

İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe ve Toplumsal Düşünce Yüksek Lisans Programı

GÜNÜMÜZ SANATI, POLİTİKA ve KENTSEL MEKÂN İLİŞKİSİ:
TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANAT TARTIŞMALARI

SEVAL YÜCEL

TEZ DANIŞMANI: SELEN ANSEN

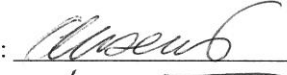
İstanbul
Aralık, 2014

GÜNÜMÜZ SANATI, POLİTİKA ve KENTSEL MEKÂN İLİŞKİSİ:
TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANAT TARTIŞMALARI

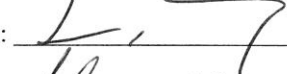
CONTEMPORARY ART, POLITICS and URBAN SPACE:
DISCUSSION OF CONTEMPORARY ART IN TURKEY

Seval Yücel
111679003

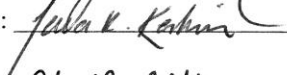
Tez Danışmanı Yrd. Doç. Dr. Selen Ansen

: 

Levent Yılmaz, Prof. Dr

: 

Ferda Keskin, Doç. Dr

: 

Tezin Onaylandığı Tarih

: 01.12.2014

Toplam Sayfa Sayısı

: 73

Anahtar Kelimeler

- 1) Güncel Sanat
- 2) Kentsel Mekân
- 3) Politika
- 4) Kamusal Alan
- 5) Özel Alan

Keywords

- 1) Contemporary Art
- 2) Urban Space
- 3) Politics
- 4) Public Space
- 5) Private Space

ÖZET

Sanat, mekân ve politika ekseninde Türkiye’de güncel sanatın mekânı sorgulama şekli ve bu sorgulamanın kentsel mekâna yansımalarının ele alındığı bu tezde, ilk olarak Batı Avrupa’nın siyasi tarih ve demokrasi anlayışının önemli uğraklarından birisi olarak gördüğü Eski Yunan kent-devleti *Polis*’te, Modernite ile oluşan kavramların (birey, yurttaş, toplum, kamusal alan, özel alan gibi) olmadığı görülmüştür. İkinci bölümde kentsel mekân pratiklerini belirleyen, “kamusal alan” a yüklenen siyasi rol ve bu rol çerçevesinde “özel alan” nın sınırlarının çizilmesine kuşku ile yaklaşmıştır. Bu anlamda eleştirel bir bakış ile kamusal alan, özel alan, özne, evrensel insan hakları gibi birçok tasarım sorunsallaştırılmıştır.

Son olarak Türkiye’de 1960lardan günümüze sanatın kentsel mekânı kullanım şekilleri, politik anlamları, “çağdaşlığın” tartışmalı anlamı, bienallerin kentler için işlevi, sosyal – kent hareketler üzerinden değerlendirilmiştir. Bu bağlamda güncel sanatın hangi dinamikler çerçevesinde kentsel mekân ile olan bağının belirlendiği, etik – politik ve ontolojik düzeyde tartışılmıştır.

Anahtar Kavramlar: Güncel Sanat, Kentsel Mekân, Politika, Kamusal Alan, Özel Alan

ABSTRACT

In this study, we aim to address the issues of the way the contemporary art understands the space and the implications of this understanding for the urban space practices in Turkey in the contextual frameworks of the art, space and politics. The first chapter discovers that the notions in the thinking of Modernity such as individuality, citizenship, society, public and private spaces don't actually exist in the Ancient Greek city-state *Polis* which is seen as one of the milestones of Western Europe's political history and democracy conception. In the second chapter, we consider the political role ascribed to the "public space" to determine the urban space practices and draw the boundary of the "private space" which is seen as problematic here. In this respect, through critical thinking we problematize some designed concepts such as public and private spaces, subjectivity and universal human rights.

Lastly, since the 1960s to date of Turkey, it was considered here the art's way of using the urban space, its political implications, the meaning of "contemporariness" and the functions of biennials in the urban life through the social-urban movements. In this context, with reference to the ethico-political and ontological considerations we aim to describe the dynamics through which the contemporary art is connected to the urban space.

Keywords: Contemporary Art, Urban Space, Politics, Public Space, Private Space

TEŐEKKÜR

Tezimin her aşamasında bana yardımcı olan, destek ve katkılarını benden esirgemeyen, değerli tez danıŐman hocam Yrd. Doç. Dr. Selen Ansen'e, tezin teorik arka planının oluŐmasında önemli rolü olan hocam Doç. Dr. Ferda Keskin'e, öneri ve eleştirileri ile katkıda bulunan Prof. Dr. Levent Yılmaz'a teŐekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bu süreçte içten destekleriyle yanımda olan aileme, arkadaşlarım Fidan Eroğlu'na Eylem Ejder'e ve son olarak özellikle eŐim Hüseyin Yücel'e sonsuz teŐekkürler.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ..	1
1. ESKİ YUNANLILARDAN GÜNÜMÜZE KENT, SANAT ve HAKİKAT. 4	
1.1 Eski Yunan Kent – Devleti: <i>Polis</i>	4
1.2 <i>Polis – Oikos – Tragedya</i>	6
1.3 <i>Polis – Philia</i>	14
1.4 <i>Poiesis – Techne – Aletheia</i>	18
2. ÖZEL – KAMUSAL HAYAT İKİLEMİ.	23
2.1 Özel - Kamusal Alan Birbirinden Ayrı mıdır?.	23
2.2 Charles Baudelaire’in Gözünden Modern Kent ve Sıkıntı.	32
2.3 “Bakış”ın Değişimi: Modern Sanattan Günümüz Sanatına.. . . .	36
3. 1960’LARDAN GÜNÜMÜZE SANAT, KENT ve POLİTİKA.	40
3.1 “Çağdaş” Nedir? Sanatın Çağdaşlığı Ne Anlama Gelir?.	40
3.2 Türkiye’deki Senaryo; “Sanat Hayatı İçerir mi?”.	45
3.3 Bienaller Neye Hizmet Eder?.	48
SONUÇ.	57
KAYNAKLAR.	60
RESİM LİSTESİ.	66

GİRİŞ

Kamusal alan (*public space*) modern toplum teorilerinde bireylerin toplumun ortak yararını belirlemek için bir araya geldiği, toplumsal problemlerin “özgürce” tartışıldığı alanı işaret etmek için kullanılan bir kavram olarak literatürde karşımıza çıkar. Ancak kamusal alanı çok çeşitli biçimlerde ve modern dönemin, modern toplum teorilerinin tanımlama şeklinin dışında yeniden tanımlamak, deneyimlemek mümkün ve gerekli görünmektedir. İnsanların bir araya geldiği, karşılaştığı, sosyal hareketlerin gerçekleştiği alanlar, mekânlar olarak kamusal alanı şekillendiren şey nedir? Devletin buradaki rolü nedir? Bu ve benzer sorular doğrultusunda bu tez çalışmasında ilk aşamada, *kamu*'yu kuran *öznelerin* bir araya gelerek aldıkları *ortak* kararlar ile siyasi *iradeye* katıldıkları varsayımı ve buradan yola çıkarak oluşturulmuş “sınırlı” özgürlük ve evrensel insan hakları ideali sorunsallaştırılmıştır. Burada önceden verili, kabullenilmiş kavramlara yönelik eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşmak gerekli görülmektedir. Belirli bir kamusal alan tanımından hareket etmek yerine, kamusal alanın, kamusal alan vasfının geçerliliğinin tarihsel - eleştirel bir sorgulamasını yapmak bu tez çalışmasının ilk amacını oluşturmaktadır.

İlk bölümde “Eski Yunan Kent-Devleti: *Polis*”ten yola çıkarak “birey” / “yurttaş” / “özne” / “sivil toplum” / “kamusal alan” gibi kavramların Eski yunanlılarda günümüz anlamıyla karşımıza çıkıp - çıkmadığını tartışmaya çalışacağım. Burada belirli mekân politikalarının, sanat tasarımlarının, evrensel varsayımlarının tarihsel sorgulamasını yapmak ve tek bir köken, evrensel bir doğru olmadığını ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda kamusal alanı salt temsiliyet ve katılım meselesi olarak değil kültürel ve tarihsel koşulları ile birlikte kişinin mekânıyla, kendi varoluşuyla, kendi edimleri üzerinden kurduğu bilinç ilişkisi ya da bir inşa olarak değerlendirmek gerekir. Bununla birlikte toplu olarak, verilmiş, sabit ve evrensel bir anlamda hitap edebileceğimiz bir kamusal alanın olmadığı günümüzde kamusal alanı, bir sosyal ağ olarak çeşitli katmanlarda tartışmak gerekecektir. Geleneksel tarih anlayışı, belirli bir kronolojiye tabi sabit, değişmez, zorunlu, evrensel bir öz arayışı içindedir. Bu yüzden insan varoluşunun tek, biricik olduğu bilgisini gözden geçirir. Geleneksel tarih anlayışında ve daha çok Batı kaynaklarında insan hayatını eşitlik, determinasyon, evrensel insan doğası, ahlaki - siyasi - toplumsal normlar ya da belirli sınırlar ve normlar ile tanımlama söz konusudur. Özgürlüğü (*Liberté*) kurtuluş

anlamında değil tikel olarak ele alırsak, Michel Foucault'un teorize ettiği gibi özgürlük kendini baştan yaratarak, kendini dönüştürerek yaşamaktır. Bu sürecin -başı, sonu, merkezi, belirli bir kökeni, özü, varacağı nihai noktası, içi ve dışı olmadığı anlayışıyla- her türlü *sınır* ve sınır yaratan koşulları tartışmak gerekir. Bu doğrultuda sınır yerine geçirgenlik ve temas sağlayacak şekilde Giorgio Agamben'in politik ve etik anlamda teorize ettiği "eşik" kavramını da incelemek gerekecektir. Ayrıca Jean Luc Nancy'in de vurguladığı gibi insanın belli bir mekânda (space) kendi eşğine gelerek / dışına çıkarak (extacy) başka insanlarla oluşturduğu ortaklık / birliktelik yeni bir siyasetin imkânını düşündürmektedir. Bu teorik arka plan ile kamusal, özel alan, insan – sanat - mekân ilişkisinin politik, biraradılığı ifade ettiği için de etik ve ontolojik boyutları vardır. Söz konusu teorik bakış ile birçok farklı alan incelenebileceği gibi sanat alanında da değerlendirme yapmak mümkündür. 1960'lardan günümüze sanatın mekânı (müze, galeri ve sergi mekânlarını) sorgulama eğiliminde artış söz konusudur. Burada kurumsal yapıların dışında "sanat iktidarına" karşı belli oluşumlardan ve örgütlenmelerden bahsetmek mümkündür. Sanat alanının kendisinin politik olduğu fikrinden yola çıkarak bir araya gelme, karşılaşma, toplanma gibi sosyal hareketler bağlamında sanat hem mekândan bağımsız değildir hem de hayatın içindedir.

Pierro Dardot ve Christian Laval'ın belirttiği gibi günümüzde neoliberalizm, iktisadi rolünün ötesinde insanların kendileri ile kurdukları ilişkiyi belirleyen bir akılsallık üretir. Neoliberal kültürel girişimlerle / politikalarla kentlerde günümüz sanatını, deneyimleme ve özne olma biçiminin belirlendiği söylenebilir. Ve oluşturulan sanat alanının da özgürlükle bağdaştırılması da şaşırtıcı değildir. Türkiye'de sanatın en güçlü sahnesi olarak nitelendirebileceğimiz bienaller, kentlerde sanat iktidarı ile biçimlenen bir akılsallık olarak sergiler, galeriler, fuarlar, müzayedeler ve diğer görsel etkinlikler neoliberal ekonomi politikten bağımsız değildir. Dolayısıyla bu tez çalışmasında Türkiye'de günümüz sanatının kentsel mekânlar ile ilişkisini politika ekseninde sanat iktidarının, kurumsal sanat mekanizmasının dışında güç odaklarının sorgulandığı canlı oluşumları / hareketleri / direnişleri ele almak amaçlanmaktadır. Bir örnek olarak da güç odaklarının sorgulandığı bir hareket 2013 yılı Gezi Olaylarını sanat ve siyaset bağlamında değerlendirmek ve tartışmak amaçlanmaktadır. 2013 yılında 13. İstanbul Bienali, "kamusallık, toplumsallık, siyasallık" söylemi ile kamusal alanlarda sanat yapıtlarını sergileyeceği, performe edeceğini açıklamıştı. Ancak kamusal alanları

kullanacağını duyuran 13. İstanbul Bienali, Gezi olaylarının başlaması ile kentsel - kamusal alanlardan çekilme ve belirledikleri kapalı yerlerde bienali gerçekleştirme kararı aldı. Bu süreçte Gezi hareketinin / sürecinin içinde “Gaz Maskeli Derviş”, “Duran Adam” gibi protest performanslar, bienalle doğrudan ilişkili olmasa bile kentsel mekânlardan bir sanatsal – siyasal icra idi. Bu bağlamda sanatsal olanın siyasal olana dönüşebilme imkânı var mıdır? Bu anlamda kentler için bienalin anlamı nedir? Bienaller neye hizmet eder? gibi soruların cevabını aramaya, tartışmaya çalışacağım.

BİRİNCİ BÖLÜM

ESKİ YUNANLILARDAN GÜNÜMÜZE KENT, SANAT ve HAKİKAT

1.1 Eski Yunan Kent – Devleti: *Polis*

Batı literatüründe ve siyaset felsefesinde, genellikle demokrasinin ilk hali, Eski Yunan toplumuna atfedilmiştir. Eski Yunan *polisine*, *poliste* yaratılan yaşam alanlarına ve *polis*in merkezini oluşturan *agoraya* duyulan hayranlıkla beraber abartılı önem dikkat çekmektedir. Eski Yunanlıların *polis*indeki genel anlamda birlikteliği, kente özgü oluş sebebiyle de “*kamusal yaşam*”ı, Modernite ve onun bir uzantısı olarak ya da etkilerinin devam ettiği günümüz kavramları ile ele almak, sınırlı ve yetersiz olacağı gibi tek, köken veya nihai bir nokta arayan bir bakış olacaktır. Bu yüzden Sven-Olov Wallenstein’in ifade ettiği gibi, *kamusal* kavramının “soy kütüğüne dair rekonstrüksiyon girişimlerinin çoğu, köken olarak iman edencesine *agora* kavramına Garp tarihi boyunca simgesel bir değere sahip olmuş Eski Yunan kentinin, yani *polis*’in merkezi alanına işaret ediyor. Bu alanın gerçekte ülküselleştirilmiş bir ideolojik kurgu olduğunu, geçmişe dönerek bir tür düşünme karşılık geldiğini akılda tutmak gerekiyor.” (Wallenstein, 2007; s.71).

Eski Yunanlılarda kent-devlet diye çevirebileceğimiz *polis*, *polis*in dinamiklerinin ve içinde barındırdığı birlikteliklerin, *kamusallığın* anlamını ve izini sürmek tezin bu ilk aşamasında temel amacını oluşturmaktadır. Birlikte yaşamın *polis* içinde *logosu* kullanmak suretiyle birlikte karar verme sistemine dönüşmüş halini, V. yy Atina kent-devletinde bulmamız sebebiyle bu bölüm söz konusu tarihsel kesit ile sınırlandırılmıştır.

Eski Yunanlılarda birliktelik / cemaat, politika ile *logos* arasında kurulan paralellik, *logosun* kullanımına önem veren, kararları birlikte alan, *iyi* ve *adil* bir yaşamın koşullarını araştıran/tartışan bir yapı ve kurumsal mekanizma (association) vardı. Jean-Pierre Vernant’a göre M. Ö. 9.yy’da Fenikeliler’den yazının gelmesi ile oluşan bu ortak kültür, eski yunan *polisini* değiştirmiştir. İktidarın görünümündeki bu değişim gizlilikten içinde “*kamusal*” işlevi barındıran açıklığa doğrudur. (Vernant, 2002; s. 36-37).

Polis’lerde kent yapısı, Miken kent yapılarından farklı olarak kentin merkezinde ve yüksek surlarla çevrili sarayın etrafında kümelenmiş halk evlerinden değil, merkezde ve

herkese eşit uzaklıkta bir meydan olarak *agoranın* etrafında şekillenmiştir. Lewis Mumford'un belirttiği gibi "bir kültür organı olarak Yunan kenti, olgunluğa, V. yy'da, Akropolis'i saymazsak, fiziksel bir biçim kazanmış zengin bir örgütlenmeye ulaşmadan önce erişmiştir. (...) Kentin ikili mirasının, yani Miken sonrası müstahkem yer ve dağ köyünün üzerine daha evrensel doğada, daha kendiliğinden birlikteliklere dayanan bir dizi yeni kurum inşa edilmişti. Bu özgür kurumlar birçok kez surlu kentlerin oluşmasına neden olan örgütlenme biçiminden daha az kapalı, daha az katı ve baskıcı yeni bir kentsel örgütlenme biçimi yaratmanın eşiğine geldiler." (Mumford, 2013; s. 173). Bu durum *archenin* şekil ve zihniyet değiştirdiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir.

Eski Yunan dünyasındaki kamusal yaşam sadece "özgür" insanları içermekteydi; özgür olmayan / sayılmayan kişiler, -logos kavramı doğrultusunda ifade edecek olursak- konuşma kabiliyetine sahip ama bir nevi "infans" durumunda olanlar veya tutulanları kapsıyor; yani kamusal alanda söz sahibi olmayan, birlikteliği, cemaati, politik olanı oluşturan ortak konulara (*res publica*) dair söz sahibi ve katılma hakkı olmayan kişiler: çocuklar, kadınlar ve köleler. Ancak yine de Batı siyasal imgeleminde önemli bir yer tutmuştu; J. J. Rousseau –ve benzer düşünceyle T. Hobbes- tarafından yeniden keşfedildiği ve onun aracılığıyla modernliğe dair küçük ölçekli vizyonlar yelpazesine yayıldığı biçimiyle *Gemeinschaft*'ı, temsil içermeyeceği düşünülen cemaati yeniden tesis etme vaadini taşımaktaydı." (Wallenstein, 2007; s. 71). Modernite ile birlikte Eski Yunanlıların yaşam tarzı, bir ideal, mucize, kurtarıcı veya "kaybedilen cennet" olarak algılanmış ve yeniden yaratılmaya çalışılmıştır.

"Kamusal" ve "Kamusal Alan" (*Public Space*) kavramlarının birebir anlamı veya idealize tek bir biçimi Eski Yunanlılarda mevcut değildir. Dolayısıyla Eski Yunan *polisini*, *psykhe*, *ethos* ve *daimon*, yasa (*nomos*) ve yasadışı, bağintısından soyutlayarak ele almak mümkün görünmemektedir. Eski Yunan'da teori ile pratiğin iç içe olması, *bilmenin* (*episteme / gnosis*), *eyleminin* (*praksis*) ve *olmanın* (*ontos*) birbirinden kopuk olmadığı, eylemsel ile düşünsel olanın birlikte anlaşılması gerektiği gözetilerek bir ön varsayım ile bu aşamada değerlendirme yapılmıştır. Bu yöntemsel ve düşünsel içerikte özellikle Jean-Pierre Vernant'ın *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum*, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya* çalışmaları oldukça açıklayıcı olmuştur. Bu aşamada yeni kurulan *polis* düzeninin beraberinde getirdiği, çatışmalar, gerilimler veya ikilikler özellikle tragedyalarda görünür hale geldiği için öncelikle belli tragedya ele alınmıştır.

1.2 Polis – Oikos - Tragedya

Kentin yapısının biçimsel ve anlamsal değişimi ile kent meydanı *agoranın* da anlamı, işlevi değişmiştir. *Agora*, eski kent yapısından farklı olarak yeni bir anlam, yani kamusal ifade etmeye başlar. “Kent yapıları, artık eskisi gibi surlarla çevrili bir krallık sarayının etrafında kümelenmezler. Kent şimdi *Agora* üzerinde yoğunlaşmıştır (...) kentin kendisi duvarlarla çevrilidir ve onu kuran insan kümelerinin tümünü korur ve sınırlandırır. (...) Kent kamu meydanında kurulur kurulmaz, sözün tam anlamıyla artık bir *polis*’tir.” (Vernant, 2002; s. 46). Aynı zamanda *nomos*¹ ile *polis* arasındaki ilişkiyi büyük oranda belirleyen Solon (M.Ö. 640-558) yasaları da belli bir işlev ve öneme sahiptir. *Poliste* Solon yasalarında yasa yapıcılığının *akıl* gerektirdiği dile getirilmiştir. Aklın ölçüsü, hakkın ve sınırın tayini açısından önemlidir. Vernant’a göre yasa koyucunun koyduğu kurallar bütünü olarak *nomos* düzeni, *dike* tarafından temsil edilen kozmik düzenin *polisteki* karşılığıdır (Vernant, 1996: 88).

Polise yasanın hâkim olmasıyla, *nomos* düzeniyle adaleti koruma işlevi yasalara yüklenmiştir. Marcel Detienne, bu süreci veya dönüşümü “sekülerleşme” olarak değerlendirmiştir. “Büyülü dini söz tesirli ve zaman dışıdır. Sembolik davranış ve anlamdan ayrı düşünülemez.” (Detienne, 2012; s. 141). Ona göre “bir söz, diyalogun enstrümanıdır. Etkinliğini, bundan böyle, insanları aşan dini güçlerin etkileşimine borçlu değildir. Temel olarak bir toplumsal grubun onay verip vermemesi üzerinden kendini gösteren uzlaşma üzerine kurulur. İlk defa böylesi askeri meclislerde sözün değeri, tümüyle bir sosyal grubun verdiği hükme bağlıdır. Gelecekte, kendisini ‘kamuya açık’ olmaya sunacak, gücünü de bir toplumsal grubun onamasından alacak hukuki ve felsefi sözün statüsü burada hazırlanır.” (Detienne, 2012; s. 157). Vernant ve Detienne’in belirttiği gibi kent, artık yapısal bir değişikliğe uğramıştır. Kentin kamu meydanında gerçekleşen şekilsel ve anlamsal değişikliği, yeni bir algıyı ve deneyimi, bir yaşam tarzını, yeni bir birlikte olma halini beraberinde getirmiştir. Bu yapısal değişiklik, eski yunanlılar için ne ifade ediyordu? Eski yunanlılar tragedyaya neden ihtiyaç duydular? Tragedyalarda anlatılan gerilim neyi ifade ediyordu? Bu değişikliğin/yeniliğin görünür hale geldiği tragedyalarda eski ideallerle yenin heyecanı arasında gerçekleşen çatışmalar dikkat çekicidir.

¹ Yazılı yasaların ve paranın –*nomos* ve *nomisma*- eş zamanlı olarak kurumsallaşması anlamında.

Tragedyalar, Eski Yunan kent-devletinin toplumsal ve tinsel koşullarını anlamak açısından önemlidir. Vernant'ın belirttiği gibi “tragedya salt bir sanat biçimi değildir; kent-devletin, tragedya yarışmalarıyla, siyasal ve hukuksal organlarının yanında yer verdiği toplumsal bir kurumdur.” (Vernant, 2012; s.27). Eski Yunan insanı, -kendi kültürlerine göre- eski tanrısal yasalar (*thesmoi*) ile *polis*'te hüküm sürmeye başlayan yazılı devlet yasaları (*nomoi*) arasında sıkışıp kalmıştır. Temelde tanrısal düzenin insana artık eskisi kadar ulaşamaması, işaretlerinin doğru yorumlanamaması (kâhinler tarafından) gerilimi ve çatışması gözlemlenir. Vernant'a göre tragedyalar, *ethos* - *daimon*, yasa - yasadışı gerilimden, çatışmadan beslenir. “*Ethos* - *daimon*, tragedya insanı bu aralıkta oluşur. Bu iki terimden biri yok edildiğinde o da kaybolur. R. P. Winnington - Ingram'ın anlamlı açıklamasını açacak olursak tragedyanın, Herakleitos'un ünlü formülünün (*Ethos Anthropos Daimon*) ikili yorumuna dayandığını söyleyebiliriz (...) Buna göre -insanda *iblis* (*daimon*) diye adlandırılan onun karakteridir- ve tersi: insanda, karakter diye adlandırılan aslında *iblistir*. Günümüzde düşünme tarzı açısından (ve zaten büyük ölçüde Aristoteles'in düşünce tarzı açısından) bu iki yorum birbirini dışlar. Fakat tragedyanın mantığı 'her iki tablo üzerinde oynamaktan', hiç kuşkusuz karşıtlıklarının bilincine vararak ama asla onların birinden vazgeçmeden bir anlamdan ötekine kaymaktan oluşur. -Buna- belirsiz mantık diyebiliriz.” (Vernant, 2012; s. 35).

