

■ Belirli bir kültür tarafından zaman içinde, bazı gereksinimlere göre geliştirilmiş olan biçimler, benzer ideolojileri benimseyen yeni güçler tarafından hazır simgeler olarak kullanılırlar. Ancak bu tür biçimlerin gerçek bir estetik niteliği yoktur, bir başka deyişle duyumsal olarak algılanıp yorumlanan biçimler değil, trafik ışıkları gibi otomatik olarak gönderme yapan biçimlerdir; ölü biçimlerdir.

17

■ Her konuda 'meşruiyet' kamudan özele geçiyor. En meşru alanlar araçsallaştırılarak 'ele geçirme' aracına dönüştürülebiliyor. Sanat da böyle bir alan. Çok da kullanışlı bir alan. Sanat denince akla, birey, özgürlük, ortak değerler vb. geliyor. Nasıl olursa olsun sanat alanının ele geçirilmesi bu kavramların da ele geçirilmesi demek.

27

■ Bu modern disipliner kurumların içerisinde bile devletin ve sermayenin kontrolü dışında güvenli entelektüel alanlar geliştirmek mümkünken, şu anda içinde bulunduğumuz küresel kapitalizm, hayatın tüm alanlarını serbest piyasanın değerlendirme süreçlerine tabii tutuyor.

40

dosya 37

TMMOB MİMARLAR ODASI ANKARA ŞUBESİ

2016|1

sanat ve politika ekseninde mekân

1 SANAT ve POLİTİKA EKSENİNDE MEKÂN
GÖKÇEÇİÇEK SAVAŞIR, EDITÖR

4 FORMLARIN SİYASETİ VE TATLİN KULESİ
ALİ ARTUN

16 SANAT, GÜÇ VE DİRENİŞ
JALE N. ERZİN

24 KAMUSAL ALAN, SANAT VE DİSTOPYA
BEHİÇ AK

30 MODERN BÜYÜK ATLAS
GÜVEN İNCİRLİOĞLU

38 PROFESYONEL SANATIN İMKÂNSIZLIĞI VEYA AMATÖRLÜĞÜN SİYASETİ
HAKAN TOPAL

44 İLLÜSTRASYON
SEDAT GİRGİN

46 KENTTE SANATLA DİRENİŞ OLARAK YENİDEN GEZİ
GÖKÇEÇİÇEK SAVAŞIR

56 LEFEBVRE'İN HAZ MİMARLIĞINA DOĞRU...
TONGUÇ AKIŞ



SANAT ve POLİTİKA EKSENİNDE MEKÂN

Dosya Editörü: Gökçeççek Savaşır, Doç. Dr.,

Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

Hızı gitgide artarak değişen gündemler, dönüşen kavramlar ve alımlamaları, içeriği her seferinde boşalıp yeniden kurulan gündelik yaşam pratikleri ile, estetik/politik/mekânsal üretim-tüketimin geleneksel anlam ve ilişkiler açısından sıyrılıp, günümüzde yepyeni bir biçimde tanımlandığını görüyoruz. Mekânın üretim ve tüketim döngüsü, küresel ölçekte olduğu kadar, Türkiye bağlamında da benzer bir güzergâhta ilerliyor. Toplumsal ve siyasi değişimlerin fiziksel temsili olarak da düşünülebilecek mekânsal pratiklerin izlediği ana güzergâha alternatif yolların sanat üzerinden açılması, yeni politik eylemliliklerin ve toplumsallıkların oluşmasına imkân verdiği kadar, uzun erimde gündelik hayatın ve kültürel formların dönüşümünü de olanaklı kılar. Dolayısıyla, şimdiye kadar uluslararası ve ulusal mimarlık tartışma ve yazınında çokça yer alan mimarlık – siyaset ilişkisine¹, mekân – politika parantezini açıp, sanat odağında bu ilişkileri yeniden düşünmek; **sanat – politika – mimarlık sacayağında** birbirine ilişkisel olarak sıkı sıkıya bağlı ve aynı zamanda farklı iç dinamiklere sahip üç ilişkiyi ve soruyu gündeme getiriyor:

- Sanat – siyaset alanları arasındaki gerilimli fakat dönüştürücü ilişkide² estetik–politik deneyimler, sanat ile hayatı yeniden bir araya getirebilir mi?
- Sanat – mimarlık arasındaki çift yönlü ilişkinin siyaset alanıyla kesiştiği alanda, kurumsallaşmış yapıların dışında politik mücadeleler ve toplumsal hareketlerdeki eylem pratikleri sırasında politikleşerek icra edilen ve deneyimlenen sanat³, kamusal mekânları –ve dolayısıyla sanat mekânlarını– dönüştürebilir mi?
- Mimarlık – siyaset arakesitinde ‘mimarlığın mekân üzerinden politikleşmesi’ ve ‘siyasetin mimarlığı araçsallaştırması ve bir temsil biçimine dönüştürmesi’ gibi tanıdık yaklaşımların ötesinde, mimarlık ve siyaset gibi iki özerk alanın yakınsama noktalarından biri olan toplumsal dönüşüm, estetik deneyim⁴ üzerinden gerçekleştirilebilir mi?

Dolayısıyla, sanat – siyaset – mimarlık alanlarının ikiyeşerli ve birincil derecede ilişkilerinin ötesinde, bu alanlara ait **mekân – politika – politik pratikler – direniş (mekânları) – estetik (deneyim) – (güncel) sanat – (kamusal) mekân – kentsel mekân – gündelik hayat** şeklinde ikinci dereceden kavramlarla kurulan bir düşünce zincirinin her halkasına ayrı ayrı odaklanmak, daha pek çok olası soruyu gündeme getirir ve böylece sanat – siyaset – mimarlık arasındaki birincil ilişkileri daha iyi kavramamıza olanak sağlar.

dosya

TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Adına
Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü
Tezcan Karakuş Candan

YAYIN KURULU
**Berlin F. Gür, Bülent Batuman,
Elvan Altan, Emel Akın,
Esin Boyacıoğlu, Nuray Bayraktar,
Serpil Özaloğlu**

Dosya Editörü
Gökçeççek Savaşır

Dosya Koordinatörü
Bülent Batuman

Yayına Hazırlayan
Şebnem Kömürcüoğlu

Kapak Tasarım ve Uygulama
Saadet Sönmez

Konur Sokak No:4/3 Kızılay Ankara
Telefon:0 312 417 86 65 Fax:0 312 417 18 04
e-posta: info@mimarlarodasiankara.org
http://www.mimarlarodasiankara.org

ISSN 1309-0704

TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi tarafından
yılıda üç kez yayımlanmaktadır.
500 adet basılmıştır. Burada yer alan yazıların içeriğinin sorumluluğu yazarına aittir. Kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir.
Baskı tarihi: Nisan 2016

Baskı
Desen Ofset A. Ş.
Birlik Mah. 448. Cd. 476. Sk. No:2 Çankaya - Ankara
Telefon: 0 312 496 43 43 (pbx)
info@desenofset.com.tr

Çerçevesi yukarıda aralanmaya çalışılan sorularla belirlenen bu *Dosya*, temel olarak **sanat-politika, politika-mekân, mekân-sanat** ilişkilerini kapsayan –ve özellikle Gezi’den sonra gündeme yeniden gelen⁵– ‘sanatın gündelik hayata ve kamusal alana dâhil olması’, ‘sanatın kamusal mekânı dönüştürmesi’, ‘sanatın ve sanat mekânlarının politikleşmesi’, ‘siyasetin sanat ve mimarlığı araçsallaştırması’ gibi konu ve problem alanlarına değinen; Türkiye ve daha genel coğrafi bağlamda, güncel ve/ya tarihsel örneklerle referans veren bir seçki olmayı hedefliyor. Mimarlığın, sanat ve siyaset ile kurabileceği birincil dereceden ilişkileri bir yana bırakarak, kapsamındaki farklı bakış noktalarından yapılan yazılı ve görsel tüm katkıların, sanat-politika ekseninde gündelik hayatın, (kamusal) mekânın ve dolayısıyla mimarlığın yeniden anlamlandırılmasında önemli olacağı inancına dayanıyor.

Bu kapsamda *Dosya*, tarihsel ya da söylemsel referans noktalarından güncel sanat-siyaset ilişkisini, kent, mimarlık ya da daha genel anlamda (kamusal) mekân ile ilişkilendiren farklı açılımları; bazen küresel bazen de Türkiye ölçeğinde saptamalarla sözel ve görsel olarak eleştiren bir yelpaze sunuyor. Bu çerçevede, **“Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi”** başlıklı metni ile **Ali Artun**, mimarlık-politika ilişkisine, tarihsel bir bakış sunarak, 20. yüzyılda gelişen avangard sanatın ve modernist mimarlığın başını çeken Rus Avantgardları üzerinden bakıyor. Rusya’da 1917 Devrimi sonrası sanatta örgütlenen sayısız avangard kolektifin –özellikle, Maleviç ve Tatlin önderliğindeki süprematist ve konstrüktivist estetiğin– deneysel ve devrimci karakterine vurgu yapıyor. **Jale N. Erzen**’in **“Sanat, Güç ve Direniş”** başlıklı metni, özellikle sanat, mimarlık ve kentsel planlamaya ilişkin kültürel ifadelerin politik karakteri üzerinde durarak, sanat ve mimarlıkta imgelerin katılımcı ve paylaşımcı özelliklerini irdeliyor. Sanatın ve mimarlığın politik amaçlar doğrultusunda kullanımını Antikite, Rus Konstrüktivizmi, Durumcular ve Nazi Dönemi’nden tarihsel ve güncel örneklerle açıklayarak, sanatın baskıya karşı neden özgür ve direnişçi bir eylem de olabileceğini vurguluyor.

Behiç Ak, **“Kamusal Alan, Sanat ve Distopya”** başlıklı metninde, özgürlük, demokrasi, hukuk, eşitlik benzeri modern topluma ait kavramları da beraberinde taşıyan sanat ve kamu kavramlarının, sanatın kurumsallaşması-şirketleşmesi ve kamusal alanın devletleştirilmesi-özeleştirilmesi kaskacında olduğu saptamasıyla eleştirel panorama çiziyor. Günümüz kentlerinde ve özellikle Türkiye’de, ‘kamusallık’ adı altında yapılan, ama aslında sanatın içini boşaltan, kamusal alan ve bireylerin özgürlüğünü daraltan uygulamaların bizleri sürüklediği distopyanın üstesinden gelebilmek için üzerinde yeniden düşünülüp tartışılması gerektiğini savunuyor ve bu savını bir karikatürü ile görselleştiriyor. **Güven İncirlioğlu**, kentsel mekan üretimlerinin politik kimliği ve kimlik politikaları ilişkisini; Türkiye kentlerinin siyasi ve kültürel dinamiklerle geçirmekte olduğu dönüşümün kamusal mekâna yansımalarını; ulusal kültür politikalarının lokal ölçekte kent hafızası ve mekan üretim/tüketim politikalarına yansımalarını, objektifini İzmir kentine çevirerek eleştiriyor. **“Modern Büyük Atlas”** denemesi, bir dizi siyah/beyaz kent fotoğrafları ve onlara eşlik eden bir metinle baskın ideolojik yapıların kentteki kültürel, maddi ve manevi üretimleri yeniden inşasını alternatif bir tipoloji üzerinden gözler önüne seriyor. **Hakan Topal** ise, sanat ve politika ilişkisini güncel sanat, sanat piyasası ve sanatçının rolü üzerinden irdelleyen **“Profesyonel Sanatın İmkânsızlığı ve Amatörlüğün Siyaseti”** başlıklı yazısını, sanatı anlamının sadece kısıtlı ekonomik kurallarla mümkün olmadığı; sanatsal pratiğin, piyasa ekonomisi altında sınıflandırılmayacağı düşüncesine temellendiriyor. Sanatsal ifadenin, ‘genel ekonomi’ kuralları çerçevesinde ‘aşırılık’ ile belirlendiği bağlamda, sanatçıların sanatın toplumdaki rolüne eleştirel yaklaşan ve yeni alternatifler öneren ciddi amatörler olduğunu savunuyor.

Sedat Girgin, **“sanatın gündelik hayata ve kamusal alana dâhil olması”** konulu çizimiyle, *Dosya*’ya soyut ve renkli bir bakış sunuyor. **“Kentte Sanatla Direniş Olarak Yeniden Gezi”** başlıklı metinde **Gökçeçişek Savaşır**, politika-mekân ilişkisini ‘Gezi’ direnişi sırasında kamusal alanlarda ortaya çıkan sanat ve estetik deneyim odağında, ‘sanatın gündelik hayata dâhil olması’ ve ‘kamusal alanları olduğu kadar kentsel mekânları da dönüştürmesi’ ekseninde ele alıyor. Rancière’in sanat, siyaset, estetik tanımlarından yola çıkarak toplumsal protestolara dahil olan estetik deneyimin, kolektif kimliklere ve kentsel devrime de zemin hazırladığının altını çizerek; ‘Gezi’ye Hannah Arendt’in politika, kamusal alanda özgürlükler, katılımcı yurttaşlık, kolektif kimlik ve eylemlilik tanımları, Henri Lefebvre’in ‘mekânın toplumsal üretimi’ kavramı, Durumcular’ın (Sitüasyonist Enternasyonal) kent/mekân politikaları ile yeniden bakıyor. **Tonguç Akış** ise, Henri Lefebvre’in mimarlığın sanat-siyaset ile ilişkisini, ‘mekân üretimi’, ‘mimarlık ve beden’ üzerinden eleştirel bir biçimde ele aldığı *Toward an Architecture of Enjoyment* (2014) kitabının sonuç [*Conclusions* (*Injunctions*)] bölümünün yapmış olduğu çevirisine **“Lefebvre’in Haz Mimarlığına Doğru...”** başlıklı bir metinle giriş yapıyor. Bu giriş, kitabın özeti niteliğindeki sonuç bölümünün çeviri metninin kitabın içeriğiyle ve Lefebvre’in fikir dünyasıyla bağlantısını kuruyor.

Yeni zihinsel 'gezi'lere doğru, keyifli okumalar...

*** 'Gezi'den beri zihnimde şekillenmekte olan "sanat-politika-mekan" konularını, Dosya'ya davetleriyle olası kılan TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayın Kurulu'na; dosyanın hazırlık sürecindeki yardımlarından dolayı Bülent Batuman'a; farklı bakış açılarıyla dosyaya yaptıkları zengin katkılarından ötürü dosyanın her biri çok değerli yazarlarına ve illüstratör Sedat Girgin'e; ayrıca dosyanın fikirden gerçekleşme aşamasına kadar geçirdiği sürecin her noktasında, akademik ve manevi desteğini esirgemeyen sevgili Tonguç Akış'a sonsuz teşekkürler.

DİPNOTLAR

- ¹ Örneğin, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi süreli yayını olan Dosya'nın 25. sayısı (Haziran 2011) "Mimarlık ve Politika" konusuna ayrılmıştır. <http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya25.pdf>; Uğur Tanyeli, "Politika mı Mimarlık Üretir? Mimarlıkla Politika mı Üretilir?" *Altüst Dergi* (12 Nisan 2015). <http://www.altust.org/2015/04/politika-mi-mimarlik-uretir-mimarlikla-politika-mi-uretilir-ugur-tanyeli/>; Seza Sinanlar, "Hitler'in Sanat Politikası ve Siyasi Bir Araç Olarak Mimarlık" *DoxaMekân, Tasarım ve Eleştiri*, 8 (Nisan 2009).
- ² Konuyla ilişkin yabancı pek çok yayının yanı sıra, sanat alanında pek çok çalışmayı derleyen ve/ya Türkçe literatüre kazandıran Sanat Hayat dizisinden, bk. Ali Artun (ed.), *Sanat ve Siyaset. Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008); Jacques Rancière. *Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika (Malaise dans l'esthétique)*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012); Ali Artun, *Sanatın İktidarı. 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015); Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat (ed.), *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015). Ayrıca, bk. Toby Clark, *20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda*. Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, çev. Esin Hoşsucu, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011); Hito Steyerl, "Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş", Ali Artun ve Nursu Öge (ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013): 83-93; Akif Kurtuluş, *Politika ve Sanat. Ekim Devrimi (1917-1932)*, (İstanbul: Avesta Yayınları, 1996).
- ³ Sanat ve mimarlık arakesitinde yer alan sayısız Türkçe yayın arasından, siyaset/politika odaklı bir örnek için bk. Viktor Margolin, *Ütopya Mücadelesi 1917-1946. Rodchenko Lissitzky Moholy-Nagy*, çev. Mehmet Emir Uslu, (İstanbul: Espas Yayınları, 2012).
- ⁴ Bu alanda öne çıkan Sitüasyonist Enternasyonal kentsel ve toplumsal devrimin, mimarlık ve sanatın arakesitinde yer alan taktiklerle olacağını öne sürmüştür. Bk. Şenol Erdoğan (ed.), *Sitüasyonist Enternasyonal*, çev. Merve Darende, Melis Oflas ve Artemis Günebakanlı, (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2008); Hilde Heynen, "New Babylon: Ütopyanın Çelişkileri", *Mimarlık ve Modernite. Bir Eleştiri*, çev. Nalan Bahçekapılı ve Rahmi Öğdül, (İstanbul: Versus Kitap, 2011): 207-236; Bilge Bal, "Düşsel Atlaslar: Constant'ın Yeni Babil'i ve Calvino'nun Görünmez Kentler'i ile Zaman Ötesi Yolculuklar," *Arzu Mimarlığı. Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo (ed.), (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012): 207-255.
- ⁵ Gezi Olayları vb. kamusal alanda direniş ve politik mücadele ilgili yayınlar için bk. Ulrike M. Meinhof, *Protestodan Direnişe*, çev. Levent Koca, (İstanbul: Sel Yayınları, 2012); Volkan Çelebi ve Ahmet Soysal (ed.), *Direnişi Düşünmek. 2013 Taksim Gezi Olayları*, (İstanbul: MonoKL Yayınları, 2013); Murat Özbank, *Gezi Ruhu ve Politik Teori*, (İstanbul: Kolektif Kitap, 2013); Evrim Öncül (ed.), *İşgal Et. İtaatsizlik Üzerine Üç Tez*, çev. Elif Ersavcı, (İstanbul: Kolektif Kitap, 2013); Özlem Güçlü (ed.), "Yatay Direniş Gezi Deneyimi", *Teorik Bakış*, 2 (Eylül 2013), (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013); Eda Yiğit (ed.), *Gezi Direnişi*, (İstanbul: Atam Yayınları, 2013); Eylem Aydın (ed.), *Çapulcunun Gezi Rehberi. Gezi Parkı Direnişi'nden Aforizmalar*, (İstanbul: Hemen Kitap, 2013); "Dosya: #gezidirenişi... Bir Yanımız Bahar Bahçe", *Birlikim*, 291-292 (Temmuz-Ağustos 2013). Aynı konularda derlenmiş mimarlık yayınlarından bazıları için bk. "Dosya: Parklar ve Çapulcular: Kamusal Mekânlar ve Mücadeleler", *Arredamento Mimarlık*, 270 (Temmuz-Ağustos 2013): 68-91; "Dosya: Gezi Parkı Mimar(sız)lığı", *XXI Mimarlık Tasarım Mekân*, 121 (Temmuz-Ağustos 2013): 26-59; "Dosya: Direnişin Mekânları", *Dosya*, 32 (2013/2), TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, <http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya32.pdf>.

FORMLARIN SİYASETİ VE TATLİN KULESİ¹

Ali Artun

Rusya'da, 1917 Devrimi ertesinde, eğitim-sanat-kültür işleriyle ilgili Halk Komiserliği'ne Anadolu Lunaçarski geliyor (1875-1933). Lunaçarski, daha lise yıllarından beri etkin bir komünist ve illegal Rus Sosyal-Demokrat İşçi Partisi üyesi. Üniversiteye kabul edilmiyor ve çarlık polisi tarafından aranıyor. İsviçre'ye kaçıyor. Zürih'te felsefe, Paris'te Guimet Müzesi'nde dinler tarihi okuyor. Hem Parti'nin yurtdışı örgütlenmesinde çalışıyor, hem de felsefe, sanat-edebiyat, sinema, tiyatro, estetik üzerine eleştiri ve makaleler yazıyor. Ayrıca on beş tiyatro oyunu kaleme alıyor. Kısacası, Lunaçarski sanat ve siyaset içinde olgunlaşıyor; süzme bir entelektüel, bir seçkin olarak yetişiyor ve çağdaş Avrupa sanatıyla içli dışlı. Modernizmi ve sanatın özerkliğini benimsiyor (**Resim 1**). Lenin,



Resim 1: Anatoli Lunaçarski. https://es.wikipedia.org/wiki/Anatoli_Lunacharski#/media/File:Anatoly_Lunacharsky.jpg

pek ilgilenmediğini itiraf ettiği sanat dünyasının başına, aralarındaki geçmiş bazı ihtilaflara rağmen Lunaçarski'yi getiriyor. Zaten kendisi fazlasıyla meşgul: iç ve dış iki savaş, yoksulluk, emperyalist dünyadan maruz kaldığı düşmanlık...

Avangardın İktidarı

Devrimci rejimin sanat hayatının inşa edilmesini Lunaçarski yönetecek. O da bu görevi Rus avangardına devrediyor. Süprematistlere ve konstruktivistlere devrediyor. Yani fiilen, bu hareketlerin liderleri olan Kazimir Maleviç ve Tatlin'e teslim ediyor. Böylece tarihte ilk ve son kez sanatın yönetimi sanatçıların eline geçiyor. 18. yüzyılda Petersburg'un yoktan var edilmesiyle ve Rus modernleşme hareketiyle kurulmaya başlayan Ermitaj ve Rus Devlet Müzesi gibi dünya çapındaki müzeler, akademi ve imparatorluğun inşa ettiği bütün öteki görkemli sanat kurumları; ayrıca, çoğu Moskova'da olan aristokratlara ait eşsiz bir dolu koleksiyon, henüz yirmilerini, otuzlarını süren birtakım delişmen, başıbozuk hayalperestlere terk ediliyor. Neden onlara terk ediliyor da başka kadrolara değil? Örneğin, 1850'lerde imparatorluğa karşı bir kültür devrimini başarmış olan son derece güçlü ve itibarlı bir başka odak mevcut. Bu odak, Modest Musorgski, Sergey Rahmaninov, Piyotr İlyiç Çaykovski, Aleksandr Skriabin gibi büyük

bestecilerle; LevTolstoy, Fyodor Dostoyevski, İvan Turgenyev, Nikolay Vasilyeviç Gogol gibi dahi edebiyatçılarla aynı geçmişi paylaşan sosyal-realistlerden oluşuyor. İmparatorluğun kurduğu estetik rejime, kurumlara başkaldıran “Gezginler” hareketinin mirasçıları (**Resim 2**). Devrimci kadrolar nezdinde de, entelijansiya içinde de ciddi bir güçleri var. İşte bu kadrolar hazır dururken Lunaçarski onları dışlıyor ve Rus sanatının en uç, en aykırı, en marjinal hareketlerine bel bağlıyor. Neden?



