamusal parkların özel mülkiyet olan kamusal alanlara dönüştürülmesi sürecinden de anlaşılabiliyor bu durum. Whole Foods, insanlara açık, özelleştirilmiş bir kent mekânına dönüşerek kendine bir köşe yaratıyor; aylakça dolaşmak neredeyse bir suça dönüştürülüyor; beyaz olmayan ırktan, düşük gelirli topluluklar güçlerinin yetmediği yaşam masraflarıyla yüz yüze bırakılıyor ve kentin çeperine itiliyor ve kent siyasetlerinin belirlenmesinde müteahhitlerin rolü giderek daha öne çıkıyor. Mutenalaşmanın ve kapitalizmin mekâna yayılmasının kent sakinlerinin kişisel hayatları üzerinde büyük etkisi var. Sonuçta kişinin kimliği, üzerinde durduğu mekân tarafından şekillendiriliyor ve mekânın iktidarla yüz yüze gelinen yer olduğu bir ortamda mutenalaşma önemli bir mücadele sahasına dönüşüyor.

Mutenalaşma yoğun bir olumsallık içeren mekânlar çıkarıyor ortaya. Daha önce gördüğümüz gibi, bir mekânın uzun ömürlü olması süreklilik sağlamış, alternatif öznelliklere bağlıysa eğer, o zaman söylemek gerekiyor ki konut sorunu üzerindeki savaş, eleştirel sanat sahası içinde oluşmuş potansiyel modelleri yok etmekte olağanüstü derecede başarılı oluyor. Hızlı bir mutenalaşmanın yaşandığı ve alternatif modellerin masrafların yükseltilmesi yoluyla ortadan kaldırıldığı New York gibi şehirlerde mekânsal ilişkiler de giderek muhafazakârlaşıyor, çünkü

uzun vadeli modeller giderek iktidar kaynaklarına (müzeler, galeriler) yaklaşıyor. Ekonominin getirdiği temel sınırlamalar mekân içinde üretilebilecek kültürün karakterini belirleyebiliyor; bu mekânlarla temas kuran, hareket eden kültürün karakterini belirliyor bu da.

Güvencesizlik ve Altyapılar

Mekânın –ve dolayısıyla mekânsal ve öznel belleğin– hızlı bir şekilde özelleştirilmesi kapitalizm karşıtı çevrenin iç yapısında da radikal değişikliklere yol açıyor. Pahalı bir şehirdeki sanat çevresi sadece ticari piyasaya bağımlı hale geldiği için değil, daha önemlisi, mekânsal yapısı radikal bir şekilde değiştiği için muhafazakârlaşıyor. İçinde ikamet ettiğimiz mekânsal düzenlemelerin bir ürünüyüz. Mutenalaşma sadece mekânla ilgili bir savaş değil; yeni metropoliten insan türleri üretmenin bir yolu aynı zamanda. Dolayısıyla, metropoliten alanlarda mekânsallaşmış alternatif altyapılar üretilmesi, alternatif radikal topluluklar üretmek için verilen stratejik mücadeleye karşılık geliyor.

Fakat mülkiyet hakları ve giderek pahalılaşan, özelleştirilen bir kentsel ortama katılma kapasitesi, neoliberal programların dünya çapındaki yükselişiyle el ele ilerliyor. Sanatçılar ve aktivistler dikkatlerini mekânın zamana yayılmış kullanımlarına yoğunlaştırmışken, bu mekânların üretiminin giderek zorlaştığı ve mali olarak külfetli hale geldiği görülüyor. Dünyanın her köşesinde kullanılan fakat ABD'de dile yerleşmesi uzun sürmüş bir terim, güvencesizlik. (Bu kitap boyunca birkaç kere kullandım.) Terim, neoliberal kapitalizmin boyunduruğundaki gündelik yaşamda her şeyi tüketen güvencesizliği, sosyal refahın çöküşünü, konut edinmenin imkânsız hale gelmesini, istihdamın başka coğrafyalara kaydırılmasını ve olumsal hale gelmesini tanımlamak için kullanılıyor. Görünen o ki istikrar neoliberal modelin düşmanı konumunda. Güvencesizlik kavramının pek çok mekânsal içerimi var ve herkesi sürekli koşturmaya iten bir şehircilik biçimine işaret ediyor. Sürekli hareket halindeyken, sürekli endişe içindeyken insan nasıl odaklanabilir?