İkilik temaları (eski - yeni, yurttaş - yabancı, özgür - köle, kadın - erkek...), tragedyalarda iki uç nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Friedrich Nietzsche de *Tragedyanın Doğuşu* (1872) adlı çalışmasında, kendi estetik ve sanat anlayışını, Apollon ve Dionysos üzerinden bu iki karşıt dürtünün diyalektiği ile temellendirir. Ona göre Apollon, biçimin, uyumun ve kontrolün; Dionysos ise taşkın ve coşkunun duyuların, tutkunun simgelendiği bir dürtüdür. (Nietzsche, 2011; s. 17).

“Eski Yunanlıların tutarlı bir bütün halinde düzenlenmiş, ilkelere dayalı mutlak bir hukuk düşüncesi yoktur. Onlara göre kademeli veya üst üste binmiş hukuklar vardır; bunların bazıları kesişir veya iç içe geçer. Bir uçta hukuk gerçek otoriteyi onaylar, bir anlamda onun uzantısından başka bir nesne olmayan zorlamaya dayanır.” (Vernant, 2012; s. 36). Ünlü tragedya yazarlarından Sofokles, Oidipus üçlemesinden² *Antigone* adlı yapıtında, *yasadan* yana olan ile *yasadışı* olan arasındaki gerilimi ve/veya çatışmayı

² Sofokles'in Oidipus üçlemesi: *Kral Oidipus*, *Oidipus Kolonosta* ve *Antigone*'dir.

oldukça açık bir şekilde gösterir. Kreon’u *polis*in temsili olarak hem olaylara karar verebilen hem de emir verebilen konumunda tutar. Antigone, İsmene’yi “Ölüyü birlikte gömeceğiz.” diyerek ikna etmeye çalışırken İsmene hayretle tepki verir: “Ne! Yasağı hiçe sayıp gömecek miyiz onu? (...) Kreon’a karşı mı geleceksin.”. Antigone cevap olarak; “Benim hakkımı benden esirgeyemez kimse” (Sofokles, 2011; ss.68-45) der. Antigone ile İsmene’nin tartışması ilerledikçe İsmene pek fazla karşı koyamaz ve şunu açıkça ifade eder: “ne var ki devletin koyduğu yasalara karşı gelmek gücünü bulamıyorum kendimde”. Antigone ‘yasa dışı’ olan mevzu bahsi gerçekleştirmek istedikçe İsmene, “Ne ateşlisin! Benimse yüreğim buz kesiyor düşündükçe” diye yasaya karşı çıkmanın korkutan yönünü ifade eder (Sofokles, 2011; 85; s.70). Antigone cesaretle “en kötüyü aldım göze, aslında en iyiyi, soylu bir ölümle son bulur acılarım daha var mı ötesi.” der. (Sofokles, 2011; 95; s.70). Kreon ise yasanın - devletin temsilcisi olarak şu sözleri söyler: “Devlet yönetiminde yoğrulmadıkça kişi, ölçülemez karakteri, zekâsı, gerçek düşünceleri (...) Her kim yakınlarını üstün tutarsa yurt sevgisinden onu adam yerine koymam (Sofokles, 2011; 175, 180; s.74) (...) devlet tehlikedeysen susamam, yurt düşmanlarını da kendime dost saymam. Şunu aklımızdan çıkarmayalım: varlığımız bu devletin gölgesinde bu gemi ki ancak kazasız belasız geleceğe doğru yol aldığı sürece dostluğun kardeşliğin anlamı var bizce.” (Sofokles, 2011; 185, 190; s.74). Kreon, dostluğu ve kardeşliği, devletin ve yasanın etrafında birleşme olarak düşünmektedir. Koro Başı da Kreon’u onaylayarak -ki Eski Yunan tragedyalarında korolar genellikle kitleyi, toplumu, halkı, insan kümesini temsil eder- “biliriz buyruğun buyruktur ölülere ve sağlara hükmün geçer” (Sofokles, 2011; 215; s.75) der. Bu tragedyada gördüğümüz üzere eski Yunanlılarda yasa ile gelen değişiklik insanların hayatını büyük oranda belirleyen ve çatışmaları, gerilimleri beraberinde getiren bir sistem doğurmuştur.

Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*³ (1807) ve *Estetik*⁴ (1835) adlı yapıtlarında, sanatın temel uğraklarından birisi olan –tinselliğin ifadesi, bir an olarak- klasik sanatta, tragedya *Antigone*’de Kreon, devlet otoritesini Antigone ise aile tinini, aileyi -aşiret geleneğini, anaerkini temsil ettiğini ifade eder. Judith Butler’ın yorumuna göre bu

³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.: (1952), “*Phenomenology of Spirit*”, Trans. A. V. Miller, Oxford University Press

⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.: (1975), “*Aesthetics: Lectures on Fine Arts*”, Trans. T. M. Knox, Vol II; 1213 – 14, Oxford: Clarendon Press.

durum aile (aşiret) ile devletin çatışmasına, yazılan ile yazılmayana da işaret ettiği gibi değer yargılarının sorgusuna ve etik bir krize de gönderme yapar. Ona göre Antigone'nin "eylemi akrabalığın eylemidir; kamusal bir yüz karası haline gelmiş akrabalığa eski mevkiini kazandıran, performatif bir yinelemedir (...) David Schneider'a ait formülasyon yeni bir işlevle kullanılacak olursa, akrabalık bir varlık biçimi değil, bir eyleme biçimidir.⁵ Antigone'nin eylemi de kendisini bir normun, bir göreneğin, bir geleneğin, resmi bir yasanın değil, ama kültürün -kendisine özgü olumsuzluğuyla işleyen- yasa benzeri bir düzenlemesinin sapmış bir yinelenişine götürür." (Butler, 2007; s. 80). Hegel'den yola çıkarak Butler gibi çağdaş düşünürlerde de tragedya, etik bir krizi işaret eden hikâyenin ötesinde eski yunan toplumsal ilişkilerini yansıtan temel göstergelerdir.

Tragedyalarda değer yargılarının sorgulanmasının yarattığı gerilim ve/veya çatışmanın / çarpışmanın yanı sıra temel bir çelişki daha dikkat çekmektedir. Olaylardan etkilenen tarafın etkileyen mi etkilenen mi olduğu karmaşıktır. Neden ve sonucun sarmal bir şekilde karşımıza çıktığı ünlü tragedyalardan biri de yine Sophokles'in *Antigone*'sinin de dâhil olduğu üçlemesinden *Kral Oidipus* adlı yapıtıdır. Kâhin Teiresias, Oidipus'un olayların farkında olmadan nasıl içinde olduğunu şöyle anlatır: "(...) gözleri görürken kör olacak, zengin iken fakir düşecek ve bir değneğe dayanarak yabancı diyarlarda dolaşacak. Dahası var: çocuklarının hem babası, hem kardeşi; onu doğuran anasının hem kocası, hem oğlu olduğu; babasının karısından çocukları doğduğu; babasının öldürdüğü meydana çıkacak." (Sophokles, 2013; s. 17). Burada Herakleitos'un felsefesindeki gibi (*Ethos Anthropos Daimon*) kişiler üzerinde yazgının mı yoksa kişinin kendi eylemlerinin mi etkili olduğu tartışmalıdır.

Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı yapıtında, Koro: "Şüphesiz, insan kaderini bilen, her şeyi sezebilen, Zeus'la Apollon ancak; bir kâhin çıkıp da faniler arasından, kehanetler savurursa, inanmam dediklerine (...) hayır, ispatsız, delilsiz, birlik olamam şüphesiz, onu suçlu sayanlarla; şunu unutmamak gerek: aklıyla, sevgisiyle, o kurtardı kenti, gerçek, karşısına dikilerek o kanatlı canavarın." (Sophokles, 2013; s. 19). Oidipus, kenti 'kirleten' kişiyi ya da olayı açığa çıkarmaya çalışırken kendisinin fail olduğunu öğrenir. Oidipus, katili bulmak için Teiresias'a, gerçeği açıklaması yönünde ısrar

⁵ David, Schneider.: (1984), "A Critique of the Study of Kinship", Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984, s. 131; Akt. Butler, Judith.: (2007), "Antigone'nin İddiası-Yaşam ile Ölümün Akrabalığı", Kabalcı Yayınları, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul

ederken “seni yetiştirip doyuran bir kente böyle mi yardım edilir?” (Sophokles, 2013; s. 12) sözleriyle kente karşı vefasızlığa dikkat çeker. Ancak sonunda Teiresias, Oidipus’a “bu kentin yüz karası, bu kenti kirleten eli kanlı adam sensin...” (Sophokles, 2013; s. 13) itirafını yapar. Burada hem kentin anlamını hem de olaylarda kişilerin ne derece etkili ve etkisiz olduğu paradoksunu görürüz. Oidipus, gerçeği öğrendikten sonra, artık “hiçbir yabancı, hiçbir yurttaş beni evine alamaz, benimle konuşamaz. Her yerden kovulup atılmam gerek. Ne acıdır ki, başıma lanetler yağdıran kendim oldum. (...)

Kaderimde neler varmış! Doğup büyüdüğüm kentten çıkıp gitmek; annemle evlenip bana hayat veren, beni yetiştiren babam Polybos’u öldürmek korkusuyla anamla babamı bir daha görememek; yurdumun topraklarına ayak basamamak...” (Sophokles, 2013; ss. 30-31). Burada kent, üst bir değere ve anlama denk düşmektedir. Daha sonra Oidipus, kendini kör eder ve çocuklarına “gözlerim görürken daha iyi görmüyordum yavrularım, hiçbir şeyin farkında değildim” (Sophokles, 2013; s. 55) ifadesi “olayların başlangıçta hiç tahmin edilmeyen bir yöne, çoğu zaman tam tersine gerçekleşmesi tragediyaların başlangıç ile son olduğu düşünülen süreçlerin görece olduğunu, hayatın hiç beklenmeyen bir şekilde kendini göstermesini ve failin-eyleyenin mi neden yoksa failin dışındakilerin mi sonuç veya tersi olduğunun ayırt edilememesi temel, hayati bir paradoksu veya bahtın dönüşünü (*peripetia*) anlatıyor. Oidipus’un katili ararken kendini bulması, Midas’ın evrenin sırrını, sonsuzluğun bilgisini, cevabı kendi sınırlılığında, bir ölümlü / sonlu ve sınırlı oluşunda bulması gibi. Eski Yunan tragediyaları *sôphrosûnê*’nin, yani sağduyunun, ölçülülüğün eksikliği olarak da yorumlanabilir. Başımıza gelen hata (*hamartia*) mı yoksa zorunluluk (*ananke*) mu? Eski Yunan toplumunun arzuladığı ise ikisinin orta yolu. (...) M.Ö. V. yy. Atinası’nın demokrasiye giden yolda arzuladığı şey, aşırılıklar, çatışma (*polemos*) değil, tam tersi uzlaşma (*Antigone’de*) dir. Burada mücadele (*eris*), insanları birbirine yaklaştıran - yakınlaştıran bağlılık duygusu (*philia*) ön plana çıkar” (Arıcı, 2005).

Polis – Oikos ayrımı tartışmasına gelecek olursak bu gerilimin yansıması olarak tragediyaları bu aşamaya kadar değerlendirmeye çalıştım. Buradan sonra *polis – oikos* gerilimimi ele alan günümüz düşünürlerinden Giorgio Agamben eski Yunanlılarda aile ve benzeri özel hayatlar *polisten* dışlandığını ifade eder. Agamben, Aristoteles’in *Politika* adlı yapıtından yola çıkarak “–sadece (hayvan âlemine en yakın olan) üreme hayatı olarak- *oikos*’un alanına, ‘ev’e hapsediliyordu (Politika, 1252a, 26-5; Akt:

Agamben, 2001; s.10) çıkarımını yapar. Bu bağlamda Agamben, Batı siyaset geleneğinin çıplak hayat (*to zen*) ile yasal nitelikli hayat (*to eu zēn*) arasındaki karşıtlığın, ayrımının eski Yunan geleneğindeki ayırmadan kaynaklandığını ve orada da olduğunu belirtir (Agamben, 2001; s.11).

Hannah Arendt'in yorumuna göre "özel" ile "kamusal" ayrımının *polis* düzeninden kaynaklanmaktadır. Ona göre *polis* düzeni, Yunan insanına kamusal / politik yaşamın kapılarını açtı ve özel alanla ortak olan arasında bir ayrım baş gösterdi (Arendt, 1994: 35; Jaeger, 1945: 111). "Yunan düşüncesine göre insanın siyasal örgütlenme kapasitesi, merkezinde evin (*oikia*) ve ailenin yer aldığı bu doğal birlikten sadece farklı olmakla kalmaz, onunla doğrudan bir karşıtlık içine girer. Kent - devletin doğuşu, insanın 'özel yaşamının yanında ikinci bir yaşam tarzını, kendi *bios politikos*'unu elde ettiği anlamına geliyordu." (Arendt, 2013; s.60). Arendt, burada Werner Jaeger'in *Paideia* (1945, III,111) kitabından yola çıkarak eski Yunanlı her yurttaşın iki varoluş düzenine ait olduğunu şu sözlerle belirtir: "özel olan (*idion*) ile kamusal olan (*koinon*) arasında keskin bir ayrım ortaya çıkmıştır. Bu sadece Aristoteles'in kanaati değil, basit bir tarihsel gerçektir; *polis*in kurulmasından önce akrabalık esasına göre örgütlenmiş *phratría* ve *phyle* gibi bütün birimler ortadan kaldırılmıştı." (Arendt, 2013; s.60).

Judith Butler'a göre ise "Arendt'in *İnsanlık Durumu* (1958) kitabında ortaya koyamadığı şey, tam da kamusal ve siyasi alanın sınırlarının, kurucu bir 'dış' üretilerek sağlama alınmasıydı. Açıklamadığı şey de akrabalığın, kamusal alan ile özel alan arasında kurduğu dolayımlayıcı bağlantıydı. Köleler, kadınlar ve çocuklar, yani mülk sahibi erkekler dışında kalanlar, insanın dilsel eylemleriyle kurulduğu kamusal alana girme iznine sahip değildirler. Dolayısıyla akrabalık ve kölelik insanın kamusal alanını belirler ve bu çerçevenin dışında kalır." (Butler, 2007; s.111).

Arendt, özel - kamusal ayrımını temellendirdiği insani etkinliğin önemini vurguladığı noktayı, "*vita activa*" kavramı ile temellendirdiği *praxis* yani *eyleme* dikkat çeker. *Vita activa*: "içine doğduğumuz bu dünya, imal edilmiş şeylerde olduğu gibi, onu üreten; toprağın ıslahında olduğu gibi, ona bakan, işleyen; ya da siyasi teşekkülde olduğu gibi, örgütlenme aracılığıyla onu tesis eden insani etkinliği olmadan var olamazdı." (Arendt, 2013; s.57). Yani Arendt, *eylem*'in tanrı ya da hayvana değil, *insana* has bir özellik olduğu fikrini savunur. "İnsanların birlikte yaşıyor olmaları gerçeği bütün insani etkinliklerin koşuludur (...) ama insan toplumu dışında tahayyül bile mümkün

olmayan yegâne insani etkinlik eylemdir. (...) Platon’un mitlerinden birinde anlattığı ilahi *demiurge* anlamında (...) sadece eylem insana has bir ayrıcalıktır; ne hayvan ne de bir tanrı buna ehildir ve tamamıyla başkalarının daimi mevcudiyetine bağımlı olan sadece eylemdir.” (Arendt, 2013; s.58).

Aristoteles’in *zōon politikon* cümlesinin yanlış çevrilmesi, aslında bu cümlelerin insan yaşamının hayvan yaşamıyla ortak olarak paylaşıldığını ifade ettiği, özellikle *social* kelimesinin köken bakımından Yunanca değil Romalı olmasının toplum / toplumsallık kelimelerin türetilmesine neden olduğu söylenebilir. Arendt’in belirttiği gibi “Aristoteles’in *zōon politikon*’unun, önceleri Seneca’da da görülen sonraları Thomas Aquinas aracılığıyla standartlaşacak olan (*homo est naturaliter politicus, id est, socialis*; insan doğası gereği siyasal, yani toplumsaldır) *animal socialis* [toplumsal hayvan] olarak çevrilişini ilk bakışta tamamen haklı kılıyormuş gibi görünmektedir. Toplumsallığın siyasallığa bu bilinçdışı ikamesi, herhangi bir gelişkin teoriden çok daha fazla bir biçimde, Yunanlıların siyaset hakkındaki özgün anlayışlarının ne derece yitirilmiş olduğunu gösterir. Bu nedenle *social* [toplumsal] kelimesinin köken bakımından Romalı oluşu ile Yunan dili ve düşüncesinde hiçbir eşdeğerinin bulunmayışı (...) *societas* kelimesinin Latince anlamı (...) insanların başkalarını yönetmek veya bir suç işlemek üzere örgütlenmelerinde olduğu gibi, insanlar arasında özel bir amaç çerçevesinde kurulan bir ittifakı ifade etmekteydi. ‘Toplumsallık’ [social] kavramının asli bir insani koşul anlamını edinmeye başlaması, sonradan *societas generis humani*, ‘insan türü toplum’ düşüncesiyle oluşmuştur. Aristoteles ile Platon insanın, insanların oluşturduğu bir topluluğun dışında yaşayamayacağı gerçeğinden ne bihaberdirler, ne de ona karşı ilgisizdirler, ama bu durumu, insana özgü nitelikler arasında saymıyorlardı. Aksine, bunu insan yaşamının hayvan yaşamı ile ortak olarak paylaştığı bir durum olarak görüyor ve sadece bu nedenle aslen insani olamayacağını düşünüyorlardı.” (Arendt, 2013; s. 59). Dolayısıyla “Aristoteles’in *zōon politikon* olarak tanımladığı insan, ailede var olan doğal birlikteliğe sadece ilgisiz değildir, aynı zamanda karşıttır da.” (Arendt, 2013; s. 63). Arendt, Aristoteles’in yaptığı ikinci insan tanımıyla ilk cümlelerin daha net anlaşılabilirliğini ifade eder. Bu ikinci cümle *zōon logon ekhon* (konuşmaya muktedir varlık) dir (Arendt, 2013; s. 63). Burada söz’ün bir anlamda ikna etmenin siyasallığı karşımıza çıkıyor. Arendt, Eski Yunanlılarda birincil olanın *Söz* yani –ona göre- *eylem*, ikincil düzeyde olanın ise *düşünce* olduğunu ileri sürer. “Düşünce

sözün yanında ikincildi, ama söz ile eylem eşit ve denk, aynı mertebeden ve aynı cinsten görülmekteydiler” (Arendt, 2013; s. 61 - 62). “Eylem (*praxis*) ve konuşma / söz (*lexis*) siyasal addediliyordu ve Aristoteles’in *bios politikos* dediği şeyi oluşturuyorlardı.” (Arendt, 2013; s. 61). Yani Arendt’e göre “insanların bütün yaşamlarını siyasal alanda, eylem ve konuşma halinde geçirebilmelerinin ancak *polis*in, kent - devletin kuruluşuyla mümkün olduğu açıksa da, bu iki insani vasfın birbirlerini gerektirdikleri ve her şeyden daha üstün oldukları kanaati *polisten* önce de vardı ve Sokrates öncesi düşüncede bulunmaktaydı.” (Arendt, 2013; s. 61). *Polis* ile birlikte “siyasi olmak bir *polis*’te yaşamak, kararların güç ve şiddet kullanılarak değil, kelimeler ve ikna yoluyla alınması anlamına geldi” (Arendt, 2013; s. 62).⁶

Jürgen Habermas’ın yorumuna göre ise “olgun Yunan şehir devletinde, özgür vatandaşların ortak kullandığı (*koine*) *polis*’in alanı, tek tek şahıslara ait olan (*idia*) *oikos*’un alanından kesin olarak ayrılmıştır. Kamusal hayat mekânsal olarak bağlanmış olmamakla birlikte pazar meydanında cereyan eder. Kamu, mahkeme ve meclis görüşmeleri biçimine de bürünebilen müzakerede oluşabileceği gibi savaşta veya savaş oyunlarındaki gibi ortak eylemde de oluşur. Özel alan (*oikos*) adı itibarıyla da ev / ocak’a bağlıdır; dolaşım halindeki bir servete veya emek gücüne sahip olmak, ev ekonomisi ve aile üzerindeki egemenliğin ikamesi olamaz, yoksulluk veya köleden yoksunluk başlı başına *polise* kabul edinmenin önünde engeldir. Yunanlıların bilincinde kamu, özel alanın karşısında bir özgürlük ve istikrar âlemi olarak yükselir.” (Habermas, 2000; s. 61). Habermas, *polis* içinde kamusal alanı, *özgürlük* ve *eşitlik* kavramları ile beraber ele almaktadır. Ona göre kamusal alanda özgür ve eşit olunabilmektedir. Ancak *poliste* yaratılan “düzen”in, özgür ve eşit yurttaşlar arasındaki ilişkinin görünür kılındığı “kamusal alan” anlayışı, Batı siyasetinin Yunan idealleriyle hareket eden iktidar anlayışına tekabül etmektedir.

⁶ Hannah Arendt, Eski Yunanlılarda ikna yerine şiddeti kullananları Asya’nın barbar imparatorluklarındaki yaşama benzettiklerini ve bunu ikna öncesi aşama olarak gördüklerini belirtir. Aslında yabancı, çoğu zaman, bir katil, bir kentin kirlenmesine yol açan lanetlenmiş biri olarak görülmektedir. Ancak yine de Eski Yunanlılarda birçok kavramda olduğu gibi yabancı konusunda da iki taraflı olduğunu söyleyebiliriz. Vernant’a göre yabancı, bir kent için tehlike / lanet arz edebilir ama aynı zamanda kutsallığın ifadesi de olabilir. Tragedyalarda ve özellikle Herakleitos’un ünlü sözünde (*Ethos Anthropos Daimon*) gördüğümüz üzere zıt durumların / konumların / özelliklerin birbirinin yerine geçme olasılığı yüksektir. Örneğin, “*Oidipus Kolonos*” oyununda Oidipus, kutsal bir bedene dönüşmüştür (Vernant, 1996; s.129-133).

Giorgio Agamben'in dikkat çektiği üzere Eski Yunanlılardan beri hayatımızın içinde olan *bios-zoe* ayrımını (Michel Foucault'un iddia ettiğinin tersine modernliğe özgü olmadığını) yani politik olanın çıplak hayattan ayrı tutuluyor oluşu ve çıplak hayata (aile, hayvanlar, tanrılar...) müdahale hakkını kendisinde gören iktidar ve şiddeti doğuran hukuksal prosedürlerin meşruluğunun sonuna dek sorgulanması gereken bir konudur. Çünkü bu iktidar ve şiddeti doğuran şiddet anlayışı, günümüz siyaset anlayışını ve dolayısıyla yaşantımızı, bedenimizi etkileyen, belirleyen bir meşrulaştırma"dır. Batı geleneğinde kabul edilen ayırım, *zoē*'ye ait olanın –biyolojik olan-, *bios*'a –politik olan- ait olana eklenebileceğini öngörüyor. *Bios* siyaseti, politikayı yasallık üzerinden tanımlamak suretiyle bir "yurttaşlık hakları" yaratır ve artık görevleriyle belirginleşmiş insanlar –özneler- politik bir toplum içinde kendi pozitif hukukunu ve dolayısıyla kendi kamusal alanını yaratır. Eski Yunanlılarda aileden ya da ailelerden oluşan *oikostan* çıkıldığında politika yapılabiliriyorsa, politika yaşama sonradan eklenen bir şeydir.

İnsan, *logosu* ancak siyasi arenada gerçekleştirebiliyorsa, siyasi cemaatin tek kişiyle mümkün olmadığı bir birliktelik gerektiği sonucunu çıkarabiliriz. Bu anlamda Eski Yunanlılarda siyasi cemaat, *polis*in kendisidir. Birlikte olmanın / cemaatin *polis* ile eş tutulması Batı siyasetinin, Aristotelesçi bir perspektiften beslenmesinin bir sonucudur. Jean - Luc Nancy'nin belirttiği gibi Batı'nın Aristotelesçi siyasi anlayışı, cemaati *polisten* ayrı düşünmediği gibi, felsefenin de Eski Yunan *polis*ile birlikte ortaya çıktığı ya da kökeninin orada olduğu düşüncesinin sakıncalı olduğunu, varlığa dair "esas sorun"u gözden kaçırmak ve sonlandırmak olacaktır. (Nancy, 2004; s. 21-23).