Resim 2: Gezinler Hareketi'nden İlya Repin'in Volga Üzerinde Mavna Çekenler (1870-1873) tablosu. [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0Ilya_Repin#/media/File:Ilya_Efimovich_Repin_\(1844-1930\)_-_Volga_Boatmen_\(1870-1873\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0Ilya_Repin#/media/File:Ilya_Efimovich_Repin_(1844-1930)_-_Volga_Boatmen_(1870-1873).jpg)

Lunaçarski, realistlerin devrime karşı kayıtsız kaldıklarını hatta düşmanca bir tavır aldıklarını, buna karşın “sivri deneylerin temsilcisi [avangard] sanatçıların devrimi hararetle desteklediklerini”² söylüyor. Peki neden avangard, devrimi destekliyordu? Onlar da geçmişi yıkmak ve yeni bir dünya kurmak istiyorlardı. Hatta onların “devrimci”, “aşırı solcu” sanatı, 1917’den çok önce bu yolda önemli aşamalar kat etmişti. Maleviç’e göre, “kübizm ve fütürizm, toplumsal ve ekonomik hayattaki 1917 Devrimi’ni önceden haber veren devrimci formlardı.” Başka deyişle, devrim önce formlarda gerçekleşmişti. Vladimir Tatlin de aynı kanıdaydı: “1917’nin toplumsal alandaki olayları daha 1914 yılında, malzemenin, hacmin ve konstrüksiyonun temeline yerleştirilmesiyle birlikte bizim sanatımızda ortaya çıkmıştı.”³ Sanki Devrim, sanatın siyasetini izliyordu. Dolayısıyla çağdaş sanatçılar dört elle yeni bir toplumun inşası hareketine sarıldılar. Tatlin’in ifade ettiği gibi, onların “Ekim Devrimi’ni kabul etmek ya da etmemek gibi bir sorunu” olmamıştı. “Etkin olan yaratıcı, toplumsal ve pedagojik hayatla organik olarak” birleşmişlerdi.⁴ Rodçenko, “kendisini bütün iradesiyle tamamıyla Devrim’e verdiğinden” söz ediyordu. Besteci Artur Luriye, tarihte ilk kez sanatçıların ele geçirdiği bu gücü ve özgürlüğü şöyle anlatıyordu: “Ben de genç avangard sanatçılar ve şairler gibi Ekim Devrimi’ne inandım ve ona bağlandım. Devrimin bize verdiği destek sayesinde hepimiz, bütün yenilikçi ve deneyci genç sanatçılar ciddiye alındı... Ne iktidar, ne politika, saf sanata müdahale etti. İstedığımız her şeyi yapmakta tam anlamıyla özgürdük. Ve

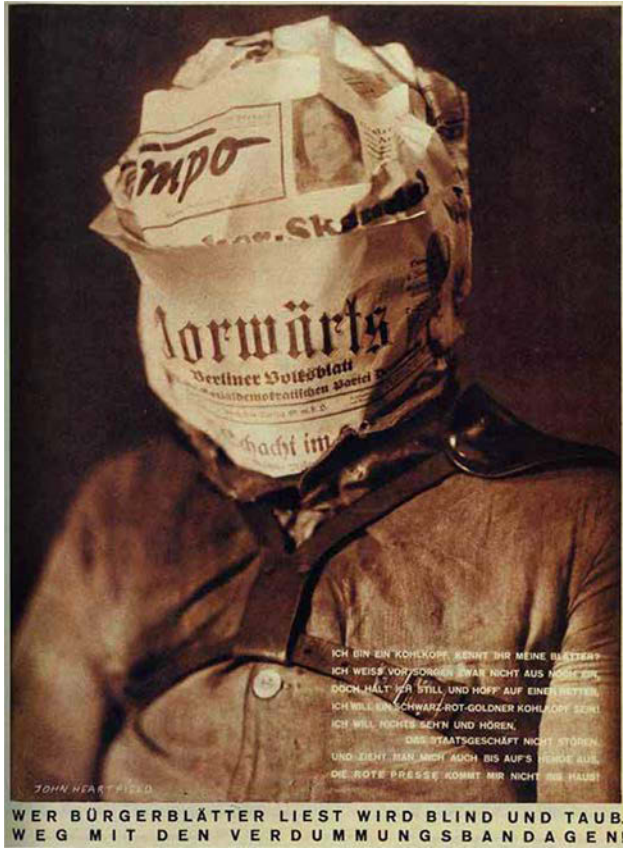
böyle bir fırsat tarihte ilkti.”⁵

1917 Devrimi bir sınıf hareketi, bir proleter devrimi olduğuna göre avangardın bu sınıfla nasıl bir ilgisi bulunuyordu? Maleviç ve Tatlin’le birlikte sanatın devrimci örgütlenmesinin liderlerinden olan Natan Altman bunu şöyle açıklıyor: “Avangardı proletaryaya yaklaştıran, devrimci bir coşku ya da eski formlara yönelik bir tiksinti değildir. Kolektivist olmalarıdır.”⁶ Kolektivizm üretimden kaynaklanır çünkü üretim kolektif bir hadisedir. Avangard bir sanat eseri de ortak bir hayat peşindedir ve konstrüktivistlerin gözünde “sanat bir ürettir.”

Bu düşünce, Birinci Dünya Savaşı ertesinde hemen her avangard hareketin gündeminde olan “sanat ve komünizm”, “sanat ve siyaset”, “aydınlar ve devrim” gibi sıcak konuların odağını oluşturur. Walter Benjamin’in 1934 yılında yayınladığı “Üretici olarak Yazar” makalesi, zamanla bu konular çevresindeki tartışmanın en temel referanslarından biri olur.⁷ Benjamin burada bir “eserin politik eğilimi” ile “üretim tekniği” arasında bağlantı kurar. Ona göre, ancak “üretim tekniği ilerici” olan eserler politik anlamda “doğru eğilim”e sahip olabilir; yani “sınıf mücadelesinde proletaryaya yararlı” olabilir. Dolayısıyla, “sınıf mücadelesinde etkin bir rol oynayabilmesi için, entelijansiyanın edebi üretim ilişkileri içindeki özgür konumunun farkında olması gerekir.”⁸ Benjamin, aksi durumda, “devrimci temaların burjuva yayın ve üretim mekanizması” tarafından kendine mal edilebileceğini, hatta reklam edilebileceğini söyler. Benjamin’in üretici sanatçıya veya yazara verdiği örnekler, “kitap kapağını politik bir araca çeviren” John Heartfield (**Resim 3 ve 4**),



Resim 3: George Grosz ve John Heartfield, Dada-merica (1919). <http://www.dekunsten.net/71+.html>



Resim 4: John Heartfield, Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptallaştıran Sargıları Çıkarın Kafanızdan! (Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen!) (1930). <http://www.johnheartfield.com/heartfield-photos-images/heartfield-legacy/heartfield-critics/heartfield-montage-aiz.jpg>

“konserini politik bir mitinge dönüştüren” Hanns Eisler, ve “sahneye izleyici, metinle performans, yönetmenle aktör arasında işlevsel bağ” değiştiren Bertolt Brecht’tir. Ama onu en derinden etkileyen Sergey Tretyakov’dur. Tretyakov röportaja dayalı belgesel bir edebiyat, bir yazarlık türü olan faktografinin kurucusu. Sanatını komünlerde, üretimin içinde icra ediyor.

Avangardın Programı

Peki, avangard kolektifler sanatın iktidarına gelince ne yapıyorlar? Ne yapabilirler ki? Sanata kökten karşılar. Amaçları sanatı sonlandırmak... Başta müze ve akademi olmak üzere, sanatın bütün geleneksel kurumlarını yıkmak. Süprematizmin lideri Maleviç, süprematizmin sanatın sonu olduğunu ilan ediyor çünkü sanat formlarının yerini hayat formları alacaktır. Konstruktivizmin lideri Tatlin için de artık resim ölmüştür. Zaman “makine sanatı”nın zamanıdır. Bu sloganı Alman Dadacıları benimserler: “Sanat öldü. Yaşasın Tatlin’in makine sanatı” (**Resim 5**).

Bütün avangard hareketler gibi Maleviç de müzelerin birer mezarlık olduğunu düşünür. Ona ka-



Resim 5: George Grosz ve John Heartfield, Berlin’deki İlk Uluslararası Dada Fuarı’nda “Sanat Öldü Yaşasın Tatlin’in Yeni Makine Sanatı” pankartıyla (1920). <http://davidkordanskygallery.com/exhibition/angle-lovers-take-a-turn/>

İrsa görkemli Ermitaj Müzesi’ndeki bütün eserler krematoryumda yakılmalıdır. Böylece bütün Ermitaj bir eczaneye sığabilir ve Rubens’in eserlerinin külleri gerçek Rubens’lerden daha düşündürücü ve esinlendirici olacaktır. O zaman? Gerçekten yakıp yıkmışlar mıdır sanat müzelerini ve okullarını? Tabii ki hayır. Müzeleri laboratuvarlara, özgür atölyelere, forumlara çeviriyorlar. Moskova ve Petrograd’da “sanatsal kültür müzeleri ve enstitüleri” açıyorlar. Bunlara bağlı sanatsal ve teknik stüdyolar, atölyeler kuruyorlar. Bu laboratuvarlar tamamıyla deneye, araştırmaya, tartışmaya, yaratıcılığa dayalı ortamlar ve herkese açık. Sanat icrası, sanat ontolojisi üzerine, sanatın ne olduğu üzerine birtakım teorik ve pratik deneyimler halini alıyor. Bir anlamda sanat, kendi felsefesine dönüşerek sona eriyor. Bu aslında Hegel’e ait bir tez ama Hegel bunu modern sanatla, romantizmle ilgili olarak öne sürmüştü. 1990’larda aynı tezi Arthur Danto tekrarladı. Ama modernlikle değil bu kez postmodernlikle ilgili. Andy Warhol da sanatın sona erdiğini öne sürüyordu (**Resim 6**). Şimdilerde ise “sanatın sonu”ndan dem vurmeyen tarihçi ve filozof yok gibi.

Avangardın sanat deneyimini ve sanatın icrasını dönüştürmenin yanı sıra sürdürdüğü ikinci büyük mücadele, toplumu, özellikle de işçi sınıfını sanat-



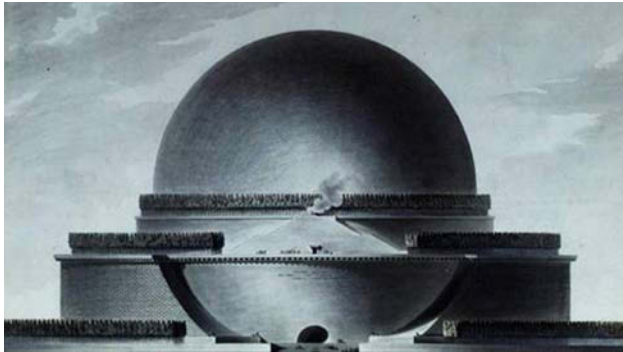
Resim 6: Andy Warhol, Brillo Box (1964). <http://www.photos.com/photo/85080471/warhol-and-brillo-boxes-at-stable-gallery>

sal etkinlikler çevresinde örgütlemek; bir anlamda herkesin sanatçı olabilmesini programlamak. Bu yolda sayısız kolektif, koloni, hücre kuruluyor özgürce. Bu girişimler içinde en etkin olanı Proletkült. Proleterler Kültür Organizasyonu atölyeleri, işçilere okuma-yazma öğretmenin yanı sıra, sanatla ve bilimle ilgilenmelerini sağlıyor. Proletkült lideri Bogdanov bir ütopyacı komünist. Sanatın bir üretim, bir tür emek olduğuna inanıyor. Herkesin sanatçı olmasını savunuyor. Sanatın kendi kendini toplumsal bir hareket olarak örgütleyebileceğini öngörüyor ve 500 bin kişiyi kucaklıyor.

Avangardın üçüncü ideali, gündelik hayatı sanata çevirmek. Bu aslında öyle ya da böyle, baştan beri (Antik Mısır'daki örneklerinden beri) bütün ütopyaların ideali; insan hayatını yabancılaşmadan kurtararak, baştan aşağı yaratıcı bir deneyim haline getirmek. Bu anlamda en etkin olan sanatlar mimarlık, tasarım ve tiyatro. Mimarlık ütopyalarını hatırlayın:

- Hazreti Süleyman'ın Tapınağı... Jüstinyen'in iddiasına göre, Ayasofya'yı aşan hayali yapı; Süleymaniye Camisi inşa edilirken bu tapınağa ait olduğu varsayılan taşlar getiriliyor İstanbul'a.

- 19. yüzyılda tanrılaştırılan Newton'a adanan Étienne-Louis Boullée'nin küresi (**Resim 7**); Berlin

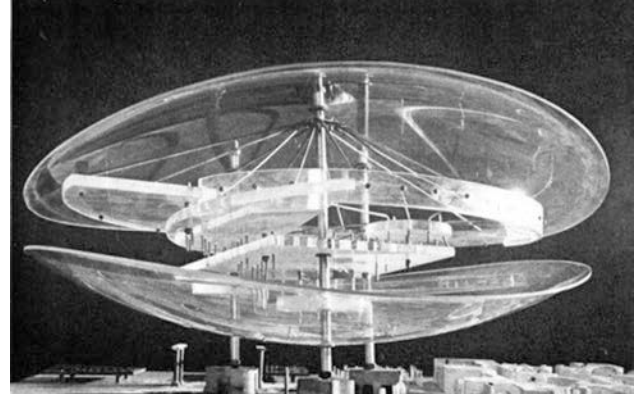


Resim 7: Étienne-Louis Boullée, Newton Anıtı (1784). https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Louis_Boull%C3%A9#/media/File:Newton_memorial_boullee.jpg

Müzesi'nin ünlü mimarı Karl Friedrich Schinkel'i büyülüyor.

- Sosyalist ütopyacı Charles Fourier'in falansterleri.

- Sitüasyonist Constant'ın Yeni Babil ütopyası (**Resim 8**) ve onu izleyen Archigram.



Resim 8: Constant, Yeni Babil (1959-1974). <http://www.versobooks.com/blogs/1879-new-babylon>

Mimarlık, ütopyaların ideal sanatı; çünkü mimarlığın gündelik hayatla bağı canlı ve bütün diğer sanatları içerebiliyor. Yani bir topyekûn sanat eseri (*gesamtkunstwerk*) olmaya elverişli. Ama Rus avangardı tiyatroya öncelik veriyor. Zaten Rus avangardı bir bakıma tiyatro sahnesinde keşfediliyor. Süprematist ve konstrüktivist formlar, soyut estetik, ilkin tiyatro sahnelerinde görünüyor, sergileniyor. Onlar için ideal *gesamtkunstwerk* mimarlık değil, tiyatro. Tiyatro, resmi, heykeli, şiiri, müziği mimarlıkla kaynaştırıyor. Hayatın bir tiyatro oyunu gibi yaşanabilmesi amacıyla bütün kenti tiyatro sahnesine çevirdikleri olaylar yaratıyorlar. Kent gürültüsünden senfoniler besteliyorlar,⁹ karnaval havasında siyasal eylemler düzenliyorlar. Kent halkının kitleler halinde rol aldığı oyunlar sahneliyorlar (Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*'nı hatırlayın).

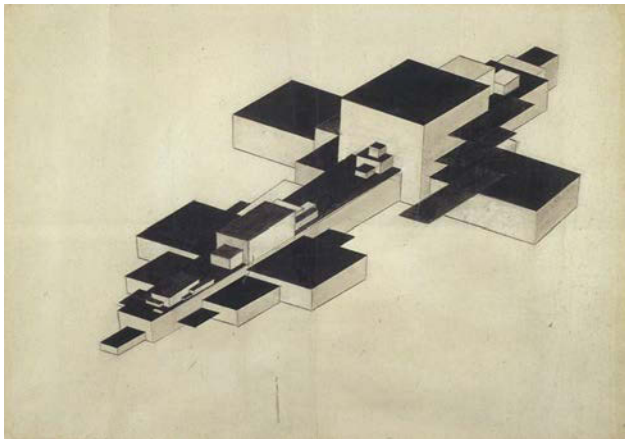
Rus avangardının devrime bu kadar kapılmasının arkasında "formların dünyayı değiştireceğine" ilişkin inançları, felsefeleri vardır. Bununla kastedilen, Maleviç'in belirttiği gibi, yeni bir estetik kurmak değil, yeni bir evren, insanlar arasında ve insanlarla doğa arasında yeni bir armoni kurmaktır. Ama formların devrimci gücüne olan bu güvenlerine rağmen, Maleviç, sanatının manifestosu sayılan ve soyutun icat edildiği, 1915'te Petrograd'da sergilenen *Siyah Kare* tablosunun "formun sıfır noktası" olduğunu söyler (**Resim 9**). Neden? Çünkü formlar temsiliyetlerinden, nesnelliklerinden, anlamlarından yalıtılmıştır (Mallarmé'nin sembolizmi veya dilbilimde strüktüralizm gibi). Böylece Maleviç'in soyut, "saf" formları, tarihsel anlamıyla formu par-



Resim 9: Maleviç'in Petrograd'daki 0.10 Sergisi (1915). <http://www.universalis.fr/media/PH00M067/0>



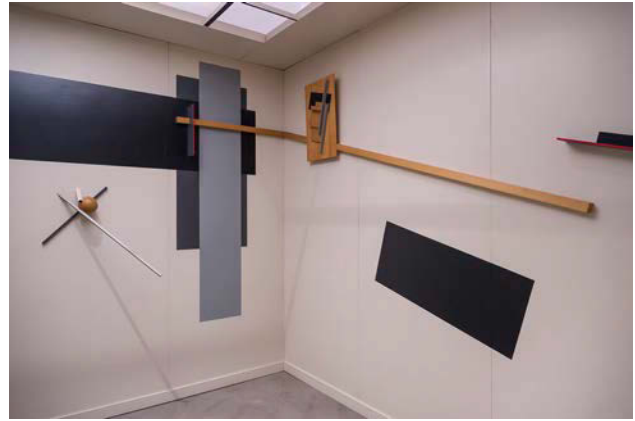
Resim 10: Maleviç, Supremus 56 (1916). http://artge.ucoz.ru/_ph/73/9842541.jpg



Resim 11: Maleviç, Arkhitektoniki (1927). <http://thecharnelhouse.org/2012/11/22/the-arkhitektons-and-planets-of-kazimir-malevich-and-his-students-nikolai-suetin-and-iakov-chashnik-mid-1920s-with-commentary-by-aleksei-gan/ilia-chashnik-design-for-supremolet-1927-pencil-and-india-ink-on-paper-509-x-719-cm>

çalar (**Resim 10**). Saf formlar idealardır. Gerçeklik bu idealarda saklıdır (Platon - *mimesis*). Süprematist ideaların dili, şifreleri, işaretleri geometridir, aritmetiktir (Platon'da da armoni metafiziği). O nedenle Maleviç oran bilgisine, Vitruvius'a ve Alberti'ye bağlıdır. Sanatçının mimarlık ve kent tasarımlarını oluşturan *arkitektoniki* ve *planiti*, uzayda dönen geometrik gezegenlerden oluşuyor: "yeni dünyalar" (**Resim 11**).

Maleviç'i izleyen süprematistlerden El Lissitzki'nin mimarlığını oluşturan *Proun*'lar da "uzayda yüzen yeni dünyalardır". Ona göre yeni dünya, yeni kültür tarihi "formun 0 noktasında" başlar. *Proun*'lar, metalden, betondan ve camdan inşa edilecek yeni dünyalardır (**Resim 12**). Benjamin de *Pasajlar*'da bu üç malzemeyi yeni bir dünyanın, yeni bir hayatın alegorisi gibi tasavvur eder.

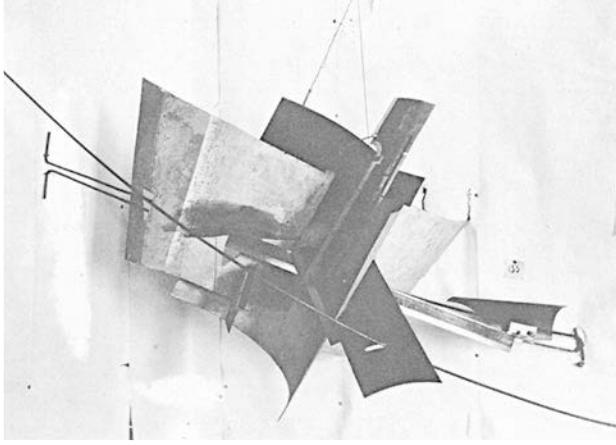


Resim 12: El Lissitzki, Proun Odası (1923 / 1971 rekonstrüksiyonu). https://www.museum-joanneum.at/fileadmin/user_upload/Kunsthause/Ausstellung/40073.jpg

Tatlin Kulesi

Maleviç'e karşı olarak Tatlin'de sanat, ideaların değil maddelerin ikonografisinden oluşur. Rodçenko buna "kızıl morfoloji" diyor. Tatlin'in işlerini Maleviç'le birlikte sergilediği *0.10 Sergisi*'nde (1915) yer alan kontr-rölyefleri (**Resim 13**) çöpten ikonlardır (Schwitters'in *merzbilder*'lerini ve Arp'ı hatırlatırlar). Maleviç'teki idealar metafiziğinin yerini maddelerin, malzemelerin fiziği alır. O da formları parçalar ama idealara dönüştürerek değil, maddeye dönüştürerek. Sanatın maddeye soğurularak yok olacağına inanır. Bütün bu düşünceler sonunda, maddenin işlendiği üretim sürecinin ve bu sürecin kilidi olan makinenin yüceltilmesine varır. Ne var ki, makineler ve üretim, sanatın egemenliği altına alınmalıdır. Aksi durumda sanatsız bir teknolojinin üreteceği formlar tiranlık yaratır.

Tatlin Kulesi, maddenin ve teknolojinin şiirselleştirildiği bir mimarlık tasarımıdır. III. Komünist



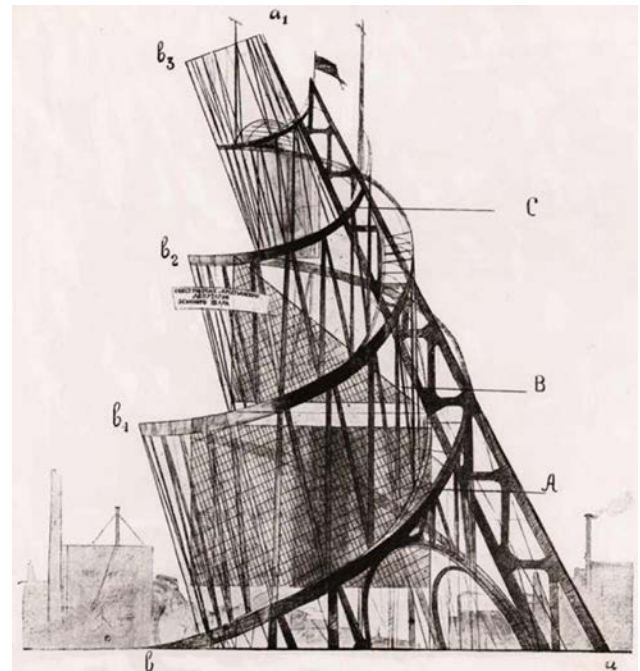
Resim 13: Tatlin, 0.10 Sergisi'nden Kontr-rölyef, (1915). <http://www.redwedgemagazine.com/online-issue/constructivism-notes-on-art-revolution>

Enternasyonal Anıtı olarak anılır. Aslında, Lenin'in 1918'de başlattığı Anıtsal Propaganda Planı'nın yarattığı hayal kırıklığı sonucunda tasarlanmıştır. Lenin, Lunaçarski'ye "üzerlerine Marksizm'in temel ilkeleri kazınmış olan taş levhalar ve bloklarla, sosyalizm, devrim ve kültür tarihinden önemli kişilerin büstleriyle, heykelleriyle ve kabartmalarıyla süslenmiş şehirler" istediğini söylüyordu; "konuşan" şehirler.¹⁰ Plana göre, çarlık döneminden kalan anıtlar yıkılacak, yerlerine, aralarında filozoflar, yazarlar, sanatçılar ve bilim adamlarının da bulunduğu, 1917 Devrimi kahramanlarını onurlandıran elli anıt dikilecekti. Bu işin kotarılmasıyla, *IZO Narkompros* (Halk Eğitim Komiserliği Görsel Sanat Bölümü) Moskova şubesinin başkanlığını yapmış olan Tatlin görevlendirildi. Tatlin, Moskova'nın bulvarlarına, meydanlarına, parklarına yerleştirilecek yeni anıtların kaidelerine birtakım vecizeler yazılmasını önerdi. Böylece heykeller, adeta Roma döneminde kürsüye çıkan hatipler gibi, düşünceyi kışkırtan sözcükleri kitlelere iletecekler; anıtlar da ölüleri anımsatmakla kalmayıp, etraflarına "canlı sözcükler" saçan, ajitasyon işlevi taşıyan yapıtlar haline geleceklerdi.¹¹ Ancak sonuç beklendiği gibi olmadı. Ortaya birtakım geleneksel büstler ve figüratif heykeller çıktı. *IZO Narkompros*'un Petrograd şubesinin başında bulunan, Tatlin'in yakın arkadaşı, sanat tarihçisi Nikolay Punin, Mart 1919'da yazdığı bir makalede Anıtsal Propaganda Planı'nın Devrim'le alakası olmadığını, tam bir hayal kırıklığı ile sonuçlandığını anlatıyordu.¹² Zaten "bireysel kahramanlık anıtları komünist rejimle bağdaşmıyordu."¹³ Bunun üzerine Tatlin, kendisi Devrim'e bir anıt tasarlamaya girişti, devrimci bir anıt.