Fakat zamana yayılan bir mekân anlayışı üzerindeki vurgu ilginç direniş biçimlerine yönlendirebilir bizi, çünkü böyle bir anlayış kentin

içyapısını –ve bir hareketin kentle temas etme biçimini– eyleme geçmek konusunda eleştirel bir merceğe dönüştürebiliyor. Mücadele verilen yerin bir mekân olduğu kavrandığında, Amerika'nın temellerinden biri olan özel mülkiyete doğrudan karşı çıkan hareketlerin değeri de anlaşılabiliyor.

Bu tür hareketlerin bazı önemli tarihsel öncülleri de mevcut. Zürih'teki Cabaret Voltaire ya da Harlem'deki Cotton Club gibi alternatif sosyal mekânların önemli hareketlerin oluşumunda büyük katkısı olmuştu. Bunlar ve benzeri mekânsal oluşumlar iktidarın gölgesinde yaşamlarını sürdürmüşken, bazı oluşumlar da açıkça özel mülkiyet fikrine meydan okumuştu. Ev işgalcileri etkin biçimde kullanılmayan binalara yerleşmişti. Kara Panterler silahlarla kendi mahallelerini koruyordu. Amerikan Yerli Hareketi 1969'da Alcatraz'ı kendi toprakları ilan etmişti. Occupy Wall Street, Zuccotti Parkı'nı sahiplenmişti.

Nihayetinde fikirler mekân içinde ve kaynaklardan yararlanılarak inşa ediliyor. Yeni üretilen her fikir, kimlik ve öznellik, doğal olarak, ne mekâna ne kaynağa sahip olan topluluklara yaklaşmak isteyen hareketler için yeni bariyerler oluşturuyor. Fakat, iktidarların tahakkümüne rağmen, kendi dünyalarını yaratmayı başarmış olan insanlar –ve rüyalar– tarihsel olarak çok güçlü bir kaynak.

İktidarı Görmek, aktivizmlerini, bir grubun en az erdemli üyelerinin ayağını kaydırmakta bulanlara biraz daha cephane yetiştirmek amacıyla yazılmadı. Ümidim, daha ziyade, kitabın okurlarını, kolektif olarak yeni dünyalar kurmak yolunda, katılım gösteren herkesin kapasite ve enerjisini değerlendirmek konusunda cesaretlendirmesi. Yeni dünyalar kurmak sabır, taviz ve neşe gerektiriyor. Dünya üzerinde ve insanlarla birlikte çalışılarak yürütülebilecek bir süreç. Atasözünde söylendiği gibi, "Bir çocuk yetiştirmek için bütün köye ihtiyaç vardır." Sanat bir rüyaysa, en iyi halkın içinde –ve halkla beraber– görülen bir rüyadır.

Teşekkür

Bu kitabın oluşumu pek çok nedenle uzun sürdü. Müsveddeler üzerinde yaptıkları çalışmalar için, kitabın kimi bölümlerini uzun süre önce redakte etmiş olan Lindsey Caplan'a ve mükemmel bir editörlük işi çıkararak *İktidarı Görmek*'i bitiş çizgisine getiren Mark Krotov'a teşekkür etmek istiyorum.

Düşüncüleriyle beni beslemiş, okudukları bölümler hakkındaki yorumlarıyla kitabı daha güçlü hale getirmiş olan ve dostluklarıyla benim için vazgeçilmez yere sahip insanlara da teşekkür borçluyum: Rashida Bumbray, Tania Bruguera, Sofía Hernández Chong Cuy, Jeremy Deller, Mark Dion, Beka Economopoulos, Noah Fischer, Aaron Gach, Tom Finkelpearl, Dara Greenwald, Gavin Kroeber, Steve Kurtz ve Critical Art Ensemble'ın diğer üyeleri, Paul Ramirez Jonas, Suzanne Lacy, Matt Littlejohn, Rick Lowe, Josh MacPhee, Yates McKee, Trevor Paglen, Abigail Satinsky, Superflex (Bjorn, Jakob ve Rasmus), Temporary Services (Brett Bloom, Marc Fischer ve Salem Collo-Julin), Gregory Sholette, Daniel Tucker, Igor, Jacque ve Creative Time'da –ve daha önce– MASS MoCA'da benimle birlikte sanat yönetmenliğini üstlenmiş arkadaşlarım.

Tarihi ileriye doğru iten toplumsal hareketlere ve fikirleri altyapıya tercüme eden radikal idarecilere müteşekkirim.

İyi niyetli bir sosyal reformcu olmak konusunda bana verdikleri çılgınca destek ve dünyanın geleceği konusunda en tuhaf ve en alışılmadık umutları bana aşılamış oldukları için anne ve babama da teşekkürler.