1.3 Polis – Philia

Aristoteles'e göre *polis* için önemi aşikâr olan yöneticiler, yasa yapıcılar *arete*⁷den (*arete* burada erdem olarak kullanılabilir) pay taşımalıdır. Aristoteles, adaleti (*dike*), erdem bir parçası olarak görür. Adalet, politik düzen ve yasaya uyma ile ilişkilidir. Ona göre "yasalar, herkes için konulur: ya herkesin ortak yararını ya da en iyilerin yararını (erdem bakımından) hedef edinirler" (Aristoteles: 2011: 1129b). Yönetici, adil olmalıdır ve "yönetici zaten başkalarıyla ilgisinde yöneticidir ve başkalarıyla ilişki

⁷ Aretē: Bir şeyin doğasının gerektirdiklerine uygun olması, mükemmelliğe yaklaşması olarak anlaşılmalıdır. Aretē, bağlamına göre de erdem ile karşılanmaktadır (Platon, 2006; s.114-ç.n.).

içindedir” (Aristoteles: 2011: 1130a). Her ne kadar felsefeleri birbirinden farklı olsa da benzer düşünceye Platon’da da rastlanır. Platon, *Sokrates’in Savunması* adlı yapıtında Sokrates, devlet adamları bir erdem olan bilgeliğin özelliklerini taşıması gerektiğini ifade eder. Sokrates, genel anlamda devlet adamlarının, itibar sahibi olanların, ozanların, zanaatkârların bilge olup olmadığını sorguladığı söz konusu metinde, – dönemin- devlet adamlarından, hiçbir şey bilmediği halde bir şey bildiğini zanneden insanlar olarak söz eder. (Platon, 2006; 6 -s. 45). Devlet adamlarının bilgelik vasıflarını taşıyor olmaları gerekir. Sokrates, yargılandığı mahkemede bir eleştiri olarak devlet adamlarını –ayrıca Sofistleri de kastederek- “(...) önce kendi kandırılıp, sonra başkalarını da ikna etmeye çalışanlar var ya, en baş edilemez olanları da bunlar.” (Platon, 2006; 2-s. 37) şeklinde ifade eder.

Günümüzden Eski Yunanlıları değerlendirmek birçok yanılgıyı ve sakıncayı içerebilir. Yunanlılar, günümüzde mevcut olduğu üzere devlet ile toplum ayrımını açıkça ortaya koymazlar. “Siteyi oluşturanlar kökeniyle, toplumsal sınıflarıyla ve işleviyle ne kadar ayrı olursa olsun, belli bir yerde yine de diğerlerine ‘benzerler’. Bu benzerlik *polis*in birliğini kurar, çünkü Yunanlılara göre yalnızca benzerler, *philia*’nın birleştirmesiyle karşılıklı olarak bulunabilirler ve aynı toplulukta birleşirler” (Vernant, 2002; s.57). *Philia*, modern karşılığı “dostluk, sevgi” olsa bile Antikite’de karşılıklı sorumluluk içeren bir bağıdır. Eski Yunanlılarda iyi hayat (*good life*) birlikte yaşama, kişilerin birlikteliği gibi *philia*’yı gerektiren nitelikler, *polis*’e atfedilmiştir. Aristoteles, *Politika* adlı yapıtında kişilerin birlikteliği açısından kent - devletin önemini, “biz, *polis*lerde *philia* (dostluk) duygularının olmasını, onlar için gerçekten nimet sayıyoruz; dostluk, iç kavgaları önleyecek bir güvencedir” (Aristoteles, 2011: 66) şeklinde dile getirmiştir. *Nikomakhos’a Etik*’te de *polis* için siyasi - toplumsal anlamda *iyi amaç*; ona göre “‘insan için iyi’ olan olsa gerek. Bu bir kişi için ve bir kent için aynı şeyse, kent için olanını hem elde etmek hem de korumak daha önemli ve amaca daha uygun” dur (Aristoteles: 2011: s. 10, 1094b). Aristoteles, kenti ve/veya devleti olmayan kişileri, bahtsız olarak değerlendirir. Onları insani açıdan farklı bir yerde konumlandırır. “doğası gereği, şehri, devleti olmayan bir kimse ya fazla iyidir ya fazla kötü, ya insanlığın altındadır ya üstünde.” (Aristoteles: 2011: Kitap I-2). Aristoteles’te *insan*, kentte, kentler içinde de *poliste philiadan* kaynaklı birlikte olma, birarada olma hali ile anlam bulur. Aristoteles, *Nikomakhos’a Etik*’te “tek kişiyi mutlu saymak anlamsızdır (...)

Nitekim hiç kimse bütün iyilere sahip olmayı tek kendisi için tercih etmese gerek, çünkü insan toplumsal, doğa gereği birlikte yaşamaya yatkın” dır (Aristoteles: 2011: 1169b) değerlendirmesini yapar. Aristoteles’in *Eudaimonia* olarak ifade ettiği nihai *telos da* “her şeyin arzuladığı şey” kendisi bir amaç, kendisine yeter bir şey yani “iyi”dir. (Aristoteles: 2011: 1097b). Kendine yeterden kastedilen, kişinin tek başına olması, yalnız bir hayat sürmesi değil, ana-babası, çocukları, karısı, dostları ve yurttaşlarıyla birlikte olmasıdır, çünkü insan doğal yapısı gereği toplumsaldır (*Nikomakhos’a Etik*, 1097b). Ayrıca Aristoteles, siyasetle ilgili (ancak *poliste* siyaset yapılabilir) *iyi amaç* fikrini, ölçülülük (*sôphrosûnê*) aşırılıklardan uzak bir tutum ile erdeme (*arete*) sahip olma şeklinde temellendirir. *Poliste* hâkim olması gereken yasanın (*nomos*) aşırılıklardan uzak olması gerektiği fikrini savunur. “Bir insanın duyguları vardır, yasanın ise yoktur” (Aristoteles, 1993: 100) “Yazılı kural dalgalanma eğilimi göstermez” (Aristoteles, 1993: 61) ifadeleri duygulardan uzak yaşamı mantıklı bir şekilde organize edebilecek yasaları yapılandırmak gerektiğini anlatır. Hatta yasanın duygulardan arınmış olma özelliğini, hayvani –doğal- hayattan insani hayatı ayıran önemli bir nitelik olduğu Aristoteles’in felsefesinde mevcuttur. Aristoteles’in *Politika* adlı yapıtında insan nasıl tam gelişme durumuna ulaştığı zaman hayvanların en iyisiyse, yasa ve kurallardan ayrılınca da en kötüsü olduğunu anlatması bu sebeptir. Sonuç olarak Aristoteles’in insanın kent içindeki yaşamına dair siyaset anlayışı, Batı siyaset anlayışının beslendiği “toplum” ve toplum içinde “birey” fikrini temellendirir. Eski Yunanlıların yaşam / hayat anlayışını, Giorgio Agamben’in yorumuna başvurarak bu aşamada anlamak açıklayıcı olacaktır. Agamben, *Kutsal İnsan* (1995) adlı çalışmasında Aristoteles’in *Nikomakhos’a Etik* ve Platon’un *Philebos* adlı yapıtlarından yola çıkarak, Eski Yunanlılarda tek bir “hayat” tanımının olmadığına dikkat çeker. Ona göre “eski Yunanlılarda, bizdeki ‘hayat’ sözcüğünü karşılayan tek bir sözcük yoktu. (...) anlambilim (semantik) ve biçimbilim (morfoloji) açısından birbirlerinden ayrı iki terim kullanıyorlardı: *zoē* ve *bios*. Birincisi bütün canlı varlıkların (hayvanların, insanların ya da tanrıların) ortak özelliği olan yalın yaşama / canlılık olgusunu ifade ederken, ikincisi bir birey ya da grubun bir özelliği olan yaşam(a) biçimine (hayat tarzına) işaret ediyordu.” (Agamben, 2001; s. 9). Agamben’e göre her iki düşünür de belli bir hayat tarzından bahsederken *zoē* kavramını değil de *bios*’u kullanıyorlardı. Bunun nedeni yalın – çıplak - doğal hayatı değil, belli bir hayatı, hayat tarzını ele almalarıydı. Belli bir

hayatın mümkün hale gelmesi *polis* ile mümkün ve onunla açığa çıkıyordu. Bu nedenle genel anlamda kentin, özelde de *polis*in amacı, *iyi bir hayat* sürmek ya da tersine insanların belli bir hayatı *poliste* kurması veya bulmasıdır. *İyi hayat* biçimi, hem Platon'da hem de Aristoteles'te *iyiyi* arzulayan bir "*eidōs*" olarak ele alınabilir. Aristoteles, "her bilgi ve tercih *iyiyi* arzular" (*Nikomakhos'a Etik*, 2011; 1094a) der ve Sokrates'e göre de kent, *iyi* (*Agathon*) ve ayrıca *güzel* (*Glaukon*) anlamlar taşır. Sokrates yargılanmasına, haksız olarak suçlanmasına⁸ ve yasaları sorgulamasına rağmen kent için iyi olanı / yasayı önemseyerek savunmasını yapar. Ona göre "tanrı"nın hizmetinde olmak ve kente yararlı işlerde bulunmak önemli bir meziyettir. "her seferinde karşımdakinin bilgeliğini çürüttükçe benim bilge olduğumu sandılar. Bu iş – yaptığı eleştiriler- yüzünden ne kentin işlerinden kayda değer biriyle ilgilenmeye zamanım oldu ne de kendiminkilerle. Tanrının hizmetinde olduğum için yok yoksulum işte."⁹ (Platon, 2006; 8; s. 51). Tüm bunlara rağmen Sokrates savunmasında kent için faydalı olduğunu anlatır. Sokrates, "beni öldürürseniz, kente kendini adanmış böylesi birini bir daha bulamazsınız öyle kolay kolay..." (Platon, 2006; 18 - s. 75). "Sanırım bugüne kadar kentte, benim tanrıya hizmetimden daha büyük bir nimet olmamıştır. Gencini, ihtiyarını ne bedenlerine özen göstermeye, ne para peşine düşmeye, yalnızca ruhun mükemmelleştirilmesiyle ilgilenmeye ikna etmek için çevrenizde dolaşıp durmaktan başka hiçbir şey yapmadım. Paranın erdemi değil, erdemin parayı getirdiğini söylüyordum, hem de insanlar için özel olsun, kamusal olsun iyiliklerin hepsini de." (Platon, 2006; 17 - s. 73) şeklinde kentin dolayısıyla yasa ile çevrilmiş hayatın, biosun önem ve işlevine dikkat çeker. Ayrıca Sokrates, yasalarda adaletin kent için önemini, ne kadar keskin olduğunu - olması gerektiğini şöyle ifade eder: "hiçbir insan, sizi ya da başka bir kalabalığı karşısına alıp, kentteki bunca haksızlığı, yasadışı şeyi engellemeye çalışırsa canını kurtaramaz. Adalet uğruna gerçekten savaşan biri, kısa süre de olsa yaşamını sürdürmek istiyorsa, kamu görevleri değil özel işler yapmak zorundadır." (Platon, 2006; 19 - s. 79). Kamu görevleri almış olanlar ile ilgili ise "kamu görevleri almış olsaydım, iyi bir adama yakışır biçimde haklıların yanında yer alsaydım ve

⁸ Sokrates şunlarla suçlanmıştır: "gençleri yoldan çıkardığından, kentin tapındığı tanrılara tapınmadığı, onların yerine başka yeni tanrılar koyduğu için yasayı ihlal etmiştir." (Platon, 2006; 11-s.53).

⁹ Platon ve Aristoteles'in kullandığı anlamda "Tanrı" ve "Kent" kavramlarını, günümüz anlamlarıyla anlamak Eski Yunan kültürünü sınırlandırmaya neden olabilir. Bu noktada Eski Yunanlıların dünyasına dair şu çalışma konuya bütünsel bir bakış açısı sunmaktadır: Frede, Michael: (1999), "*Rationality in Greek Thought*", eds. M. Frede ve G. Stiker, Oxford: Oxford University Press, s.13.

gerektiği gibi buna en yüksek önemi verseydim, bunca yıl hayatta kalabilir miydim sanıyorsunuz? Mümkün değil, ey Atina erleri (...) ben bütün hayatım boyunca, eğer bir görev üstlendiysem, hem kamu işlerinde, sanırım hem de özel işlerimde hiçbir zaman hiç kimseye, ne bana iftira edenlerin ‘öğrencilerim’ olduğunu söyledikleri birine, ne de bir başkasına adalete aykırı tarzda ayrıcalıklar tanıdım. Ben hiçbir zaman kimsenin öğretmeni olmadım.” (Platon, 2006; 21 - s. 81) şeklinde ifade eder. Ona göre yapılması en uygun şeylerden biri, “ne yargıca yalvarmak ne de yalvararak yakasını kurtarmak hakça, hakça olansa onu bilgilendirmek ve ikna etmektir.” (Platon, 2006; 24 - s. 89).

1.4 Poiesis – Techne - Aletheia

Eski yunanca *poiesis*, yapma – etme ve üretme anlamında, *techne* kavramı ise yapma – etme ve üretmenin bilgisi anlamına gelir. *Techneyi* bir kişinin yapması olarak değil insan aracılığıyla bir şeyi olacağı, varacağı yere doğru açmayı sağlayan, varlığı (being) açmanın bir yolu olarak anlayarak bu bölüme başlayacağım. *Techne* kendisini nasıl açar? Bu soruyu varlıkla ilişkimizi yeniden düşünerek, varlığı sabit varolan olarak görmeden cevaplamak gerekir. Martin Heidegger’in *Sanat Eserinin Kökeni* (1950) adlı çalışmasından yola çıkarak sanatı, varlığı açmanın bir yolu olarak düşünüyorum. Heidegger, sanatın ontolojisini yaptığı çalışmasında Vincent Van Gogh’un *A Pair of Shoes* (1886) adlı tablosundan yola çıkar. Bu tablodaki ayakkabılarda gerçek bir ayakkabıya –mimetik anlamda- benzeme amacı görülmemektedir. Heidegger’in yorumuna göre, resim bize köylü kadının anlam “dünya”sını verir. Heidegger, Eski Yunanlıların *techne* kavramından yola çıkarak sanatın bize bir dünya açtığı anlayışını geliştirir. Dolayısıyla sanat yapıtı, gerçeklik ile (*mimesis*) beraber düşünülmesi gereken bir şey olmaktan ziyade hakikat ile düşünülmesi gereken bir olgudur (Heidegger, 2007; s. 29). Burada sanat yapıtı / eseri, üretilmiş bir nesne olarak karşımıza çıkar. Sanat yapıtı, bir temsil olmaktan çıkarak o artık kendi kurduğu dünyadır. “Sanat eseri, var - olanın varlığını kendince açar. Bu açılma, yani dışa çıkma yani var - olanın hakikati eserde gerçekleşir. Var - olanın hakikati kendini sanat eserine koyar” (Heidegger, 2007; s. 32). Eserin gerçekliği ise Heidegger’e göre “hakikatin eserde işbaşında olmasıyla ve hakikatin gerçekleşmesiyle belirlenir” (Heidegger, 2007; s. 55). O halde Eski Yunanlıların *poiesis* olarak adlandırdıkları yaratmak nedir? Nasıl ortaya çıkar? Hakikat (*aletheia*) ile olan bağlantısı nedir? Heidegger’e göre yaratma, ortaya çıkarma, üretme

birbirinden farklı kavramlardır. Ona göre biz “yaratmayı, ortaya çıkarma olarak düşünürüz. Ancak bir aracın üretimi de ortaya çıkarmadır. Dilin tuhaf bir oyunu olsa da, el emeği eser yaratmaz, hatta olması gerektiği gibi, el yapımı ürünleri fabrika ürünlerinden ayırsak bile. Yaratma olarak ortaya koyma, üretim biçimindeki ortaya koymadan nasıl ayrılır?” (Heidegger, 2007; s. 56). Heidegger bu noktada *techne* kavramına gönderme yapar ve *technen*in sadece bir el sanatı ya da sanat olarak kullanılmasının yetersizliğine ve yüzeyselliğine dikkat çeker. *Techne* ne el sanatı ne bir sanat ne teknik bir şey ne de pratik bir başarıdır. “Yunan düşüncesine göre bilginin varlığı ‘ἀλήθεια’ yani var - olanın açığa çıkarılmasına dayanır.” Bu durumda *techne*, Yunanca deneyim edilmiş bilgi olarak, var olanın ortaya çıkarılmasıdır (...) asla yapabilme faaliyeti değildir” (Heidegger, 2007; s. 57).

Heidegger’in sanatı, varlığı açma yollarından birisi olarak gördüğü anlayışından yola çıkarak “estetik” kavramı bu aşamada sorunsallaştırılabilir. Heidegger, modern estetiğe karşı, onu eleştiren görüştedir. Bu bağlamda sanat ve estetik kavramlarını eski Yunanlılardan yola çıkarak açıklayacak olursak modernitenin kurucu unsurları arasında estetik eğitim, toplum için neden önemli olmuştur?

Estetik, Yunanca *aisthēa*’dan gelen *aisthētikos* kelimesinden türetilmiştir. *Aisthētikos*, duyuyla / hisle algılanabilen şeyler anlamına gelir. *Aisthesis*, algı ve duyumsal deneyim anlamına gelen, ancak bugünkü anlamıyla *sanatı* ifade etmeyen, gerçekliği, cismani olanın yalnızca bir ifadesi olarak *güzellik* ve *hakikat (aletheia)* tir.

Larry Shiner, sanat ve etrafındaki tüm kavramların Foucault’nun bağlamında yapı söküme uğratılması gerektiği görüşünü ortaya koyduğu *Sanatın İcadı* (2001) adlı kitabında sanatın modernliğin yerleşik kurumlarından birisi olduğunu ifade eder. Ona göre “modern sanat idealleri ve pratiklerinin evrensel, ezeli ve ebedi olduğu ya da en azından Eski Yunan’a veya Rönesans’a dek uzandığı yanılsamasına kapılmamızı daha da kolaylaştıran şeylerden biri de bizzat “sanat” [art] sözcüğündeki muğlaklıktır. İngilizcedeki “art” sözcüğü at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir.” (Shiner, 2010; s. 22). *Techne*, biraz önce değindiğim gibi bir şeyi vücuda getirme, yaratma eylemi veya bedensel mekanizmaları harekete geçiren bir meleke, bilme veya idrak biçimi olarak tarif edilebilir.

Platon'da sanat, algı ve duyu organlarının anatomik sınırlılığı içinde bir perspektif sunan, bedensel ve "haz" odaklı, *doxaya* dair olması dolayısıyla kibirli ve mağrur bir oyundur. Platon'un sanatçıları, "bilge" olarak gör(e)memesinin, resmin "hakikatten" uzak, kurgusal olduğunu iddia etmesi *techne* ile ontolojik bağın ayrı görülmemesinden kaynaklı olabilir. Aristoteles de benzer şekilde, "yalancı" sanatlardan ziyade sanattaki "hakikat" ve "erdemlilik"le ilgilendiğini ifade eder. Sanatta hakikatin bilgisine ulaşma imkânından yoksun olma söz konusu olduğu için Eski Yunan filozofları mesafe yaklaşmayı tercih etmiş gibi görünmektedirler. Her ne kadar birbirlerinden ayrı felsefeleri de olsa Platon ve Aristoteles'e göre felsefi bir temellendirme olmadan sanat – duyumsanabilir - algılanabilir özelliğinden dolayı- bir hedonizm olacaktır.

Estetiğin algı ve duyumsal deneyimle ilgili bir uzmanlık alanı haline gelmesi, 18. yy'da tayin edilen bir bölünme, ikilik (dichotomy) ile gerçekleşmiştir. Alexander Gottlieb Baumgarten¹⁰ "estetik" sözcüğünü kullanmış ve "sanat", "güzel sanatlar ve zanaatlar" olarak iki ayrı alanla incelenir olmuştur. Bu ikilik anlayışı, temelinde politik olan ile doğal olanı birbirinden ayrı gören bir zihniyetin neticesi olarak da değerlendirilebilir. Politik olan (akli) ile doğal (arzu) olan ayrımı, eski Yunanlılardakinden (örneğin Aristoteles'ten) daha da keskin, kutupsal hale gelmesi, evrensel bir doğa varsayımı ile yola çıkan "Toplum Sözleşmecileri" nde, özellikle de Thomas Hobbes'¹¹un *Leviathan* (1651) kitabında görülmektedir. Hobbes'un felsefesinde kendilik ile öteki arasındaki gerilim, düşmanlığa, yok etme zorunluluğuna dönüşür. Bu gerilim ve zorunluluk, insanın hem kendisiyle hem de doğa ile arasına mesafe koyması, dolayısıyla doğa - toplum diyalektiğinin yok olmasına neden olur. Kendilik, varlık ve bilinen fakat öteki oluş, yokluk ve bilinmeyen ile eş görülüp, bir ayrım, parçalanmışlık yaratılmıştır. G. W. F. Hegel'in de *Estetik Üzerine Dersler* (1835) adlı kitabında ifade ettiği gibi bu durum, modernliğin çıkmazı, krizidir. Modern anlama, bilme, idrak biçimi, insanı çifte yaşantısı olan bir kimseye dönüştürür. Modern kültür ve onun anlama yetisi, doğa – tin, doğa - sanat, içgüdü – ödev / norm / yasa, tinsel tümellik – duyulur / doğal tikellik, öznel - nesnel, içerik - biçim gibi birbirini dışsallaştıran, karşıtlık yaratan bir sistem oluşturmuştur.

¹⁰ Baumgarten, Gottlieb. "Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pernentibus" (Şiirle İlgili Bazı Meseleler Üzerine Felsefi Düşünceler) adlı kitabında.

¹¹ Hobbes, Thomas.: (1996), "Leviathan", Edition by Richard Tuck, Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) adlı kitabı da modern sanat ve estetik kuramları için kurucu bir belge niteliği taşımaktadır. Ona göre güzellik, öznel yanımız ile uyumludur ancak doğanın içsel erekselliği dolayısıyla evrensel anlamda – çünkü güzel en nihayetinde öngörölmüş bir katılımcılar topluluğu 'sensus communis'a hitap eder- herkes için geçerlidir.¹² Kant, özgürlük ve zorunluluğu uyuşturmak istemiş ve teleolojik bir doğa anlayışına bağlı olarak estetik deneyimi, duyu zevklerinden biri olsa da, onu bilim ve ahlaktan da otonom / özerk bir alan olarak konumlandırmıştır. "Kant'a göre estetik yargının temel paradokslarından kaçış yoktur: Estetik yargı hoş ama tarafsız, bireysel ama evrensel, kendiliğinden ama zorunlu, kavramsız ama entelektüel, ahlaki öğretisi olmayan ama bizim ahlaki doğamızı açığa çıkaran bir şeydir." (Shiner, 2010; s. 203). Kant'ın Aydınlanma için önerdiği fikir ise beğeni yargısının eğitilmesidir. Schiller'in özellikle vurguladığı gibi estetik eğitimidir. Ancak Schiller'deki bu estetik eğitim, toplum için üst bir konumda ideal olarak yer almaktadır. Genel olarak Kant, "estetikle ahlak arasında, fazlasıyla dolaylı da olsa bir bağlantının olduğunu söylüyordu: Hem estetik hem de ahlaki yargı dışsal kurallardan bağımsız olduğu için güzellik bir ahlak simgesidir ve yüce doğanın olağanüstü gücünün bize verdiği estetik zevk – de akılcı - ahlaki varlıklar olarak onurumuzu ortaya koyar. Güzellik ya da yücelik üzerinden yaşadığımız bir estetik deneyim bize tikel 'ahlaki dersler' öğreten bir şey değildir; bunun yerine ahlaki failer olarak özgürlüğümüzün farkına varmamızı sağlayan bir şeydir." (Kant 1987, 225-230, 119-132; akt. Shiner, 2010; s. 203). Kant, estetik tanımını her ne kadar kategorik alana konumlandırırsa da ahlaki, toplumsal, eğitsel ödev ve erek içeren bir sistem kurmuştur. Sonuç olarak sanat alanı olarak özerk bir alan yaratılmakla birlikte ona ahlaki görev ve sorumluluklar yüklenmiş, hatta kurtarıcı vahiy rolü bile biçilmiştir.

Friedrich Schiller'in Kant'ın felsefesine benzer bir şekilde *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*¹³ (1794) kitabı da modern sanat ve estetik kuramları için kurucu bir belge niteliği taşımaktadır. Schiller'e göre özgürlüğü getirecek olan şey, siyasal devrim değil sanat deneyimidir. Ona göre insanın estetik deneyimin isteklerine kulak verilmesi, ahlaki ve toplumsal gelişim için çok önemlidir. Schiller'e göre hem güzelin doğasını anlamak hem de belirgin bir gelecekte özgür bir toplum yaratmak için

¹² Kant, Immanuel.: (2006), "*Yargı Gücünün Eleştirisi*", İdeal Yayınevi, s. 45, 163.

¹³ <http://www.fordham.edu/halsall/mod/schiller-education.asp>

güzel sanatlara ihtiyaç vardır. Ona göre insan estetik durumda duygusal istencinden sıyrılarak ahlaksal bir duruma geçer ve en sonunda kendi doğasını ahlaksal istenciyle yönetebilir.