Punin, Tatlin'in hazırlamakta olduğu alternatif anıtı haber verirken, onun bir tür multi-medya ajitasyon merkezi olacağını söylüyordu. Kule, zamanın telsiz-telgraf, hoparlör, radyo yayını ve film gös-

terimi gibi teknolojileriyle donatılacak ve fütürist çağrışımları olan sürekli devinimi vurgulayacaktı. Kulenin altındaki garajdan çıkan motosikletler ve otomobiller kentin dört bir yanına bildiriler ve duyurular dağıtacak. Kulede hatipler sloganlar atacak, radyo istasyonundan haberler ve bildiriler yayınlanacaktı. Cephedeki dev film perdesi, dünyadaki siyasal ve kültürel olayları gösterecekti. Geceleri, doğrudan gökyüzüne sloganlar yansıtılacaktı; tıpkı bulutları projeksiyon perdelerine dönüştürmeyi hayal eden Velimir Hlebnikov'un ütopyasındaki gibi. Sürekli hareket halindeki anıt, "Devrim'e layık", gösterişli bir çekim merkezi, büyümlü bir harika, başlı başına bir gösteri olacaktı.¹⁴ Punin'in anlattığı kadarıyla, kule devasa bir iletişim aygıtı olarak devrimci ajitasyona hizmet edecekti.

Tatlin kulenin maketini yapmaya Punin'in 1919'daki yazısından tam bir yıl sonra başladı. Maket in inşa edilmesine katılan Punin, tasarım hakkında bir de kitapçık yazdı. 1920 yazında yayınlanan bu kitapçıkta, *IZO Narkompros*'un 1919 yılında Tatlin'e Üçüncü Enternasyonal Anıtı tasarımını sipariş ettiğini anlatıyordu. Bu çerçevede baştan bir yayın merkezi olarak düşünülen kulenin işlevi değişti. Üst üste yerleştirilmiş küp, piramit ve silindir formundaki hacimlerin sırasıyla Enternasyonal'in yasama, yürütme ve propaganda hizmetlerini barındırmasına karar verildi. En alttaki küp, yılda bir, ortadaki piramit ayda bir, üstteki silindir ise günde bir devir yapacak hızla kendi eksenleri etrafında dönecekti (**Resim 14 ve 15**).



Resim 14: Tatlin, küp+piramit+silindirden oluşan Tatlin Kulesi (1920). <http://architizer.com/blog/modernist-utopian-architecture/media/608050>



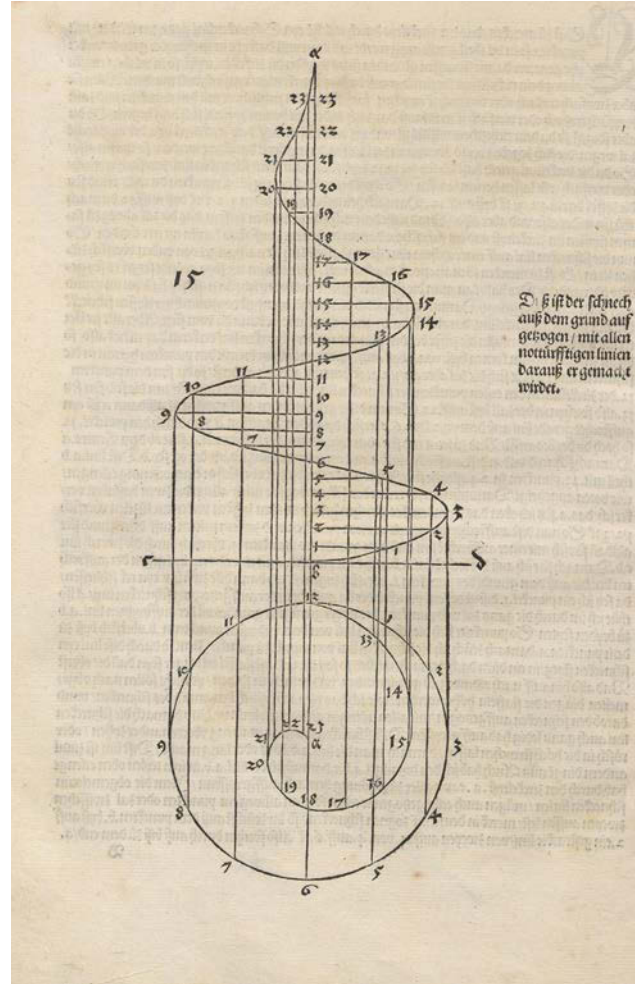
Resim 15: Tatlin, küp+piramit+silindirden oluşan Tatlin Kulesi (1920). <http://architizer.com/blog/modernist-utopian-architecture/media/608050/>

İlk hedef, maketin 1920’de, Devrim’in yıldönümü kutlamaları sırasında Petrograd sokaklarında sergilenmesiydi. Bu sayede anıt aynı zamanda kendi propagandasını da yapacaktı. Ama böyle olmadı; maket, ilk olarak 8 Kasım-1 Aralık 1920 arasında Tatlin’in atölyesinde sergilendi (**Resim 15**). Sergide maketin yanı sıra, iki çizimle birlikte, üzerlerinde sloganların yazılı olduğu pankartlar da bulunuyordu. Tatlin, kulesini 1917 Devrimi’nin başladığı yer olan Petrograd için tasarlamıştı. Devasa kemerleri Neva Nehri’nin üzerine oturacak, kulenin ayakları nehrin iki yakasına basacaktı.¹⁵ Bir anlamda, Büyük Petro’nun St. Petersburg’u kurarken meydan okuduğu doğaya tam anlamıyla egemen olacaktı. Bir makine gibi (**Resim16**).



Resim 16: Tatlin atölyesinde, kule maketinin önünde (1920). https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/03/ia802601-us-archive-org-grerussi00schi_0293-copy1.jpg

Tatlin’in kulesi bir makinedir. Konstrüktivistler ile içli dışlı olan eleştirmen Viktor Şklovski’ye göre, cam, demir ve devrimden yapılmış bir makine.¹⁶ Tatlin kulesini tasarlarken, zamanın simgesi olarak gördüğü, “en dinamik form olan vidadan” yola çıktığını açıklar. Bu form aynı zamanda geometrik sanat felsefesinin babası Albrecht Dürer’in konik spirallerini hatırlatır (**Resim 17**). Hegel ve Marx da tarihin ilerlemesini (hareketini) spiralle ifade ederler. Punin de spiralin “özürlüğünün ideal ifade-



Resim 17: Albrecht Dürer, Ölçü Üzerine Dersler kitabından çizim (1525). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/07/Duerer_Underweysung_der_Messung_018.jpg/309px-Duerer_Underweysung_der_Messung_018.jpg

si”¹⁷ olduğunu söyler. Lissitzki’ye göre, kulenin konstrüksiyonunu oluşturan “demir, proletaryanın ifadesinin gücünü, cam da vicdanının temizliğini” simgeler.¹⁸ “Tatlin’in anıtı, insanın evrendeki yerinin kozmolojik sistemini temsil eder. Devrimcidir, çünkü matematik ve mimari bir kesinlikle örgütlenmiş olan zaman ve mekân içindeki toplumsal armoninin modelini oluşturur.”¹⁹

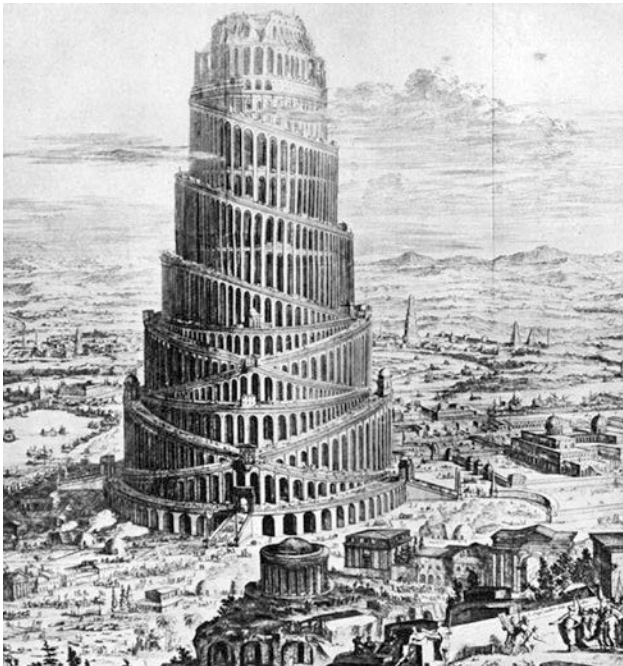
Tatlin kulenin “çağının bir simgesi” olduğunu ve “onda *sanatsal* ve *yararlı* formları birleştirerek, sanatla hayat arasında bir çeşit sentez yarattığını”²⁰ söyler. [Bu özlü bir tasarım tanımıdır bence].

Tatlin'in kulesi sanat ve mimarlık edebiyatında hep Eyfel ve Babil kuleleriyle kıyaslanır. Eyfel, Paris'te düzenlenen 1889 Evrensel Sergisi'yle birlikte inşa edilmiştir (**Resim 18**). Baştan geçici bir yapı olacağı düşünülmüştür. Ancak sonradan, bir radyo anteni

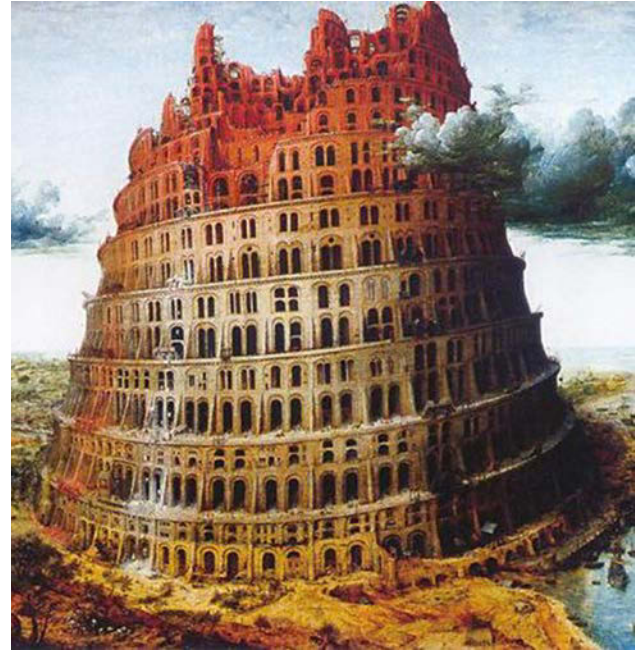


Resim 18: Paris 1889 Evrensel Sergisi. http://www.thetimes.co.uk/tto/multimedia/archive/00426/1298956_426190c.jpg

olarak yararlanılmasına karar verilince, kule yıkılmadan korunmuştur. Dev 1889 sergisi, Fransız emperyal gücünün dünya üzerindeki üstünlüğünü ortaya serer. Sergiye hâkim konumdaki Eyfel Kulesi ise Fransa'nın evrenin ve modernliğin merkezi olduğunu simgeleştirir. Evren, kulenin ayakları altında sergilenmektedir. Babil Kulesi de, ünlü efsanenin anlattığı gibi, evrensel bir dil, dolayısıyla evrensel bir armoni arayışını simgeler (**Resim 19 ve 20**). Tatlin'in ki gibi.



Resim 19: Athanasius Kircher, Turris Babel (1679). <http://linguistica.postbit.com/upload/42/20110901/Tower-of-Babel-Turris-Babel-Athanasius-Kircher-1024-postbit-1492.jpg>



Resim 20: Pieter Bruegel, Babil Kulesi (1563). http://www.fokuzz.com/media/1013/quiz_image_55a3722b092f7.jpg

Tatlin'in kulesi bir özgürlük ütopyası olarak komünizme adanmıştır. Dünya işçilerinin ve halklarının birliğine adanmıştır. Bir ütopya makinesidir (bir tür oyuncaktır). Diğer ünlü eseri Letatlin gibi, bir fantezi, bir hayal dünyasıdır (**Resim 21 ve 22**).²¹



Resim 21: Tatlin, Letatlin (1930). http://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/rus_avangardi/tatlin_21.jpg



Resim 22: Thezârfen Ahmet Çelebi (1609-1640). https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_Kanatlar%C4%B1m%C4%B1n_Alt%C4%B1nda#/media/File:Istanbulkanat.jpg

Kendi deyişiyile bir mimarlık ve heykel sentezi, Ayzenshtayn'a göre ise aynı zamanda bir edebiyat şaheseridir. Lev Troçki'nin eseri gördüğünde söylediği gibi, "devrimci bir romantizmin ve sembolizmin ürünüdür."²² İlya Ehrenburg, Tatlin Kulesi'nin "yeni mimarlığın başlangıcı" olduğunu söyler. Gerçekten de, Bauhaus'un, oradan da Enternasyonal Stil'in (mimari modernizmin) temelini atan Tatlin'in konstrüktivizmidir.

Maket 1920'de Moskova'ya taşınıp, Sekizinci Sovyetler Kongresi sırasında ünlü Sendikalar Birliği Binası'nda sergilenmiştir.²³ Sergi bittikten sonra kaldırılmamış, 1921'de Komintern'in Üçüncü Kongresi sırasında, bu kez uluslararası delegeler onuruna yeniden sergilenmiştir. Bir yıl kadar teşhirde kaldıktan sonra maketin akıbeti bilinmiyor. Sanat öğrencilerinin yaptığı daha küçük ölçekli derme çatma bir maket ise 1925'te Leningrad'taki 1 Mayıs geçitlerinde taşınmıştır (**Resim 23**).²⁴ Tatlin Kulesi inşa edilmemiştir. Tatlin ve arkadaşlarının yaptıkları maket korunamamıştır. Mimari çizimler de kayıptır. Kulenin maketleri sergilerde ve geçitlerde fotoğraflanmış, sonraki replikalar da hep bu fotoğraflarından yapılmıştır.



Resim 23: Leningrad, 1 Mayıs 1925. <http://www.redwedgemagazine.com/online-issue/constructivism-notes-on-art-revolution>

Avangardın Tasfiyesi

1917 Devrimi'ni izleyen Rus avangardının iktidarı dört yıl kadar sürer. 1917-1921 yılları arasındaki bu döneme "heroikkomünizm" deniyor. Daha sonra, realistler, Devrim sırasında iktidarı kaybetmiş olmanın intikamını almaya girişirler. Stalin'in 1928'deki kültür devrimiyle birlikte avangard karalanmaya başlar. 1932'de bütün kültür-sanat kolektifleri dağıtılır ve sanat yönetimi parti-devletinde merkezîleştirilir. Avangardın koruduğu özerklik parçalanmıştır. 1939'de Lunaçarski'nin yerine geçen Jdanov tarafından, Sovyetler'in ve Enternasyonal'in resmî estetiğinin (bir anlamda kültür politikasının) sosyalist realizm olduğu ilan edilir. Nihayet 1936'da avangard yasaklanır. Müzelerden ve diğer sergilerden kaldırılır. Bu yıllar

Nazi Almanyası'nda da avangardın ezildiği yıllardır. Neyse ki Sovyetler'de Almanya'daki gibi eserler yakılmamıştır. Nazilerin resmi sanatı da realizmdir: "klasik realizm". Soyut düşmanlığı ancak İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte sona erecek ve bu sayede soyut, Savaş'tan sonra yeniden yükselişe geçecektir.

Gerek Stalinizm, gerekse Batı'nın Soğuk Savaş boyunca yürüttüğü şiddetli anti-komünizm, süprematizmi ve konstrüktivizmi sanki tarihten silmiştir. Ne var ki, 1989 sonrasında, Berlin Duvarı'nın yıkılması ertesinde sanat tarihinde başlayan yoğun restorasyon, bu hareketleri yeniden göz önüne getirir. Bugün artık biliyoruz ki 1917 Devrimi'nin sanatı, bir enternasyonal oluşturmayı başarmıştır ve 20. yüzyılda bu sanatın izlerinin bulunmadığı hiçbir avangard hareket yoktur. Yine biliyoruz ki, baştan bir "sosyalist katedral" olarak resmedilen Bauhaus'un öğretim programını geliştirecek olanlar, burada görev alan Moholy-Nagy, Vasiliy Kandinski ve Naum Gabo'dur (**Resim 24**). Onların ustaları olan Maleviç'tir, Tatlin'dir. Daha da ileri giderek diyebilirim ki, bu öncüler, soyutu icat ettikleri kadar, avangardı da icat etmişlerdir.



Resim 24: Walter Gropius, Bauhaus Manifestosu ve Feininger'in Katedrali (1919). <http://www.theoriedesigngraphique.org/wp-content/DOCUMENTS/baumanifest-mep-de.jpg>

KAYNAKÇA

- Altman, Natan. "Fütürizm ve Proletarya Sanatı." Çev. Ayşe Boren. *e-skop.com*, 12/8/2015. <http://www.e-skop.com/skopbulten/futurizm-ve-proletarya-sanati/2569>.
- Avraamov, Arseni. "Sirenler Senfonisi," *e-skop.com*, 15/12/2015. <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-sirenler-senfonisi/2734>.
- Benjamin, Walter. "The Author as Producer," *Reflections*, 220-238. New York: Schocken Books, 1978.
- Gough, Maria. "Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde," *October*, 101 (Yaz 2002): 53-83.
- Gough, Maria. "Model Exhibition," *October*, 150 (Güz 2014): 9-26
- Gray, Camille. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Londra: Thames & Hudson, 1986.
- Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. Londra: Yale University Press, 1987.
- Lunaçarski, Anatoli. *Devrim ve Sanat*. İstanbul: İnter Yayınları, 2000.
- Milner, John. *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. Yale University Press, 1996.
- Punin, Nikolai. "The Monument to the Third International (1920)." çev. Christina Lodder. *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison ve Paul Wood, 336-339. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Shklovsky, Viktor. "The Monument to the Third International (Tatlin's Most Recent Work)." Çev. Richard Sheldon. *Knight's Move*, 69-70. Londra: Dalkey Archive Press, 2005. [ilk yayınlığı 1923]
- Stites, Richard. *Devrimci Hayaller, Rus Devriminde Deneysel Yaşam ve Ütopyacı Vizyon*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Sel, 2011.

DİPNOTLAR

¹ 6 Ekim 2015'te Mimarlar Odası İzmir Şubesi'nde sunulmuş; 25 Aralık 2015 tarihinde *e-skop Sanat Tarihi-Eleştiri* dergisinde yayınlanmıştır. Ali Artun, "Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi", *e-skop.com*, 25/12/2015. Katkılarını dolayısıyla Nur Altınyıldız'a teşekkür ederim. Anatoli Lunaçarski, *Devrim ve Sanat* (İstanbul: İnter Yayınları, 2000), 138.

² Anatoli Lunaçarski, *Devrim ve Sanat* (İstanbul: İnter Yayınları, 2000), 138.

³ Camille Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922* (Londra: Thames & Hudson, 1986), 219.

⁴ Christina Lodder, *Russian Constructivism* (Londra: Yale University Press, 1987), 47.

⁵ A.g.e., 48.

⁶ Natan Altman, "Fütürizm ve Proletarya Sanatı," çev. Ayşe Boren, *e-skop.com*, 12/8/2015. <http://www.e-skop.com/skopbulten/futurizm-ve-proletarya-sanati/2569>.

⁷ Walter Benjamin, "The Author as Producer", *Reflections* (New York: Schocken Books, 1978), 220-238.

⁸ Maria Gough, "Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde," *October*, 101 (Yaz 2002), 70.

⁹ Bk. Arseni Avraamov, "Sirenler Senfonisi," *e-skop.com*, 15/12/2015. <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-sirenler-senfonisi/2734>.

¹⁰ Richard Stites, *Devrimci Hayaller, Rus Devriminde Deneysel Yaşam ve Ütopyacı Vizyon*, çev. Sabri Gürses (İstanbul: Sel, 2011), 143-144.

¹¹ Maria Gough, "Model Exhibition," *October*, 150 (Güz 2014), 12.

¹² Bu yazı, Punin'in 1920'de yayınladığı Üçüncü Enternasyonal Anıtı başlıklı kitapçıktan ayrı, *Iskusstvokommuny* (KomünSanatı) adlı, Narkompros'un finanse ettiği futurist gazetede basılmıştı. A.g.e.

¹³ Nikolai Punin, "The Monument to the Third International (1920)," çev. Christina Lodder, *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison ve Paul Wood (Oxford: Blackwell, 2003), 337.

¹⁴ Maria Gough, "Model Exhibition", 13.

¹⁵ A.g.e., 9.

¹⁶ Viktor Shklovsky, "The Monument to the Third International (Tatlin's Most Recent Work)," çev. Richard Sheldon, *Knight's Move* (Londra: Dalkey Archive Press, 2005), 70. [ilk yayınlanışı 1923].

¹⁷ Nikolai Punin, "The Monument to the Third International", 338.

¹⁸ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, 65.

¹⁹ John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry* (Yale University Press, 1996), 176.

²⁰ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, 65.

²¹ Letatlin, Hazerfan Ahmet Çelebi'nin (1609-1640) takma kanatlarını hatırlatır.

²² Christia Lodder, *Russian Constructivism*, 65.

²³ Çarlık döneminden kalma, Kremlin yakınındaki bina Sovyet tarihinde önemli bir rol oynamıştır; Lenin dahil, Bolşevik önderlerin naaşları burada halkın ziyaretine açılmıştır. Bina aynı zamanda sergi mekânı olarak kullanılmıştır.

²⁴ Maria Gough, "Model Exhibition", 23.