Ve son olarak, parlak ve şefkatli suç ortağım Theresa'ya ve etkileyici küçük adamımız Elias'a en derin sevgilerimi sunuyorum.

Fotoğraflar

Kitaptaki fotoğrafları kullanmama izin verenlere teşekkür ederim:

s. 27 (üst ve alt): Superflex
s. 39 Sam Horine, 2011, Creative Time'ın izniyle
s. 49 (üst ve alt): eteam
s. 63 Paul Talbot / Occupy Museums
s. 99 Jonathan Harvey, 2009
s. 109 Frank Aymami, Creative Time'ın izniyle
s. 133 William Pope.L © Pope.L
s. 142 Amy Scarfone
s. 152 Trevor Paglen

Dizin

16 Beaver 61, 144, 145

A

Adbusters 29, 44, 142, 144
Adorno, Theodor W. 15-7, 40
Agamben, Giorgio 14
Arap Bahari 32, 142, 143
AREA 77, 150
Artforum 66, 112
Asher, Michael 112
Atlanta 76, 104

B

Bağdat 35, 36, 37
Barcelona 57, 142
Bataille Anıtı (Hirschhorn) 95, 96
Bataille, Georges 95, 96, 102
Baudelaire, Charles 13
Baudrillard, Jean 21
Beckett, Samuel 103, 104, 108
Benjamin, Walter 64
Ben-Ner, Guy 48
Beuys, Joseph 24, 145
Beyrut 57
Biggers, John 145
Birch, Willie 77, 109
Bishop, Claire 100
Black Lives Matter 134, 137
Bloch, Ernst 40
Bourdieu, Pierre 84, 85
Bourriaud, Nicolas 24, 99
Brecht, Bertolt 40, 64
Breton, André 61, 82, 99, 101
Brooklyn 116, 117
Bruguera, Tania 97, 98, 155
Burden, Chris 75, 76
Buren, Daniel 112
Burnett, Leo 17, 18, 80
Bush, George W. 29-31, 149

C

Cabaret Voltaire 24, 50, 154
Cabinet 49
Center for Land Use Interpretation 147, 148
Chan, Paul 103-11, 119
Chicago 24, 30, 37, 72, 123, 149-51
Chicago, Judy 24, 30, 37, 72, 123, 149-51
Clark, Lygia 24, 50, 101, 148
Cohn-Bendit, Daniel 88, 89
Colbert, Stephen 31
Creative Time 8, 97, 105, 155
Critical Art Ensemble 26, 74, 100, 144, 155

D

da Costa, Beatriz 74
Dada 48, 101
Davis, Mike 148
Debord, Guy 18, 26, 89, 99, 148

de Certeau, Michel 26, 144
Decolonizing Architecture Art Residency 145
Deleuze, Gilles 124
Deller, Jeremy 35-40, 53, 58, 155
Documenta 95, 147
Dolnick, Sam 98
Douglas, Emory 44
Duchamp, Marcel 74
Dünya Sosyal Forumu 76

E-F
eteam 45, 46
Facebook 22, 113, 114
Fairey, Shepard 55, 96
Filistin 146
Finch, Spencer 48
Flavin, Dan 43
Ford, Henry 13, 14
Fraser, Andrea 111-13
Freire, Paulo 132
Frieze Sanat Fuarı 62

G
Gelatin 48
Godot'yu Beklerken (Beckett) 103, 104, 109-11
Goldman, Emma 44
Gramsci, Antonio 8, 64, 65
Greenberg, Clement 43
Guattari, Félix 124, 128, 129
Guggenheim Museum 112, 116

H
Haacke, Hans 111, 112
Hakim Bey 134
Hammer Museum (Los Angeles) 37
Hampton, Fred 44
Hardt, Michael 29
Harlem 105, 107, 108, 145, 154
Hirschhorn, Thomas 95, 96, 102
Hoffman, Abbie 117
Horkheimer, Max 15-7
Houston 104, 145, 147

I-J
Irak 35, 36, 52, 151
Judd, Donald 43

K
Kahire 142
Kara Panterler 19, 44, 106, 154
Kester, Grant 132, 133
Koons, Jeff 94

L
Lacy, Suzanne 24, 155
Lefebvre, Henri 148
Los Angeles 30, 35, 37, 54, 147, 148, 150, 151
Lowe, Rick 145, 155
Lukács, Georg 40