Deneyimin konusu, güzellik ve hakikati birlikte düşünülmesi, klasik felsefeye kadar dayanır ama modern felsefede sanat, hakikat olma değerini yitirmiş görünmektedir. Buna rağmen felsefi bir etkinlik olarak estetiği, sadece “güzellik” (duyumsal ve algısal bir deneyim olarak) ile değil, politik bir mesele olarak beden ve mekân ilişkisi bağlamında emek, öznellik, deneyimin doğası, kimlik, değer ve inançları dönüştürme potansiyeli açısından ve özneliğin eleştirisi olarak ele alan 20. Yüzyıl filozofları dikkate değerdir. Örneğin belirli, aşkın (transcendental) bir üst belirlenimi olmayan, kökensiz, merkezsiz bir anlayış geliştirmek mümkündür. Genelde 20. yy filozofları insanın yüzünü –metaforik anlamda- ışığa dönebilmesini sağlayabilecek bir yaratım olarak sanatın gerçek işlevinin hakikatle - bilgelikle bağlantısı içinde, “cehaletten” uzak bilgelik temelinde gerçekleştirilebileceğini düşünmüşlerdir. Modernliğin ikili açmazlarının hemen her alanda hâkim olduğu günümüz dünyasında sanat için de eleştirel, alternatif fikirler önemlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

ÖZEL – KAMUSAL HAYAT İKİLEMİ

2.1 Özel ve Kamusal Alan Birbirinden Ayrı mıdır?

Modernliğin ikili açmazlarından birisi olan özel – kamusal alan ayrımını inceleyeceğim bu bölümde belirli bir kamusal alan tanımından hareket etmek yerine, kamusal alan vasfının geçerliliğini tarihsel - eleştirel bir sorgulamasını yapmak gerekecektir. Genel anlamda kamusal ve kamusalı bağlayan kavramlar -özel alan, yurttaş, birey, özne...- modernitenin icadı olduğu bilgisiyle ele alınacaktır. “Birey” / “yurttaş” / “özne” gibi kavramların ilk bölümden (Eski Yunan Kent-Devleti: *Polis*) Eski Yunanlılarda günümüz anlamıyla karşımıza çıkmadığı, demokratik geleneğin, tek tek bireylere değil, kişilerin birlikteliğinden (birliktelik: *ethos* bağlamında -yani bu ortaklığı veya birlikteliği mümkün kılan / inşa eden ortak değerler, pratikler bütünü anlamında) oluşan kolektiviteye tekabül ettiği anlaşılıyor. Eski Yunan metinleri, tragedyalı bu kolektiviteye dair izler taşımaktadır. Eski Yunan demokratik talepleri ile günümüz talepleri arasında benzerlik kurulması sorunlu bir bakıştır. Eski Yunanda ilahi adalet ile demokratik adalet çelişkisi göz önünde tutulacak olursa Eski Yunanı günümüz dinamiklerinin *archè*'si olarak görmenin mümkün olmadığı, günümüzün bir kopyasını orada bulmak ya da aramanın boşuna bir çaba olduğu görülecektir.¹⁴ Aynı şekilde kamusal-özel ayrımının da bire bir Eski Yunan'dan başlatmak ve bu ayrımı orada aramak problemlidir. Bu bölümde kamusal ve özel alan ayrılığını nedenleri, nereden kaynaklandığı, nasıl sonuçlar doğurduğu gibi sorular değerlendirilmeye çalışılacaktır. Eski Yunanlılardan yola çıkarak günümüzü anlayabilmek birçok sorunu beraberinde getirmektedir. Genel anlamda kamusal – özel alan ikiliğinin eski Yunanlılarda da mevcut olduğu fakat modernleşme ile birlikte bu ayrımın siyasi anlamda farklı bir anlam kazandığını, insanların özne olma biçimlerini belirleye / inşa eden ekonomi politik bir anlayış olduğunu söylemek bu aşamada mümkündür.

‘Kamusal alan’ (*public space*) kavramı 20. yüzyılın son çeyreğinde belirginlik kazanan küresel ölçekli değişim ve dönüşüm olgusuyla birlikte dünya gündemine giren

¹⁴ Benzer şekilde “ethos” ile “daimon” arasında da bir gerginlik söz konusudur. Bkz. Herakleitos “Ethos, antropo daimon.” Ayrıca; <http://heraclitus01.tripod.com/>

bir kavramdır. Bu dönem içinde moderniteye ait birçok kavram, ilke ve kurumu sorunsallaştırmaya ve tartışmaya başlayan çeşitli düşünce biçimleri, modernitenin demokrasi ve özgürlük anlayışlarını da masaya yatırmaktadırlar. Modern demokrasi ve özgürlük anlayışının eksiklik ve yetersizliğine vurgu yapan bu yeni arayışlar, söz konusu kavram çiftinin sınırlarının tayininde kullanılan ‘kamusal alan’ kavramını da sorgulamaktadırlar. Siyaseti sınırlı alanlara hasreden ve siyasi katılımı dar tutan temsili demokrasi ile özgürlükleri ‘vatandaş – birey - özne’ üçlüsü çerçevesinde değerlendiren ve ‘herkese özgürlük’ parolasıyla bağdaşmayan klasik insan hakları anlayışı eleştirilmekte; buna paralel olarak, söz konusu anlayışların realize edildikleri “kamusal alan’ da tartışmaya açılmaktadır.¹⁵

Avrupa’da 1960’lı yıllarda irdelenmeye başlanan kamusal alan kavramı, farklı bakış açılarına göre farklı anlamlar kazanmaktadır. “Kamusal alanda neyin mümkün olduğu sorusu ise kamusal alanı ne biçimde tanımladığımız; bulunduğumuz coğrafyanın kamusal alan ve kamusal tanımını; sosyal çevre ve tarihi deneyimlerden gelen kişisel / toplumsal algılarımız gibi farklı değişkenler ekseninde cevaplanabilir.” (Uzer, 2010, s.14). Dolayısıyla kamusal alan kavramının belirli, tek bir tanımını yapmak mümkün görünmemektedir.

Türkiye’de kamusal alan kavramı devlet ile birlikte açıklanan bir kavram olma özelliği gösterir. Batı kapitalizminin etkisi ile Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde kamusal alan olarak tanımlanmaya ihtiyaç duyulan bir bakış açısı var olmaya başlar. Kamusal alan aynı zamanda yasa ile örülü bir alandır. Genel olarak kamusal alanlar devlet tarafından düzenlenen, denetlenen, devlet için etkinliklerin mekânı olarak karşımıza çıkar. Türkiye’de “kamu” kavramı, genelde devletle, devletin egemenlik alanı ile ilişkilendirilmiştir. Bu alandaki insanlar da devleti temsil eden vatandaşlar olarak sahne alır.

Geç Osmanlı dönemlerinde ve Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren modernleşmenin etkisi ile kentlerde modern mekânlar, alanlar da yaratılmaya çalışılır. Uğur Tanyeli’ye göre, “Tanzimat sonrasında 1980’lere ve 1990’lara kadar süren dönemde, kamusal mekân amaçlanarak, biçimlendirilerek bir modernlik sahnesi kurulur. (...) bu dönemi örnekleyen mekânsa Beyoğlu’dur. Beyoğlu, kamusal mekânın modernleşme sahnesine

¹⁵ <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=861>

dönüştüğü, denetimle üretilen mekândır. Bu dönem 90'lara kadar sürer; kamusal alanın daima tekinsiz olduğu bir dönemdir.” (Tanyeli, 2008; akt. Oskay, 2011; s. 168).

Genel olarak kamusal alan kavramını kent plancıları, planda kamu hizmetlerine ayrılmış alan olarak tanımlıyorlar. Onlar, kamusal alanı ev dışında kalan alanların bütünü olarak algılamaktadır. Bu alanlar serbestçe kullanımı olan, erişilebilir boş alanlar anlamında kullanılmaktadır. Hukukta, sahipsiz mallar ve hizmet malları ya da orta malları olarak yer alır. Kamusal alanlar, kentin hem fiziksel, hem sosyo-ekonomik hem de siyasal yapısı hakkında bilgi alınacak yerlerdir. Hukukçulara göre de kentlerin kamusal alan varlıkları, kent meydanları işlevleri açısından önemlidir. Aynı şekilde mimarlıkta, “kamusal alan” ve “kamusal mekân” kavramları, konut gibi özel bazı mekânların dışında kalan, meydanlar, sokaklar, parklar, kafeler gibi insanları toplanabileceği, bir araya gelebileceği her yer “kamusal” olarak ele alınır.

Henri Lefebvre, kentsel alanı, “mekân, günlük hayat ve kapitalist sosyal ilişkilerin yeniden üretimi”¹⁶ olarak tanımlar. Bu anlamda tanımlı bir yer olmaktan çok bir süreç ve siyasetin ön şartı olan kamusal alan, Etienne Balibar’ın “evrensel siyaset hakkı” olarak ifade ettiği şeyi, herkesin toplumsal düzeni hem kurma hem de tehlikeye atma hakkının kullanılabilir hale getirildiği yer anlamındadır (Deutsche, 2006; s. 83). Franck ve Stevens kamusal mekânları, “tahmin edilemeyecek olan dönüşümlerin potansiyelini taşıyan mekânlar” olarak tanımlarlar. (Franck K. ve Stevens, 2007; s.2-4; akt. Uzer, 2010, s.14).

Oscar Negt ve Alexander Kluge, -Jürgen Habermas’ın burjuva kamusalılığı yorumuna karşı çıkararak- kamusal alanı, "mücadelenin savaş dışı yollarla karara bağlandığı” proleter alan olarak tanımlarlar. Richard Sennett ise *Kamusal İnsanın Çöküşü* (1977) kitabında “kamusallaşma” kavramını; özgünlük ve entelektüel derinlikle kamusal hayat ve özel hayat arasındaki dengesizliğin nedenlerini ve bu dengesizliğin yol açtığı sorunları da irdeleyerek, Batı Avrupa kentleri için, insanların belirli mekânlarda yoğun toplumsal ilişkiler kurma olanaklarına sahip olmaları olarak açıklar. Ali Madanipour (2007) ise kamusal alanın herkese açık olduğunu, kamu otoriteleri tarafından tüm insanların kullanımı için oluşturulduğunu ve yönetildiğini, hem devlete hem topluma hizmet ettiğini vurgulamaktadır. Kamusal alanın kişiler arası mı yoksa kişisel olmayan mı veya “ilişkisel alanlar” mı yoksa “ilişkisel olmayan

¹⁶ <http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya28.pdf> Lefebvre, Henri. (2012), “Kent Hakkı- Seçmeler”, Dosya 28, Sayı 12’den alıntılanmıştır.

alanlar” mı olup - olmadığı soruları bu aşamada karşımıza çıkmaktadır. Marc Augé'nin “üst modernlik” olarak tanımladığı çağımızda kamusal alanı, yaşama biçimimize dair incelemesi ve vurguladığı yeni “yer olmayan” (ilişkiselliği engelleyen) geçicilik üzerinde kurulu yerlerin çoğalmasında söz konusudur.¹⁷ Augé'nin değerlendirmesi kamusal alan kavramını salt bir mekân problemi olmaktan çıkaran bir yaklaşımdır. Belirli bir mekân olmak yerine bir yerden başka bir yere geçiş, ulaşım için düzenlenen mekânlar kamusal alanlar mıdır? Bu bağlamda “yer olmayan” ların anlam ve işlevi nedir? Örneğin İstanbul'da Taksim Meydanı¹⁸, insanların toplandığı bir meydan olmanın dışına çıkarılıp sadece geçişi, ulaşımı sağlayan bir mekân olarak tasarlandığında niteliği değişmektedir. Burada kentin kamusal alanlarının sıkça farklı anlamları içerdiğini, çeşitli kişiler için farklı roller oynadığını ve kamusal alanların “kamusallığının”, özel alanları nasıl tanımladığımızla ve nasıl gündelik yaşamda, *ethos* anlamında, “performe” / icra ettiğimiz, edildiğimiz veya edemediğimiz olarak şekil ve anlam aldığını görüyoruz.

Kamusal / özel alan ikiliği¹⁹ de bir sıkıntı olarak günümüzde hayatımızın hemen her alanında kendini göstermektedir. Ferhat Kentel'in belirttiği gibi rasyonel olan ile akıldışının, kamusal (aleni) olan ile özel (mahrem) olanın yer değiştirmeye çalışması veya bu iki alan arasında yapılan ayırımın belirsiz olması, ilişkilerin bir nevi geçirgenlik içermesi, nelerin kamusal nelerin özel olması gerektiğine ilişkin her tasarımı problemliliktedir. Dolayısıyla kamusal alanı çok çeşitli biçimlerde ve modernliğin tanımının dışında yeniden tanımlamak, deneyimlemek mümkündür. Kamusal alan, mekânı içeriyor ama soyut düzeyde bir ilişki biçimidir.

Jürgen Habermas, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar* (1962) kitabında kamusal alanı, “modern toplum kurumlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanı”

¹⁷ Augé, Marc.: (1997), “*Yer-olmayanlar*”, Çev. Turhan Ilgaz, Kesit Yayıncılık, İstanbul

¹⁸ Bkz. “Taksim Yayalaştırma Projesi”:

<http://www.ibb.gov.tr/tr/TR/Pages/MecelisKarari.aspx?KararID=22527>

¹⁹ Bu ikiliğin, insanların “manevi yaşam” ile “dünyevi yaşam” ve dolayısıyla *iç ve dış* ayırımına kadar tarihsel izi sürülebilir. Chantal Mouffe'a göre “Eski Ahit dönemindeki insanlar manevi yaşamla dünyevi yaşantıyı birbirinden ayırmazlardı. Gündelik varoluşları, Yunanlılarda olduğu gibi tanrısal felaketlerle, denizlerin mucize kabilinden ikiye ayrılmasıyla, yanan çalılardan gelen fısıltılarla doluymuş gibi gelirdi onlara. Tanrı daima oradaydı. Yunanlılardan farklı olarak, Eski Ahit dönemindeki insanlar kendilerini köklerinden koparılmış gezginler olarak görürlerdi. Eski Ahit'in Yehova'sı da gezgin bir tanrıydı.” (Mouffe, 1999; s. 21).

olarak ele alır (Habermas, 2010). Habermas, kamusal alanı kamusal düşünce, kamusal görüş, yani bireysel yargılama oluşumunda gerekli bilgilerin dolaştığı ve basın özgürlüğünün garanti olduğu bir alan olarak tanımlamakta ve kamusal alanın yurttaşların özgürlüklerini kullanması için gereken araçları sağlama rolünü üstlendiğini belirtmektedir (Gökgür, 2006, 62). Bu bağlamda kamusal alan, aslında kamuoyunu oluşturan bir alan olarak söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavram olmaktadır. “Özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, tartıştıkları ve kamuoyu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı” olarak özetlenebilir. (Habermas, 2010). Chantal Mouffe’a göre “Habermasçı ideal konuşma durumunun önünde ampirik değil, ontolojik engeller vardır. Bu yüzden, Habermas’ın düzenleyici bir fikir olarak sunduğu rasyonel mutabakat aslında kavramsal düzeyde bir imkânsızlığa tekabül eder. Nitekim böyle bir rasyonel mutabakat dışlamadan azade bir mutabakatın, ‘onlarsız’ bir ‘biz’in olmasını gerektirir ki bunlar olanaksızdır.” (Mouffe, 2012, s.115).

Habermas’ın kamusal alan tanımı, büyük oranda Batı toplumunun kamusal alan anlayışını yansıtan bir tanımdır. “Oskar Negt’in eleştirisine göre, 1960’lı yıllarda Habermas, Batı Toplumlarındaki liberal ‘kamusal alan’ a dikkat çekmekte ve burjuva kamusal alanından söz etmekteydi. Negt, burada iki ayrı kamusal alan ve iki ayrı ekonomi arasında bir mücadele olduğunu ileri sürmektedir. -Daha öncesinde- Marx da kamusal alanı, burjuva devleti ile ilişkide düşünmüştü. Kamusal alan burjuva medyasının da egemenliği altında dejenere hale gelmiştir. –Buradan yola çıkarak denilebilir ki- kamusal ve özel alanın dışında komün bir alanın varlığına ihtiyaç duyulmaktadır.” (Akt; Akay, 2007; s. 101).

Hannah Arendt, kamusal alan - politik alan ile ilişkilendirmesinde, “appearance” (belirme / tezahür alanı) olarak, insanlar arasında görünürlük ve temas (ortaklık – birliktelik / *Mitsein*) sağlayan şey vurgusunu yapar. “Kamusal alan” (*public realm*) kavramını, insanlar tarafından harekete geçirilen / performe edilen, insan yapısı nesnelere oluşan ve insanlar tarafından ortak olarak paylaşılan dünya olarak tanımlamakta ve kamusal alanda var olmanın, herkesin farklı bir konumdan görüyor ve

duyuyor olmak olduğunu vurgulamaktadır.²⁰ Arendt'e göre insanların farklılıkları ve bunların bir bütün içerisindeki çeşitliliği kamusal alanı oluşturması gerekmekte ve bu farklılıkla kamusal alan beslenmektedir. Bu çeşitliliğin olmaması durumunda kamusal alan iletişim ve paylaşımından uzak bir alan olarak kalacaktır.

Arendt, *İnsanlık Durumu*'nda (1958) iki tür yaşamdan bahseder: *vita activa* (eyleyerek yaşama) ve *vita contemplativa* (seyrederek yaşama). Bunlardan ilki üzerinde durarak, insanların doğanın bir parçası olmasıyla onun yasalarına tabi olduğunu ancak aynı zamanda -neredeyse fenomenolojik bir perspektifte- üretim / yaratım sayesinde insanın kendi eliyle ve asıl eylemleriyle dünyaya “kalıcı” yeni şeyler getirmesi söz konusudur. Dolayısıyla Arendt'e göre insanı -emek, iş ve eylem bütünlüğü içinde- özgürlüğe götüren yegâne etkinlik türü, eylem alanına giren etkinliklerdir. Konuşmak, tartışmak, sorumluluk almak, kötülüğe karşı durmak en etken siyaset alanında yapılır. Arendt'e göre “insanların birlikte yaşıyor olmaları gerçeği bütün insani etkinliklerin koşuludur, ama insan toplumu dışında tahayyülü bile mümkün olmayan yegâne insani etkinlik eylemdir.” (Arendt, 1998). Bu bağlamda Margaret Canovan'ın belirttiği gibi eylem, insanın mucizede bulunma yetisidir. Arendt, insanın doğurganlığını ve başlangıç mucizesini hatırlatan eylemin (eylemenin) etimolojik incelemesini yapar. En genel anlamıyla eylemek (inisiyatif almak, başlamak) Yunanca “başlamak”, “ön ayak olmak” ve “hakim olmak” anlamına gelen *archein* kelimesinde ve Latince *agere*'nin özgün anlamına gelen bir şeyleri harekete geçirmek demektir. Yani eylemek aynı zamanda tepki göstermektir ve Arendt için “yeni olanı” ortaklığa getirmektir. İnsanlar *initium* (başlangıç, giriş) olduklarından, doğmak suretiyle yeni gelenler ve başlayanlar olduklarından inisiyatif sahibidirler ve eyleme atılırlar. Eylem, yaratma / üretme olmasından dolayı hem denetlenemez hem de yapısı gereği tüm engellemeleri parçalama, yok etme eğilimindedir.

Arendt, *Geçmişle Gelecek Arasında*'da (1961) siyasal yetke, özgürlük, siyasal yargı ve kültür gibi kavramları tartışarak insanın, ancak eylem aracılığıyla insanlar arasına yerleşebileceğini ve kamusal bir alan kurabileceğini ve koruyabileceğini ifade etmiştir. Hatta insan ancak bu yolla “insan dışı” bir dünyadan kurtulabilir ve kendisinin yarattığı ortak bir dünyada, yani kendi evi olan –evi edindiği- bir dünyada yaşayabilir.²¹

²⁰ Arendt Hannah, “*The Human Condition*”; Second Edition, Introduction by Margaret Canovan, University of Chicago Press, Chicago & London, 1998.

²¹ <http://kaygi.home.uludag.edu.tr/issues/1912/2012-19-5.pdf>

Arendt'in “dünyaya karşı sorumluluk” kavramı adı altında ortaya koyduğu ve politika / siyaset teorisinde kolektif sorumluluk kavramı merkezinde geliştirdiği bir yurttaş etiğidir. (...) Arendt'in yurttaşlık etiğinin merkezi kavramı olan sorumluluk bir yandan Aristoteles'in *philia* kavramına referans eder, diğer yandan da Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde (1790) ortaya koyduğu ‘genişletilmiş zihin’, temsil edici düşünme kavramlarına dayalı olan ve yurttaş etkinliğinin özünü seyretme ve yargılama olarak tanımlayacağı Kantçı bir perspektife yerleşir. Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin bir yeniden okumasıyla ortaya konulan bu yurttaşlık teorisi aslında Arendt'in Batı Aklı'nın karşı karşıya kaldığı ‘kötülük’ün kaynaklarını araştırırken analiz ettiği modern insanlık durumunun açmazlarını aşmanın araçlarını düşündüğü noktada ele geçirilebilir bir teoridir.²² Bu anlamda Arendt, insan eyleminin kendi içinde iyi olmasının ötesinde insanlar için iyi olması yönünde bir fikir öne sürer. Ona göre “bu dünyadan gitmek zorunda kalacağımız gün, arkamızda daha iyi bir dünya bırakmak, iyi bir insan olmuş olmaktan daha önemli olacaktır.”²³

Judith Butler, İstanbul'da “Toplanma Özgürlüğü”²⁴ (15 Eylül 2013) adlı konferansı da kamusal alan kavramına yüklenen siyasi jargonu sorunsallaştırıyordu. Ona göre örneğin hapisanede açlık grevi yapan mahkûmlarla direniş amacıyla kamusal alanda toplanan bedenlerin aslında aynı olgunun iki ayrı yüzü olduğunu söylüyordu. Benzer bir bakış açısı ise Clarisse Hahn'ın *Notre Corps est une arme, (Bedenlerimiz silahımızdır - 2011)* isimli üçlemesinde sunuluyor. Hahn; bir direniş aracı olarak bedenin üç ayrı mekânda kullanımını incelemiştir: Meksika'daki çıplak protestolar, hapisanedeki açlık grevleri ve de Güneydoğu'daki *savaş*: ‘Örneğin açlık grevleri; kamusal alanda yer alamayan bedenin reddi ya da pratiği değilse nedir? Açlık grevleri ya da hapisane direnişleri; siyasi anlamda kendi kaderini tayin etmenin tek geçerli yolunun kamusal alanda yer almak olmadığını gösterir. Mahkûmların oluşturdukları ağlar kamusal alanda bedensel olarak yer alamayanların dayanışma biçimleridir... Bu ağlar ayrıca protesto,

²² <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=244> Ayrıca Bkz. Arendt H., (1988), “*Penser l'événement*”, çev. C.Habib, Belin, Paris, ss.115-122.

²³ A. g. m (H. Arendt, *Vies politiques*, 227-228).

²⁴ Butler Judith, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 15 Eylül 2013. Ayrıca bkz.

<http://globalcenters.columbia.edu/istanbul/content/judith-butler-speak-istanbul>

²⁴ <http://www.artfulliving.com.tr/detay/kamusal-alan-bir-araya-gelen-ayri-tutulan-ve-parcedilalanan-bedenlernbsp>

imza toplama, yasal ve siyasi temsil, sivil itaatsizlik özgürlüklerini yürürlüğe koyan insanların toplanma biçimleridir.’”²⁵

Sosyal bilimciler ise kamusal alanın “siyasal olan”ın, “özgürlük” ve “kamusal müzakere alanı”nın tezahürü mü yoksa “iktidar”, “çatışma” ve “antagonizma” alanı mı olduğu tartışmasını son dönemde yapmaktadırlar. Nihayetinde yekpare bir kamusal alandan söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Kamusal alanlar daima çoğuldur. Mouffe’un belirttiği gibi “temel bir birlik ilkesinin, önceden tespit edilmiş bir merkezin varlığından bahsetmek mümkün olmasa da, alanlar arasında her zaman çeşitli eklemlenmiş biçimleri söz konusudur, dolayısıyla kimi *postmodernist* düşünürlerin tasavvur ettiği türde bir dağılmayla karşılaşmayız. Ama Deleuze ve takipçilerinde rastladığımız türde ‘pürüzsüz’ bir alandan da bahsetmiyoruz. Kamusal alanlar her zaman katmanlıdır ve hegemonik bir yapıya sahiptir.” (Mouffe, 2012, s.115).