Ali Artun

1972'de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Mimarlar Odası'nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konumları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü* adlı kitabı yazdı. 1980'den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'ni yönetti ve burada 500 Yıllık Bilmece programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984'te Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı; Galeri'nin Ankara'daki sergilerini düzenledi ve aralarında *Resme Bakan Yazılar*, *Arslan-Defterler* ve *Tiraje-Zamanların Hafızası*'nın da bulunduğu yüzü aşkın Galeri Nev yayınının editörlüğünü yaptı. Galeri sergilerinden başka, Ankara'da *Cobra* ve *1950-2000*, Kopenhag'da *Ben Bir Başkası*, İstanbul'da *Mübin Orhon-Sainsbury Koleksiyonu* sergilerini hazırladı. Sanat'ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. Halen, kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği "Sanathayat" dizisini yönetiyor ve İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Programı'nda "Sanat ve İktidar" dersini veriyor. Ekim 2011 tarihinde internette yayına başlayan *e-skop* sanat ve eleştiri dergisinin kurucusu ve editörü. Son yayınlanan kitapları, *Müze ve Modernlik* (2006), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (2011), *Sanatın İktidarı - 1917 Devrimi*, *Avangard Sanat ve Müzecilik* (2015). (<http://www.aliartun.com/>)

Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi

1917 Devrimi'nin ertesinde, sanatın yönetimiyle Rus avangardı görevlendiriliyor. Ermitaj gibi, İmparatorluk dönemine ait görkemli müzeler, akademiler, kamulaştırılan nadir koleksiyonlar ve her türlü sanat etkinliğinin düzenlenmesi, en güçlü avangard hareketleri oluşturan süprematistlerle konstrüktivistlere devrediliyor. Maleviç'in ve Tatlin'in önderliğindeki bu hareketler, daha 1917'den çok önce, zaten devrimi başardıklarına inanıyorlar. Bahsettikleri devrim, formların devrimi; "komünist bir morfoloji", bir semiyotik. 1917'den başlayarak, sanatın iktidarında kaldıkları dört yıl boyunca örgütlenen sayısız avangard kolektif, giriştikleri deneylerle etkili bir enternasyonal oluşturuyorlar ve başta Bauhaus, çağdaşları üzerinde derin izler bırakıyorlar. Daha da ötesinde, 20. yüzyılda gelişen avangard sanatın ve modernist mimarlığın başını çekiyorlar.

Anahtar Kelimeler: Rus avangardı, Mimarlık ve politika, Estetik, Tatlin

Politics of Forms and Tatlin's Tower

Subsequent to the 1917 Revolution, governance of art was transferred to the Russian avant-garde. The running of splendid imperial museums like the Hermitage, academies and nationalized rare collections as well as the organization of all art events were entrusted to suprematists and constructivists that were the most potent amongst avant-garde movements. Led by Malevich and Tatlin respectively, these movements claim to have achieved revolution in art already before 1917. The revolution they are referring to is a revolution of forms; "a communist morphology"; a semiotics. During the four years they held power from 1917 onwards, countless avant-garde collectives generated considerable international influence on their contemporaries through their experiments; foremost on the Bauhaus. Furthermore, they initiated avant-garde art and modernist architecture in the 20th century.

Keywords: Russian avant-garde, Architecture and politics, Aesthetics, Tatlin

SANAT, GÜÇ VE DİRENİŞ

Jale N. Erzen, Prof. Dr., İzmir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü; Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Yarı zamanlı öğretim elemanı

Sanatçının esenliği ve hüneri ne denli özgür ve özgün olsa da ortaya koyduğu işin kullanımı nadiren demokratik ortama ait olur. Acaba, Fransa ve İspanya'daki tarih öncesi mağaralarda at, bizon, kaplan resimlerini yapan Şaman sanatçıları ne denli özgürdüler? Acaba inandıkları güçlerin kısıcında trans içinde mi, yoksa bilinçli, hesaplı ve özgürce mi boyuyorlardı kayaları? Bunların yanıtını hiç bir zaman bilemeyeceğiz; ancak her sanatçının özgürlüğü sosyal ve kültürel kapsamın ve yaşamının koşullarıyla sınırlanmıştır. Bu bilinen bir gerçek; burada açmak istediğim sorgulama özgür olmayan sanatın ne denli sanat olduğu, iyi sanatın nasıl özgürleştirici olduğu ve politik bilinç ile eleştirdiden uzak bir sanatın ne derece anlamlı olduğu.

Sanat bir meslek birikiminin ve gelişmiş bir yeteneğin ürünü olmayıp bazen hiç yoktan gelişen bir dehanın ürünü olsa da, sonuçta onun değerini biçen kriterler tarih boyunca insanlığın ortaya koyduğu sanat eserlerinin ima ettiği ölçütlere göre oluşur. Bu bakımdan, her insanın yaratıcı bir yönü olsa da, sanat olarak ortaya koyulan her iş sanat olamıyor. Demek ki sanat özgür olduğu kadar da kültürlerin tarih içinde geliştirdikleri değerlere göre ölçülür; sanat modernizm'den önce her kültürün kendi gelenekleri açısından değerlendirilirken bugün sanat ortamı ya da sanat kurumu içinde daha çoğulcu ve global kriterlerle değerlendiriliyor. Bu

ise, sadece sanatın uygulama ve ifade yöntemleri değiştiği için değil, ama genelde sanatçı kendini bir ülkeye ait olmaktan çok küresel ya da sınırsız bir sanat ortamına ait olarak düşündüğü için ona daha çok özgürlük verdiği izlenimi uyandırmaktadır. Öte yanda, böyle global bir kapsam özgürlük verdiği kadar sınırlayıcı da olabiliyor. Sanatın ilk bakışta politik niteliği de sanatçının özgürlüğü ile ilgili bir konu. Bu bakımdan devletin, politik gücün değerleri, koleksiyoncunun, galericinin, ya da mesenin tercihleri, sanatçının ifadesi kadar önemli bir faktör.

Sanat ve Angajman

Bu kısıtlamalara karşın, sanatın özgürleştirici bir eylem ve nesne olduğunu vurgulamak gerekir. Her türlü algılama, hayal gücünün anlam oluşturmaya olanak sağlayan duyumsal bir yanıt içerir. Normal gündelik yaşamda algı estetik işlevini genelde kaybedip pratik eyleme yönelmiştir: Trafik ışıklarının davranışımızı şartlandırması gibi. Buna karşın estetik algı her zaman sınırsız olup sürekli olarak izlediği nesneyi algıladığı süreç boyunca yeni yorumlar ve anlamlar üretebilir; estetik algı zaman ve mekân ötesi zihinsel bir angajmandır. Sanat işini izlemek, kitap okumak bizi zaman ve mekân ötesinde angaje eder; zamanın ve bulunduğumuz yerin ötesinde bulunuruz. Yaşam, en basit

şekliyle, dünya ile, başkaları ile, toplum ile angaje olmaktır. Yaşam ancak bu şekilde mümkündür. Ancak, dünya ile gerçekten angaje ve duygusal bir ilişki öncelikle sanatta olasıdır. Sanat imgeleri ve sosyal medyalar yoluyla aktarılan imgeler yeni dayanışma mekânlarını, yeni kimlik kavramlarını, yeni kentsel ve sosyal mekânları yaratırlar. Her türlü duyumsal biçimin ötesinde, görsel imge insana bir gerçeklik inancı verir. Bundan ötürü, medya yayınlarından ne denli şüpheli olsak da, televizyon, film, video ve fotoğraf dünya ile ilişkilerimizi şartlandıran etkili araçlardır.

Sanatın sınırsız alanında yaratılan imgeler özellikle sosyal ve politik gönderimleri olanlar direniş dayanışmasının yolunu açarlar. Öykü ve anlatı yerine bir düşünce rejimi olan estetik, Aydınlanma ile bir disiplin olarak belirir. Estetik olarak ve zihinsel içeriği ile algılanan bir imge, bilgi ve eylemin birlikte hareket ettiği bir ilişki ima eder. Agamben, Ranciere ve Adorno'nun farklı açıklamalarına göre sanatsal bir imge şok etkisi yaratarak bizi tutsak eder; bir imgeye ne denli düşünsel yaklaşırsak yaklaşalım, muhakeme yürütemeyiz, hesaplayamayız.¹ Lyotard'a göre ruhumuz 'ötekinin' gücü altında kalmış, duyum ve zihin arasında bo-calamaktadır. Sanatın gücü, bu düşünürlere göre 'logos' ve 'pathos', zihin ve duygunun ikileminde belirir.²

Sanat, başka biri ile paylaşıldığında 'iş' haline gelir. Paylaşım, en temel anlamda angajman demektir. Sanat ve politika arasındaki ilişkiyi irdelerken Jacop Lund, Bernard Stiegler'in iddiası üzerinde durarak "bir sanatçının işi, özde, 'ötekinin' duyumsallığı ile angaje olmaktır; politik sorun ise, temelde, ortak ya da paylaşılan bir duyumla 'öteki' ile ilişki halinde olmaktır" der. "Politik olan, sosyal ilişkilerin ve birlikte yaşamın sembolik düzeni ile ilgili olarak, aynı zamanda estetikdir. Algı, duyum, duygu ve beğeni sadece bireysel değil, aynı zamanda sosyal olgulardır. Sanat dolaysız olarak, bir toplumun bireylerini ortak semboller ve kültürel deneyimlerin mümkün kıldığı ortak yaşantılarda angaje etmektir. Politika ise ortak bir gelecek beklentisi ile kentin bütünlüğünü mümkün kılan bir sanattır." Lund şöyle devam eder: "İnsanın sanat işi ile ilişkisinden başlayarak, bu ilişkinin –eğer samimi ve gerçek ise– aynı zamanda insan için en üst düzeyde bir angajman olduğunu, bu angajmanın insanı gerçeklik içinde tuttuğunu ve dünyadaki varoluşuna en temel anlamı kazandırdığını anlayabiliriz."³ Bu angajmanı öncelikle sanat işinin teatral özelliği ve imgenin müşterek olabilecek bir ölçüt kazandıran özelliği üzerinden tartışabiliriz.

Tarihte Sanat ve Politika

Bütün güçler –ister politik, ister ekonomik olsun– sanat işlerini her zaman kendi görüşlerini aşılayıp yaymak, ya da kendilerini seyrettirmek ve dünyayı daha iyi ve hoş görmek için kullanmışlardır. Sanat işini oluşturan nitelik öncelikle biçime aittir, yani estetikdir. Estetik olması ise öncelikle duyumlara hitap etmesi demektir. Bir anlamı ancak biçim ile iletebiliriz, sesin her niteliği istediğimiz her içeriği aktaramaz. Birini sevdiğinizi bağırarak, şiddet hareketleri ile anlatamazsınız. Gülün bir biçimi var, onu kullanmadan gül resmi yapamazsınız. Post-Modern düşünce biçim karşıtı ve çoğulcu yaklaşımıyla bu anlayışı göz ardı etti. İster ses, ister mekân, ister hareket, ister renk, biçimsel nitelikleri ile anlam taşırlar. Sanat işinin politik işlevi, ister direnç ve karşı geliş, ister katılım ya da propaganda için olsun, öncelikle biçim kullanarak yerine getirilir. Sanat işinin angaje edebilmesi ise tümüyle biçiminin algılanması ve bu algının anlam üretebilmesi ve etkileyciliği ile ilgilidir.

Zamanla, bir kültürün yaygın olarak kullandığı biçimler simgesel anlamlar yüklenirler ve biçimler ya da imgeler duyumsal olarak algılanmadan, hazır anlamlar ifade etmeye başlarlar. Örneğin, son on yıl içinde İslamcı ve Osmanlı kültürünü canlandırma çabaları bu kültürlerin yerleşik tarihi imgelerini kullanarak kendi politik tercihlerinin hazır simgelerini üretmişlerdir. Belirli bir kültür tarafından zaman içinde, bazı gereksinimlere göre geliştirilmiş olan biçimler, benzer ideolojileri benimseyen yeni güçler tarafından hazır simgeler olarak kullanılırlar. Ancak bu tür biçimlerin gerçek bir estetik niteliği yoktur, bir başka deyişle duyumsal olarak algılanıp yorumlanan biçimler değil, trafik ışıkları gibi otomatik olarak gönderme yapan biçimlerdir; ölü biçimlerdir. Eğitimsiz kitlelere hitap edip bu kitleleri etkilemek isteyen totaliter politik güçler, kendi biçimlerini üretmedikleri için her zaman başka kültürlerin yerleşik biçimlerini kullanırlar.

Bunun iki nedeni var: Birincisi, bir kültürün kendi biçimlerini üretebilmesi zaman, yaratıcılık ve özgürlük işidir; bu da entelektüel düşünürlere ve serbest bir sanatçı gurubunun varlığını gerektirir. Totaliter rejimlerin hiç biri özgür sanatçılardan yararlanmayı istemediği gibi, yoruma açık biçimlerden de uzak durur. Bunun en iyi örneği Konstruktivizm ve Rus Avangard'ının yaratıcı biçimlerinin Stalin döneminde tümüyle itiraz görmesidir.

Ancak, Endüstri ve Aydınlanma öncesi dönem rejimleri ile günümüz rejimleri arasında büyük po-

litik ve sosyal sistem farkları olduğu göz ardı edilmemeli. Yirminci yüzyıl sonrası politik rejimler ya da totaliter idareler ile eski Krallık rejimlerini her zaman aynı ölçütlerle değerlendiremeyiz. Aydınlanma ve endüstrileşme ile beliren yeni politik sistemler, dinin ve geleneklerin egemenliği altında olmadıkları için, geliştirdikleri idari düzenlerden tamamen sorumlu tutulabilirler. Aksine, dinin ve sosyal normların egemen olduğu eski rejimlerde idarede olanların baskı ve zulmü, ne denli bireysel olsa da geniş ve yerleşik bir sistemin düzenine uygun ve kabulündeydi. Bu bakımdan, sanatların politika ve güç ile ilişkileri, direniş ve özgürlük söylemleri dönemlerinin sosyal yapısına göre yorumlanmalıdır. Onuncu yüzyılda bir İslam kültüründe çalışan bir sanatçı ile, Yirminci yüzyılda Stalin döneminde Rusya'da çalışan bir sanatçının özgürlüğü ya da bağımlılığı aynı kriterlere göre kıyaslanmamalıdır.

Babil krallarının, askeri güçlerini göstermek için duvarlara kabartma olarak oydukları askerler, sıralar halinde tekrar ettikleri için, biçimlerinin keskinliği ile bizi etkilerler. Aynı şekilde Boğazköy'de kayalara oyulmuş Hitit askerleri resmi geçitteymiş gibi resmedilmişlerdir ve gün ışığının etkisiyle hareket eder izlenimi verirler. Altamira ve Lascaux mağaralarında binlerce yıl önce resmedilmiş olan hayvan figürleri ateşin parıltılı etkisiyle hareket eder gibi görünmek üzere çizilmişlerdir. Xian'da Han imparatorunun pişim topraktan askerleri yine sonsuz tekrarları, sert ifadeleri ile bizi etkilerler. Bütün bu sanat işlerinin, güzellikleri ötesinde politik amaçları olduğundan şüphe yok ve Hitler'in Gerdy Troost tarafından tasarlanan çalışma odası gibi, öncelikle biçim özellikleriyle etkili oluyorlardı.⁴

Bütün yönetimler egemen oldukları kişilere kendi tavır ve değerlerini ancak sanat ile yansıtabilirler. Hiçbir yazılı metin, hiçbir nutuk bir sanat işi kadar etkili olamaz ve sanattaki etkinin sürekliliğine sahip olamaz. 2015 yılında Paris'te *Charlie Hebdo* dergisinde çalışanların fanatik İslamcılar tarafından katledilmesi, bir çizimin ne denli etkili olabileceğine işaret eder. Bu bakımdan, tarihten bize kalan sanat işleri sosyal ve politik kapsamı anlamak için bütün yazılı metinlerden daha önemli belgeler oluşturur. Modalar, ister giyimde ister endüstri ve kullanım eşyalarında olsun, bir dönemin değerlerini ifade eder. Kadınların dekolte ve belleri sıkı elbiseler yerine kısa tayyör ve rahat pratik giysiler giymesi nasıl ki kadının cemiyetteki yerinin değişmesine işaret ediyordu; radyoda hangi müziğin çaldığı da aynı şekilde nasıl bir ideolojinin egemen olduğunu göstermektedir. Bugün

Türkiye'de öncelikle, az okumuş ve kırsal alandan göç edenlerden oluşan nüfus yoğunluğundan oy almak isteyen siyasi partiler özellikle popüler beğeni ürünleri ile kentleri donatmaya yönelmişlerdir; sokakta yenilen gıda türlerinden, televizyondaki dizilere ve söylemlere kadar popülizm bütün totaliter rejimlerin kültür biçimi olmuştur. Zira, Stalin döneminde, ya da Nazi rejiminde olduğu gibi halkı boyunduruk altında tutmak isteyen bütün rejimler entelektüellere ve halkın en okumuşlarına değil, çoğunluğu oluşturan az eğitilmiş kişilerin anlayışına ve beğenisine hitap etmek isterler ve desteği ancak az okumuşlardan bulurlar. Bu tür kültür ürünleri alışkanlıklar oluşturarak bütün halkın anlayış ve beğeni seviyesini aşağıya çeker.

Egemen olan ideolojiler kendilerine karşı herhangi bir ifadeyi kabul edemedikleri gibi, bu tür tehditleri korku içinde sürekli kollarlar. Mikelanj'ın Vatikan'ın Sistine Şapeli'ndeki Son Hüküm freskunda, kendi yüzülmüş derisini Aziz Zekeriya'nın tutuyor olarak göstermesinin, onun Protestanlığa yakın olabileceği şüphesini uyandıracak düşünceyle Vasari sürekli buna karşı iddialar üretmeyi gerekli görmüştü. Antik Yunan tiyatrosu da aynı şekilde tanrıların gazabından korkardı, zira özgür esprili yazarlar sürekli olarak tanrıları eleştirirlerdi: Atina kenti idarecileri Euripides'den bir piyesinin sonunu değiştirmesini istemişlerdi, böyle bir nedenden dolayı. 1983 yılında Ankara'da açılan Büyük Sergi'de bazı nü resimler yer almaktaydı. O sergiyi Kenan Evren'e ben gezdirdim; Evren, hiç değilse sergiyi gezerken, bunlara bir itirazda bulunmadığı halde, ertesi gün bazı resimlerin sergiden indirildiğini duyduk. Benzer şekilde, 1999'da Şarjah Bienali'ne Türkiye'den giden resimler içinde bir de, çıplak bir erkeği gösteren resim vardı. Komiser olarak Şarjah'a gittiğimde sergide bu resmin yer almadığını gördüm, sorularıma yanıt olarak da resmin yolda bozulduğu ve restorasyon gördüğü yanıtını aldım. Türkiye'den giden eserler geri geldiğinde yine bu resim eksikti, yaptığımız araştırmalara verilen yanıt bu sefer resmin satın alındığı ve paranın yollanacağı idi. Bundan sonra ne para ne de herhangi bir haber geldi. Anlaşılabileceği o ki, Müslümanlar erkek çıplaklığının gösterilmesine bilhassa karşılar. Bu gibi sansür olayları Türkiye'de özellikle Evren döneminde özel kurullarla ve üniversite profesörleri ile yürütüldü. Bu utanç verici olaylardan o dönemde iş başında olan profesörlerin utandığını hiç sanmıyorum; çok ahlaklı kişiler olarak halkın ahlakını korumayı kendilerine vazife edinmişlerdi!

Sanatın özgürlüğüne karşı koymaya çalışmanın altındaki neden, sanatın ne denli etkileyici olduğu-

dur. Totaliter rejimlerin hepsi sanatın toplumu de-
ğiştirebileceğinden korkarlar. Rus Devriminin ilk
yıllarında Lenin'in kabul ettiği Yapısalcılık (Kons-
trüktivizm) ve Rus Avangard'ı 1924'de Lenin'in
ölümünden sonra proleterlere hitap edebilecek
bir sanat gerektiği iddiası ile Stalin tarafından ya-
saklanmıştı. Bazı Konstrüktivist sanatçılar Devrimi
çok candan desteklemedikleri halde o günlerde
Rusya'nın ekonomisi kötü durumda olduğundan
aç kalmamak için devrime yakınlık göstermişlerdi.⁵
Stalin başa geçtikten sonra, Malevich gibi birçok
sanatçı ya mecburen konstrüktivizmden ve avant-
garde tavırlarından vazgeçtiler ya da Rusya'yı terk
etmek zorunda kaldılar. Konstrüktivist işlerin çoğu
da mahzenlere kaldırıldı ya da Batı'ya kaçırıldı. Bu
arada kuşkusuz bazı sanatçılar modern tavırlarını
gizli gizli sürdürmeye çalışıyorlardı. Ama bugün o
işlere baktığımızda 1920-1924 arasında Rus sana-
tının gösterdiği özgünlük ve yaratıcılığı bulamıyo-
ruz; Stalin baskısı sanatçıların deneyimci ruhunu
yok etmişti. 1980'lerde *Yeni Boyut* dergisini çıkı-
rırken, Rusya'da eşi diplomat olan ve Rus tiyatro
eserlerini Türkçeye çeviren bir arkadaşım modern
tavrı sürdüren ve bodrumlarda gizli gizli çalışan
sanatçılarla ilişkisi olduğunu söyleyince, ondan
bu sanatçıların işlerinden resimler çekip bana ilet-
mesini istemiştım. Sonradan öğrendim ki çektiği
resimlerin filmi temizleyici kadın tarafından çalın-
mış. Bütün totaliter rejimler gibi Rus yönetimi de
özel yaşamların içine kadar casus yollamayı ihmal
etmiyordu.

Bugünün global sanat ortamı içinde politik düzene
ve var olan sisteme karşı geliş ya da eleştiri sanat-
çıdan beklenen bir tavır olarak karşımıza çıkıyor.
Uluslararası bienallere davet edilen sanatçılar, ya
da bienallerin konuları genelde eleştirel oluyor.
Öte yanda, bu bienallerin büyük ticari güçler tara-
fından destekleniyor olması bu sanatın eleştirelli-
ğine karşın bu güçlerle işbirliği halinde olduklarını
düşündürmektedir. Kuşkusuz, bu sanatçılar içinde
sert eleştirilerini gerçek bir sanat işine dönüştürebilen
ve bunu ne pahasına olursa olsun topluma
sunmak isteyenlerin belirli bir çıkmaz içinde ol-
duğunu kabul etsek de, bugün moda haline gelen
eleştirel ya da politik içerikli sanatın bu koşullarda
ne denli etkili olabileceği de bir soru olarak karşı-
mıza dikiliyor.

Yirminci yüzyıl başlarında sanat ile dünyayı ve top-
lumu değiştirmeyi amaç edinen önemli birkaç sa-
nat akımı vardı. Totaliter rejimler ve baskıcı yöne-
timler nasıl ki kendi popülist tavırlarıyla araştırmacı,
uyarıcı ve yeni sanatı kendilerine düşman biliyor-
larsa, bu akımların sanatçıları da ütöpik bir tavırla

sanatı sosyal değişimin ve ilerlemenin motoru ya-
pacak projeler geliştirdiler. Yüzyıl başında, sadece
yeni ve avangard olmayıp estetik bir devrim ama-
çlayan üç önemli akım var: Konstrüktivizm, Gerçe-
küstücülük ve Durumcular. Ales Erjavec'in yayı-
na hazırladığı *Aesthetic Revolutions* adlı kitapta
Erjavec estetik devrimi şöyle tanımlıyor: "Sanatın
yalnızca temsil etmesi değil dünyayı değiştirmeyi
talep etmesi."⁶ Fütürizm (*Futurism*), Gerçeküstü-
cülük (*Surrealism*), Konstrüktivizm (*Constructivism*
– Yapısalcılık) ve Durumcular (*Situationists*) sanat
akımı olmaktan ziyade genelde politik akımlar
olarak ortaya çıktılar; sanat politika için bir araç
olmuştu. Daha sonra Meksika'da duvar resimleri
projesi de aynı şekilde sosyalist bir sav ile kamu
alanlarında uygulanan duvar resimleri dolayısıyla
devrim, eşitlik, özgürlük ve millî kimlik kavramla-
rını aşılamaaya çalışmıştı.