M
Madrid 142
Martin, Steve 54
Marx, Karl 12, 13, 61
Massachusetts Museum of Contemporary Art 8
Matta-Clark, Gordon 148
Milano 147
MoMA 53, 60, 61, 82
Moore, Michael 31
Multiplicity 147, 148
Mübarek, Hüsnü 142

N
Nader, Ralph 30
Nashville 104

Nauman, Bruce 48
Negri, Antonio 29
Newman, Barnett 43
New Museum (New York) 37
New Orleans 39, 77, 103-11, 119, 150
New York 28, 30, 35, 37, 38, 46, 62, 67, 68, 70, 71, 79, 91, 98, 104, 109, 120, 126, 134, 139, 142, 144, 145, 148, 150-2
New York Times, The 38, 67, 68, 70, 71, 98, 104, 109, 145

O
Occupy Museums 60-2, 82
Occupy Sotheby's 61
Occupy Wall Street 7, 27, 32, 60, 120, 134, 142, 144, 154
Oiticica, Hélio 50
Onassis, Jacqueline 48
Otolith Group 57

P
Paglen, Trevor 148, 149, 155
Pasha, Esam 35, 36, 52
Philadelphia Museum of Art 112
Pollock, Jackson 43

Q-R
Queens Museum of Art 97
Raad, Walid 57
Rage Against the Machine 89
Rancière, Jacques 65, 76
Raunig, Gerald 129
REPOhistory 79
Reynolds, Laurie Jo 146
Rivera, Diego 60, 61, 82
Rothko, Mark 43

S
Saraybosna 104
Serra, Richard 43
Sholette, Gregory 79, 155
Shyu, Shyh-shiun 74
Simpson, Homer 54
Smith, Neil 148
Smithson, Robert 148
Soja, Edward 148
Sontag, Susan 104, 105
Stewart, Jon 31
Still, Clyfford 43
Superflex 24, 155

T
Tahrir Meydanı 142
Temporary Services 54, 72, 123, 124, 126, 128, 155
Tiravanija, Rirkrit 26
Tucker, Daniel 77, 150, 155
Tunus 142

U-V
Ukeles, Meirle Laderman 24
Vaneigem, Raoul 89
Vice 91

W
Whitney Museum of American Art 66
Willats, Stephen 133
Wilson, Fred 111, 112
Wire, The 108
Wittgenstein, Ludwig 59
WochenKlausur 132, 133

Y
Yohannan, Tim 118
YoMango 117

Z
Žižek, Slavoj 116
Zuccotti Parkı 142, 154

İKTİDARI GÖRMEK . NATO THOMPSON

21. yüzyılda sanat ve aktivizm



SANAT

Reklamların, televizyonun ve sosyal medyanın ürettiği, ardı arkası kesilmeyen bir enformasyon ve görüntü akışının içinde yolumuzu bulmaya çalışıyoruz. Her birimiz, birer şirket gibi sermayemizi artırmanın peşindeyiz; ama maddi değil toplumsal sermaye bu, sahip olduğumuz niteliklerden ve diğer insanlarla kurduğumuz ilişkilerden oluşuyor. Her şey pazarlanıp satılabiliyor artık ve aslında biz de sürekli o nihai ürünü satmaya çalışıyoruz: Kendimizi.



Küratör ve eleştirmen Nato Thompson, bütün bunların toplumsal meselelere angaje sanatçı ve aktivistler için ne anlama geldiğini soruyor. Dünyayı bir görüntü ve enformasyon seli basmışken insanın kendine ait bir ses bulması mümkün müdür? Sanat tarihinden pek çok şeyi ve yakın zamanlarda da siyasal taban örgütlenmesinin çoğu yöntemini kendine mal etmiş olan şu tüketici kapitalizmi denen dev makineyle nasıl başa çıkılabilir?

Thompson, günümüzün en yenilikçi sanatçı ve aktivistlerinin çalışmalarına odaklanarak, kendi topluluklarını iktidarı görmek ve baştan hayal etmek için cesaretlendiren mekân, kurum ve toplumsal hareketleri ele alıyor. Alternatif sanat mekânlarından kooperatif evlerine, Occupy hareketinden Arap Baharı'na kadar, yakın zamanda ve hâlâ kitleler için iktidara meydan okuma yollarını açan mekân ve pratiklerin nasıl mümkün olabildiğini gösteriyor.



Nato Thompson, yazar ve küratör. Bağımsız sanat platformu Philadelphia Contemporary'nin sanat yönetmenliğini yürütüyor.

İngilizceden çeviren:
Erden Kosova

KÜY

18 TL

ISBN 978-605-2116-25-8

9 786052 116258