*Kamuyu kuran öznelerin, bir araya gelerek aldıkları ortak kararlar ile siyasi iradeye katıldıkları varsayımı ve buradan yola çıkarak oluşturulmuş “sınır”lı özgürlük ve evrensel insan hakları ideali, Batı toplumunun açmazlarından biridir. Sonuç olarak, kamusal alan ile ilgili tartışmalar, bir temsiliyet ve katılım açısından kurgulanmaktadır. Ancak salt temsiliyet ve katılım meselesine indirgenemez. Kültürel ve tarihsel koşulları ile birlikte kişinin mekânıyla, kendi varoluşuyla, kendi edimleri üzerinden kurduğu bilinç ilişkisi ya da bir inşa olarak kamusal alanı değerlendirmek gerekir. Aslında toplu olarak ve verilmiş, sabit ve evrensel bir anlamda hitap edebileceğimiz bir kamusal alanın olmadığı günümüzde kamusal alanı, bir sosyal ağ olarak çeşitli katmanlarda tartışmak gerekecektir. Geleneksel tarih anlayışı, sabit, değişmez, zorunlu, evrensel bir öz arayışı içinde olduğu için insan varoluşunun tek, biricik olduğu gerçeğini gözden kaçırmıştır. Burada insan hayatını eşitlik, determinasyon, evrensel insan doğası, ahlaki – siyasi - toplumsal normlar ya da özgürse de belirli sınırlar ve normlar ile tanımlama söz konusudur. Özgürlüğü, (*Liberté*) kurtuluş anlamında değil de tikel olarak ele alırsak, özgürlük kendini baştan yaratarak, kendini dönüştürerek yaşamaktır. Bu sürecin -baş, sonu, merkezi, belirli bir kökeni, özü, varacağı nihai noktası, içi ve dışı olmadığı anlayışıyla- her türlü *sınır* ve sınır yaratan koşullar varken özgürlük mümkün görünmemektedir. Bu anlamda ben ve öteki / başkası arasındaki her türlü sınır, bütün aidiyetlerde, kimliklerde kendisini göstermektedir. Benzer şekilde ideoloji de bir*

²⁵ Güvensoy, Deniz.: (2013), “*Kamusal alan: Bir Araya Gelen, Ayrı Tutulan ve Parçalanmış Bedenler*” yazısı. Bkz. www.denizguvensoy.com

düşüncenin *logos*' u olarak, ırk - sınıf ya da ulus gibi belirli bir düşüncenin etrafında toplanır ve insanları belirler. Son olarak bu bölümde kendinden sonrakileri önemli ölçüde etkilemiş olan Karl Marx'a bakmak yerinde olacaktır. Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*' nın (1859) Önsöz²⁶ kısmında hayatın üretilen bir şey olduğu hiçbir ahlaki, siyasi norm ile belirlenemeyeceği ancak insanın kaçınılmaz ve iradesinden bağımsız bir ilişkiler ağı içinde kendisini bulacağı tespitini yapar. Ona göre hayatın temel özelliği üretilmesi, yaratılmasıdır. Toplumsal ilişkilerin yarattığı normlar, yasa ve devlet tüm bu sistem insan bedenini dışarıdan kuran mekanizmadır. Marx'a göre "varlıklarının toplumsal üretiminde insanlar aralarında zorunlu, kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurarlar; üretim ilişkileri, onların maddi üretici güçlerinin belirli bir gelişme derecesine tekabül eder. Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasi ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, onların bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır."²⁷ Marx, *Yahudi Sorunu*²⁸ (1843) adlı çalışmasında da benzer düşünceyi Bauer'in din, politika ve özgürlük üzerine çalışmasına yönelik eleştirileri ile temellendirir. Marx'a göre "politik özgürleşmenin sınırı, insan bir kısıtlamadan gerçekten kurtulmamışken, devletin o kısıtlamadan kurtulabilmesi, insan özgür bir insan olamamışken devletin özgür devlet olabilmesi noktasında beliriyor." (Marx, 2009; s. 15). Dolayısıyla Marx, insanın özgürlüğü olmadan devletin özgürlüğünün ne ifade ettiğini sorgulayan bir yaklaşım içerisindeydi. Bu anlamda özgürlük nedir? Devletin veya toplumsal ilişkilerin kurduğu bir sistem içinde insan ne kadar özgür olabilir? Sınırdan durmak devlet için neden tehlike içermektedir? 1791-1793-1795 Anayasalarına ve İnsan Hakları Bildirgelerine göre, "özgürlük"²⁹, herhangi birine zarar vermeyen her şeyi yapma ve uygulama hakkıdır. Her bir kimsenin diğerine zarar vermeksizin hareket etmesiyle oluşan sınır, iki tarla arasındaki sınırın bir çit yardımıyla belirlenişi gibi yasayla belirlidir. Söz konusu olan dünyadan elini eteğini çekmiş yalıtık monad olarak

²⁶ Marx, Karl.: (1976), "*Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*" içinde Önsöz Bölümü, Çev. Sevim Belli, 3. Baskı, Sol Yayınları, Ankara, s. 25. – Ayrıca Marx, Karl.: (1977), "*A Contribution to The Critique of Political Economy*", translated from the German by S. W. Ryazanskaya, Progress Publishers, Moscow, s. 20-21.

²⁷ A.g.e

²⁸ <http://faculty.washington.edu/cbebler/teaching/coursenotes/Texts/MarxJewishQues.html>

²⁹ 1791 İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi Madde 2: "Bu haklar vb. (doğal ve kaldırılmaz haklar) şunlardır: Eşitlik, özgürlük, güvenlik, mülkiyet." Özgürlüğü oluşturan nedir? Madde 6: "Özgürlük, insanın, bir diğerinin haklarına zarar vermeden her şeyi yapabilme hakkıdır." ya da 1791 İnsan Hakları Bildirgesine göre: "Özgürlük ve başkasına zarar vermeden her şeyi yapabilmekten oluşur." – ç.n.

insan özgürlüğüdür. (...) sivil toplum üyesinin, yani egoist insanın, öteki insanlardan ve topluluktan koparılmış insanın haklarından başka bir şey olmayan haklardır.” (Marx; 2009, s. 29). Bu anlamda Marx, her türlü hak teorisi, eşitlikçi, ahlaki norm reddeder. Ve bu hak teorisi, eşitlikçi ve ahlakçı norm ile üretilen toplumsal ilişkiler içinde kamusal – özel alan gibi bir ayırım politik ve etik düzlemde tekrar tekrar üzerinde çalışılması, sorgulanması gereken bir konudur.

2.2 Charles Baudelaire’in Gözünden Modern Kent ve Sıkıntı

19. yy sonunda endüstrileşme ve modernleşme³⁰ kentsel ve sanatsal deneyimler / pratikler üzerine büyük ölçüde etkide bulunmuştur. Bu aşamada modernizmin ana hatlarını rahatlıkla bulabileceğimiz Charles Baudelaire’in yazılarında ve şiirlerinde sunduğu şehir ve insan manzaralarından bakış edinmek, modernliğin kent, kamusal alan, kitle, yabancılar, çağdaşlık, zaman ve mekân gibi boyutlarını tartışmak açısından önemlidir. Modernleşmenin kuşatıcı etkisi ile modern kentsel deneyim, modern kentte ortaya çıkan yeni yaşam biçimleri ve ona yönelik kaygıların edebiyatta vücut bulması söz konusudur. Sanatsal olan döneminin politik, tarihsel özelliklerinden etkilenir ve etkiler. Örneğin edebiyatta daha çok yaşanan an ile denk düşmemek, sıkıntı (Baudelaire’in ele aldığı anlamda “spleen”) halini beraberinde getiren kavramların işlendiği dikkat çekmektedir.

Klasik gelenekte yüce, destansı temaların kullanılması form - mimesis anlayışı ile olduğu haliyle görünenin tasvirinin yapılması, Baudelaire’a göre “eski”nin bu hükmü, hayatın canlılığını göz ardı eden, ona hakaret eden bir tavidir. Artık “yeni” hükmetmeliydi. Baudelaire’a göre gerçek, ancak sanatın keşfedilebileceği derinlerdeki temsili ile mümkündür.

Baudelaire, her çağın kendi tavrı, bakışı ve duruşu olduğunu ve daha çok bir “arayış” olarak adlandırdığı hızla değişen Modernite ile şunu kasteder: ‘Modernite’yle kastettiğim, yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır. ... giysi ile saçtan beden hareketlerine, bakışlara ve

³⁰ Modernleşme ile modernizmin birbirine bağlı fakat birbirinden farklı alanlara, süreçlere gönderme yaptığını başlangıçta söylemek gerekir. “*Modernleşme*, kapitalist sanayileşme sürecini, *modernizm* ise – varlığı bu sürece bağlı olmak ve modern hayatı bir anlamda diyalektik bir tutkuyla sahiplenmekle birlikte-modernleşmeyi kıyasıya eleştiren şair, yazar ve düşünürlerin tutum ve kültürel değerlerinin toplamını ifade ediyor.” (Berman, 2004; akt. Mollaer, 2014/67, s. 264).

gülümsemeye kadar (her çağın kendi duruşu, bakışı ve gülümseyişi vardır) her şey eksiksiz bir dinamizme sahip bir bütün oluşturur. Büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz unsuru küçümseme veya dikkate almama hakkına sahip değilsiniz.” (Baudelaire, 2009, s. 214). Baudelaire’e göre bu anlamda sanatçı, basit bir *flâneur*’den – uçucu zevklerin ötesinde- daha genel bir hedefe yönelmiş, Modernite adı verilen şeyi arayan kişidir. (Baudelaire, 2009, s. 215).

Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* (1863) adlı metninde, modern sanat anlayışının izlerini bulduğu Bay G. olarak adlandırdığı bir ressamı anlatır. Onu “parmaklarının beceriksizliğine, elindeki resim aracının itaatsizliğine sinirlenerek, bir barbar gibi, bir çocuk gibi çiziyordu.” (Baudelaire, 2009, s. 206) şeklinde tarif eder. Dolayısıyla klasik sanatta mükemmel el becerisine sahip ressamlardan farklı olarak, modern sanatçı, çocuksu ve barbar olacaktır. Baudelaire, bahsi geçen sanatçının, kent hayatına, kentin kalabalığına karşı merakının kişiyi bir arayışa sürüklediğini, tutkuya dönüştüğünü ifade eder. O sanatçı, “mutlak unutuşun kıyısına vardığı için, hatırlamakta, her şeyi hatırlamak için yakıcı bir istek duymaktadır. Sonunda bir an için gördüğü yüz ifadesinden büyüldüğü meçhul kişinin peşinden kalabalığın içine karışır. Merak ölümcül, karşı konulmaz bir tutku olmuştur.” (Baudelaire, 2009, s. 208). Baudelaire, bir tutku haline gelen bu arayışın modern kentlerin dönüşümü ile ilgili olduğunu onun metinlerinden, şiirlerinden anlarız. Mouffe’un belirttiği gibi modern kentlerde “kentin açık olan dışsal yaşamı, içsel yaşamın bir yansıması değildir. Açılma, kalabalıklar arasında ve yabancılar arasında oluşur. Modern kentin kültürel sorunu, bu kişisel olmayan çevrenin nasıl dile getirileceği; onun süregelen kişiliksizliğinin; kökenleri dış dünyaya dayanan şeylerin gerçek olmadığı inancına dek uzanan nötrlüğünün nasıl giderilebileceğidir. Bizim kentle ilgili sorunumuz, dışarının gerçekliğini insan yaşantısının bir boyutu olarak nasıl ihya edebileceğimizdir.” (Mouffe, 1999; s.15).

Kentin, modern zamanın sanat ve sanatçı için ne anlam ifade ettiğini ise tekrar Bay G.’nin sembolik varlığı üzerinden ifade edecek olursak, Bay G.; “Uyanıp gözlerini açtığında (...) ‘Ne görkemli bir düzen! Nasıl bir ışık sağanağı! Saatlerdir her yer ışık içinde, ama ben uyurken ne çoğunu kaçırdım! Görebileceğim halde kaçırdığım ne kadar aydınlık şey vardı kim bilir!’ der ve sonra dışarı çıkar. Hayat nehrinin bütün görkemi ve parlaklığıyla yanından akıp gidişini seyreder. Büyük kentlerdeki hayatın ebedi güzelliği, şaşırtıcı ahengi karşısında hayran kalır – insan özgürlüğünün kargaşası arasında adeta

ilahi takdirle sağlanan bir ahenktir bu. Büyük kentin manzaralarını, sisin okşadığı ya da güneşin örselediği taş manzaralarını seyre dalar.” (Baudelaire, 2009, s. 211-212).

Baudelaire, sanatı hakikat aramak olarak görmez, tam tersi hakikat değil güzel daha değerlidir. Modern sanatın sahnesi, doğa değil, artık kenttir. Doğa, cennet ise kent, cehennemdir. Sanatın malzemesi de bu cehennemdir. Kent, hakik değil, sahte, suni; tanrısal değil, şeytanidir [Baudelaire’e göre şeytani olan tam da bu insani olandır]. Bu anlamda, kent kahramanları da lanetli, kötü ve çirkindirler. (Artun, 2009, s. 56-57). Sonuç itibariyle modern sanat yapıtının çok ve karşıt anlamlılığı, anlamsızlığı, karmaşıklığı, esrarı, yorumlanmaya direnmesi, belirtik, anlaşılır, aleni, zahiri ve mimetik olan eskide; örtük, içrek, gizemli, batını, hermetik olan da yeniyi nitelendirir. (Artun, 2009, 58-59). Richard Wagner’in *Tannhäuser Operasının* (1845) -Paris uyarlaması- veya basit zevkler peşinde kalabalığa düşmeyi öven, halk gazinolarını ele alan yapıtları da bu doğrultuda ele alınabilir. Sanatın, ders verme, ahlaki ödev ya da fayda sağlama işlevinin sorgulanması, sanatın sadece kendisiyle özdeş olması yönündeki hâkim fikre dönüşmüştür. Burada -bir önceki bölümde ele alındığı gibi- Kant’ın estetik teorisinden modernitenin miras edindiği bir anlayış hâkimdir. Söz konusu teoriye göre sanatın farklı dallardan ayrılıp bir nevi “bağımsızlık” kazanması, sanat yapıtının “işlevsiz” kılınması, estetik “haz”ın “ilişiksiz” (disinterested) olması gibi etkileri günümüze uzanan birçok yansıması mevcuttur.

Modern sanatın tepkisi, burjuvazinin “zevksiz”, faydacı, basit ve maddiyatçılığa dayanan tavrını eleştirme yönündedir. Bununla birlikte “ilerleme” anlayışına, önceden verili ya da belirlenmiş bir güzellik fikrine, bilime, endüstriye karşı olma veya - onlardan- olmamayı tercih etme söz konusudur. Bilim, endüstri ve onun ilerleme anlayışının bir riya olduğu, kentsel yaşantımızın içinde insanları ve ilişkilerini biçimlendirmekte olduğu sıkça ifade edilmeye başlanır. Bu anlamda bir baskı mekanizmasına dönüşen “uygarlık”, “barbarlık”la eş anlama gelmiştir.

Modernleşmeyle birlikte yabancılaşma, yalıtılma sanatsal olanda ifadesini bulur. Wagner’in fragmanlardan oluşan -kopuk kopuk- besteleri, modern emek süreçlerinin ayrıştırılması gibidir. Eskiz estetiği, düşünsel ve estetik fragmanlaşma modern sanatta işlenen konular arasındadır. Güzellik, hakikat, iyilik birliği doktrini sorgulamaları sarsıntı etkisi yaratır. Bundan sonra zamanın parçalanması, zamana yabancılaşma aynı zamanda tarihsel parçalanmaya işaret edecektir.

Bu bölümde ilk olarak modernleşmenin maddi süreçlerine, kapitalizmin yükseliş çağına işaret eden nesnelere / imgelerden birisi olan 19. yy'ın en önemli mimari eserlerinden kabul edilen Paris Pasajları ele alınacaktır. Burada özellikle Walter Benjamin'in *Pasajlar* (1936) adlı çalışmasında Paris Pasajları üzerine 1930'larda döneminin -ve günümüz- dünyasını anlamak üzere kapsamlı bir şekilde yaptığı araştırması yönlendirici olmuştur. Benjamin, modern şehre (Paris, Berlin, Moskova gibi) mimari, toplumsal ve sanatsal anlamda geçişe, eski bir düzenin kalıntıları üzerine inşa edilen yeni bir düzene tanıklık yapar. Burada Benjamin'in aynı zamanda bir "flâneurlük" sergilediği de söylenebilir.

19. yy'ın sonlarında endüstrileşme ile kentler, ortaçağ kentinden (örneğin, bir katedral etrafında inşa edilenden) farklı olarak, ticaret, iş ve alışveriş alanlarıyla şekillenmeye başlamıştır. Walter Benjamin'e göre 19.yy başkenti Paris'te, gotik özentisi mekânlar, modern dünyanın bir minyatürü olmuş ve Pasajlar, meta fetişizmi anlatan yapılar olarak hayatın içine girmiştir. 1820'lerde yapılan bu Paris Pasajları'nın ortaya çıkışı da tekstil ticareti ve mimaride demir konstrüksiyonunun kullanımı ile ilgilidir³¹ (Benjamin, 2012).

Walter Benjamin'in 19. yüzyıldan itibaren yükselen modernizmi ve kentin yeni çehresiyle kentlilerin ilişkilerini irdelediği *Pasajlar* çalışmasında bu dönemde yaşayanların, yabancılar dâhil, pasajları öve öve bitirememelerinden bahseder. "Benjamin, döneme ait bir 'Resimli Paris Rehberi'nden alıntı yapar: 'Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir... Işığı yukardan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj, küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır'. Bu küçük dünyada alışveriş gezintisine çıkanlar, kentsoylu zenginlerdir;? Seyredenler, yeni kent kalabalıklarıdır."³²

Kapitalist - endüstriyel ilerleme idealinin fantazmagorilerinden birisi olan Paris Pasajları, meta üretiminin kültürel yaşam dünyasına, mekâna yerleşen, faydacı - biçimci kaygılarla hareket eden iktidarın mekânsal örgütlemesinin aracı olan yalnızca bir örnektir. Burada ele alınan aynı zamanda modern hayatın sosyal aktörlerini anlamaya

³¹1850'den sonra pasajların yok edilişi, yerlerini alışveriş merkezinin alışı, zanaatı istismar edilişi olarak da yorumlanmıştır.

³² Akt. Özbek, Meral. "Walter Benjamin'i Okumak III" b kz.

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/477/5497.pdf>

yönelik bir uğraştır. Paris Pasajları gibi benzer yapılanmalar, günümüzde hemen hemen yaşantımızın her alanına geçmişte olduğundan daha baskın ve sistemli bir şekilde nüfuz etmektedir. Bu tezde politik olan ile sanatsal olan bağı, kentsel mekânı biçimlendiren yapılar ile birlikte sorunsallaştırarak görünür kılma amaçlanmaktadır. Bu yüzden salt mekânsal değil, sanatsal ifadede değişim yaratan, sanatı da içine alan tartışmalara yer vermek gerekmektedir.

2.3 “Bakış”ın Değişimi: Modern Sanattan Günümüz Sanatına

Modernizm veya modern sanat kendinden önceki geleneksel sanat formlarının, yaklaşımlarının tersine düşünürün, sanatçının kendi dünyasını “özgürce” ifade edebileceği, öznel bir dil benimsemesi gerektiğini savunur. Öznel dil, geleneksel gerçekçi bakışı kırmaya yönelik, insanın kendi bakışına dikkat çeken bir özellik gösterir. Ve aynı zamanda bakışın bakılından, bakışın kendisine yönlendirilmesidir. Sanatın gerçekliği olduğu gibi, nasılsa öyle temsil etmek değil, zaman ve mekân aşırı değerlere yönelmesi sanatta değişime işaret eder. Modern sanatın bu başkaldırısı Avrupa ve Amerika kaynaklı avangard (şaşırtıcı ve izlenmesi güç olması bakımından) nitelikli bir anlayışı ifade etmesinin yanı sıra yaşantımızı politik, sosyal, bilimsel, endüstriyel, ekonomik birçok belirleyici unsura karşı eleştirel tutumunu gözler önüne serer. Modernist düşünür ve sanatçıların yaptığı, bu epistemolojik sarsıntının yaşantılandığı haliyle dışavurumunu göstermektir. Ayrıca matematik ve doğa bilimlerindeki yeni gelişmeler, yerleşik bilim anlayışına karşı gelişen yeni bakış açıları (örneğin görelilik kuramı) bilinen tekniklerin dışına çıkan uygulamalar vb. söz konusu epistemolojik sarsıntının temel değişkenleridir. Epistemolojik sarsıntının genel olarak dışavurumunu birbirinden farklı alanlarda (örneğin Picasso, Braque, Stravinsky, Schoenberg, Kafka, Faulkner, Yeats, Eliot’un yapıtlarında) görmek mümkündür. Burada hem bir başkaldırı hem de popüler kültüre karşı bir tavır söz konusudur.

Dziga Vertov, *Sinema-Göz* (1923) adlı manifestosunda fotoğraf makinesinin görünürlük alanı üzerindeki etkisini şöyle dile getirir: “Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makine, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Nesnelere yaklaşım onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağzı boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmakarışık

hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: makine. Zaman ve mekân sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum.”³³ Bakışın değişimini açıklayan bir diğer örnek Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*³⁴ (1935) adlı çalışmasıdır. Benjamin, bu çalışmasında temel odak noktasının değişimini, teknik uygulamalardaki değişimin hayat algısı ve deneyimine nasıl yansıdığını, kapitalizmin yükseliş çağında teknolojik rasyonalizasyonun, görünürlüğe etkisini araştırır. Söz konusu değişim, “sanat yapıtının şimdi ve burda’lığı – başka deyişle bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı”³⁵ nın, sanatın *aurasının* kaybı anlamına gelir. Benjamin’e göre “sanat yapıtının teknik yolla yeniden üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve burada’lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir.”³⁶ Ayrıca “sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır.”³⁷ “Görünürlük”, estetik ve sanatsal bir boyuttan ziyade daha çok politik ve etik işleve de sahiptir. Diziga Vertov’un belirttiği gibi “gören” üzerinden görmek, sihirbazlıktan cerrahlığa yani resimden sinemaya geçişin yolunu açmıştır. Vertov gibi Benjamin de “mekanik göz”ün, “bilinmeyen dünya”yı gözler önüne sermesine dikkat çeker. Benjamin’e göre “fotoğrafın litografıyı aşması, ancak fotoğrafın icadından birkaç on yıl sonra gerçekleşti. Fotoğraf, resimle çoğaltma sürecinde ilk olarak en önemli sanatsal işlevlerin insan eline bağımlı olması durumuna son verdi ve bu işlevler artık tek bir kameradan bakan göze devredilmiş oldu” (Benjamin 2012, s. 46). Bakıştaki bu değişim, günümüz sanatını etkileyen temel değişkenlerden birisi olmuştur. Sanatta izleyicinin, katılımcının rolünü sorgulayan, bakışın bakılıandan bakana çevrildiği birçok yapıt

³³ Dziga Vertov’un Manifestosu: “*Sinema-Göz*” – 1923, Sinema Manifestoları –Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi- içinde, Hazırlayan: Şenol Erdoğan, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, Eylül 2011, s.13

³⁴ Walter, Benjamin.: (2002) “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*”, Pasajlar içinde, YKY, İstanbul

³⁵ A.g.e s.53

³⁶ A.g.e s.54

³⁷ A.g.e s.59

(Kasimir Malevich, Kurt Schwitters, Joseph Beuys, Dan Graham gibi sanatçıların yaptığı) üretilmiştir. Günümüz sanatında gerçek mekân sanatçının eylem alanı ve gerçek nesnenin ne olduğunu, onun aracını ve amacını sorgulayan yapıtların arttığı görülmektedir. Bu bağlamda izleyiciyi katılımcıya dönüştüren, onu yapıtın merkezine yerleştiren sanat işleri kamusal alan, mekân, alan gibi birçok mekânsal öğeyi sorunsallaştırıyor. Örneğin Dan Graham'ın *Kamusal Alan - İki İzleyici* (1976) adlı çalışması izleyici ile etkileşimi temel alır ve izleyicinin baktığı yerde izleyiciyi konumlandırır. Özellikle 1960'lardan sonra modernleşmenin getirdiği Kartezyen ayrımlara (iç – dış, kamusal – özel, özne – nesne, öznel – nesnel, beden – zihin, eril – dişil ...) yönelik öznenin mekânı dönüştürme yönünde çabalar dikkat çekicidir. Sanatçının mekânı dönüştürme yönündeki çabaları sosyal – politik mekânlara açılması, kamusal mekânlarda yerleştirmeler, performanslar düzenlenmesi şeklinde görünür hale gelmiştir. Bu çaba aynı zamanda günümüzde neoliberal politikalarla öznenin algı ve deneyiminin biçimlendirilmesine ve onun iktidar alanına yönelik eleştirileri içeriyor. Şehrin her köşesine yerleştirilen kameralar, reklamlar, afiş, poster, billboardlar ve kitle iletişim araçları ile oluşturulan imajlar Jeremy Bentham'ın tasarladığı panoptikon fikrini çağrıştırmaktadır. Michel Foucault modern iktidar olgusunu temellendirirken Bentham'ın panoptikon tasarısından yola çıkar. Foucault'ya göre modern iktidarın bu yönü, kişinin izlenmesi bile izlendiğini düşünerek kendi üzerinden kendisinin bilincini kuran bir içkinlik taşır. Benzer eleştiriler 1960'lardan bu yana sanatsal ifade biçimlerinde, kimliğiyle bir iktidar alanı oluşturan mekânı sorgulayan, dikkatleri merkezde merkez – dışı'na çeken veya merkez – dışını merkeze taşıyan bir tarzda kendisini gösteriyor. Bu bağlamda günümüz sanatında iç deneyim – dış deneyim, zihinsel temsil – nesnel gerçeklik ikiliklerini tartışan -örneğin Olafur Eliasson'un *Take your time* (2008), *Frost activity* (2003) çalışmaları gibi- ve gerçekliği somut olan şeyden çıkarıp yaşama, canlı oluş ile temsil bulan performatif projeler görmek mümkündür. Sanat yapıtının mekansallaştığı, izleyicinin sanat yapıtında görülebildiği, bedenin mekanda olduğu -Rirkrit Tiravanija'nın *Cooked and Raw* (2002) izleyiciler için yemek pişirmesi gibi- performanslar modern dönemin birbirini dışsallaştıran ikiliklerini tartışan işlerdir. Bu bağlamda 1950lerden itibaren sanatçının kendi bedenini sanatsal bir obje olarak dönüştürmesi, bedenini kamusal alanda kullanması –örneğin Joseph Beuys, Marina Abramoviç, Herman Nitsch, Gina Pane, Chris Burden gibi sanatçıların

performatif eylemleri- beden ve mekân arasındaki ilişkiyi sorgular. Bu deneysel sanat eylemleri aynı zamanda müzik, dans, şiir gibi alanları buluşturması bakımından disiplinlerarası olarak da nitelendirilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960'LARDAN GÜNÜMÜZE SANAT, KENT ve POLİTİKA

3.1 “Çağdaş” Nedir? Sanatın Çağdaşlığı Ne Anlama Gelir?