Rus devrimini takip eden ilk yıllarda film, fotoğraf,
grafik sanatlar, endüstriyel ve mimari tasarım, tiyat-
ro, resim ve heykel hep bir arada devrimin ilkeleri
doğrultusunda halkı uyaran ve burjuva kültürüne,
saray beğenisine karşı yeni biçim ve iddialarıyla
yeni bir görme ve algılama alışkanlığı yaratmaya
yönelmişti. 'Ajitasyon ve Propaganda' anlamına
gelen *Agit-Prop* adıyla devrimci Rus tiyatrosu ge-
rek makine estetiğini kullanan grafik ve sade sahne
tasarımları, gerek yepyeni dil ve konularıyla Yir-
minci yüzyılın en çarpıcı sanat türleri arasındaydı
ve daha sonra Fransa'da ve Almanya'da sosyalist
tiyatroyu derinden etkiledi. Sanatın politik sesle-
nişinde tiyatronun ve sanatın teatral niteliğinin
büyük rolü olduğunu görüyoruz. Bertolt Brecht
yazdığı piyeslerle yeni bir halk mitolojisi kurgula-
mış, uyarıcı, hatta direnişçi bir sesleniş yaratmıştı.
Türkiye'de ise tiyatro sürekli olarak sansür ve de-
netim altında tutulmakta, giderek maddi imkânları
kısıtlanarak işlemez hale getirilmeye çalışılmakta-
dır. Bu tiyatronun ne denli etkili politik bir araç
olabileceğine kanıttır.

Devrim Rusya'sında film ve fotoğraf gerçeği yep-
yeni bir dille ve anlayışla temsil etmeye çalışırken,
özellikle mimarlık, heykel ve resim mekân anla-
yışını değiştirmeye, mekânı statik bir ortam ol-
maktan çıkarıp sosyal ve dinamik bir ortam olarak
kurgulamayı, yapılandırmayı amaçlıyordu. Bu ha-
liyle gerek Tatlin'in III. Enternasyonal Kulesi gerek
El Lissitzky'nin *Proun*'ları, ya da Chernikhov'un
mimarisi dinamik, ileriye dönük ve halkı uyarıcı,
farkındalığını arttırıcı ve birleştirici eylemler ve
işler olarak belirirler. Bütün bunlarda ve politik
amaç gütmeyen sanat işlerinde her zaman teatral
bir nitelik söz konusudur. Bir sanat işi sürekli ola-
rak yoruma açık, sürekli olarak dönüşüm içinde,

yaşayan bir şeydir. Kısacası her sanat işi bir aktör gibidir, seyrimiz karşısında zaman içinde değişir, derinleşir, bizi kendine katar, hatta biz de onun karşısında değişiriz, daha aktif ve yoğun olarak algılar ve deneyimleriz. Eğer sanat işinin angaje eden niteliği onun sürekli hareket halinde ve değişen yorumlara açık olması, canlı olarak görülmesi, anlaşılması ise, tiyatro sanatların en angaje edici olanıdır. Ancak, bir kentin mimarisi, kentteki mimari işler ve kentin kamu alanları da dolaysız olarak teatral nitelikler içerirler. Bu bakımdan, sanatın politik değerlerini ve bağlamlarını incelerken öncelikle mimariyi ele almanın önemli olduğuna inanıyorum. Zira, kent ve mimarisi, hiç bir özel çaba göstermeden bize kendini gündelik yaşam içinde teatral olarak sunan en önemli olaydır (Resim 1).



Resim 1: New York'da mimarlık eleştirmeni Martin Filler'ın hesap makinesi çıktısına benzettiği yeni gökdelen (Jale N. Erzen, 2015)

Mimarlık – Güç ve Direniş

Sanat işlerinin politika ile ilişkisi birkaç şekilde belirlir: Egemen güce hizmet ederek, karşı gelerek, eleştirerek, ya da ilgisiz kalarak. Politik duruma ilgisiz kalmak da politik bir tavidir. Mimarlık uygulamalarında güce hizmet etmek en genel tutumdur zira mimarlık pratiğinin ekonomik desteğe gereksinimi tartışma götürmez. Ancak, proje sahibi politik sistemi destekleyen ve onun görüşünü simgeleyen biçimler kullanmak yerine, mesleğin etik ve estetik ilkelerini vurgulayan biçimlerle, kentsel

ve sosyal ortamın sağlıklı biçimlenmesini amaçlayarak paranın ve gücün karşısına dikilebilir. Zira, birçok örnekte gördüğümüz gibi para ve güç kentsel ortamın insancıl değerlerine karşıdır ve özellikle yeni kapitalist sistem içindeki başka parasal ve politik güçlerle yarışma halindedir. Bu yarış, Ankara Çukurambar'da görüldüğü gibi insanı ezen ve kentsel dolaşımı ve hava koşullarını olumsuz etkileyen yapılanmaya neden olur. Mimarlık uygulamalarında güç ve paraya bilfiil karşı geliş olanaksız görünmekle birlikte tarih içinde, düzen bozucu ve uyumsuz biçimlendirmelerin var olan düzene karşı bir tutum gösterebildikleri de görülmüştür. Örneğin, Manfredo Tafuri'nin *Mimarlık ve Ütopya* kitabında açıkladığı gibi, Piranesi'nin zindan çizimleri ve Roma için yaptığı ütöpik proje genel geçer Aydınlanma düzeninin bir eleştirisini içeriyordu.⁷ Benzer tutumlar Dekonstrüktivist düşünce ve mimari içinde de belirmiştir; Eisenman'ın yapılarında ya da Hollein'in Viyana'daki binasında uyumsuzluklar bir karşı-geliş olarak yorumlanabilir.

Kuşkusuz mimari alanda eleştirel tutum daha çok ille yapıya dönüşmesi beklenmeyen proje ve düşünce tasarımları ile olabilir. Daha önce sözü edilen Durumcular⁸ fiziksel olarak kente bir girdide bulunmadılar, ancak tartışma ve söylemleriyle eleştirel bir düşünce akımı yarattılar. Özellikle kentsel uygulamalarda bu tür düşünsel çabalar uygulamacıları uyaran unsurlar olabiliyor ve dolaysız olarak önemli projelere yol açabiliyor. Batı'da kentlerin daha yaşanılır olmalarının bir nedeni de yüzyıllardır kent üzerinde geliştirilen düşünsel yorum ve eleştirilerdir. Ülkemizde bu tür çabalar ne yazık ki hiçbir zaman bir yoğunluk ve güç kazanmamıştır.

Bireylerin ya da kamusal ortaklıkların ürettiği yapılar, nadiren politik gücün uyguladığı yapılar kadar ezici olur. Bireyler politik güce ne denli katılsalar da bireysel bazı tercihler yapılarına daha insancıl bir nitelik kazandırabilir; devlet eliyle uygulanan yapılar her durumda ezici olma niteliği taşır. Özellikle kent uygulamalarında bu ezici niteliği yok etmek ve kamuya gerçekten hizmet edebilmek için kullanıcıyı tasarım sürecine katmak birçok demokratik kültürde yeni bir uygulama yolu olmuştur.

Politik ideolojinin en belirgin ifadesi kuşkusuz kentsel biçimlendirmede kendini gösteriyor. Bunun olumlu ve olumsuz tarihsel örnekleri yanında bugüne ait yakından izlediğimiz ülkemizdeki bariz durum var. Birleşik Devletler'in başkenti Washington'un planlanması, İngiltere'den bağımsızlığını ilan eden Amerikan halkının kırsal ya-

şam ve demokrasi idealine göre tasarlanmış; öte yandan, Amerika'nın diğer kentlerinde görülen ilerlemeci ve endüstriyel, hatta avangard tavırdan farklı olarak statik bir açık alan olarak düşünülmüştü. Sonradan devlet başkanı olarak Jefferson kontrolsüz büyümenin Fransız İhtilali gibi bir kaos yaratacağından korktuğu için, Aydınlanma biçimlerini kendi ideolojisine uyarlayarak kullanmıştı. Jefferson'un Washington kent planı tarih içinde planlamanın bir devletin demokratik idealine uygun olarak gerçekleşmesinin ifadesidir.⁹ Hitler'in Berlin'i *Germania* ismi altında dünyanın başkenti yapma projesi Albert Speer'e ait birçok büyük yapı ile gerçekleşecekti; bu amaç için Speer'in birçok ikameti yıkmasına o günlerde hâlâ geçerli olan Alman kanunları engel olmuştu. Dünyanın en büyük kubbesi ile örtülecek olan 'Büyük Hol' Nazilerce bir umut yapısı olacaktı. Speer yalnızca Nazi ideolojisini belirten yapıları ile değil, konsantrasyon kamplarını ve Yahudilerin yakıldığı gaz odalarını da tasarlayarak politik bir ideolojinin en çarpıcı tasarımı örneğini oluşturdu.¹⁰

'Yeni bir Türkiye' sloganı ile kentlerimizde her gün şahit olduğumuz 'dönüşüm' ve 'estetik' projeleri yazının başında sözünü ettiğim 'hazır' sembol kullanımı ile popüler beğeniye hitap etmeyi ve kenti bir 'mesaj'a dönüştürmeyi hedeflemektedir. Bu 'mesaj', belediyelerin izin verdiği apartman hacimlerinden (bekârlar için olamayacak kadar çok odalı), parklardaki ağaçlandırma (çiftlerin saklanacağı yer olmamalı), ya da ağaçların renkli ışıklandırılmalarına kadar, her ayrıntı ile İslam ülkelerinin şablon biçimlerini kullanarak herkese buranın bir İslam ülkesi olduğunu anımsatmak ister. Kuşkusuz planlamalar burada kalmıyor, bunlar genelde görüntü, imaj ayrıntıları. Asıl amaç bu sistemin yanlılarına sonsuz bir ticari ufuk açmaktır. Böylece kent, silüeti, fiziksel yapısı, dolaşım sistemi ve en küçük ayrıntıları ile politik ideolojinin gösteri sahnesi olmaktadır.

Aslına bakılırsa, tarih boyu kentler, yabancılaştırmanın alanı olarak, her zaman öncelikle hazır sembollerle donatıldılar. Bu yabancılaştırma içinde ortak bir algı ve anlam yaratarak halkı idareden yana çekmenin tek yolu her zaman bu olmuştur.

Bitirirken

Yukarıdaki açıklamaların işaret ettiği şu ki, estetik içeren, yani duyumlara hitap ederek anlam üretmeyi amaçlayan her ifade, bir başka deyişle kültürel olgu, kent, yapı, sanat işi olsun, Jacop Lund'un berraklıkla ifade ettiği gibi 'paylaşıldığı ve ortak bir angajman yarattığı' için politiktir. Politik ol-

makla da bir sav ve etki amaçlar; her zaman bir 'mesaj'dır. Kapitalist sistem içinde, alışkanlık yaratan olgular ya da ideolojiler üretim nesnelerinden daha çok ve daha etkili şekilde pazarlanıyor. Bu bakımdan, düşünürler, sanatçılar ve özellikle mimar ve kent tasarımcılarına düşen çok büyük bir farkındalık işi var.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio. *The Man Without Content*. Çev. Georgia Albert. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999 (*L'uomo senza contenuto*, 2. Basım. Macerata: Quodlibet, 1994).
Gray, Camille. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Londra: Thames & Hudson, 1986.
- Erjavec, Ales. ed. *Aesthetic Revolutions and Twentieth Century Avant-Garde Movements*. London: Duke University Press, 2015, Altman, Natan. "Fütürizm ve Proletarya Sanatı." Çev. Ayşe Boren. *e-skop.com*, 12/8/2015. <http://www.e-skop.com/skopbulten/futurizm-ve-proletarya-sanati/2569>.
- Filler, Martin. "Hanging Out with Hitler," *The New York Review of Books* LXII, 20 (2015-2016): 36-40.
- Lund, Jacob. "Artistic Re-Appropriation and Reconfiguration of the Medium's Milieu." *The Nordic Journal of Aesthetics* 44-45 (2012-2013): 117-118.
- McDonough, Tom, ed. *Guy Debord and the Situationist International*. Massachusetts: the MIT Press, 2002.
- Rancière, Jacques. *L'inconscient Esthétique*, Paris: Galilée, 2001
- Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia*. Massachusetts: the MIT Press, 1979.

DİPNOTLAR

- ¹ Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999); Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, (Paris: Galilée, 2001), 63-78; Adorno, ölümünden sonra yayımlanan *Estetik Kuram* kitabında sanatın şok edici ya da şaşırtıcı niteliğini, vurgulu etkisini barındırdığı karşıtlıklar ile açıklamıştır. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, (New York: Routledge and Kegan Paul, 1979), 219, 234, 343, 362.
- ² Lyotard, Jean-François, *L'inhumain: Causeries sur le temps*, (Paris: Galilée, 1988). (aktaran: Rancière, 2001, 76).
- ³ Jacob Lund, "Artistic Re-Appropriation and Reconfiguration of the Medium's Milieu," *The Nordic Journal of Aesthetics* 44-45 (2012-2013): 117-118.
- ⁴ Bk. Martin Filler, "Hanging Out with Hitler," *The New York Review of Books*, LXII, 20 (2015-2016): 36-40.
- ⁵ Ales Erjavec, ed., *Aesthetic Revolutions and Twentieth Century Avant-Garde Movements* (London: Duke University Press, 2015),1
- ⁶ A.g.e.
- ⁷ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia* (Massachusetts: the MIT Press, 1979), 16-17.
- ⁸ Tom McDonough, ed., *Guy Debord and the Situationist International* (Massachusetts: the MIT Press, 2002).
- ⁹ Tafuri, *Architecture and Utopia*, 30.
- ¹⁰ Filler, "Hanging Out with Hitler," 38.

Jale N. Erzen

Ressam, sanat tarihçisi. Lisans ve Lisansüstü derecelerini Los Angeles Art Center College of Design'dan; Doktora derecesini İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi ve Restorasyon Bölümü'nden aldı. 1974-2010 tarihleri arasında ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görev aldı. Avrupa ve Asya'da çeşitli üniversitelerde misafir profesörlük yaptı. 2011'den bu yana İzmir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde yarı zamanlı öğretim üyesi olarak görev almakta. 1980-1984 tarihleri arasında Boyut Dergisi editörlüğü yaptı. Sanat Derneği kurucularından ve 1991-2010 yılları arasında derneğin başkanlık görevini sürdürdü. 1995'den bu yana Uluslararası Estetik Kurumu Genel Sekreterlik ve İkinci Başkanlık görevini sürdürmekte. Son yayınlanan kitapları, *Çoğul Estetik* (2011) ve *Üç Habitus – Yeryüzü, Kent, Yapı* (2015) yanı sıra, mimarlık ve sanat dallarında çeşitli yerli ve uluslararası ödülleri, estetik, fotoğraf, mimarlık ve sanat üzerine yerli ve uluslararası çeşitli yayınları bulunmaktadır.

Sanat, Güç ve Direniş

Sanata yöneltilen algı, bizi o anki zaman ve mekân ötesine geçirir ve izlediğimiz ile tümüyle karşı karşıya bırakarak özgür bir deneyim yaşatır. Bu deneme, özellikle sanat, mimarlık ve kentsel planlamaya ilişkin kültürel ifadelerin politik karakteri üzerinde durarak, sanat ve mimarlıkta imgelerin angaje edici niteliği ile teatral karakteri dolayısıyla katılımcı ve paylaşımcı özelliklerini irdelemektedir. Sanatın ve mimarlığın politik amaçlar doğrultusunda kullanımını Antikite, Rus Konstrüktivizmi, Durumcular ve Nazi Döneminden tarihsel ve güncel örneklerle açıklayarak, sanatın baskıya karşı neden özgür ve direnişçi bir eylem de olabileceğini vurgulamaktadır. Hiçbir içsel anlamı olmadan benimsenen fakat kitleleri etkileyen sembolizmelerin eleştirisi hedeflenir.

Anahtar Kelimeler: Angajman, Politika, Güç ve direniş, Sanattaki ikilemler

Art, Power and Resistance

The reception of art transcends us beyond the actual time and space; gives us a free experience by confronting exactly the spectated. This essay aims to show the political character of cultural expressions, especially those related to art, architecture and urban planning, based on the engaging character of all imagery and the theatrical character of all art and architecture. Citing historical examples from Antiquity, Russian Constructivism, the Situationists and the Nazi period in particular, and also the contemporary ones, it claims the engaging power of all imagery that could also be an emancipating and resisting practice against repression. It also develops a critique of adopted symbolisms that have no intrinsic meaning, but that are used to influence the masses.

Keywords: Engagement, Politics, Power and resistance, Dilemma in art

KAMUSAL ALAN, SANAT VE DİSTOPYA

Behiç Ak, Mimar, Yazar, Karikatürist

Sanat ve **kamu** kavramlarını yanyana koyduğunuzda birbiriyle çelişir gibi görünen bir dolu kavramla karşı karşıya kalırız. **Birey**, **özgürlük**, **demokrasi** gibi kavramları yardıma çağırırız. Bu kavramları günümüzde kullanmak ise çok problemlidir. Her tarafa çekilebilir gibi görünen neredeyse içerikleri boşaltılmış kavramlar. Özellikle egemen sınıfların bu kavramları son derece 'manipülatif' kullandığı da bir gerçek. Ama hiç bir kuşku yok ki **sanat** ve **birey** kavramlarının hep birbirinin ardı sıra kullanılmasının belleklerimizde oluşturduğu bir alışkanlık var. Sorun şu ki birçok kişi bu kavramları kullanırken farklı şeyleri kastediyorlar.

Üst sınıflar için, **birey** kavramı **sanata** yakın ama **kamu** kavramına neredeyse karşıt bir kavram gibi kullanılıyor. Bunun nedenlerinden biri, **bireysel özgürlük** kavramının **özelleştirmeyi** ya da **müteşebbis iş adamını** meşrulaştırmak için de çok kullanılmış olması. **Kamu** ise özellikle bizim gibi toplumlarda **devlet** anlamında kullanılıyor neredeyse... [Kamu (*public*) ve devlet (*state*) ayrımı yok gibi. Devlet kurumlarına 'kamu iktisadi teşebbüsleri' dendiğini hatırlayın]. Yine üst sınıflar için, **kamu**, özgürlükleri kısıtlayan, belli norm ya da kurallar getirerek bireyin dünyasını bunaltan bir boyunduruk adeta. Burada **birey** olarak kastedilen ise örtük olarak **müteşebbis bir iş adamı ya da bir şirket**...

Kamusal alan kavramının hakiki kullanımında ise vatandaş olmanın ortak paydası kastediliyor oysa... **Hukuku**, **sanatı**, **özgürlüğü**, **eşitliği** vb. kapsayan ortak bir payda... Devletin ve özelin değiştiremediği seküler bir 'olmaz ise olmazlar' bütünü. **Devletleştirilemeyen ve özelleştirilemeyen** bu ütopyik alanın devletleştirilerek ya da özelleştirilerek ortadan kaldırılması ise tam bir felaket... Sanatın, fikir özgürlüğünün, eşitliğin, hukukun, ortak kentsel alanların ortadan kalması ya da tahrip edilmesi demek... Sanattan örnek verirsek, **kamusal alanın devletleştirilmesi** sadece devlet tarafından temsil edilmesi, **Jdanovcu** (Stalin Dönemi politikacısı) bir kültür politikasının egemen olmasına neden olabilir. Tıpkı o dönemdeki gibi, işe yaramaz görülen şairler, üretimi arttırmak için 'ineğim ineğim sütü ineğim' türünden şiirler yazmaya zorlanabilirler. Ya da tersi, liberal dönemde **kamusallığın özelleştirilmesi**, yazarlar, şehrin marka değerini yükseltmek için 'turist getirecek' türde romanlar yazmaya itilebilirler. **Kültür ve turizm bakanlıklarının** birleştirilmesi de buna yardımcı olabilir. Plastik sanatçılar ise bankaların atadığı küratörlerin sipariş ettiği temalar doğrultusunda 'eser' üretmek zorunda kalabilirler. Bu yaşanan ve yaşanmış gerçekler **kamusal alan** kavramı üzerinde oluşturulan spekülasyon yaklaşım bulutlarını dağıtmamızı zorunlu kılıyor.

İsterseniz, bir an ‘**kamusal alan**’ı, bildiğimiz ‘**kentsel alan**’ ile sınırlayalım ve bir hikâye kuralım. Bir şirketin aklına harika, yaratıcı bir fikir geliyor: Halkın kullandığı hayli bakımsız olan parka, yani kamusal bir alana “otel, alışveriş merkezi ve sanat galerilerinden oluşan bir kompleks yapmak”. Böylelikle bu park değerlendirilecek... Olduğu yerde hiç bir işe yaramadan duran ağaçlar ve yeşillikler ya da toprak, aniden değer üretmeye başlayacak... (Belki ağaçlar kesilebilir ama başka bir yere taşınabilirler; daha az değer yapmış bir arsaya örneğin). İnsanlar istihdam edilecek. Turistler gelip o otelde kalacak, esnaf ya da zincir mağazalar, mallarını pazarlamak için yeni bir ortama kavuşacak... Bu mallar satıldığında ise onları üreten fabrikalarda çalışan işçiler işsiz kalmaktan kurtulacak, hatta yenileri işe alınacak... Üstelik, sanatçıların sergi açabileceği, yeni galeriler açılacak... Özgürce sanatlarını icra edebilecekler... Yazarlar, alışveriş merkezinin oditoryumunda söyleşilere katılacaklar... Alışveriş merkezinde üç dört tane sinema, iki tane de tiyatro olacak... Kısacası özgür sanatın kapıları biraz daha aralanacak. Ne alışveriş merkezi ne de bu sanatsal faaliyetler kimseye kapalı olmayacak... *Public*, halk, kamu ne dersiniz deyin, bu alanı özgürce tüketebilecek... Filmini seyredecek, alışverişini yapacak, yemeğini yiyecek vs. Yaşam ‘dönüştürülecek’...

Parka yapılan inşaat **kamusal bir meşruiyet** kazandıracak olan bu argümanlar adeta bir savunma kalkını oluşturacak... İnşaatı karşı çıkanları zor durumda bırakacak... Oysa parkı kullanan insanlar bu alanın ellerinden alınmasına tepkililer; böyle bir dönüşüm istemiyorlar, hatta bunu açıkça **kamusal alanın ihlali** olarak görüyorlar. Parkın şirketler tarafından **özelleştirilerek**, kâr amaçlı kullanılacağını söylüyorlar. Dönüşüm projesini yapan yerel yönetim ve şirketler ise, onları aynı argümanlarla suçluyorlar. Karşı çıkanları, turizmin gelişmesi, istihdam yaratılması, sanatçıların kendini ifade edecek galeri, tiyatro salonlarının açılması gibi toplumun bütünü için iyi olacak **kamusal hedefleri yok saymakla** suçluyorlar. Alışveriş merkezinin çevreye olan yüksek getirisini görmemekle suçluyorlar. En azından, evlerinin değer yapacağını söylüyorlar.

Diğerleri ise bu parkın kendiliğinden varoluşunun kamusal bir alan olması için yeterli olduğu kanısındalar. Bu parkın sahibinin halk olduğunu öne sürüyorlar. Oysa ki alışveriş merkezinin sahibi kamu olmayacak... Bir özel şirket olacak... Kararları hep o alacak... İsteddiği zaman açacak, istediği zaman kapayacak, içinde istediği oyunları oynatacak, istemediklerini oynatmayacak, ancak belli

tarzda filmler oynatılmasına izin verecek... Sanat galerisinde belli tarzda eserler sergilenecek... Karar alma sürecine halkın katılımı hiç olamayacak. Çünkü orası özel bir şirketin malı olacak. “Kamusal bir alan ancak kamu amaçlı bir organizasyona dönüştürülebilir” ‘motto’sunu tekrarlamak zorunda kalacaklar. Alışveriş merkezinin çevreye olan katkısının ise iddia edildiği gibi ‘getiri’ değil, ‘götürü’ olacağını söyleyecekler. Çünkü, parkın çevresindeki insanlar alışveriş merkezini ayakta tutacak ekonomik gücü gösteremezlerse, yani o dükkanlardan sürekli alışveriş yapmazlarsa, bir süre sonra sinemadan da faydalanma olanakları olmayacak... Çünkü dükkânlar iş yapmaz ise AVM kapanır ve sinemada ekonomik olarak orada tutunamaz. Demek ki dükkânların iş yapması şart. Bu yüzden AVM çevresine daha yüksek bir gelir gurubunun gelmesi şart. Bu nasıl olacak?

“Evler değer yapacak”... Yani “evleriniz değer yapacak” denmesinin nedeni de bu: Siz evlerinizi satıp, şehrin merkezinden taşınacaksınız. Elinizdeki parayla şehrin varoşlarında bir ev alacaksınız. Daha kısıtlı bir hayatınız olacak; şehirden yararlanma olanaklarınız sınırlanacak. Böylece ‘değer’ diye adlandırılan ‘piyasa değeri’ kamusal alanı ele geçirerek, eşitlik, hukuk, ortak kullanım, fikir özgürlüğü vb. bütün hakları tarumar edecek. Peki, parkın çevresinde yaşayanlar evlerini satmaz ise? Hatta mevcut yasalar, parkın ‘**özelleştirilmesine**’ olanak tanımaz ise ne olur? Elbette ki bu inşaat yapılamaz. Ama araziye gözünü diken şirket bu defa yeni taktikler uygulayacak. Mevcut iktidar ve belediye ile yeni bir **kamulaştırma yasası** çıkartacak; bu yasaya da kamusal çağrışımları yüksek bir isim verecek... ‘Eski eserlerin yaşanarak korunması vb.’ gibi... Bu yasanın bir öncekilerden farkı ise şu olacak; devlet bir yeri kamulaştırdıktan sonra özel şirkete devredebilecek. Yani, ‘kamulaştırılan yer kamusal amaçlar doğrultusunda kullanılır’ zorunluluğunu ortadan kaldırılacak. Kısacası bu yeni kamulaştırma yasası aslında bir özelleştirme yasası olacak. Böylece park kolayca devredildiği gibi, parkın etrafındaki evler de bedellerinin altında kamulaştırılarak özel şirkete devredilecek. Evlerini satmak zorunda kalan bu insanlara ise şehrin hayli dışında büyük olasılıkla aynı inşaat şirketinin yaptığı dairelerden birer tane satılacak. İnsanlar hem evlerinden olacak, hem de borçlandırılacak. Bunun sonucunda yeni bir hayat kurulacak. İçinde resim sergilerinin açıldığı, filmlerin oynadığı, zincir mağazalarla dolu bir alışveriş merkezi bu yeni hayatın ‘özel’ kabuğu olacak. Bugün dünya da ve bizim ülkemizde çok yaşanan bir vaka... Sanat, **kamu, özel, özgürlük, demokrasi** gibi kavramların bol bol ve farklı anlamlarda kullanılmasının yarat-

tığı kafa karışıklığını aşmamız için yukarıdaki gibi birçok örnek var aslında. Yeter ki biz doğru okuyalım...

Kamusallık nedir? Bu sorunun cevabı hayati önemde. İsterseniz kamu kavramıyla ilgili bir **ütöpik** önermeler dizisi kuralım. Kamusallık her şeyden önce **seküler** bir kavram... Yani her türlü din, etnik ya da kültürel yapıya, eşit mesafede duran bir kavram. Tüm vatandaşlara eşit muameleyi öngörüyor. Zengin, fakir, siyah, beyaz, Alevi, Sünni, Hristiyan, Musevi, Türk, Kürt, Çerkez, İngiliz, Fransız farketmiyor. Kısacası herhangi bir vatandaş, kamusal alan üzerinde, bir ayrıcalık kazanamıyor. Örneğin bir parka gidip küçük bir kulübe yapıp, "ben bundan sonra burada yaşayacağım" diyemiyorsunuz. Ya da herkesin kullandığı bir parkı bir tarikatın ibadet mekânı haline dönüştüremiyorsunuz... Yani herkesin kullandığı bir deniz kıyısını kapatıp, "burayı bundan sonra sadece haşema giyenler kullanacak" diyemiyorsunuz. Ya da o parka bir üniversite kuramıyorsunuz. "Burayı sadece üniversiteliler kullanacak" diyemiyorsunuz. En fazla içinde geçici organizasyonlar yapabiliyorsunuz. Vatandaşın yeri... Devlet, özel karar alarak oranın kullanımını kısıtlayamıyor. Kısıtlamaya kalkarsa da halkın 'elinden alıyor'. Bu ele geçirme, tabii ki güç kullanarak oluyor. Kamunun devletle karıştığı toplumlarda ya da özel şirketlerin baskısının arttığı dönemlerde bunu yapmak oldukça kolay oluyor. Ama gelişmiş toplumlarda böyle bir şey yapmak akla bile getirilemiyor. Ne olursa olsun, 'public'in güçlü olduğu toplumlar, bu mekânların sekülerliğini koruyorlar. O parkları dönüşüme uğratmıyorlar.

O zaman akla şöyle bir soru geliyor. Kamusal alanlar madem halkın malı, peki halkın isteğiyle değiştirilebilirler mi? Ütopyamıza geri dönersek bu da problemli... Yani "o mekânlar devletin ya da özelin isteğiyle değil, sadece halkın isteğiyle değiştirilebilir" cümlesi de problemli. Kulağa hoş gelse de, birçok yanılsı içeriyor. Kamusal alanların en büyük özelliği, geçmişten bugüne, bugünden yarına uzanan bir miras olma niteliği... Yeni bir kuşak gelip, bu sürekliliğe son veremiyor, "burası şimdiye kadar halka açık bir yerdi ama biz burayı artık kapatıyoruz" diyemiyor. Çünkü oranın kamusalılığı kesintisiz bir süreci içeriyor; şehrin olmazsa olmazı. "Bu konuda bir oylama yapalım; oylama sonucu ne olursa ona rıza gösterelim" diye bir şey söz konusu değil o yüzden. Yapılan oylamaya katılanlar sadece o an orada yaşayanları kapsıyor, gelecekte yaşayacak olanları ya da geçmişte yaşamış olanları ya da o an orada yaşamayanları değil. Ka-

musal alanda bizim olduğumuz kadar gelecekteki insanların da, o an orada yaşamayanların da söz hakkı var. Hatta geçmişte yaşamış olanların da. Hatta birçok **kamu alanı** üzerinde dünyada yaşayan tüm bireylerin söz hakkı var. Amazon Nehri etrafındaki Yağmur Ormanları'nı düşünelim. Ormanların eksilmesinin dünya iklimine olan etkisi bilinen bir gerçek... Kauçuk ağaçlarının kesilerek, yerine daha ekonomik diye meralar açılması ve hayvancılığın geliştirilmesi kamusal bir hedef gibi gösterilse de, bu değişimin küresel ısınmayı arttırdığı gerçeğini herkes biliyor... Pekin'de yaşayan bir Çinli işçiden Paris'te yaşayan bir dükkân sahibine kadar herkesi ilgilendiriyor. Çünkü dünyanın ekolojik dengesinin bozulması bir anlamda 'kamusal bir sorun'... Amazon ormanları piyasa ya terk edilemez... Sığır üretimi kauçuk üretiminden daha karlı olsa bile, ormanlar özelleştirilemez...

Aslında mikro ölçekteki parkın özelleştirilmesiyle, yağmur ormanlarının kesilmesi arasında hiç bir fark yok. Ortaya çıkan büyük bir felaket... Sadece bir yerin özelleştirilmesi değil, kamu kavramının özelleştirilebilmesi ile ortaya çıkan bir büyük felaket. Senaryomuzu biraz geliştirelim. Sanat konusunu da işin içine katarak... "Sanat nasıl bir faaliyettir ki, dokunulmazlık içeriyor? Son derece bireysel bir faaliyet olduğu halde, toplumsal olarak sunulmasının nedeni ne?" gibi birçok soru geliyor insanın aklına. Kamusal alanın koruyuculuğunda geliştiğini düşündüğümüz **sanat** da özelleşiyor mu? Yoksa sanat zaten 'özel alana ait bir faaliyet' mi? Hep öyle miydi?

Sanatın üretilme koşullarını bir yana bırakırsak, hepimizi ilgilendiren yanıyla, ortak bir mirası işaret ediyor elimizdeki sanat eserleri. Bunu sanat tarihini anlamaya çalıştığımızda görüyoruz. Rönesans dönemindeki sanatçıların mesenliğini yapmış olan Medici'lerin, ya da Yunanlı iş adamı sanat koleksiyoncusu Benaki'nin isteğine göre bir sanat tarihi yazmıyoruz öyle değil mi? Sanatta neyin olup bittiğini tüm insanlık tarihinin bir problematiği olarak ele alıyoruz kuşkusuz. Oysa günümüzde kamusal alanın özelleştirilmesi, sanat tarihinin bile özelleştirilmesi sonucuna yol açıyor... [Günümüz Türkiye'sinde bu süreci en iyi anlatan Ali Artun'u anmadan geçemiyorum.] İş adamlarının ya da şirketlerin koleksiyonları 'sanat tarihi' olarak görülmeye başlıyor. Eğer bir sanatçı o koleksiyona girememişse, 'değersiz' gibi görülerek, sanat tarihi içine giremiyor. Sanatçı ise bir müteşebbis gibi görülüyor: O zaman ne yapıp ne edecek resmini sattıracak; koleksiyonerin ilgisini çekecek. Onun görevi sadece sanat yapmak değil, aynı zamanda iyi bir pazarlamacı olmak.

Bireysel özgürlüklerin artmasıyla kamusal alanın özelleştirilmesi kaçınılmaz gibi sunulduğu için, resim tarihinin seküler yanı çöp tenekesine atılabiliyor. [Tıpkı diğer sekülerlikler gibi.] Bireyin haklarının sınırlandırılmasının, kamusal alanın sınırlandırılması olarak **görülmemesi** neo-liberal dönemin bir illüzyonu. Bireysel hakları, kamusal alandan alarak, özel alana taşımasıyla başarmaya çalışıyor bunu. Kısmen de başarıyor. Nasıl yapıyor? Bireyi yeniden tanımlayarak. Kişi ancak **kamusal alanı satın alabilecek kadar özgür davranabilen biri** haline dönüştüğü zaman **birey** olabiliyor.

Sanatsal yaratımın bireyin özgürlüğü olmadan gerçekleşmeyeceğinin elbette neo-liberal dönem de bilincinde. O yüzden sanatçıyı 'özgürleştirmeye' çalışıyor. Yani sanatçıyı kamusal alanı satın alabilecek kadar zenginleştirmeye çalışıyor. Onun sanatını ve sanat kavramını, sanat tarihini özelleştirerek ya da piyasalaştırarak yapıyor bunu. Kısacası, tablosuna bir müzayedede bir milyon dolar fiyat biçilen bir ressam 'birey' diyebiliyoruz. Sanat tarihine katılabiliyor. Hatta merkezinde yer alabiliyor. Ama sergilere bile katılmaya hak kazanamayan, resimlerini bir türlü satmayı başaramayan bir ressam ise, bireyleşememiş, özgürleşememiş 'bir yerlerde hata yapmış sanatçı' olarak görülüyor. Oysa 'birey' de 'demokrasi' de 'kamu' da 'özel' de, 'burjuva demokrasisinin' hediye ettiği kavramlar. Bu kavramlara dayanan ya da bu kavramlarının içeriğini boşaltmamış yönetim biçimleri bir anlamda sürdürülebilirlik taşıyorlar. Oysa 1970'lerden itibaren kapitalizmin kendi yarattığı demokrasiyle başı pek hoşnut değil. Üst sınıfların çıkabileceği tepelere gitmesini engelleyen bir özellik taşıyor adeta demokrasi. Bu yüzden kavramların içeriğinin boşaltılması gerekiyor.

Neo-liberal dönemde örneğin 'birey' aslında kişi değil, şirket; bir tüzel kişilik. Yani kendini birey olarak sunan kişi aslında bir şirketin patronu gibi sunmuyorsa, 'birey' gibi gözüküyor gözümüze. [Elinde kalın purosunu olan 'ressam' fotoğraflarına alıştık. Bireyselleşememiş derken şirketleşememiş diyoruz aslında.] Sanatın içeriği o kadar önemli değil. Piyasa alıcısı olduğuna göre, piyasada değer yapmış olan şey değerli. Diğer bütün her şey boş, algılanmıyor bile. Gerçek bir hikâye ile anlatımımızı sürdürelim. İstanbul Sanat Fuarı için görevlendirilen ve sanattan çok da anlamayan bir televizyon muhabiri, resimlerin çeşitliliği ve resim yerine sadece para konuşulmasına şaşırarak bir halde, bir ressamı yaklaşıyor. "Bu fuarda sanat yerine sadece para konuşuluyor, rakamlar havada uçuşuyor, neden?" diye soruyor. Ressam ise cevap veriyor: "Benim tablom 2x3 metre idi ve tam 12

bin dolara sattım; doğrusu çok iyi bir satıştı benim için."

Kral Çıplak!

Burjuva demokrasisinin en önemli yanlarından biri, **kamu, birey, özel ve devlet** arasındaki farklılıkları oluştururken, sınıfsal ilişkileri gizleyebilmek... Oysa bu dönem öyle bir ihtiyaç içinde değil. Nedenleri biliniyor. Çin'deki ucuz işgücü, emeğin esnekleştirilmesi, sendikasılaştırma, iş yerlerin taşınabilirliği, teknolojik değişimler vb... Nedenleri detaylandırmayı gerekli görmüyorum.

Gücünü ve pervasızlığını bu dönemden alan şirketler ve devlet hiç bir konuda kamusal çözüm peşinde değil. Her alanı piyasanın bir parçası haline getirme amacıyla. Getirebileceğini de düşünüyor. 'Anti-kamulaştırma' diye bir kavram uyduralım... Nihai hedef o... Her şeyin, her ilişkinin, her alanın piyasalaştırılabileceği, özelleştirilebileceği düşünüyor. Her konuda 'meşruiyet' kamudan özele geçiyor. En meşru alanlar araçsallaştırılarak 'ele geçirme' aracına dönüştürülebiliyor. Sanat da böyle bir alan. Çok da kullanışlı bir alan. Sanat denince akla, birey, özgürlük, ortak değerler vb. geliyor. Nasıl olursa olsun sanat alanının ele geçirilmesi bu kavramların da ele geçirilmesi demek.

Sanatın bir başka özelliği daha var: Spekülatif olması. Tam neo-liberal dönemin ruhuna uygun bir işlevsellik kazandırıyor ona. Yukarıda bahsettiğimiz 'anti-kamusal dünya'nın yaşaması için, tüm tarihi, bireyleri kontrol altına alması için gerekli olan 'spekülatif değeri' oluşturan unsurlardan biri. Anti-kamusal distopyanın şehirlerinde üretim yok. Üretim şehirlerin hatta ülkelerin dışına atılmış (Çin'e)... Bu bir ilke haline gelmiş... Şehirde tersane, fabrika, atelyeler olmamalı... Finans ve hizmet olmalı sadece... Üretim ilişkilerinden bağımsız spekülasyon dünyasının oluşturduğu distopya şehirde spekülatif olan iki şey var: Arsa ve sanat. Her ikisi de "ileride çok değer kazanacak" efsanesiyle var olabiliyorlar. Benzerlikleri var:

1. Kullanım değerinden çok, değişim değerini barındırıyorlar.
2. Suni talep yaratılarak fiyatları kolayca yükseltilebiliyor.

"İlerde buraya şöyle bir proje yapılacak", ya da "buradan Kanal İstanbul geçirilecek" gibi faraziyelele oradaki arsaların değerleri arttırılabiliyor. Ya da "bu ressam çok iyi resimleri ilerde çok değer yapacak" gibi söylentilerle sanat eserleri speküle

edilebiliyor. Bu iki alan, sanat ve toprak birbirlerini meşrulaştırarak, speküle ederek, 'değer'(!) üretimine katkıda bulunuyorlar.

Yine bir varsayımsal (ya da gerçek) hikâye ile yazımızı sonlandıralım ve yorumları okuyucuya bırakalım. Diyelim ki bir şehirde belediyeye ait bir tersane var ve o tersane şehir ulaşımında önemli olan gemileri üretiyor, mevcutlarının da tamir bakımını yapıyor... İnşaat şirketleri çok kolay speküle edilecek bir araziye sahip olan tersaneye göz dikerse ne olur? Süreç nasıl çalışır?

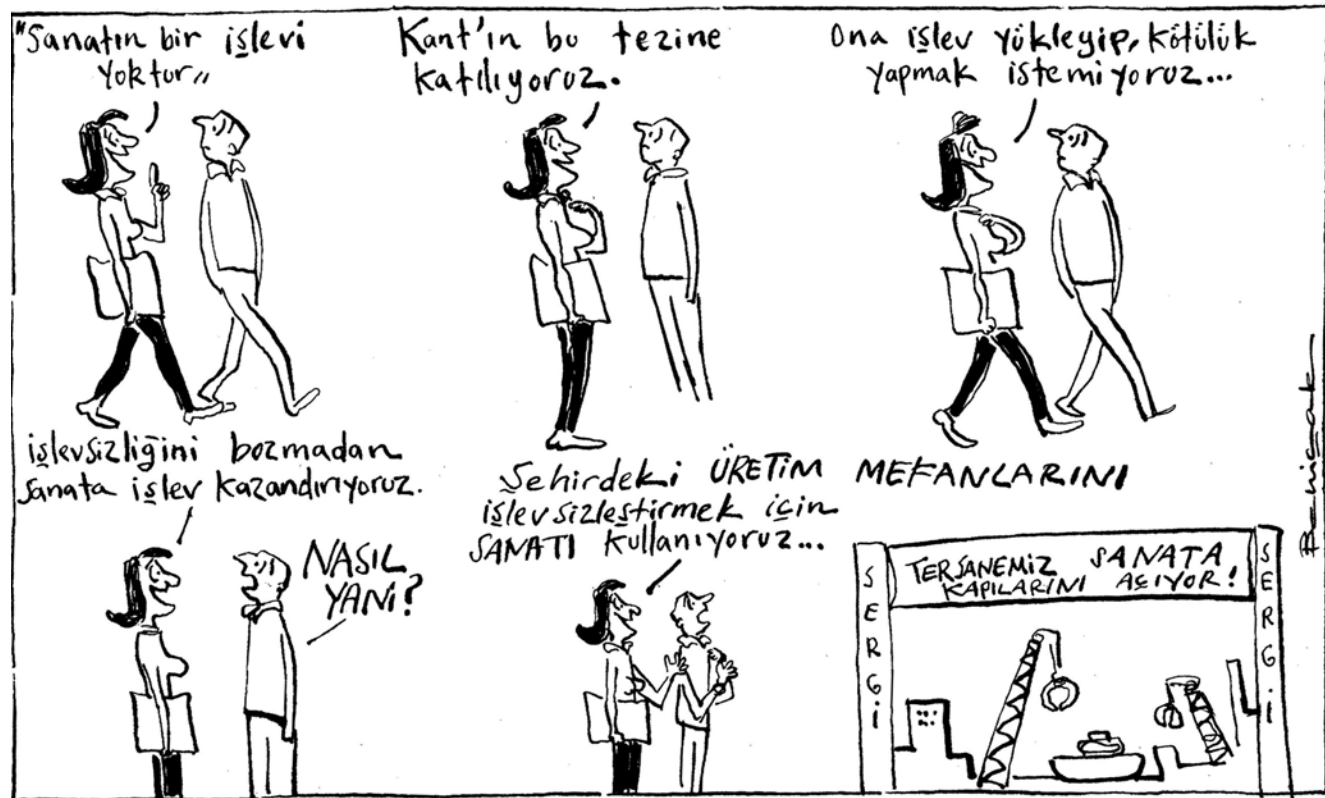
1. Tersanedeki işçiler yavaş yavaş esnek iş düzenine geçirilir. Kimisi işten çıkarılır, kimisi emekli edilir.
2. Tersanenin çevreyi korkunç bir şekilde kirlettiği ile ilgili haberler yapılır.
3. Tersanenin bazı bölümleri işlevsizleştirilerek orada sanatsal etkinlikler düzenlenir. Madem ki sanat işlevsizdir; buradaki işlevi, **işlevsizleştirilmiştir**. Sanatsal etkinlikler artırılarak, sanat, fabrika binalarının yavaş yavaş işlevsizleştirilmesinde kullanılır.
4. Tersane yavaş yavaş boşaltılır. Boşaltılan kısımları sanatsal etkinliklerle, 'halka açılır'.

5. Bu sırada alan projelendirilir. Konut, AVM, işyerleri, lokantalar ve turistik işletmeleri kapsayan bir dizi bina yapılır.

6. Sanat yavaş yavaş geri çekilir. Boş alanlar yeni işlevlere terk edilir.

Kısaca

Kamusal alanın giderek daralması bireyin özgürlüğünün giderek daraltılması anlamına gelir. Kamusal alan daraldıkça birey yalnızlaşır, rejim otoriterleşir, insanlar güvencesizleşir. En ortak değer olan 'doğa'nın yok edilme süreci hızlandırılır. Ancak kamusal bir öngörüyle korunabilecek olan gelecek yok edilmeye başlar. [Tarih bitti diyerek bu süreç meşrulaştırılır. Yok edilen geçmiş değil, gelecektir aslında.] Sanat içeriksizleştirilerek, eleştirel özelliklerini kaybederek şirketlerin kontrolüne geçer; speküle edilir. Sanatçı, bireysel özelliğini yitirerek, şirketleşir. Bütün bu süreç, ütöpik bir yaşamı öngörür. Aslında baskıcı bir distopyadır; öyle de son bulur. Bu distopyadan kurtulmak için uzun bir restorasyon dönemine ihtiyaç vardır. İşte bugün üzerinde konuşmamız gereken şey de tam bu.



Karikatür: Behiç Ak, 2016

Behiç Ak

1956'da Samsun'da doğdu. Karikatürist, yazar, belgesel film yönetmeni. Yıldız Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesinde mimarlık eğitimi aldı. 1982'den bu yana Cumhuriyet Gazetesinde "Kim Kime Dum Duma" başlığı altında günlük bant karikatürler çiziyor. Türkiye'nin birçok şehrinin yanı sıra Hollanda, İsviçre ve Almanya'da sergilenen karikatürleri; Türkiye ve Almanya'da yayımlanan karikatür kitapları bulunmakta. 1986'dan bu yana Güneşli Kitaplığı, Can Yayınları, ODTÜ Yayınları gibi Türkiye'nin tanınan yayınevleri tarafından ve yurtdışında yayımlanan çocuk kitapları yazıyor ve resimliyor. Yurtiçi ve yurtdışında, devlet tiyatroları ve özel tiyatrolar tarafından sahnelenen tiyatro oyunları yazdı. 1994 yılında yapıp yönettiği *Türk Sinemasında Sansürün Tarihi – Siyahperde* adlı belgesel film aynı yıl Ankara Film Festivalinde "En İyi Belgesel" ödülünü kazandı. İletişim Yayınlarından çıkan iki romanı bulunmakta. 30. sanat yılı olan 2012'de çevre ve mimarlık konularında karikatürleri, kitapları ve oyunları yoluyla sergilediği tutarlı duruşuyla TMMOB Mimarlar Odası tarafından verilen Mimarlığa Katkı Başarı Ödülü'ne layık görüldü. (<http://behicak.com/tr/>)

Kamusal Alan, Sanat ve Distopya

Kamu, özel ve devlet arasındaki ayırımın, kapitalizmin günümüzdeki evresi olan neo-liberalist çağda, kamu zararına bozulması, tüm insanlığı kapitalizmi sorgulamaya itiyor. Kullanım değerinden çok değişim değerinin öne çıkması, gerçek taleplerin yerini suni taleplerin almasına neden oluyor. Sanatın hakikatinin de yok edilmeye çalışılması bu dönemin tipik bir özelliği. Sanat işlevsiz olduğundan, kentteki üretim mekânlarının işlevsizleştirilmesi amacıyla kullanılıyor. Arsa ve sanat arasında uygunsuz bir ilişki kuruluyor adeta. Bu iki speküle edilebilir alan birbirlerinin 'değer yapmasına' yardımcı olacak şekilde, konumlandırılıyor. Kamusal alanın giderek daralması bireyin özgürlüğünün giderek daraltılması anlamına geliyor. Kamusal alan daraldıkça birey yalnızlaşıyor, Rejim otoriterleşiyor, insanlar güvencesizleşiyor... Bütün bu süreç ütöpik bir yaşamı öngörüyor. Aslında baskıcı bir distopya olduğu da ortada. Öyle de son bulacağı ile ilgili kuvvetli emareler olduğu da bir gerçek. Kuşkusuz bu distopyadan kurtulmak için uzun bir restorasyon dönemine ihtiyaç var. Bu yazı bugün üzerinde konuşmamız gerekenlerin kapısı aralamayı amaçlıyor.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Kamu, Kamusalılık, Kamusal alan, İşlevsiz sanat

Public Space, Art and Dystopia

In this neo-liberalist era as a phase of capitalism, public nuisance of the unbalanced distinction between public, private and the state prompts all humanity to question capitalism. The prominence of the exchange value rather than the use value causes the artificial demand to take the place of the actual demand. The attempted destruction of truth in art is a typical feature of this period. As art becomes useless, it is used for dysfunctioning the production spaces in cities. An improper relationship between land and art is established. These two speculated fields are positioned as for helping 'gaining value' of each other. The progressive narrowing of public space means the gradual limiting of individual's freedom. The more public space is getting narrow, the more individual becomes isolated. The regime becomes authoritarian, as people are getting unsecured. This condition anticipates a utopian life. In fact, it is clear that it is an oppressive dystopia. It is also a fact that there is strong circumstantial evidence for the inevitable end. Certainly, a restoration period is needed to get rid of this dystopia in the long term. This article aims to reveal the issues that we need to talk on today.