Günümüz sanatının modern kartezyen ikiliklerini, çift taraflılığını sorgulayan bir bakış açısına sahip olduğu açıktır. Bu ikiliklere getirilen eleştirilerden birisi de mekânsal olanın yanı sıra zaman ile ilgili olan boyutudur. Gerçekliği kronolojik zaman anlayışı ile mi ifade edilebilir? Şimdi, geçmiş ve gelecek birbirinden ayrı mıdır? Bu bağlamda anlatıyı parçalamak günümüz sanatı için ne ifade etmektedir? Çağdaş sanat modernizmden sonra gelen sanat mıdır? Şu an, şimdi, burada olan için mi geçerlidir? Bu bağlamda geçmişle bağını ne kurar? Kronoloji dışı veya zamana aykırılık / vakitsizlik ne anlama gelir? Jacques Rancière'in belirttiği gibi Batı düşüncesinde sanatın tarihini antik “mimesis”ten, modern ya da klasik “temsil”e, oradan büyük Kantçı “estetik devrim”e geçişin hikâyesi olarak kurgulanmıştır. Bu kurgu ne kadar doğru bir yaklaşım olur? Friedrich Nietzsche'nin “aykırı / vakitsiz” (l'intempestif), Giorgio Agamben'in “karanlık zamanlar”, Gilles Deleuze'un “şimdiye direniş” olarak ifade ettiği kavramları nasıl yorumlamak gerekir?

Aby M. Warburg'un *Mnemosyne Atlas* (1927) projesinde, tarihsel, çizgisel bir kronoloji izlemeden farklı dönemlerden farklı temsil biçimleri arasında bağ kurarak tekrar eden sembolik biçimleri gösteren işi veya Chris Marker'ın *Le fond de l'air est rouge* (1968) filminde değişik kaynaklardan kolajlarla devrim hareketlerinin (Vietnam, Bolivya, Fransa, Çekoslovakya gibi ülkelerin) 1960'lar – 70'ler sol tarihinden kesitlerle ansiklopedik belleğini göstermesi günümüz sanatının zamanla ilgili bir hassasiyeti olduğunu ortaya koyuyor. Çağdaş Jean Luc Godard³⁸ gibi Chris Marker zamanla ilgili yerleşmiş kalıp düşünceleri, sınırları zorlayan filmleri bellek, hatırlama üzerine olduğu kadar fotoğraf, belgesel, kurmaca alanlarında da teknik ve içerik - kurgu açısından dönüştürücü bir etki bırakmıştır. Bu bağlamda söz konusu sanat yapıtları “özgürlükçü” bir anlayış ile zaman, tarih, bellek temalarına odaklanmaktadır. Hollywood sinema piyasasından farklı bir dil oluşturmaları, bazı çekimlerinin stüdyoda değil sokakta

³⁸ Bu bağlamda Jean Luc Godard'ın yanı sıra Alain Resnais, François Truffaut, Jacques Rivette gibi isimler de ele alınabilir.

çekmeleri, senaryosuz kurguları vb. yaklaşımları ile geleneklere bağlı olmadıklarını ortaya koymaktadırlar.

Boris Groys geleneksel anlamda zaman temelli sanat yapıtları kalıcılık / ölümsüzlük kaygısını taşıdıklarını ifade eder. Müzelerde sergilenmeleri de bu kaygının bir sonucudur. Boris Groys, *Zamanın Yoldaşları*³⁹ adlı makalesinde “geleneksel sanat yapıtları (resimler, heykeller ve diğerleri) zaman-temellidir; müzelerde veya önemli özel koleksiyonlarda yer alırlarsa, zamanları hatta çok zamanları olacağı beklentisiyle yapılırlar. Fakat zaman-temelli sanat, zamana sağlam bir temel, güvenceli bir perspektif olarak bağlı değildir; daha ziyade, zaman - temelli sanat, verimsiz karakteri –saf yaşam veya Giorgio Agamben’in deyişiyle ‘çıplak yaşam’ karakteri sonucunda kaybolma tehlikesinde olan zamanı- belgeler.” (Groys, 2013;62-63). Bu kaybolma tehlikesi, Giorgio Agamben’in deneyim ve tarihe dair düşüncesinde kişinin zamanıyla çakışmaması - denk düşmemesi hali ile anlaşılabilir. Bu konuda verdiği bir seminerde⁴⁰ “Kimle ve neyle çağdaşız? ve her şeyden önce, çağdaş olmak ne demektir?” (Agamben, 2013; s.41.) sorularını yöneltir dinleyicilere. Agamben bu konuda Roland Barthes’in “Çağdaş olan, vakitsiz olandır. (...) Nietzsche’nin kendi ‘güncellik’ [attualita] iddiasını, şimdiki zamanla ‘çağdaşlığını’, bir irtibatsızlığa ve uyumsuzluğa yerleştirmesi örneklerini vererek aslında kişinin kendi zamanıyla mükemmelen çakışmayan, çağın taleplerine de uymayan ve bu yüzden, bu anlamda, güncel olmayan kişi, gerçekte kendi zamanına ait ve çağdaş olabileceğini ifade eder. Dolayısıyla çağdaş olmak demek, zamanda olmak veya popüler olana ayak uydurmak anlamına gelmez; bilhassa bu irtibatsızlık ve bu anakronizm aracılığıyla kişi, kendi zamanını görme ve kavrama konusunda başkalarından çok daha yeteneklidir.” (Agamben, 2013; s.42). Agamben’in ifade ettiği bu irtibatsızlık, anakronizm şimdiki zamana olan bakışımız açısından önemli görünmektedir. Çünkü zaman sürekliliği olan, homojen ve çatışmadan uzak değildir. Agamben, “şimdi”nin arkeolojik bağlantısını görmeyi geçiren bir “zaman” olarak değerlendirir. Bu bağlamda geçmişteki anlarla kuracağımız ilişkide onu geleceğe açmak, ona “ışık tutmak”, tarihi – zamanı durduran / kesintiye uğratan politik - estetik eylem olabilir mi? Bu politik – estetik eylemin imkânı

³⁹ Groys, Boris.: (2013), “*Zamanın Yoldaşları*”, Çev. Suna Kılıç, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat içinde, Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul Ayrıca bkz. <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>

⁴⁰ “Çağdaş Nedir?” - Che cos’è il contemporaneo?, © 2008 nottetempo srl, Italy.

ne zaman, nerede, nasıl açığa çıkar? Bu noktada bir örnek olarak 2013 yılında Türkiye’de yaşanan Gezi Parkı protestolarında hızla yayılan “Her Yer Taksim, Her Yer Direniş” sloganı, 1977 yılının 1 Mayıs’ı ile Taksim Meydanı’nda gerçekleşmesi bağlamında geçmişi, bugünle ilişkilendirmek üzerinden anlaşılabilir. Taksim Meydanı, “sol”un siyasal mücadele tarihini temsil eden bir mekân, bir “bellek mekânı”dır. Bu anlamda “...1 Mayıs 1977’de deneyimlenen ortak olayın Taksim Meydanı’nda işçi sınıfının direnç noktası ve onun somutlaştığı toplumsal çerçeve olduğunu görebiliriz. Yani uzamda yoğunlaşan ve ortak deneyimle somutlaşan bir an(1) söz konusudur burada. Bu noktada 1 Mayıs ve Taksim direnişi, işçi sınıfı belleğini çerçeveleyen ‘uzamsal bir imge’ halini alır. (...) 1 Mayıs 1977 tarihinde ve Taksim Meydanı’nda cisimleşen bu bellek, hem 1970’lerde yükselen siyasallaşmasını hem de 1980 Darbesiyle örgütlülüğüne vurulan darbeyi simgelemektedir.”⁴¹ Bu yüzden bir meydanın, mekânın belleği vardır. Tarihinden soyutlanamaz. Peki şimdiki zamana ve yaşanan olaylara dair bu anlayışın farkında olmak ne ifade etmektedir? Zamanın arkaik olan tarafını görmenin anlamı nedir? Giorgio Agamben’e göre çağdaşlık aslında kendini şimdikiye, onu her şeyden önce arkaik olarak göstererek kaydeder ve sadece en modern ve yakın olanda arkaik olanın belirtilerini ve işaretlerini gören kişi onun çağdaşı olabilir. Şimdiki zamana giriş yolu zorunlu olarak bir arkeoloji biçimini alır. Arkaik kelimesinin anlamı, Yunanca *arkhedon* gelir ve genel anlamda başlangıca yakın olan demektir. Fakat başlangıç sadece kronolojik geçmişe yerleşmemiştir: o, tarihsel oluşla çağdaştır ve bunda işlemeyi sürdürür: embriyonun yetişkin bedeninin dokularında, bebeğin yetişkinin ruhsal hayatında etkin olmayı sürdürmesi gibi. (Agamben, 2013; s. 49). Benzer düşünceyi -19. yy sonu 20. yy başı düşünürlerinden olsa bile- Charles Baudelaire, Walter Benjamin gibi düşünürlerin yapıtlarında da görmek mümkündür. Kişinin kendi zamanı ile arasına mesafe koyması, tarihi kesintiye uğratan, hatta onu durduran ve geçmişi bugüne açan politik olduğu kadar sanatsal da bir eylemdir. Benjamin’de “görmenin diyalektiği” olarak adlandırabileceğimiz keşif ya da yaklaşım, geçmişten bir imgeyi kıyıda köşede kalmış, en sıradan bir hikâyeden bugüne ışık tutmaktır. Walter Benjamin, Paul Klee’nin meleşinin (*Angelus Novus* – 1920) işaret ettiği gibi tarihsel anlamın gündelik hayatın içinde saklı olduğu değerlendirmesini

⁴¹ <http://www.bianet.org/biamag/biamag/155397-sokagin-bellegi-uzerine-uzam-bellek-direnis-1-mayis-taksim>

yapar. Susan Buck Morss'un da belirttiği gibi geçmişe ve geçmişin zamanla atık haline gelmiş nesne ve imgelerine bugün için taşıdıkları "devrimci" imkânlar açısından bakmak son derece esinleyici bir fikirdir.⁴²

1923'te şair Osip Mandelstam'ın *Asır* adlı şiiri, 20.yy olarak adlandırdığımız kolektif tarihsel sürenin, yeni doğmuş olan asrın ve şiirin omurgasının kırılmış olduğunu ifade eden dizelerden oluşmaktadır:

"Asrım benim, canavarım, kimin elinden gelir

Bakmak ta içine gözlerinin

Ve kim kanyyla kaynaştırabilir

Omurlarını iki asrın?

(...)

Bebek kıkırdağı gibi kırılğan

Yeryüzünün yeni doğmuş asrı

Asrı zincirinden kurtarmak için

Yenidünyayı kurmak için

Birleştirmek gerekir flütle

Günlerin boğum boğum dizelerini

(...)

Fakat kırılmış omurgan,

Benim harika, zavallı asrım!

Manasız bir gülüşle

Dönüp ardına zayıf ve gaddar,

Vaktiyle çevik olan bir canavar gibi,

*Pençelerinin izlerine bakıyorsun."*⁴³

Şair Osip Mandelstam'ın *Asır* adlı bu şiiri, Klee'nin meleği gibi "yeni doğmuş asırda, beli kırılmış biri için imkânsız olan bir hareketle geriye dönmek, kendi izlerine bakmak istiyor ve bu şekilde çıldırmış çehresini gösteriyor." (Agamben, 2013; s. 44-45). Agamben'in de ifade ettiği gibi "şimdinin arkaik yapısı gözden kaçırılmamalıdır.

⁴² Buck Morss, Susan.: (1991), *"The Dialectics of Seeing; Walter Benjamin and the Arcades Project"*, The MIT Press.

⁴³ Agamben, Giorgio.: (2013), *"Çağdaş Nedir?"*, Çev. Suna Kılıç, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat içinde, Ed. Ali Artun ve Nursu Örgü, İletişim Yayınları, İstanbul

Zamanın geçirgen olduğu akılda tutularak şairin –çağdaşın- gözünü kendi zamanına dikmesi gerekir.

Ancak çağdaş sanatın problemi, zamanının içine çekilmesi, ona entegre olmasıdır. Bu da bir anlamda “zamanda olma” ve “çağdaş” çılgınlığına kapılmadır. Bu anlamda geçmişin saklı olduğu yerler olarak müzenin işlevi nedir? Müze ve sanat bağı hangi değişkenlerle, dinamiklerle açıklanabilir? Agamben’in bir söyleşisinde⁴⁴ belirttiği gibi çağdaş sanat müzeleri “saçmanın tapınakları” haline gelmiştir. Ona göre sanat kendisini “müzenin ejderi” ile “metalaşmanın yılanı” arasında kısılmış halde bulur. Bir tarafta müze veya sanatsal iktidar diğer taraftan metalaşma arasında günümüz sanatı piyasanın yoğun talebi, etkisi, hâkimiyeti altındadır. “Sanatın saplanmış olduğu bu çıkmazın ayırtına varan kişi büyük ihtimalle Duchamp olmuştur. Duchamp kendi ‘hazır –ürünüyle’ (*Foundation* - 1917) neyi icat etti? Sıradan nesnelere, örneğin bir pisuarı aldı ve bir müzeye sokarak müzeyi o şeyi bir sanat eseri olarak sergilemeye zorladı. Doğal olarak –bir anlık şaşkınlık ve şoktan sonra- o şeyin oradaki varlığına hiçbir şey atfedilmiyordu. Bir çalışmadan söz edilemiyordu, çünkü endüstriyel olarak üretilmiş herhangi bir nesne gibi sıradan bir nesne söz konusuydu ve sanatsal çalışma da yoktu, çünkü hiçbir ‘poiesis’, hiçbir üretim içermiyordu.”⁴⁵

Sıradan bir nesnenin bir sanat eseri olarak sunulması, sanatı beğeni üzerinden algılamamanın dışına çıkmayı simgeliyordu. Öte yandan sanat kurumlarının onaylama yetkisini elinde bulundurması da sanatçı – kurum ilişkisini sorunsallaştırıyordu. “Duchamp’ın ‘bağımsızlığını kazanmış’ sanatçısının, varlığını sürdürebilmesi için bir sanat kurumu tarafından onanması şart. Diğer bir deyişle, sanatçının aklına eseni üretebilmesinin gayet basit bir koşulu var: Bağımsız sanat jestleri, yalnızca onaylanmış sanat alanlarında var olabiliyor. Böylece sanat kurumları da müthiş bir yetke kazanmış oluyor. Çünkü sanat üretimi konusunda kurumlara da sanatçılar kadar iş düşüyor. İster New York’taki beyaz küplerden birinde olsun, ister gözden irak bir Nepal dağının tepesinde, sanatı mümkün kılan, ama aynı zamanda sanatçının prangası olan tek güç, sanat dünyasının onaylama yetkisi.”⁴⁶ Boris Groys’un belirttiği gibi “Duchamp devrimi, sanatçının çalışmaktan kurtulmasına değil, yabancılaşmış inşa ve nakliye işleri yoluyla proleterleşmesine yol açmıştır. Çağdaş sanat kurumları, artık sanatçılara geleneksel

⁴⁴ <http://ayrintidergi.com.tr/tanri-olmedi-paraya-donustu-giorgio-agamben-ile-soylesi/>

⁴⁵ A.g.m

⁴⁶ <http://www.e-skop.com/skopbulten/anlasmayi-bozmak/1935>

üretici anlamında ihtiyaç duymuyor. Onun yerine sanatçılar artık genellikle şu ya da bu kurumsal projede belirli bir süreliğine çalışacak işçiler olarak tutuluyor.”⁴⁷ Bu bağlamda Duchamp, sanatta mükemmelliği arayan bakış açısına, yerleşmiş güzellik kanonuna, kurumsal iktidara karşı sanat yapmanın boşunalığına dikkat çekmiştir.

3.2 Türkiye’deki Senaryo; “Sanat Hayatı İçerir mi?”⁴⁸

1960’lardan günümüze sanatın, sanat kurumları, müze, galeri, sergi salonları gibi alanlardan sokağa çıkması veya onu amaç edinmesi sanatın mekân ile ilgili eleştirisini ve sorgulamasını içerir. Bu anlamda iç mekândan dış mekâna açılma veya onu terk etme, Avrupa merkezli modernist yaklaşımlardan sonra Türkiye’de de yeni sanat formlarının ortaya çıkmasında rol oynamıştır. Müze ve sergi salonlarının terki, 1960’lı yıllardan günümüze Türkiye’de sanatta avangard etkisinin (ve daha sonra avangardın da eleştirisinin) görülen bir durumdur. 60larda Türkiye devletinin kültür ve sanat politikası, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Demokrat Parti döneminde kültür ve sanatı, planlı bir şekilde –Cumhuriyetin ilk 20 yılına nazaran- yönlendirmeme şeklinde olmuştur. Ulusal kökenlerle ilgili resmi tezden uzaklaşıp egemen kimlik senaryosuna alternatif, Anadolu’da Cumhuriyet öncesine ait kimlik arayışları 1950’lerde Cevat Şakir Kabaağaçlı, Sabahattin Eyüboğlu gibi sanatçılarda görülmeye başlanır. Bununla birlikte Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmeye devam etmiş. Hükümetin izlediği politika sonucunda -tarım alanında yaşanan değişimler edebiyat ve plastik sanatlara da yansımıştır. 1950 yılı çok partili hayata geçişin “1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlediği resim yarışmasına katılan sanatçılar eserlerinde tarım yoluyla kalkınma konusunu işlemiş, köylü ressam Balaban’ın sergisi dönemin en çok ilgi gören sergisi olmuş, edebiyat alanında Anadolu’dan gelen ve kendi ortamını kaleme alan yazarlar yapıtlar üretmeye başlamıştır. Öte yandan köylerden kentlere kitlesel göçler ve 1960’lı yıllarda sanatçıların konu repertuarına girecek olan gecekondu kültürünün oluşumu da 1950’lerde başlamıştır. Uluslararası sanat faaliyetlerinin, Türkiye’deki yabancı ülkelerin kültür merkezlerinin, özel, banka ve kurum galerilerinin sayısında

⁴⁷ A.g.m Ayrıca bkz. Boris Groys, “Marx After Duchamp, or The Artist’s Two Bodies,” *e-flux journal* no. 19 (October 2010). Bkz. <http://www.e-flux.com/journal/marx-after-duchamp-or-the-artist%E2%80%99s-two-bodies/>

⁴⁸ Bu soru Necmi Sönmez’in “*Sanat Hayatı İçerir mi?*” adlı kitabının başlığından alıntılanmıştır. Bkz. Sönmez, Necmi.: (2006), “*Sanat Hayatı İçerir mi?*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

artış olmuştur.”⁴⁹ Tematik olarak köy – kent ayrımı, göç olgusu ele alınsa da sanatta özel sektörün hâkimiyetinde bir piyasa oluşumu özellikle 80lerden sonra yerleşik hale gelmeye başlamıştır.

Genel olarak “1960’lar süresince sanat eğitimi ise sanatçıların eğilimleri, doğruluk – batıllık, ulusallık – evrensellik, eski – yeni, figüratif – nonfigüratif ve soyut – somut, sanatın toplumsal yaşam içindeki yeri, kitleleri eğitime aracı olarak anlamı, sanatçıların topluma karşı sorumluluğu gibi konu ve kavramlar tartışılmaya devam etmiştir.

1960’larda bu konular aralarında Nuri İyem, Fikret Adil, Nurullah Berk, Turan Erol, Cemil Eren, Adnan Turani, Kaya Özsezgin, Devrim Erbil ve Sezer Tansuğ’un bulunduğu ressam ve eleştirmenler tarafından ele alınmıştır.”⁵⁰ Söz konusu sanat eğitimi, Amerika ve Avrupa’da olduğu gibi modernleşme ikilemlerine eleştirel bakış ile yaklaşmayı öngörüyordu. Bir karşı çıkış doğrultusunda olan anlatım dili tasarlıyordu.

1960’larda sanatta kentsel mekânın sorgulanması konusunda ise Avrupa ve Amerika merkezli oluşumların Türkiye’ye etkisi zaman zaman muhalif tavır olarak açığa çıkan bir özellik gösteriyor. Modern kente getirilen eleştirel yaklaşımlar, yeni kent projeleri geliştiren bu oluşumlar genel olarak insanların hayat tarzı için belirlenmiş bir plandan kaçınarak, onun ötesinde hayatın “yaratıcı - özgürleştirici” yönleri üzerinde fikir geliştirmeye çalışan tasarımlardır. Örneğin, *Constant Nieuwenhuys: Yeni Babil* (1960) modern kentin faydacılığına, bireyci kültürüne karşı bir manifesto olarak politik – sanatsal eylem ile hayatı dönüştürmeyi öngörüyordu. Söz konusu manifesto şunu ifade ediyor: “Yeni Babil, öncelikle bir kent planlama projesi değil. Keza, geleneksel anlamıyla bir sanat eseri veya arkitonik bir yapı olması da amaçlanmadı. Mevcut biçimiyle Yeni Babil, bir öneri, günümüz hayatının kifayetsiz ve tatminkârlıktan uzak çevresinin yerine geçecek hayali bir çevreyle yaratıcı bir oyun oynama girişimi olarak yorumlanabilir. Modern kent ölmüştür, faydaya kurban gitmiştir. Yeni Babil, içinde yaşamının mümkün olduğu bir kentin projesidir. Yaşamak demek, yaratıcı olmak demektir.”⁵¹ Hayatın yaratıcılık ile bağlantılı olarak dönüştürücü gücü olarak sanat bu projelerde etkin görünmektedir. Aynı örnekten devam edecek olursak Yeni Babil kent projesi, toplumsal örgütlenmeyi, kolektif, şehirde insanın –işlevsel- hareketliliğini

⁴⁹ A. g. e s. 172

⁵⁰ A. g. e s. 184

⁵¹ “*Constant Nieuwenhuys: Yeni Babil*” (1960): Artun, Ali.: (2011), *Sanat Manifestoları; Avangard Sanat ve Direniş içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 309.*

artıran, özgür toplumsal mekânlar yaratma fikri ile konut planlamalarına dair deneysel bir çalışma öneriyordu. Benzer şekilde Sitüasyonistler de gündelik hayatın eleştirilmesini, onun özgürce yapılandırılması yönünde deneysel, yeni “devrimci” araştırmalar öneriyordu. Henri Lefebvre’in de etkisiyle sitüasyonizmin öncüsü Guy Debord, *Gündelik Hayatta Bilinçli Değişimler İçin Perspektifler* (1961) adlı manifestolarıyla devrimci siyaset ve kültürü inşa etmek ve bunun da gündelik hayatı yaratıcı eylemler ile üretmekten geçtiğini ifade ediyordu. Guy Debord ve içinde bulunduğu gruba göre: “Gündelik hayatın devrimci dönüşümü, belirsiz bir gelecek için saklanmayan, kapitalizmin gelişimi ve tahammül edilemez taleplerinin –başka bir deyişle modern köleliğin pekiştirilmesinin- önümüze koyduğu bu dönüşüm, mal biçiminde stoklanmış her tür tek yanlı sanatsal ifadenin ve aynı zamanda tüm uzmanlaşmış siyasetin sonunu belirleyecektir.”⁵² 1960 yılında yayınlanan sitüasyonist enternasyonel manifesto, sanatın karşı rolünü ve eylemsel önemini şu şekilde özetliyordu: “Yeni kültürün ilkesel karakteristiği ne olabilir? Ve eski sanat ile nasıl karşılaştırılabilir?”

* Gösteriye katılmış olana karşıt olarak, gerçekçi Sitüasyonist kültür, tam/total katılımı önerir.

* Belirli bir zamana hapsedilmiş sanata karşıt olarak, doğrudan yaşanılan anın örgütlenmesini içerir.