Keywords: Art, Public, Publicity, Public space, Dysfunctional art

MODERN BÜYÜK ATLAS

Güven İncirlioğlu, Doç. Dr., İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Yarı zamanlı öğretim elemanı

Bundan üç yıl önce bir 'İzmir atlası' yapmak üzere işe koyulduğumda ortaya ne çıkacağından pek de emin değildim. Bir kentin atlası nasıl olabilirdi? Bunun bildiğimiz şekliyle bir haritalama, 'herşey'i içerecek şekilde bir çeşit görüntüleme, envanter çalışması olması mümkün müydü? Oldukça iddialı bir başlangıç nerede sonlanabilirdi? Uydu görüntüleri öncesi bir dünya atlası veya bir çeşit 'anatomî atlası'ndan esinlenen böylesi bir çaba nasıl programlanmalı? Herşeyden öte, böyle bir başlık yerine oturabilir mi? Bir araç olarak fotoğrafı kullanıp kentin haritasını ortaya koymak oldukça naif bir yaklaşım: Bina, sokak, manzara, insanlar, ağaç ve diğerleri görünümüler olarak bir kenti (yeniden) üretebilir mi? Bir kentin arkeolojisi nasıl yapılır?

Türkiye kentlerinin yarım asırdan uzun bir süredir sahipsiz kaldığını ileri sürmek mümkün. Bu sahipsizlik kentsel mekânın ürettiği zenginliğin ve rantın paylaşılmadığı anlamına gelmiyor. Tam tersine, bugün hızla kibarlaşan mahalleler ve semtler yoksulları her daim dışarıda tutacak kadar parselenmiş ve sahiplenilmiş durumda. Kentin ve belleğinin sahipsiz kalması, yani kent sakinlerinden kaçırılması, kentsel mekân üzerine hak iddia eden farklı aktörlerin işbirliğinden kaynaklanıyor. Başta merkezi hükümet olmak üzere yerel yönetimler, sermaye sahipleri, müteahhitler, küçük müteahhitler, mimarlar, taşeronlar ve kentsel mekândan

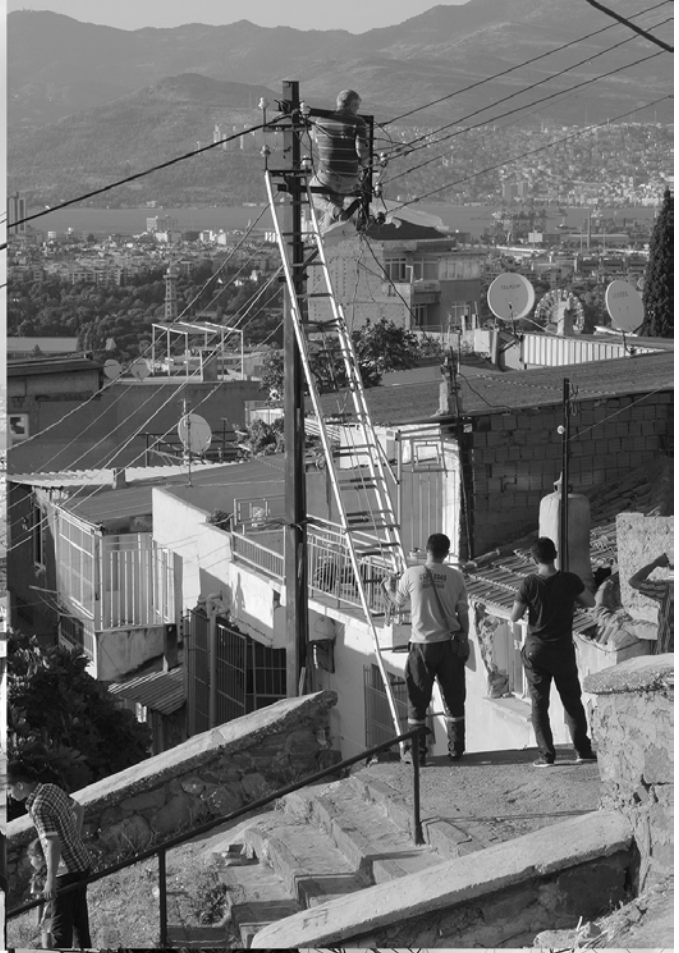
bir zenginlik üretmeye çalışan yan sanayi ve irili ufaklı aktörler son derece opak, kapalı ve neredeyse mafyatik/ feodal bir dizge içinde kenti biçimlendiriyorlar. Bu hiyerarşik zincirin tepesinde neo-liberal politikaları dayatan ve kamuya ait malları satarak bütçeyi kurtaran T.C. hükümetleri, alt ucunda ise dükkânın önüne iki masa atan, yavaş yavaş kaldırılma yayılan küçük esnaf ve sokaktan az birşey çalıp bahçeye ve inşaatı katan mülk sahipleri bulunuyor. Kentini ve ülkesini seven birisi bu zinciri bir suç ortaklığı olarak niteleyebilir, her ne kadar kentli olup da bu şebekenin dışında kalmak için çaba gerekse de... [Bu anlamda son 50-60 yıllık Türkiye folklorunun halk oyunları ve yerel üretimden ziyade inşaat faaliyetleri ile biçimlendiğini söyleyebiliriz. Zaten de kırsal / kentsel nüfus dağılımının bu süre içinde tersine dönmesi (%20-80) bunu gösteriyor. Uzun zamandır sokaktaki vatandaşın çimento-mıcır-kum karışımlarını bildiği, çeşitli çelik donatıları ölçülendirdiği ve uyguladığı, duvar örüp sıva yapmayı becerdiği durumda, kaba ve ince inşaatın folklorik birer öge olduğunu belirtelim. Buna peyzaj mimarisini de ekleyebiliriz. Bugünlerde bu bilginin (lore) sahiplerinden bazılarının toki konutlarına doğru sürüldüğüne şahit oluyoruz].

İzmir unutulmuş bir kent, bir dolu başka Türkiye kenti gibi geçmişine bakmadan anlaşılması, açık-

lanması oldukça güç bir yer. Öte yandan yine diğer kentler gibi geçmişin izlerinin yoğun olarak silindiği, kılık değiştirdiği, yağmalandığı ve sonuçta unutulduğu bir mekân. Türkiye kentleri belleğin nesiller boyunca sekteye uğradığı, kent sakinlerinin önemli bir kısmının sürüldüğü, göç ettiği ve kalanların da adeta geçmişi unutarak, bastırarak, kendilerine saklayarak ve susarak hayatta kalmaya çalıştığı ve akıl sağlığını koruduğu suç mekânlarına benziyor, her ne kadar bugün öyle görünmese de. Bu kentlere son 60 yıldır göç edip yerleşenler ise geçmişleri, öyküleri ve travmaları ile kenti yeniden tanımlıyorlar. Benzer bir yazgıyı paylaşan başka ülkeler ve kentler yok mu? Vardır elbette. Bu soruları yoksulluk, savaş, yıkım, kıyım ve göçlere tanık olmuş kent sakinlerine ve bu hikâyelerle büyümüş çocuklarına ve torunlarına sormak gerek. Peki bu kadar zaman ve kentlerdeki bunca dönüşümden sonra bu konuların bir önemi, muhabatı var mı? Bu soruyu da uzak bir gelecekte Diyarbakır sakinlerine sormak gerekir. Bugünden bakıldığında İzmir için milat 1922 yangını olarak görünüyor. Ancak gariptir ki 1950'den sonra kentin dokusundaki tahribat, yangının verdiği zarardan da daha büyük. Bunu biraz ironik, ama yine de 'hoş' birer nostalji nesnesi olarak kordondaki büyük inşaatların etrafına çevrilmiş panolarda sergilenen fotoğraflardan anlamak mümkün. Nesiller sonra ortaya dökülen ve yaygın deyişle 'sosyal medya'da yüzlerce paylaşılan eski İzmir fotoğrafları bazıları için iç burkuyor, fakat yeni nesiller için ağızda kekremsi bir tat bırakarak geçip gidiyor. Bu bakımdan çoğu kentlinin bilinçaltında modernliğin göstergesi eski İzmir kordonu da değil, şimdiki apartman duvarı veya Kadifekale etekleri de değil, ancak görünürde yeni AVMLer ve körfezin ucunda oldukça yükselen rezidanslar da değil. Bu ikircikli durumda kentin dünyanın neresinde durduğu, nasıl bir kimlik edineceği, daha fazla beyin göçü vermeden küresel kentlere ve kültüre nasıl ekleneneceği, rahatından nasıl kurtulacağı üzerine düşünenler çoğalıyor.

İzmir Kent Ansiklopedisi İzmir için üretilen en kapsamlı envanter çalışması olarak 2013 yılından itibaren büyükşehir belediyesi tarafından yayınlanmaya başladı. 'Tarih', 'mahalli yer adları', 'mimarlık' gibi basılmış bölümlerin ardından 'arkeoloji', 'biyografi', 'ekonomi' gibi başlıklarla devam etmesi düşünülüyor. Herşeyi kapsayan bir ansiklopedi (ör. wikipedia) ve aynı fikrin uzantısı olarak üretilen 'kentlinin ansiklopedik bilgisi'nin (ör. Reşat Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi) dışında sanatsal bakışı, kent deneyimini, öznel bir geçmişi ve kente ait olasılıkları ele alan bir yaklaşım ise farklı bir panorama çıkarabilir. Ortaya çıkacak

olan ifadenin nesnel görünmesi ve bir başvuru kaynağı olması ise bu bağlamda en anlamlı problemi oluşturmuyor. Kent ve mahalleler, semtler hakkında yapılan sözlü tarih çalışmalarının, kişisel deneyimler ve (yanılabilen) hafıza ile ne kadar şekilleniyorsa o kadar da biricik ve zengin olduğunu söyleyebiliriz. Girişte bahsedilen İzmir atlası için üretilmiş bir dizi fotoğraf bu yazıya eşlik ediyor. Böylesi bir çalışma için seçilen yöntem 'tip'leri ele almalı diye düşünüyorum. Tipolojiler her ne kadar mimarlık tarihinin meselesi olsa da kente yaklaşım açısından da faydalı olabilir. Kentin bu yolla 'yeniden üretimi' sadece kentsel mekânın ortak biçimlerini değil, aynı zamanda betimleyici (*representative*) nesneleri, detayları, ağaçları ve biraz da ileri giderek kişileri de kapsamlı diye düşünmek gerekir. Tekrarlamak gerekirse, böylesi iddialı bir 'atlas' önerisinin sınırlarını çizmek oldukça zor. Tarihsel olanın tipolojik kategorileri enlemesine kestiğini düşünebiliriz: Arkeolojik buluntu kendi zamanının ötesinde bir anlam kazanır. Tipolojide fotoğraflar ise –teorik olarak– ne gösteriyorsa odur, ta ki kendileri arkeolojinin nesnesi olana kadar. Yani fotoğraflar konusunda iddialı olmamak gerekir. Yüz yıl öncesinin kordonu, imgenin, o güzel 'riviera'nın arkasında yoksulluğu, husumetleri, çatışmaları ve katliamları saklar. Bu çalışmada umut vadeden şey, bir 'tür'ün farklı örnekleri yan yana durduğunda, karşılaştırmalı (*comparative*) bir biçimde ortaya çıkan bilginin kenti –en azından bir dönemini– kapsama olasılığıdır.



Fotoğraflar: İzmir, 2012-2016



Fotoğraflar: İzmir, 2012-2016





Fotoğraflar: İzmir, 2012-2016



Fotoğraflar: İzmir, 2012-2016





Fotoğraflar: İzmir, 2012-2016

Güven İncirlioğlu

1960 yılında Adana'da doğdu. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde Lisans; City University of New York'ta Fotoğraf üzerine Yüksek Lisans; Bilkent Üniversitesi'nde Sanat Teorisi üzerine Doktora eğitimini tamamladı. 1980'lerden itibaren fotografik yöntemler kullanarak New York, Ankara, İstanbul, Saraybosna ve Sofya'da kişisel ve grup sergileri gerçekleştirdi. 2000-2012 yılları arasında Hakan Topal ile xurban_collectivesanat girişiminin kurucusu ve üyesi olarak 49uncu Venedik Bienali (2001), 8inci İstanbul Bienali (2003), ZKM Karlsruhe (2004), PS1/MoMA, Apexart, ExitArt (New York 2005), Kunst-Werke (Berlin 2008), TBA21 (Viyana 2010), Pratt- Manhattan Gallery (2010), Atina Çağdaş Sanatlar Müzesi (2011), Gwangju Bienali (G. Kore, 2012) ve diğer sergilerde yer aldı. Bilkent Üniversitesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Halen İzmir Ekonomi Üniversitesi'nde dersler vermekte. (www.xurban.net)

Modern Büyük Atlas

Türkiye kentlerinin geçen yüz yıl içinde geçirdiği dönüşümü anlayabilmek için tarihsel, sosyolojik, demografik ve diğer olgulara bakmak gerekir. Bunların yanında yakın geçmişte kentlerin şekillenmesi, kentsel mekân üzerinde hak iddia eden irili ufaklı aktörlerin işbirliğine ve neo-liberal politikalara endekslidir. İzmir günümüzde biraz olsun planlı dönüşebiliyorsa da, kentsel mekânın ve tarihi dokunun uzun geçmişte gördüğü tahribat diğer Türkiye kentlerini aratmaz. Bu bağlamda önerilen fotografik bir 'kent atlası' İzmir'in şimdiki zamanına ait kapsayıcı bir panoramayı hedefliyor. Farklı kentsel 'tür'leri, mekânları, fiziksel çevreyi ve kent sakinlerini içerecek olan bu tipoloji çalışması, türler üzerine sunacağı karşılaştırmalı bilgi yoluyla nesnel-ansiklopedik olmaktan ziyade deneyimsel ve sanatsal olabilmeyi amaçlıyor.

Anahtar Kelimeler: Türkiye kentleri, İzmir, Kent fotoğrafı, Tipolojiler

Modern Great Atlas

To understand the transformation that the cities in Turkey went through in the last one hundred years, one has to look into historical, sociological, demographic and other related phenomena. Besides this, the more recent makeover of the cities is indexed to a variety of actors that claim stakes on urban space and indeed, to neo-liberal policies. Even though better planned changes are implemented in İzmir today, the urban decay and the damage to the historic city in the long term are akin to other cities. Within this context, the proposed 'photographic atlas of the city' aims at a comprehensive and contemporary panorama of the city of İzmir. To include different 'species' of urban forms, spaces, physical environment and the residents, this work of typologies, through a comparative knowledge on the members of a type, aspires to bring out the experiential and artistic, rather than the objective and encyclopedic.

Keywords: Cities in Turkey, İzmir, Urban photography, Typologies

PROFESYONEL SANATIN İMKÂNSIZLIĞI VEYA AMATÖRLÜĞÜN SİYASETİ

Hakan Topal, Sanatçı, Yrd. Doç. Dr., *SUNY Purchase College, School of Art + Design*

Sanatçı profesyonel değildir. Fakat bu onun yeteneksiz, eli iş tutmaz, ne yaptığını bilmez veya etliye sütlüye dokunmadan sadece hobisi ile ilgilenen bir pazar ressamı olduğu anlamına gelmez. Sanatçı profesyonel değildir; zira günlerini üretim, paketlenme, pazarlama, alım ve satım işleri ile geçirdiği bir işle iştigal etmez. Sanatçı servis satmaz, hizmet üretmez. Eğer profesyonel olmak maddi / maddi olmayan ürünü veya servisi satarak para kazanmakla ilgili ise, amatörlük en basit anlamıyla para kazanma amacı olmaksızın ihtirasla özgün ifadenin peşinde koşmaktır.

Ekonomi geniş anlamda akışları inceler; ürünlerin imalatı, istiflenmesi, paranın akışkanlığı-akmazlığı, arz-talep dengeleri ile ilgilenir. Peki bu ekonomik prensiplerle sanatı anlamak mümkün müdür? Burada temel bir sıkıntı ortaya çıkıyor, zira sanat işi gerçek değil 'farazi' bir üründür ve değeri klasik ekonominin kısıtlı alım-satım, arz-talep dengeleri ile belirlenemez. Aksine, sanatın kıymeti toplumsal süreçlerde paylaşıldıkça anlaşılır. Her sanat işi kendi biricik topluluğunu hayal eder ve yaratır. Mekânsal veya kavramsal açıklık yeni ortaklaşmaların kaynağıdır. Kısaca sanat yeni bir sosyal alan üretir.

Georges Bataille'a göre 'ekonomi bilimi' –yani bildiğimiz klasik ekonomi– özelleşmiş, limitli ve

idealize edilmiş bağlamlarda inceleme yapar. Fazlalık, aşırılık veya çer çöp, irrasyonel olduğu düşünülerek, ekonomi biliminin dışında tutulur.¹ Bu çerçevede, Bataille'a göre festivaller, adak adamak veya kurban vermek, herhangi bir yarar gözetmeden fedakârlık yapmak, aşk veya ölüm kısıtlı ekonomik prensiplerle anlaşılamaz. Kısıtlı ekonomiye (*restricted economy*) aykırı olan genelleştirilmiş ekonomiyi (*general economy*) duyumsamaların, arzuların, yani 'aşırılığın ekonomisi' olarak ileri sürer.²

Sosyoloji ve ekonominin de dâhil olduğu sosyal bilimler, sanatı uzun süre kısıtlı ekonomik terimlerle anlamaya çalıştı; sanat kurumlarının işleyişlerine, piyasa ilişkilerine veya sanat aktörlerinin kurumsal pozisyonlarına odaklandı; fakat sanat işinin içeriğine yönelik tatmin edici açıklamalar getiremedi. Kuşkusuz ki sanat eseri sanatın kurumsal ve ekonomik bağlamdaki ilişkilerinin algılanması ve toplumsal süreçler içinde değerlendirilmesinde önemli bir rol oynar, ancak yine de onu pazarın güdük şartları içine hapsedip kısıtlamak mümkün değildir. Sanat fazlalık ve aşırılığın bir sonucudur. Sanatçı zaman, malzeme ve duyumsamaların aşırısını sanata dönüştürür. Sanatsal ifade, ihtiraslı veya sıkıntılı bireysel gerilimlerin sonucunda ortaya çıkar. Arzu kontrolsüz ve özgürce akar, intizamsızdır, harcandıkça vücut bulur, birikmez.

Bir başka deyişle, kısıtlı ekonomiye karşıt olarak, geliştirilmiş ekonomide tükettiğiniz kadar zenginleşirsiniz; fazlalık ve harcama birincildir, yatırım yaptıkça daha az borcunuz olur.

Birçok sanatçı, profesyonelleşmiş sanatın profesyonel seks işçiliği ile karşılaştırılabilir olduğunu önermişti. Marina Abramović 1975 yılında yaptığı "Role Exchange [Rol Değişimi]" isimli performansında bir gün boyunca Amsterdam'da seks işçisi olarak çalışan Suze ile rollerini değiştirir, ve 10 yıl boyunca mesleklerini başarıyla icra eden iki kadın proje için işbirliği yapar. Performans sırasında Abramović genelevde seks işçisi olarak, Suze da galeride sanatçı olarak yeni görevlerinin gerektirdiği tüm çalışmaları icra ederler (Resim 1).



Resim 1: Marina Abramović, Role Exchange [Rol Değişimi] (1975), performans, <http://www.angelaserino.com/writing-items/2014/9/4/role-exchange-then-and-now>

Seks ve sanatı beraberce düşünen bir diğer sanatçı ise Andrea Fraser'dir; sanatçı 2002 yılında, New York'taki Friedrich Petzel Galerisi'ne, sanatçının bir sanat koleksiyoneriyle cinsel ilişkiye girip bunu video ile kayda almasından oluşan bir performans önerisinde bulunmuştur. Galeri, öneriyi kabul eder ve koleksiyonerle sanatçının bir otel odasında buluşmasını sağlar. Cinsel ilişki videoya kaydedilir; "Untitled [İsimsiz], 2003" başlığı ile beş adet limitli baskı DVD satışa sunulur; video defalarca

galerilerde ve müze mekânlarında gösterilir (Resim 2).³ Fraser bu işiyle galeriyi pezevenk, kendisini fahişe ve sanat koleksiyonerini ise para karşılığı seks satın alan bir 'kerhaneci' yerine koyar. Peki bu son derece tartışmalı işle sanatçının işaret etmek istediği mesele nedir?



Resim 2: Andrea Fraser, Untitled [İsimsiz] (2003), proje ve DVD, 60 dakika, sessiz. <http://www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser>

Bir seks işçisi para karşılığında sevişir ancak parayla âşık olmaz. Tam tersine, bir âşık gerçek bir amatördür. Sermaye ona hiç bir şey ifade etmez zira âşık olmak cinsel cazibe, duygusallık ve karşılıklı duyarlılık ile alakalıdır. Aşkı yaşamak için tek gerek ve yeter koşul âşık olmaktır. Aşk bekletilemez, ileride, başka bir koşulda harcamak için saklanamaz, fazlalaştığı ve harcandığı anda duyumsanır. Seks işçisi severse, seks karşılığında para almayı reddetmek zorundadır çünkü âşık tam bir amatördür.