* Özelleş(tiril)en sanata karşıt olarak, her an bütün bir halde kullanılabilir eylemleri içinde taşıyan küresel bir uygulamayı içerir.”⁵³ Provokator bir tavır içeren bu yaklaşım, burjuva ahlakına ve kültürüne karşı toplumsal “farkındalık” yaratmayı amaçlıyordu.

Öte yandan 1950’lerde -60’lara da etki eden- herhangi bir şeye karşı durma, kaosa “düzen” getirme çabasında olmayan yaklaşımlar da mevcuttu. Örneğin, 20. yy’ın öncü bestecilerinden John Cage, 19. yy’da Stéphane Mallarmé’nin “dizeleri kırarak oluşturmaya çalıştığı partisonlar gibi”, gürültü ve sessizliği müziğe katarak müziği “amaçsız bir oyun”, “yaşamı evetleme” yolu olarak tarif etmiştir.⁵⁴ John Cage, “*Nereye Gidiyoruz? Ve ne yapıyoruz?*” (1961) adlı konuşmasında: ‘bizim sanat biçimlerimizle yaptığımız / hayatlarımızda yeniden anarşistçe nefes almaktır’. Akıldışı olanı dışarda bırakma, ‘tamamen akli bir kompozisyon yaratma’ yönündeki her türlü çabanın ‘hat

⁵² A.g.e s. 335

⁵³ <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=11>

⁵⁴ A.g.e s. 346

safhada akıldışı' olduğunu söyler.⁵⁵ Burada Cage'in felsefesinde, sanatın formunun tek belirlenimli olması gerekmediği, bu anlamda denetimli - akli olanda değil, müzisyenin denetimi altına girmeyen özgür tonları ifade eden bir sanat anlayışı vardır. Aynı zamanda denetimsiz, devletsiz bir hayatın imkânını düşünmeye davet ettiği de söylenebilir. John Cage'in yaklaşımı, sanatın bütün sınırlarını, kurumsallaşmış yapısını alt üst eden bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Sanat iktidarının biçimlenmiş hali olan sanat kurumları yüzünden sanat ile hayatın buluşamadığı veya sanatın hayattan koparılıp sanat kurumlarına, müzelere, galerilere, konser salonlarına, tiyatro sahnelerine hapsedildiği itirazları yükselmektedir. Sanatçıların bu itiraz ve kaygılarının temelinde salt "sanatsal" olarak değil, içinde barındıran modern hayatın kutupsal ikiliklerine siyasal, sosyal, ekonomik, bedensel iktidarına bir itiraz vardır. Örneğin -1960 öncesi olsa bile- Antonin Artaud'un 1932-33 yıllarında *Vahşet Tiyatrosu* (Le Théâtre de la cruauté) bildirimleri ile temellendirilmiş *Les Cenci* tiyatro oyununda sesteki kurtulmak için sese, bağırsağa yer vermesi hem beden – zihin dikotomisini çözebilmek hem de sanatı hayatla buluşturabilmek kaygısını güdüyordu. Bu bağlamda sanat, hayatın neresindedir? Hayatın içinden, hayata dokunan sanat ne anlama gelir? 1960lar günümüz sanatçıları neden sanatı hayatla buluşturma gayesinde olmuşlardır?

3.3 Bienaller Neye Hizmet Eder?

Sanatsal olanın ekonomi politikten bağımsız olmadığı ve kentlerin de bu politikalara göre şekillendiği, neredeyse tüm ilişki biçimlerimizle içselleştiği düşünülecek olursa 1980'li yıllardan günümüze liberal ekonominin benimsenmesi azımsanmayacak bir olgudur. Liberal ekonomi ile 80'lerde uluslararası alanda kültürel paylaşım, dolaşım -ve dolayısıyla kentsel politikalarda liberal eğilimler- benimsenmiştir. Bu süreçte – cumhuriyetin ilk elli yılına yayılan- ulusal kimlik arayışının yerini, şirketlerin kurumsal kimliğinin tesisi almıştır. Sanat kurumları da bu dönemde devletin çizdiği sınırlar çerçevesinden uzaklaşarak özel sektör kurumları olarak sanat ortamında var olmaya başlamıştır. Bu anlamda 80'lerden günümüze sanatın mekânsal anlamda galerileştiği söylenebilir. Hâkim ekonomi politik uygulamalara göre güncel sanat ortamı da şekillenmiştir. 1987'de *1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri* adı ile düzenlenen ilk İstanbul Bienalinin güncel sanatın sesini duyurduğu, bir anlamda meşhur olmasını sağladığı bir

⁵⁵ A.g.e s. 347

bienal olduğu söylenebilir. Farklı kültürden sanatçıları bir araya getirmeyi hedefleyen bu bienal, sergi mekanları olarak tarihsel mekanları seçmesiyle şehri, turistik çekim merkezine dönüştürdüğü yönünde eleştirilmiştir. Geleneksel mekânlarla güncel sanatı buluşturma iddiası her ne kadar ilk bakışta yerinde bir öneri gibi görünse de aslında neoliberal politikaların bir uzantısı ve sanatı deneyimleme –sözü geçen mekânın öznesi olma- biçimimizi belirleyen bir uygulamadır. Öte yandan 27 Mayıs 1960 ile başlayan 80 sonrası toplumsal, siyasi, ekonomik oluşumları hazırlayan 12 Mart 1971 -ve ardından 12 Eylül 1980- askeri müdahaleleri sanatsal oluşumlar üzerinde belirleyici olduğu gibi bir kapanma dönemini beraberinde getirmiştir. 1980 Askeri yönetiminin muhalif özellikler gösteren sanatı cezalandırma, korkutma ve bastırma yoluna gitmesi sanat alanında bir kesinti ve gecikme hali yarattığı söylenebilir. Bu yüzden 1980 askeri darbesinden sonra siyasi görüşleri yüzünden ülkelerini terk etmek zorunda kalan sanatçılar, düşünürler olmuştur.⁵⁶ Sokağa çıkma yaşağının olduğu bu dönemde kamusal alanda gündelik hayatın pratiği keskin çizgilerle belirlenmiş / kapatılmış görünmektedir. 80lerin ortalarına doğru gelindiğinde ise belli yasakların kaldırılması görünürde bir “patlama”ya yol açtığı söylenebilir. Gürbilek’in belirttiği gibi “Türkiye’de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram ‘sözün bastırılması’ysa, ikincisi mutlaka ‘söz patlaması’ olmalı. Çünkü 80’lerin ortasında Türkiye’de neredeyse baskı döneminden çıkıldığı yansımasına doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı. Türkiye şimdiye kadar yalnızca ANAP iktisadi ve politikası, kültürü birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayacak biçimde ikiye ayırabildi: Bir yanda merkezi bir iktidarca bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları, öbür yanda 80’lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan, çok daha merkezsiz, çok daha dağınık, çok daha kendiliğinden görünen bir söz patlaması.”⁵⁷

80’lerin genel olarak siyasi ve toplumsal atmosferi düşünüldüğünde belli dayatmalar, kısıtlamalar, yasaklamalardan dolayı apolitik tavırlar hemen hemen her alanda olduğu gibi sanatta da gözlenmektedir. Böyle bir ortamda güncel sanatın “kamusal alan”a müdahalesi pek mümkün görünmemektedir. Ama elbette ki sanatın – dünyada örnekleri görülen- kamuya, sokağa çıkması girişimi, farklı yaklaşımlar, eleştiriler sanat ortamında yankılanmıştır. Vasıf Kortun’a göre ulus-ötesi fikirler de

⁵⁶ Bu durum diğer değişkenlerin yanında sanata mültecilik, göç olgularının yansıması şeklinde ele alınabilir.

⁵⁷ <http://www.muhalet.org/haber-80lerin-kulturel-iklimi-nurdan-gurbilek-14-3496.aspx>

sunan “Sarkis’in 1986’da gerçekleştirdiği *Çaylak Sokak* enstalasyonu –kavramsalcı-kuşağı bir anlamda güçlendirip kamuya çıkardı ama daha da önemlisi, güncel sanat ortamını coğrafyanın hafızasına mıhladı.”⁵⁸ Bu bağlamda şu sorular akla gelmektedir: 80’lerden günümüze sanatın sokak / toplum / halk / kamu ile buluşma projeleri neyi temsil etmektedir? “Kamu” adı verilen kitle ile buluşma, onların katılımını beklemek bir sanatsal proje için neden önemlidir? “Sanatçı” – “toplum” işbirliği “sanatın demokratikleşmesi” olarak yorumlanabilir mi? 20. yy’ın başlarından bu yana “herkesin sanatçı olabileceği”, “herkes için sanat” neyi ifade etmektedir?

Sanat – toplum, sanat - sanat yapıtı - izleyici arasındaki boşluğu doldurma gayesi, *komünite temelli sanat* (community-based art), *proje temelli sanat* (project-based art) ya da *yeni tip kamusal sanat* (new genre public art) gibi farklı adlandırmaları olan sanat ile aktivizm arasındaki geçişe olanak sağlayan oluşumlarda görülmektedir. 60’lardan bu yana zaman zaman etkisini gösteren bu oluşumlar, kurumlarının sınırlarını zorlayan, sanatı kamusal alanda toplumsal bir eyleme dönüştürmeyi hedefleyen aktivist organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda sanat ile performatif ve etkili bir siyaset alanı açabilir mi? Özellikle 2000’lerde *occupy* / işgal hareketleri sanat çevrelerinin odak konusu haline gelmektedir. Kasım 2010’da, 7. Berlin Bienali küratörleri Artur Zmijewski ve Joanna Warsza, bienali söz konusu doğrultuda tasarlamışlardı. Bakçay ve Fırat’ın belirttiği gibi “Bienal’in ana mekânı KunstWerke Institute for Contemporary Art binasında sergilenen işlerin hemen yanında ‘Occupy Berlin Biennale’ alanı açıldı. İşgal hareketlerini Bienal’e getirmeyi amaçlayan bu alanda tertemiz bir çadır, takas pazarı, işgal kütüphanesi kuruldu, duvarlar afiş ve şablonlarla kaplandı, yatay örgütlenen, konsensüsle karar alan asambleler düzenlendi. Bir süre sonra işgal alanının ‘insanat bahçesine’ dönüştüğünü düşünen ‘bienal aktivistleri’, Bienal gibi kurumların işgal hareketinin karşı durduğu çağdaş neoliberal mekânlardan biri olduğunu dile getirerek, önce Deutsche Bank binasını işgal etti ardından diğer hareketleri de benzer kurumlarda yaratıcı eylemler yapmaya çağırdı.”⁵⁹ Bu ve benzeri kurgu – işgal hareketlerinin bienallerde canlandırılmasının anlamı nedir? Gerçek, canlı işgal hareketlerinin modellemesinin bienallerde ele alınması bir moda mıdır?

⁵⁸ A. g. m

⁵⁹ Begüm Özden Fırat - Ezgi Bakçay, “*Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem*” yazısı bkz. <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=27>

1990’lardan itibaren bienallerin, fuarların artması çoğunlukla sanatın ticarileşmesi, kentin pazarlanması şeklinde yorumlanmıştır. Düzenlenen büyük ölçekli sergilerin, bienallerin, sanat fuarlarının aracılığıyla sanat yapıtlarının artık piyasanın malı olduğu yönünde görüşler çoğunlukta. Büyük kentler arasında sanat üzerinden sermaye akışı gerçekleşmektedir. Kapitalist - neoliberal ekonomi sistemi, sanat piyasası oluşturmuş ve kent mekânlarını da pazarlamaktadır. Genel anlamda bienaller, şehri bir sergileme mekânı olarak kullanmaktadır. Bu noktada hem bir bienal olarak tasarlanan hem de kavramsal çerçeve itibarıyla şehrin kendisinin bir sorunsal olarak ele alan 9.

Uluslararası İstanbul Bienali (2005) şunu iddia etmekteydi: “hem kentsel mekâna, hem de bu kentin dünya için taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaret”⁶⁰ etmek. Sergi mekânları da bir apartman binası, eski bir gümrük deposu, zamanında tütün deposu olarak kullanılan bir binası, bir sanat galerisi, bir mağaza, bir tiyatro ve bir ofis binasından oluşuyordu. Bu mekânlarda izleyicilerin / katılımcıların kentin dokusunu deneyimleyebilecekleri imkânlar sunması ile küresel anlamda kentin pazar yaratma olgusuna da itiraz etmekte ve düşünme kapısını aralamaktaydı. Fakat içerik olarak kentsel mekâna odaklanan ve kentsel mekânın kullanımına yönelik –yerinde- itirazları olan bir çalışma olmasına rağmen bienalin kendisinin uluslararası düzeyde ekonomi – politik bir değer barındırması ve sanatın bienalleşme üzerinden temsil edilmesi bir soru olarak karşımıza çıkıyor. Ayrıca İstanbul ve diğer metropollerde gittikçe artan bienaller –ve fuarlar- ya da “fuarlaşan bienaller” güncel sanatı yönlendiren dinamikler üzerine tekrar düşünme gerekliliği ortaya çıkıyor.

Tim Adams, New York sanat ortamında tanınan, fuarlar üzerine çalışmaları olan sanatçı Eric Fischl ile söyleşisinde; fuarların “görmeden bakan gözler, gülünç ve iç karartıcı yanyanalıklar olduğunu (...) Fischl’in *Sanat Fuarı: Dört Numaralı Pavyonda Price* (2013) adlı tablosunda, başka işlerle meşgul bir alıcı kalabalığı Ken Price’in amorf bir heykeli etrafında toplanmış, kimse heykele bakmıyor. Arkalarında Joan Semmel’in son derece mahrem bir oto-portresi var ama kimsenin dikkatini bile çekmiyor. Büyük koleksiyoncular eserlere hep böyle ayaküstü bakarlar”⁶¹ şeklinde günümüz sanat fuarlarının yapay ortamını anlatmaktadır. Fuarlar, sanatın gösteriye dönüştüğü, pazarlandığı yerlerdir. Fuarların kent için anlamı da küresel sistemde yerini

⁶⁰ <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/199> arşivi bkz. <http://9b.iksv.org/english/>

⁶¹ <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-fuarlari-sanatin-yok-oldugu-yerler/2156> Orijinal yazı: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/12/eric-fischl-america-art-expensive-toys>

almış görünüyor. Bienaller ise bir anlamda fuarlaşmadığı sürece kentin dokusunu yansıtan sanat etkinlikleri olabilmektedirler. Bienallerde kente açılma, kentin belli mekânlarına yerleşme gibi deneysel çalışmalar görülebilse de son zamanlarda fuarlara benzeme eğilimde oldukları görülmektedir. Burada küratörlerin kente dair sanat ile siyaset arasındaki bağı nasıl kurduğu, sanat ile kenti –dolayısıyla gündelik yaşantıyı, hayatı- nasıl buluşturacağı gibi sorunlar karşımıza çıkmaktadır.

Hito Steyerl, “*Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş*”⁶² (2010) adlı makalesinde, “çağdaş sanatın böyle abartıyla pazarlanmasının, düşüşe geçen ekonomileri hareketlendirmek amacıyla kullanılan şok yöntemler” (Steyerl, 2013; s. 83) olduğunu iddia ediyor. Ona göre “politik sanat, kapitalist, neoliberal ekonomi sistemi ile olan bağlantısını tartışmaktan özenle kaçınıyor. Sanat alanının hakiki yüzünden bahsetmek ya da nasıl korkunç bir şekilde yozlaştığından dem vurmamak –şu ya da bu büyük ölçekli bienalin, kentin hangi periferik semtinde yer alacağına karar verilirken dönen rüşvetler-, politik olduklarını düşünen çoğu sanatçı için bile resmen bir tabu. (...) Çağdaş politik sanatın kör noktasının, sanatın politikası olduğunu söylemek mümkün” (Steyerl, 2013; s. 88, 89). Ona göre çözüm olarak “hep uzaklarda bir yerde var olan bir politikayı temsil etmekle uğraşmak yerine, sanat alanının politik bir alan olduğunu anlamaya çalışabiliriz artık. Sanat, politikanın dışında değil. Bilakis, politika sanatın her safhasında, üretiminde, dağıtılmasında ve alımlanmasında, onun içinde yer alıyor. Temsil politikası düzlemini aşıp, gözümüzün tam önünde duran, ilgimizi bekleyen politikayı irdelemeye başlayabiliriz.” (Steyerl, 2013; 91). Bu noktada sanatta merkezin neresi olduğu, politika ile ilişkisine göre nasıl şekillendiği, hangi rolün ona biçildiği sorunları karşımıza çıkmaktadır.

Neoliberalizm olarak adlandırılan ve Chicago Okulu tarafından kuramsallaştırılan ekonomik ve politik yaklaşım, kentlerin küresel aktörler haline getirilmesinde büyük oranda rol oynamıştır. Teorik temelleri İkinci Dünya Savaşı sonrasına dayansa da geniş çapta kabulü ve uygulamaları 70’lerin sonu 80’lerin başına rastlar. Türkiye’de özellikle 80’lerde başlayan kültürün özelleştirilmesi ile birlikte 90’lı yılların sonlarına doğru birçok dünya kenti gibi İstanbul’un da bir çekim alanına dönüşmesi neoliberal ekonomi ideolojisini yansıtır. İstanbul’un sanat ortamı ve mekânları -müzeler, bienaller,

⁶² Steyerl, Hito.: (2013), “*Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş*”, Çev. Zeynep Baransel, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat içinde, Ed. Ali Artun & Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

festivaller, galeriler, müzayedeler gibi- neoliberal ekonomi politikaları düşüncesi doğrultusunda ve dolayısıyla ticaret - metalaşma ekseninde biçimlenmiştir. Bununla birlikte Pascal Gielen'in belirttiği gibi neoliberal ekonomi politikaları sonucu sanattaki bu mekânsal ve bir anlamda ilişkisel dönüşüm, post-Fordizm ile de uyumlu bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bienallerde gördüğümüz -kenti dünya piyasasına açmaya yardımcı olması bir yana- buradaki gönüllü ve yaratıcı emek, hem ucuz ve istikrarsızdır hem de günümüz ekonomisi lehine işleyen biyopolitik bir etiği açığa çıkarır. Hatta Gielen'e göre "yaratıcı ortamın kahramanları, Nazi toplama kamplarının girişlerinde yazan *Çalışmak Özgürleştirir* sloganından ziyade, *Özgürlük Çalıştırır* şiarına inanıyor gibidirler."⁶³ Bu noktada "biyopolitika" kavramı ne anlama gelmektedir? Yaratıcı emek ve özgürlük ile biyopolitika arasında nasıl bir bağ vardır?

Michel Foucault'dan Giorgio Agamben'e biyopolitika kavramı farklı anlamlar kazansa da genel olarak biyopolitika, iktidarın bir parçası, görünümü veya uzantısı olarak karşımıza çıkıyor. Geleneksel iktidardan farklı olarak günümüz –modern- biyopolitik iktidarı, hem iktidarın hem de ona karşı direnme biçimi olarak özneliğin üretilmesi ile ilgilidir. Öznelik, bireysellik – kimlik – kendilik gibi aidiyet koşullarını içinde barındıran normlar bütünüdür. Bu normlar, davranışları önceden (apriori) belirler. Foucaultyen bağlamda öznelik, kendimizle kurduğumuz bilinç ilişkisidir. Kendi varlığımızı kendimizde temsil etmemizdir. Belirli kavramlar altında (örneğin, erkek, Müslüman, komünist olmak gibi) kendi varlığımızı düşünür ve davranış biçimlerimizi yönlendiririz. Bu aşamada özneliğimizi nasıl kurduğumuzu anlamak gerekliliği ortaya çıkıyor.

⁶³ Söz konusu metin İletişim Yayınlarından Ali Artun editörlüğünde, *Sanat Emeği; Kültür İşçileri ve Prekarite* (2014 - İstanbul) adlı kitabında yayınlanmıştır. Metnin tam hali: "Bienal gibi etkinlikler, sanat ortamı ve yaratıcı fikirlerin dolaşımı için ideal birer yarı-kamusal buluşma noktasıdır. Bunların, ortama somut bir altyapı sağladığı ya da ortamın görünürlüğünü artırdığı söylenebilir. Ortamın bu şekilde sahnelenmesi, ne tesadüftür ki post-Fordist sanatın kurallarıyla tam bir uyum içindedir. Bunun sonucunda kişi, ya geçici bir sözleşmeyle ya da sanat dünyasında daima kendi hayat koşullarını kendisinin belirlemek zorunda kaldığı, proje bazlı bir ortamda çalışır; esnek biçimde ve hep geceleyin yapılan iş, zaptedilemeyen bir yaratıcı şevkle hayata geçirilir. Kısacası, genç yeteneklerin varlığıyla hep yüksek bir dinamizm barındıran ve maddiyat gözetmeyen bir adanmışlık içeren; çalışmayı her daim keyifli kılan ya da kılması gereken bir çalışma etiği söz konusudur burada. Şunu da unutmayalım, burada tanımladığımız yaratıcı çalışma, daima ucuz ve istikrarsız çalışmadır ve sanat ortamının şirket yöneticileri ile siyasetçiler gibi dışarıdan aktörleri kendine çekmesinin nedeni de budur. Yaratıcı emek yalnızca yerel ekonomiyi canlandırıp kenti dünya piyasasına açmakla kalmaz; en önemlisi, günümüz ekonomisi lehine işleyen bir biyopolitik etiği de açığa çıkarır. Yaratıcı ortamın kahramanları, Nazi toplama kamplarının girişlerinde yazan *Çalışmak Özgürleştirir* sloganından ziyade, *Özgürlük Çalıştırır* şiarına inanıyor gibidirler. PASCAL GIELE"

Modern kapitalizm bizi neyi yapmaya teşvik ediyor? Modern iktidarın arkasında özgürlük yönetimi yapan kapitalizm vardır. Kapitalizm ile yeni bir iktidar modeli ortaya çıktı. Bu model, beden, yaratıcılık, özgürleştirme, emeğin somuta indirgenmesi gibi parametreler üzerinden işleyen bir sistemdir. Dolayısıyla Gielen'in vurguladığı *Özgürlük Çalıştırır* şiarı, bedenleri kendisine tabi kılan modern kapitalizmin, zorla değil “özgürleştirme” üzerinden işleyen yapısını özetler gibidir. “Sanat iktidarı” da özgürlük söylemini kullanması ile bu yapının görünen yüzlerinden birisidir. Dolayısıyla bu noktada belli sanat aktiviteleri, bienallerin temsil ettiği anlayış ve arkasındaki kaygı daha anlaşılır hale geliyor. Buna karşın büyük sanat kurumlarının düzenlediği bienaller dışında *başka* sanat organizasyonları düzenlemek, alternatif bienaller tasarlamak gibi tavırlar ile bir karşı-bienalleşme olduğu söylenebilir. Burada salt karşı olma ya da propaganda halinin yanı sıra/ ötesinde sanatın –genel kabullerin dışında- başka dünyaları düşünme imkânını, kente (neoliberal tüm mekân politikalarına rağmen) nefes alma olanağı sağlayan ve bu anlamda politikayla da iç içe olan bir özelliğini ön plana çıkıyor. Örneğin bu bağlamda Türkiye’de 2013 yılı Gezi Parkı protesto eylemlerinde⁶⁴ hâkim kimliklerin reddi, direniş ve güncel sanat ortamını da düşündüren birçok soru-anlam bulmak mümkündür. Güncel bir protesto olarak “Gezi’de üretilen imgeler⁶⁵ sokakta, duvarlarda ve sosyal medyada paylaşılan sloganlar, pankartlar, duvar yazıları, fotoğraflar, videolar ve semboller, sanat tarihine geçecek bir ‘direniş estetiğini’ temsil etmekte. Tümüyle sokakta ve sosyal medyada gerçekleşen direniş sanatı, sanatın geleneksel sınırlarını ve hiyerarşileri yok ediyor; ‘marjinalerin’ ve ötekileştirenlerin sesi olarak, diyalog kuruyor, farkındalığı artırıyor, topluluklara sosyal değişimler yaratabileceğine dair cesaret veriyor. Sosyal hareketlerle ilgili, tarihte de sivil itaatsizlik eylemlerinin kendini ifade etme yollarından biri olmuş, sokağa ve mekâna özgü enstalasyonlar ve graffitilerde, sanat ve medya arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir.”⁶⁶

⁶⁴ Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel belleğinde yer eden Gezi Parkı protesto eylemleri, birçok kente yayılmakla birlikte etkinlikler (parklarda düzenlenen forumlar, bazı sivil itaatsizlik eylemleri ve yeryüzü sofraları) uluslararası alanda da ses getirmişti. Taksim Gezi Parkı'nı içine alan “Taksim Yayalaştırma Projesi” kapsamında 28 Mayıs 2013'te parktaki ağaçları kesme girişimi, protestoların başlamasına ve bu protestoların İstanbul dışındaki şehirleri de kapsayarak geniş çaplı bir eyleme dönüşmesine neden olmuştu.

⁶⁵ “Sokak stensillerine örneğin, basın sansürünün simgesi “gaz maskeli penguen” ve #occupygezi hashtag'iyle sosyal medyanın gücünü gösteren “twitter kuşu” (...) Sex Pistols'un ikonik albüm kapağı, kırmızılı kadın, TOMA'ya meydan okuyan siyahlı kadın, Talcidman, Çarşı gibi hem yerel hem küresel direniş kahramanları afişlere, stensillere, piktogramlara ve illüstrasyonlara dönüştü.” Erişim: <http://www.kolektomani.com/?p=1907>

⁶⁶ A.g.m

Siyaset, -“beden ontolojisi” üzerinden düşünecek olursak- bir kentsel bir mekânda gerçekleşmesi, herhangi bir iktidar talebinde bulunulmaması, egemen her tür otoriter toplum düzenini reddedilmesi bakımından “sokak”tan bir ses olarak karşımıza çıkıyor. İnsanların ayrıştırılması, katılımın ve hizmete ulaşmanın imkânsızlığının yarattığı isyan, karşı olma hali her türlü iktidarı kabul etmeyenleri birleştiriyor. Yani burada artık gayri şahsi bir konumda “ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığı” (A. Lingis) açığa çıkıyor.

Gezi Parkı sürecinde, - Osmanlı tarihi, Cumhuriyet Türkiye’sinin sosyo-politik yaşam tarzı ile ilgili kara mizah tarzı yapıtları ve politik - eleştirel sanat anlayışı ile bilinen Cihat Burak’a ithafen- “*Cihat Burak’ın Resimleriyiz*”⁶⁷ (2013) duvar yazısı veya Ece Ayhan’ın *Yalınayak Şiirdir*⁶⁸ (1970) dizelerine atıfla “*Velhasıl onlar vurdu biz büyüdük kardeşim*” pankart ve duvar yazıları, Türk kimlik siyasetinin ötesinde ara tonları ifade etmekle birlikte politika ve sanat ortamını sorgulamamızı sağlayan bir yer olarak sokaktan bir sestir. Duvara yazılan yazı bir gösterge olarak dikkate değer fakat burada herkesin duvara yazması, herkesin söyleyecek sözünün olması daha da önemli görünüyor. Sanatsal olan burada gündelik hayatın bir pratiği, sıradan olan ama aynı zamanda hiçbir şeyi dışarıda bırakmak istemediği için siyasaldır. Sınırları, dışlamayı istemeyen, kendi düzensizliğini ele geçiren bir karnavest, masum bir mevcudiyet halini ifade ediyor. Bu mevcudiyet hali, Mihail Bahtin’in *Rabelais ve Dünyası* (1984) adlı çalışmasında belirttiği gibi herkesin davetli olduğu, aktör ile seyircinin birbirine karıştığı, dolayısıyla sanat ile hayat arasında sınırda bulunan karnaval, şenliktir (Bahtin, 2005). Dolayısıyla direniş odağını mümkün kılan ortak yaşama, ortaklık / birliktelik, bir kent mekânı savunması olarak egemen iktidara karşı “toplumsal” / mekânsal adalet talebi, üretilen imgeler ile birlikte sanat alanının siyaset alanından kopuk olmadığını,

⁶⁷ Bu konuda Zeynep Sayın’ın “*Gezi Parkı, kimlik siyasetinin ötesine geçti*” adlı söyleşi için bkz. <http://sanatatak.com/view/Gezi-Parki-kimlik-siyasetinin-otesine-gecti/386> Sayın: “Neden Gezi Parkı’ndaki gençler “Cihat Burak’ın resimleriyiz” diyorlar? Gezi Parkı’nda olay ağaçtan patladı. Olayların asıl başlangıç nedeni, bizim coğrafyamızdaki ana “simgelerinden” biri olan ağaçtı. Ben, Gezi Parkı isyanının, Cihat Burak’ın izini sürdüğü hayat ağacıyla da alakalı olduğunu ve aynı zamanda 13. yüzyıldaki isyanların bir devamı olarak da okunabileceğini düşünüyorum.”

⁶⁸ Ece Ayhan’ın *Yalınayak Şiirdir* (1970) şiirinde sözü geçen dizelerin yer aldığı bölüm şu şekildedir:

“(…) 2. Velhasıl onlar vurdu biz büyüdük kardeşim
Babamız dövüldü güllabici odunlarla tımarhanede
Acaba halk nedir diye düşünür arada işittiği
Dudullu’dan ta Salacak’a koşarak alkışlayalım
Fazla babalarıyla dondurma yiyen çocukları
Hangi çocukların neye imrenmesi yalınayak şiirdir?” (Ayhan, 2014; s.66)

sanatın iktidar yapılarını memnun etmek gibi bir işlevinin bulunmadığını, bir karşılaşma alanı yarattığını göstermektedir.



Resim 1: “Cihat Burak’ın Resimleriyiz”⁶⁹ – 2013



Resim 2: “Vesselam Onlar Vurdu Biz Büyüdük”⁷⁰ – 2013

⁶⁹ A. g. m

⁷⁰ Fotoğrafçı bilinmiyor. Kurtuluş, Akif.: (2013), “Yine Onlar Vurdu Biz Büyüdük”, “Duvar” iki aylık sanat – politika dergisi, Sayı 10.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında günümüz sanatının, kentsel mekân ile olan bağına politik, ekonomik, tarihsel, ideolojik etkenlerle bir arada değerlendirmek ve Türkiye’de güncel sanatın, kentsel mekân ile ilişkisini, işaret ettiği imgesel yönünü ortaya koymak, tartışmak ve yeniden düşünme / ifade imkânı aramak amaçlanmıştır. Birinci bölümde kamusal alan (*public space*) -ve bağlantılı olarak özel alan, birey, özne, yurttaş, sivil toplum, evrensel insan hakları..- kavramının temelleri ve tarihselliklerini Batı Avrupa’nın kendi siyasi tarih ve demokrasi anlayışının önemli uğraklarından birisi olarak gördüğü eski Yunan kent-devleti *Polis*’te aranmıştır. Burada Batının güncel demokrasi biçimlerini sorgulayan bir yaklaşım benimsenmiştir. Batı siyasi tarihinin kurguladığı haliyle eski Yunanlılarda kamusal kavramının günümüz anlamıyla karşımıza çıkmadığı, demokratik geleneğin, tek tek bireylere değil, kişilerin birlikteliğinden oluşan kolektiviteye (*ethos* ile ilgili olarak) tekabül ettiği anlaşılıyor. Bu bağlamda ele alınan eski Yunan metinlerinin ve tragedyalarının sözü geçen kolektiviteye dair izler taşıdığı görülmüştür. Belli başlı tragedyalar ile Platon ve Aristoteles’in yapıtlarını birlikte değerlendirerek eski yunan polisi ve kamusal alanının hayatla ilişkisi daha anlaşılır hale gelmiştir. Modernite ile oluşan kavramların (birey, yurttaş, toplum, kamusal alan, özel alan gibi) ve bu kavramların taşıdıkları, getirdikleri politik, ekonomik, toplumsal değerler ile pratik (*praxis*) biçimlerinin Batı demokrasi geleneğinin iddia ettiği tersine eski Yunanlılarda olmadığı görülmüştür.

İkinci bölümde kentsel mekân pratiklerini belirleyen, “kamusal alan” kavramına yüklenen siyasi rolün (ve bu rol çerçevesinde “özel alan”ın sınırlarının çizilmesi) ve ben ile başkası / öteki, biz – siz arasındaki her türlü sınırın, bütün aidiyetlerde, kimliklerde inşa edildiği görülmüştür. Benzer şekilde belli bir ideolojiden yola çıkan bir düşüncenin *logos*’ u olarak, ırk - sınıf ya da ulus gibi bir düşüncenin etrafında topladığı ve insanların *özne* olma biçimlerini belirlediği görülmüştür. Bu haliyle kamusal alan ile ilgili tartışmalar, bir temsiliyet ve katılım açısından kurgulanmaktadır. Ancak bu süreçte salt temsiliyet ve katılım meselesine indirgenmemesi gerektiği de anlaşılmalıdır. Kültürel ve tarihsel koşulları ile birlikte kişinin mekânıyla, kendi varoluşuyla, kendi edimleri üzerinden kurduğu bilinç ilişkisi ya da bir inşa olarak “kamusal alan”ı değerlendirmek gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu aşamada nelerin kamusal nelerin özel olması gerektiğine ilişkin her tasarım problemleri görünmektedir. Bu

iki alan arasında yapılan ayırımın belirsiz olması veya yer değiştirmeye çalışması, ilişkilerin bir nevi geçirgenlik içerdiğini göstermektedir. Bu anlamda eleştirel bir bakış ile kamusal alan, özel alan, özne, evrensel insan hakları gibi birçok tasarım sorunsallaştırılmıştır. Kamusal alanı çok çeşitli biçimlerde ve modernliğin tanımının dışında yeniden tanımlamak, deneyimlemek mümkündür. Belirli bir kamusal alan tanımından hareket etmek yerine, kamusalın, kamusal alan vasfının geçerliliğini tarihsel - eleştirel bir sorgulamasını yapmak yeni düşünme / ifade olanaklarını geliştireceğini düşünmek yanlış olmayacaktır.

nc bölümde Türkiye’de sanatın “mekân” ile olan ilişkisi, kamusal alanlarda -ki tezin bu aşamasında daha çok kentsel mekân kavramını kullanmak tercih edilmiştir- insanların karşılaşmaları, birliktelikleri etik – politik ve ontolojik düzeyde ele alınmıştır. Bu bağlamda her türlü sınır ve sınır yaratan koşulları, inşa edilen ikilikleri (kamusal – zel, biz – siz, iç – dış...) geçirgenlik ve temas sağlayacak Şekilde sınır yerine Giorgio Agamben’in politik ve etik anlamda teorize ettiği “eşik” kavramı ile incelemek gerektiği anlaşılmıştır. Eşiğe gelmek, biraradalığı / birlikteliği mümkün kılan bir adımdır. Siyasi, etik ve ontolojik boyutları da olan bu birlikteliğin, önceden belirlenmiş, verili bir tarih anlayışının, her türlü kimliğin, aidiyetin reddi, olumsuzlanması / değillenmesi anlayışı ile bir eylemsizlik veya esersiz olma hali olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yüzden “eylememe potansiyeli”, “hayır demeyi yeğlemek” gibi sessiz bir direnci ve eylemi içeren esersizleştirme, egemen yaşam tarzının dışında veya ondan öte başka dünyaların imkânını ifade eden durumlar olarak ele alınabilir.

Her türlü kimliğin, önceden belirlenmiş veya kurulmuş, verili bir tarih anlayışının reddi, olumsuzlanması –değillenmesi- kendiliğinden bir eylemsizliği ifade edecektir. Bu yüzden eylemsizlik fikri veya bu düşünceyi benimsemiş sanat yapıtlarında sessizlik başlı başına politiktir. Bir hiçlik veya yokluk anlamında değil, esersizleştirme etkinliğini anlamına gelir. Esersizleştirme, egemen yaşam tarzının dışında veya ondan öte başka dünyaların imkânını ifade eder. Agamben’in de belirttiği gibi “en yüksek eylemsizlik bir hiç olmaktan ibaret değildir. Bunun yerine, belli bir praksise, ‘atıl kılmaya, gerek insani gerekse ilahi olan her türden etkinliğin etkisizleştirilmesine yahut esersizleştirilmesine dayanan bir etkinliğe’ tekabül eder. Bu bakımdan eylemsizleştirme praksiyi, aynı zamanda sanatın da asli bir boyutunu oluşturur: Şiir dili etkisiz kılan, onu iletişimsel glerinden koparan ve bize onu saf söyleme olanağı içinde düşünme imkânı

veren şeydir. Bu nedenle sanat sadece belli koşullarda ya da özerkliğinden mahrum bırakacak çeşitli ideoloji ve ütopyalar tarafından ele geçirildiğinde değil, her zaman baştan aşağı siyasaldır: sanat şeylerin olağan işlevini ve olayların olağan gidişatını askıya almasıyla farklı bir kullanımın ve farklı bir olay kavrayışının yolunu açar.”⁷¹ Bu yüzden farklı dünyaları düşünmek, teorik arka planını tartıştığım “tekillik (singularity) siyaseti”nin –hayatta olduğu kadar sanatta da- bir imkânı olarak düşünülebilir. Bu anlamda ideolojiler ve ütopyalardan beslenen sanat ve siyaset basit bir dille muhalefet olmaktan öteye geçemez. Her türlü reddi içerse de bu tekillik siyaseti, muhalif tavrın kendisini yalnızca herhangi bir şeyin karşısında konumlandırma ve biz - siz ayrımı yaratmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Bu bağlamda sanata ise mekândan bağımsız olmamakla birlikte (bir araya gelme, karşılaşma, toplanma söz konusu olduğu için) politik, etik ve ontolojik bağı ile yaklaşmak - bakış edinmek gerekli görünmektedir. Bu tez çalışması sonucunda mekânın ekonomi politik olduğu kadar, insan biraradlığının düşünsel ve imgesel gerçekliğine işaret eden bir sanat imkânını vurgulamak ihtiyacı doğmuştur. Piyasa değişkenlerine sıkıca bağlı olan müzeler ve neoliberal ekonomi – siyaset anlayışı arasında sanat sıkışmış görünmektedir. Günümüz sanatının kendisini diğer her şeyden ayırarak veya bölerek bienalleşme ile temsil etmesi, sanatı deneyimleme veya sanatı deneyimleyen özne olma biçimini kuran - bir anlamda dünya iktidarının yeni düzenini ifade eden- çağdaş siyasetin bir “ekonomi” biçimidir. Bu ekonomi biçimi ile düzenlenen kentsel mekânları, sanatın söylem ve pratiklerini yeniden düşünmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

⁷¹ Backstein, Joseph. Birnbaum, Daniel. Wallenstein, Sven-Olov.: (2012), “*Farklı Dünyaları Düşünmek: Giriş*”, Farklı Dünyaları Düşünmek; Felsefe, Siyaset ve Sanat için Moskova Konferansı içinde, Metis Yayınları, İstanbul, s. 33.

KAYNAKLAR

Agamben, Giorgio.: (2013), “*Çağdaş Nedir?*”, Çev. Suna Kılıç, *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul

Agamben, Giorgio.: (2001), “*Kutsal İnsan; Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*”, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Agamben, Giorgio.: (2007), “*The Coming Community*”, Translated by Michael Hardt, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Akay, Ali.: (2007), “*Estetik Rejim Değimi ve Kamusal Mekân*”, Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere; Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde, der. Pelin Tan-Sezgin Boynik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 193, santralistanbul 001, İstanbul, s. 101.

Aiskhülos ve Sofokles.: (2011), “*Persler*” ve “*Antigone*”, Eski Yunan Tragedyaları 1 içinde, Çev. Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, Oyun Dizisi 71, 4. Basım: Kasım 2011.

Arat, Güler Bek. (2014): “*1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*”, Doktora Tezi, SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul) aracılığıyla yayınlanmıştır

Arıcı, Oğuz.: (2005), “*Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (Sôphrosûnê) ve Uyum (Harmonía) Düşüncesi*”, T.C İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Arendt, Hannah.: (1993), “*The Crisis in Culture in Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*”, Penguin Books.

Arendt, Hannah.: (1998), “*The Human Condition*”, Second Edition, Introduction by Margaret Canovan, University of Chicago Press, Chicago & London

Arendt, Hannah.: (2013), “*İnsanlık Durumu*”, Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul

Aristoteles.: (2011), “*Nikomakhos’a Etik*”, çev. Saffet Babür, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara

Aristoteles.: (2011), “*Politika*”, çev. Mete Tunçay, RemziYayınları, İstanbul

Artun, Ali.: (2009), “*Modern Kent ve Sanat*”, Modern Hayatın Ressamı içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, s.46.

- Augé, Marc.: (1997), “*Yer-olmayanlar*”, Çev. Turhan Ilgaz, Kesit Yayıncılık
- Ayhan, Ece.: (2014), “*Şiirimiz Mor Külhanidir Abiler*”, Seçme şiirler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Backstein, Joseph. Birnbaum, Daniel. Wallenstein, Sven-Olov.: (2012), “*Farklı Dünyaları Düşünmek: Giriş*”, Farklı Dünyaları Düşünmek; Felsefe, Siyaset ve Sanat için Moskova Konferansı içinde, Metis Yayınları, İstanbul, s. 33
- Bahtin, Mihail.: (2005), “*Rabelais ve Dünyası*”, Çev. Çiçek Öztek, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Baudelaire, Charles.: (2009), “*Modern Hayatın Ressamı*”, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul
- Benjamin, Walter.: (2012), “*Pasajlar*”, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Benjamin, Walter.: (2012) “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*”, Pasajlar içinde, YKY, İstanbul
- Berksoy, Funda.: (2012), “*Heykelde Beden İmgeleri - Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat (1923-2007)*”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Berman, Marshall. (2004), “*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor - Modernite Deneyimi*”, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul
- Butler, Judith.: (2007), “*Antigone’nin İddiası-Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*”, Kabalcı Yayınları, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul
- Deutsche, Rosalyn.: (2007), “*O Kadar da Yönetilmiyor Olma Sanatı*”, çev.: Balıç İlkay, Ayvaz Emre, Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere; Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde, Pelin Tan-Sezgin Boynik (der.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 193, santralistanbul 001, İstanbul, s.83
- Deleuze, Gilles.: (2003), “*İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*”, Çev. Ulus Baker, Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Diziga, Vertov.: (2011), “*Sinema-Göz*” – 1923, Sinema Manifestoları –Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi- içinde, Hazırlayan: Şenol Erdoğan, Altıkkırbeş Yayın, İstanbul
- Fırat, Derya.: (2014), “*Sokağın Belleği; 1 Mayıs 1977’den Gezi Direnişine Toplumsal Hareketler ve Kent Mekânı*”, Dipnot Yayınları, İstanbul

Frede, Michael.: (1999), “*Rationality in Greek Thought*”, eds. M. Frede & G. Stiker, Oxford: Oxford University Press, s.13.

Gökgür, Pelin.: (2006), “*Kamusal Alanın Temel Nitelikleri*”, Mimarist Dergisi, 22, s. 62-66.

Groys, Boris.: (2013), “*Zamanın Yoldaşları*”, Çev. Kemal İz, *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, Ed. Ali Artun & Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul

Habermas, Jürgen.: (2000), “*Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*”, çev.: Tanıl Bora-Mithat Sancar, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 61.

Habermas, Jürgen.: (2010), “*Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*”, İletişim Yayınları, İstanbul

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.: (1975), “*Aesthetics: Lectures on Fine Arts*”, Trans. T. M. Knox, Vol II; 1213 – 14, Oxford: Clarendon Press.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich.: (1986), “*Estetik Üzerine Dersler*”, Seçilmiş Parçalar içinde, Çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.: (1952), “*Phenomenology of Spirit*”, Trans. A. V. Miller, Oxford University Press

Heidegger, Martin.: (2007), “*Sanat Eserinin Kökeni*”, Deki Yayınları, Ankara

Hobbes, Thomas.: (1996), “*Leviathan*”, Edition by Richard Tuck, Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Kahraman, Tayfun.: (2013), “*Kent Hukukunun Yeni Yüzü: Düzenleyici Devletten Seçkinleştirici Devlete*”, İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali, Der. Ayşe Çavdar – Pelin Tan, Sel Yayınları, İstanbul

Karen A. Franck ve Stevens Quentin.: (2007), “*Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*”, Routledge; New Ed edition.

Kant, Immanuel.: (2006), “*Yargı Gücünün Eleştirisi*”, Çev. Aziz Yardımlı, İdeal Yayınevi

Kortun, Vasif & Kosova, Erden.: (2014), “*Ofsayt ama Gol*”, SALT / Garanti Kültür AŞ, İstanbul

Laval, Christian. & Dardot, Pierre.: (2014), “*The New Way Of The World: On Neoliberal Society*”, Trans. Gregory Elliott, Verso.

- Lefebvre, Henri.: (2013), “*Kentsel Devrim*”, Çev. Selim Sezer, Say Yayınları, İstanbul
- Lefebvre, Henri.: (2012), “*Kent Hakkı*” - *Seçmeler*, Dosya 28, Sayı 12.
- Madanipour, Ali.: (2003), “*Public and Private Spaces of the City*”, Routledge, New York
- Marx, Karl.: (1976), “*Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*” içinde Önsöz Bölümü, Çev. Sevim Belli, 3. Baskı, Sol Yayınları, Ankara, s. 25.
- Marx, Karl.: (1977), “*A Contribution to The Critique of Political Economy*”, translated from the German by S. W. Ryazanskaya, Progress Publishers, Moscow
- Marx, Karl.: (1978), “*On the Jewish Question, Critique of Gotha Program (in the The Marx-Engels Reader, Edited by Robert Tucker)*”, New York: Norton & Company, p. 26 - 46.
- Marx, Karl.: (2009), “*Yahudi Sorunu*” (Zur Judenfrage-1843-1844), Çev. Sol Yayınları Yayın Kurulu; M. İlhan Erdost, Sol Yayınları, s. 15 - 19 - 20 - 29.
- Medina, Cuauhtémoc.: (2013), “*Çağdaş Sanat: 11 Tez*”, çev. Özge Çelik, *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, Ed. Ali Artun & Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul
- Mouffe, Chantal.: (2012), “*Tartışmacı Kamusal Alanlar*”, Farklı Dünyaları Düşünmek; Felsefe, Siyaset ve Sanat için Moskova Konferansı içinde, Haz. Backstein Joseph, Birnbaum Danel, Wallenstein Sven-Olov, Metis Yayınları, İstanbul
- Mouffe, Chantal.: (2011), “*Agonistic public spaces: Democratic politics and the Dynamics of Passions*”, Erişim; <http://www.mara-stream.org/wp-content/uploads/2011/11/Chantal-Mouffe-Agonistic-Public-Spaces2.pdf>
- Mouffe, Chantal.: (1999) “*Gözün Vicdanı; Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*”, Çev. Sertabioğlu Süha - Kurultay Can, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Mumford, Lewis.: (2013), “*Tarih Boyunca Kent; Kökenleri, Geçirdiği Değişimler ve Geleceği*”, Çev. Gürol Koca & Tamer Tosun, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Nancy, Jean-Luc.: (1990), “*The Inoperative Community*”, University of Minnesota Press, U.S
- Nietzsche, Friedrich.: (2011), “*Tragedyanın Doğuşu*”, Çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Yayınları, İstanbul

- Oskay, Harika Esra.: (2011), “*Kamusal Alan ve Türkiye’de Güncel Sanat Pratiği*”, IX. Ulusal Sanat Sempozyumu, “*Kamusal Alanda Sanat*” Bildiriler Kitabı referans makaleleri içinde, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 34, 18-20 Kasım 2009, Ankara, Basım yılı: 2011
- Pamuk, Orhan.: (2013), “*İstanbul: Hatıralar ve Şehir*”, YKY, İstanbul.
- Platon.: (2006), “*Sokrates’in Savunması [Apologia Sōkratous]*”, Çeviri ve yorum: Erman Gören, Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Schiller, Friedrich.: (1983), “*On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*”, by J. C. F. von Schiller, E. M. Wilkinson, L. A. Willoughby, Oxford University Press, USA
- Schneider, David.: (1984), “*A Critique of the Study of Kinship*”, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Stallabrass, Julian.: (2010), “*Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*”, Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul
- Steyerl, Hito.: (2013), “*Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş*”, Çev. Zeynep Baransel, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat içinde, Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul
- Sven-Olov, Wallenstein.: (2007), “*Kamusal Özneler*”, Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere; Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde, Pelin Tan-Sezgin Boynik (der.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 193, Santralistanbul 001, İstanbul, s.71.
- Uzer, Evren.: (2010), “*Kamusal Mekânda Ne Mümkün?*”, Kamusal Mekânda Küçük Ölçekli Müdahaleler -Small Scale Interventions in Public Space- içinde, imkanmekan (ed.), İstanbul, s. 14
- Vernant Jean – Pierre.: (1996), “*Eski Yunan’da Söylen ve Toplum*”, çev. Mehmet Emin Özcan, İmge Yayınevi, Ankara
- Vernant Jean – Pierre ve Naquet Pierre – Vidal.: (2012), “*Eski Yunan’da Mit ve Tragedya*”, çev. Sevgi Tamgüç, Reşat Fuat Çam, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Vernant Jean – Pierre.: (2002), “*Yunan Düşüncesinin Kaynakları*”, Cem Yayınları, İstanbul
- Zürcher, Jan Eric.: (2013), “*Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*” - Turkey, A Modern History, Çev. Yasemin Saner, 28. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013

Wallenstein, Sven-Olov.: (2007), “*Kamusal Özneler*”, Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere; Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde, Pelin Tan - Sezgin Boynik (der.), Santralistanbul 001, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 193, s.71.

RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Resim 1: “Cihat Burak’ın Resimleriyiz” – 2013.. 56
Resim 2: “Vesselam Onlar Vurdu Biz Büyüdük” – 2013. 56