Bir âşık sersem olabilir, çileden çıkabilir, kafası karışabilir, eli kolu bağlanabilir veya kafayı takabilir. Tam tersine, bir profesyonel ideal tiptir, işini daha önceden kendi dışında belirlenmiş kurumsal kurallar çerçevesinde gerçekleştirir. Profesyonelleşme işin kurallarının ve inceliklerinin ötesinde, özelleşmiş bir özneleşme süreci geçirerek mümkün olur. Disipliner kurumsal mekanizmalar bedeni performatif tekrarlarla yeniden yapılandırmaya tabii tutar. Sürekli yinelemeli eğitim sadece öğretimi amaçlamaz, tüm bedeni dönüştürmeye yöneliktir. Profesyonelleşme sözcüklerin ifade edilişi, söylemlerin geliştirilmesi ve tavrın şekillendirilmesinin toptan bir gayretidir. Kısaca profesyonellik formun ve içeriğin beraberce üretildiği kurumsal bir pratiktir. Ancak burada performatiflik ile tiyatro performansının birbirine karıştırmamalıyız. Klasik anlamda tiyatro referansı bir sahneyi, sahne arkasını, izleyiciyi, fuayeyi ve görünürlüklerin ötesinde süregitmekte olan gerçek bir hayatı ima eder. Sahne analogisi sosyal hayatı görünür/görünmez, gerçek/gerçekdışı gibi ikilikler üzerinden düşünür. Ancak profesyonellik böylesi bir ikilik yaratmaz, hayat komple revizyonlardan oluşur. Profesyonel olmak bedenin sürekli yenilenmesi, biçimlendirilmesi ve şekillendirilmesidir. Bir avukat, doktor, itfaiyeci veya mimar işlerinin gerektirdiği sosyal kültürel eğilimlere ve davranış

kurallarına göre hareket eder ve edimlerinin kuralları hayatın tüm alanına siner. Profesyonel olmak, kamusal alanda sorumluluklar getirir; istisnai durumlar dışında, işinin gerekliliklerine göre davranmayanların profesyonelliği meslek odası tarafından sona erdirilir.

Buradaki amacım profesyonelliği kötümsemek değil elbette. Aksine, profesyonellerin servislerini piyasa koşullarında değerlendirilmesinin hatalı bir tarafı yok. En azından serbest piyasanın sorunsallığı profesyonellere yüklenemez. Var olan koşullar içerisinde hepimiz çalışmak zorundayız ve dayatılan iktidar ilişkilerine tabiyiz. O halde sanatın kurucu gücüne istinaden temeldeki meselemiz şudur: Hayatın tamamı iktidar, pazar ve sermaye ilişkileri ile biçimlendirilmişken alternatif bir kaçış çizgisi tahayyül edebilir miyiz?

İlkokuldan üniversiteye, hastaneden adliye sarayına, fabrikadan hapisaneye kadar dâhil edildiğimiz kurumlarda bedenlerimiz söylem ve fiziksel konfigürasyonlarla terbiye edilir.⁴ Bu modern disiplinler kurumların içerisinde bile devletin ve sermayenin kontrolü dışında güvenli entelektüel alanlar geliştirmek mümkünken, şu anda içinde bulunduğumuz küresel kapitalizm, hayatın tüm alanlarını serbest piyasanın değerlendirme süreçlerine tabii tutuyor. Korkunç olan da bu; yani çağdaş sermaye yeni geliştirdiği 'sosyal araçlar' ile paylaşımın, yardımseverliğin, misafirperverliğin, hatta sevginin ve aşkın alanına girip genel ekonominin kurallarını alt üst ederek hayatın tamamını sömürü düzenine eklemlendiriyor. Yaşamın topyekûn 'finansallaşmasını' amaçlayan kapitalist kuşatma o kadar güçlüyken; önerebileceğimiz alternatif bir model hayata geçmeden başarısızlığa mahkûm mudur?

Sanatın bedensel bir direniş olduğunu ve gücünün de daha önceden belirlenmiş şablon soruları hiçe sayıp yepyeni önermeleri cesurca ortaya atmasında olduğunu söyleyebiliriz. O halde sanatın politik duruşunu yeniden düşünelim. Sanatçının profesyonel olmaması naif bir üretici olduğu anlamına gelmez; ancak gözlemlediğimiz kadarıyla ticarileşmiş sanat, toplumun yeniden feodalleşmesinde önemli bir rol oynarken, birçok sanatçı, küratör ve galerici besin zincirinin en tepesinde yer alan güç odakları ve zenginlerin yamaçlarında konuşlanarak iktidardan medet umuyor. Sanatçılar çağdaş sanat fuarlarında yer alıp, koleksiyoncuları ile haşır neşir oluyor. Fuar gibi ticari faaliyetlerin, sanat toplayıcı ve depolayıcıları için ortaya konan kapalı devre gösterilerin ötesinde pek bir toplumsal görevi yok; ancak koleksiyoner entelektüel bir

diyalogun parçası olmaya başladığı anda, üretimin doğası kapitalist değerlendirme süreçlerinin bir parçası olmaya başlıyor ve sanatsal ürünün içeriği yeniden şekilleniyor.

Bu noktada bizim derdimiz 'işlerini satan' sanatçılarla değil tabii ki. 'Satan sanatçılar' toplumun seks işçisine olan tavrına benzer şekilde ahlaki/moral değerlendirmelerle eleştirilirler; işlerini sattıkları için topa tutulur ve ayıplanırlar. Bu şekilde bir zayıf saldırı toplumsal yapısal eşitsizliklerin üzerine örter. Bir başka deyişle, arz tarafında sınırlandırılan bir tartışma, arz-talep mekanizmalarını ve sistemin yapısal yanını hiçe sayar. 'Profesyonelliği' reddetmek ve işi satmamak, pazarda yer almamak değil; tam da küresel pazar mekanizmaları içerisinde dayatılan neoliberal modellerin reddi anlamına gelmektedir. Andrea Fraser'ın tartışmalı performansını da bu bağlamda yeniden değerlendirmek gerekir. Sanatçı bir taraftan dâhil olduğu süreçleri ifşa eder, işine malzeme yapar, dalga geçer, oynar; toplumun kadın seks işçilere uyguladığı çifte standarda parmak basar; ve bir yandan da sanat-piyasa ilişkisindeki alım-satım, arz-talep saçmalığını tüm çıplaklığı ile ortaya serer.

Eğitim sanatın profesyonelleşmesinde önemli bir rol oynar: Okullar ve üniversiteler, küresel kültür endüstrisinin bir parçası haline gelir, pazarın ihtiyaç duyduğu öznelerin yetiştirilmesi için araçsallaştırılır. Birçok sanat programı kısa yoldan piyasaya eklemlenebilecek eli yüzü düzgün sanatçıları ve küratörleri kültür endüstrilerine referansla yetiştirir. Bu programlar serbest piyasa ekonomisine girişimciler yetiştiren okullara dönüşürken; sanatçılar da mümkün olduğunca, ağzı sıkı ve iyi davranış sergileyen bireyler halinde programlanır; aksi halde küresel sanat âleminde tutunamazlar. Bir başka deyişle, amatör inatlaşmamızda kapitalist çevrim ve değerlendirme süreçlerini reddederken, aynı zamanda kültürün gitgide küreselleşen Anglosakson kültür kurum modelleri ile üretildiğinin; Batı'da eğitilen küratör ve sanatçıların belirli davranış kalıplarını genel geçer tavrılarınmış gibi benimsettiklerinin farkında olmalıyız.

1992 yılında Mladen Stilinović tarafından gerçekleştirilen "An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist [İngilizce konuşamayan sanatçı sanatçı değildir]" başlıklı kavramsal sanat işi kurumsallaşmış sanatın gerçek anlamda çok kültürlü dünyayı kapsayamadığına işaret etmektedir (**Resim 3**). Stilinović'in iddia ettiği gibi eğer bir sanatçı uluslararası güncel sanat çevriminde yer almak istiyorsa genel İngilizce terimlere, norm ve kurallara hakim olmalıdır; aksi halde kapıları



Resim 3: Mladen Stilinović, An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist [İngilizce konuşamayan sanatçı sanatçı değildir] (1992), suni ipek üzerine akrilik. <http://mladenstilinovic.com/works/5-2>

tutmuş sınırlı sayıdaki –daha çok Avrupalı erkeklerden oluşan– küratör ve sanat müdürleri tarafından yok sayılır. Stilinović’in işi sanat dünyasının kültürel ayrımcılıkla işlediğine parmak basar. Eğer bir sanatçı İngilizce konuşamazsa sergilere başvuramaz, küratörlerle yazışamaz, fonlardan para alamaz ve uluslararası mecralarda işlerini gösteremez. Tabii ki sanatsal ifade İngilizce dilinin dar işlevsel alanına hapsolamaz; fakat sanatçı ‘başarılı’ olmak istiyorsa, kurumsallaşmış sanatın koridorlarında profesyonel anlamda kendisini ifade etmek zorundadır. Eğer bir sanatçı bu genel geçer kurallara uymazsa ve ‘Batı standartlarında’ kendini anlatmazsa, sanatçı olarak kabul görmez. Tam da bu nedenle, Türkiye’nin güncel sanatı ağırlıklı Batı’da –özellikle ABD’de– eğitim görmüş sanatçı ve küratörler tarafından temsil edilir. Sayıları kısıtlı sanat müteahhidi, İstanbul’un finans sektörünün desteklediği seçkin mahallelerinde ancak birkaç sanatçıya imkân yaratır; sonuç olarak da burjuvazi için güler yüzlü bir sanat yaygınlaşır.

Tabii ki sanat dünyasında geleneksel sanat fuarlarına ve klasik anlamda sanat işletmelerine birçok alternatif var. Kamusal müzelerin dışında, konferanslar, sempozyumlar ve toplantılar sanatçıları için önemli bir entelektüel değiş tokuş imkânı sağlıyor. Bu mecralar, sanatçılar ve izleyicilere yeni bağlantılar ve fikirler geliştirmeleri için platform sağlıyor. Ancak müzeler ve toplantılar sanatçıları için başka bir promosyon alanı haline geldiğinde, sağlıklı toplumsal entelektüel karşılaşmalar mümkün olamıyor. Küçük hesaplar peşinde koşan ve ekonomik-rasyonel akılla hareket eden sanatçı toplumsal misyonunu unutup –ve tam da piyasanın uygun gördüğü gibi– kendi alanına sıkışıyor. Klişelerin ve tipik önermelerin yinelenildiği sanat mekânları güncel sanatçıların sürekli kendileri hakkında konuştuğu, ilgiyi meselelere değil kendi-

lerine çektikleri bir çeşit kişisel günah çıkarma alanına dönüşüyor. Sanatçı sadece kendi dünyasını işaret ettiğinde sanat işi kapanıp, cılızlaşıyor. Aslında bu kendinden menkul tavır sanatsal üretime tezat teşkil ediyor; zira sanat, tanımı gereği eleştirel, deneysel ve açık olmalıdır.

Sanatçı sanat ile değil, yaşamın tüm alanlarını kapsayan ‘şeylerin’ dünyası ile ilgilenir. Sanat ifadelerin keşfedilmesi, geliştirilmesi, sadece insanların değil en genel anlamıyla ‘şeylerin özgürleşmesi’ için çalışır; ve ancak şeyler özgürken sanatçı bağımsız olabilir. Genel olarak ifade edersek, sanat imkânsızlıklarda ikamet eder, bilmek-bilmemek, anlamak-anlamamak, anlam-anlamsızlık arasında gider gelir. Sanatsal ifadenin sınırlarını sürekli zorlayan kurucu gücü eğlenceli, mizahi ve tahmin edilemez karakterinden gelir.

Son olarak, amatör sanatçı olmak alternatif ve özgür bir hayata duyduğumuz istencin bir deklarasyonudur. Sanatçıları ticari imkânlar bulamadıkları için sürekli sızlanmak yerine, amatör hırsları ile yepyeni şebekeler inşa edip, hakları olan ciddi kamusal desteği talep etmelidir. Sanat, bilim veya felsefe ticari bir uğraşa indirgenemez; toplum için sağlık ve eğitim kadar varoluşsal özgürleştirici unsurlardır.

KAYNAKÇA

Bataille, George. *The Accursed Share: an Essay on General Economy, Vol. 1: Consumption*. New York: Zone Books, 1991.

Deleuze, Gilles. "Postscript on the Societies of Control", *October* (MIT Press) 59, (Kış 1992): 3-7.

Foucault, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.

Praxis: Delia Bajo ve Brainard Carey. "In conversation: Andrea Fraser." *Brooklyn Rail*. (1 Ekim, 2004). <http://www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser>, (ET: 26.12.2015).

DİPNOTLAR

¹ George Bataille, *The Accursed Share: an Essay on General Economy, Vol. 1: Consumption*, (New York: Zone Books, 1991). Lyotard, Jean-François, *L'inhumain: Causeries sur le temps*, (Paris: Galilée, 1988). (aktaran: Rancière, 2001, 76).

² A.g.e.

³ Praxis: Delia Bajo ve Brainard Carey, "In conversation: Andrea Fraser," *Brooklyn Rail* (1 Ekim, 2004). <http://www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser>, (ET: 26.12.2015).

⁴ A.g.e.

⁵ Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October* (MIT Press) 59, (Kış 1992): 3-7; Michel Foucault, *Discipline & Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage Books, 1995).

Hakan Topal

Sanatçı. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Lisans eğitimini İnşaat Mühendisliği Bölümü'nde; Yüksek Lisans eğitimini Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Anabilimdalı'nda ve Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı. Kent sosyolojisi ve sanat sosyolojisine odaklanan "*Kentsel Mekanda Müzakere: Çağdaş Sanat Bienalleri, New Orleans Örneği*" başlıklı teziyle, New School for Social Research'de Sosyoloji Doktorası'nı tamamladı. Uluslararası sanat kolektifi xurban_collective (2000-2012) girişiminin kurucu üyelerindendir. Kolektif ve bireysel çalışmaları, araştırma projeleri 8.ve 9. İstanbul Bienali; apexart, New York; Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21), Viyana; Kunst-Werke, Berlin; ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe; MoMA PS1; Platform, İstanbul ve 9. Gwangju Bienali gibi bir çok uluslararası platformda sergilendi. 49. Venedik Bienali Türk Pavyonu da dahil olmak üzere çeşitli uluslararası sergilerde Türkiye'yi temsil etti. Halen New York'ta yaşamakta ve SUNY Purchase College'da New Media and Art + Design Bölümü ile School of Visual Arts Enstitüsü Güzel Sanatlar Bölümü'nde çalışmalarını sürdürmekte. (<http://hakantopal.info/>)

Profesyonel Sanatın İmkânsızlığı veya Amatörlüğün Siyaseti

Sanatçılar bağımsız temsilciler olarak toplum içerisinde önemli bir siyasi rol oynar. Onların gücü daha önceden tanımlanmış profesyonel kategorilerin ötesine geçerek yepyeni fikirleri ileri sürebilmelerinden gelir. Sanat, limitli rollerini icra eden herhangi bir disipliner meslek olarak anlaşıldığı zaman, sosyal, siyasal ve kültürel konularla yeterince iştigal etme potansiyelini kaybeder. Başka bir deyişle, sanat kurumsal pratiklere indirgenemez. Sanat ve sanat piyasası arasındaki ilişki sosyal bilimciler tarafından uzun zamandır incelenmesine rağmen; bu makale sanatı anlamının sadece kısıtlı ekonomik kurallarla mümkün olmadığını savunuyor. Sanatsal pratik piyasa ekonomisi altında sınıflandırılmaz; aksine, sanatsal ifade 'genel ekonomi' kurallarının belirlediği 'aşırılık' ile belirlenir. Bu bağlamda, sanatçılar geleneksel anlamda profesyonellik yerine, sanatın toplumdaki yerine eleştirel yaklaşan ve yeni alternatifler öneren ciddi amatörlerdir.

Anahtar Kelimeler: Sanat ve politika, Güncel sanat, Sanat piyasası ve amatör sanatçı

Impossibility of Professional Art or Politics of Amateurism

As independent agents, artists play a significant political role in society. Their strength comes from their ability to circumvent predefined professional categories to work with novel ideas. When art is understood as another disciplinary profession with limited roles, it loses its potential to engage adequately with a diverse set of social, political and cultural issues. Art cannot be reduced to a set of institutional practices. This article argues that while the relationship between art and the art market has been long studied by social scientists, the rules of this restricted economy are not an adequate way of thinking about art. Artistic practice cannot be subsumed under the market economy; rather, the idea of artistic expression is about 'excess', which operates under the rules of 'general economy'. In that regard, artists are not professional in the traditional sense but rather they are serious amateurs who can critically reflect on art's position in society while proposing new alternatives.

Keywords: Art and politics, Contemporary art, Art market and amateur artist



İllüstrasyon: Sedat Girgin 2016

Sedat Girgin

1985 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü'nün ardından, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nden mezun oldu. Birçok yayınevinde 80'e yakın kitap resimledi. Dergi ve ajanslarda serbest illüstrator olarak çalıştı. 2007 yılında Suna Dölek ile hazırladıkları *Karınca'nın Kardeşi* isimli kitap Tudem Kitap Yapın yarışmasında üçüncülük ödülü aldı ve Almancaya çevrildi. 2010 yılında katıldığı Art Vespa tasarım yarışmasında birincilik ödülü aldı. 2014 yılında *The Guide İstanbul* dergisinin kapak çizeri oldu. Resimlediği *Tembel Balık Sefa* isimli kitap Uluslararası Gençlik Kütüphanesi (Internationale Jugend bibliothek) tarafından *White Ravens 2015* kataloğuna seçildi. Yaptığı kitap resimlemeleri ile Bratislava Illüstrasyon Bienaline seçildi, işleri sergilendi. Bugüne kadar yurtiçi ve yurtdışında birçok karma sergilere katıldı, atölyeler düzenledi, seminerlere katıldı ve seçici kurul üyelikleri yaptı. İlk kişisel sergisi, Hayretler Sirk'i'ni 2013 yılında açtı. Çalışmalarını İstanbul'da sürdürmekte. (<http://www.sedatgirgin.com/>)

KENTTE SANATLA DİRENİŞ OLARAK YENİDEN GEZİ

Gökçeççek Savaşır, Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

Estetik Devrimden Kentsel Devrime

Rancière, siyaseti, iktidarın uygulanması ya da iktidar için mücadele olarak değil; özgül bir mekânın konfigürasyonu, belirli bir deneyim alanının ortakmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelerin, bu nesneleri gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillendirilmesi olarak tanımlar.¹ Siyaset, 'ortak' denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesi ile ve öncelikli olarak o belirli deneyim alanının varlığı ile ilişkilidir. Dolayısıyla, o sıradan nesnelerin gerçekliği ve o öznelerin yetileri hakkında bir çatışmadır.² Öte yandan sanat, "[...] ortak olanın yerini yurdu maddi ve simgesel olarak yeniden şekillendirmek için mekânlar ve ilişkiler kurmaktır"³; farklı sanatları birleştiren ortak bir kavram değil, onları görünür kılan aygıt'tır. Zira farklı sanatlara özgü araç, malzeme ve düzenlemelerin özgüllüğü yok olmuş; bedenler, imgeler, mekânlar ve zamanlar arasındaki ilişkilerin yeniden dağıtıldığı bir yerin işgal edilme tarzı olarak düşünülen ve uygulanan tek bir sanata yönelinmiştir; 'çağdaş sanat' da, aynı yeri işgal eden ve aynı görevi gören o aygıtın özel adıdır.⁴ Dolayısıyla, Rancière sanatı siyasi kılan temel unsurun, toplumsal ve siyasi meseleler ile dünya düzenine ilişkin mesajlar ve duygular ilet-

mek; toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri temsil etmek olmadığını; tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, "[...] tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı" ile siyasi olduğunu söyler⁵ ve şöyle devam eder: "Sadece eserleri ya da anıtları değil, belirli bir mekân-zaman *sensoryumunu* [bir bütün olarak duyu ve algı mekanizması] şekillendirdiği ölçüde siyasi olur; çünkü bu sensoryum, birlikte ve ayrı, içeride ve dışarıda, önde ve ortada vs. olma biçimlerini tanımlar. Sanat, pratiklerin, yaşam biçimlerinin, hissetme ve konuşma tarzlarının bir ortak duyuda [*common sense*], yani ortak bir sensoryum'da somutlaşan bir 'ortaklık duygusu'nda [*sense of common*] birleşme tarzını yeniden düzenleyen görünürlük formlarını biçimlendirdiği ölçüde siyasidir."⁶

Rancière, estetiği "[...] sanatsal radikallik ile siyasi radikallik arasındaki dağılmış ittifakın yansıması"⁷ ve bu çizgide, estetik kavramını, sanata ve siyasete ait özerk olduğu varsayılan alanlar arasındaki sınırları bulanıklaştıran kolektif eylem pratikleri ve yaratım süreçlerinde bir potansiyel olarak" olarak görür.⁸ Bir başka deyişle, Rancière, "[...] devlet düzeyinde devrim olarak kavranan siyasal devrimin karşısına, bir duyumsama cemaatinin oluşturulması" anlamında estetik devrimi koyar.⁹

Ortaklık duygusuna temellenen kolektif mücadele biçimlerindeki özgürleştirici yaratım süreçleri tahakküm ilişkilerinin, politik olduğu kadar estetik olarak da askıya alındığı, tahakkümsüz bir dünya tahayyülünü mümkün kılar. Kentte icra edilen kolektif sosyo-politik eylemler, kentlileri alternatif estetik ifade biçimleri aracılığıyla özgürleştirir; sanatçı, izleyici ve mekân arasındaki ilişkiyi dönüştürebilme gücüne sahiptir. Toplumsal protestolara dâhil edilen grafiti, enstalasyon ve performans gibi sokak sanatları kapitalist sistemin mevcut politik ve estetik ilişkilerini, hâlihazırda kurumsallaşmış olan sanatın anlamını yeniden tanımlayabilir; sanat galerilerinin sınırları erir; sanatçı ve mekan arasındaki var olagelen mekanik ilişki, sanatın sokağa taşmasıyla dönüşür; pasif seyirci ile aktif sanatçı arasındaki ayrım ortadan kalkar; protestocu kentliler, aynı anda hem sanatçı hem de seyirci olurlar. Böylece sokaklar ve meydanlar kentlilerin kendilerini ifade edebildikleri birer sahneye dönüşürken; kamusal mekânlar, toplumsal ve estetik deneyimler üzerinden politik anlamına tekrar kavuşur.

Toplumsal görünürlük formlarını dönüştüren siyasal devrimin, sanatsal form ve taktikleri içeren estetik devrimle çarpıştığı olasılık, gündelik hayatta devrimle birlikte mekânın toplumsal üretimine ve kentsel devrime göz kırpar.¹⁰ Estetik-politik pratiklerin kolektif ve üretken formları, heterojen gündelik hayat deneyimlerini, yeni toplumsallıkları ve kamusalıkları oluşturma potansiyelini ortaya çıkarır. Bu yeni deneyim ve kamusalıklar, kentsel mekânın sınırlarını, toplum ve bireyler arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlar. Kamusal alanlardaki¹¹ toplumsal protestolara estetik deneyimin dâhil edilmesi, güçlü bir direnişi olduğu kadar kolektif kimlikleri ve kent hakkıyla yaşayan kentlerin de ortaya çıkışında önemlidir.

Lefebvre'e göre sanat, "[...] kentsel toplumun hayat hakkındaki meditasyonvari derin düşüncelerini, dram ve keyif aracılığıyla gerçekleştirir. İlâveten ve özellikle, sanat, eser (œuvre) anlayışını yeniden ortaya çıkarır; zamana ve mekânlara dair pek çok biçim oluşturur: pasif bir boyun eğme ya da kabulleniş içermez, sanat eserine doğru bir başkalaşım geçirilmiştir."¹² [...] Sanat, teknik ve bilginin etkili ve etkin bir bütünlük (sentez) içinde olacağı kentsel toplumun, toplumsal güçle gerçekleştirebileceğini¹³ savunan Lefebvre tarafından *Le Droit à la Ville*'de (1968) ortaya atılan kent hakkı¹⁴ kavramı, "dönüştürülmüş ve yenilenmiş bir kentsel yaşam hakkı olarak formüle edilebilir"¹⁵ ve kentlerin potansiyel kullanımına işaret eder. David Harvey ise kent hakkının, "şehrin barındırdığı kaynaklara bireysel ve kolektif erişim hakkından çok daha

öte bir şey; şehri gönlümüze göre değiştirme ve yeniden icat etme hakkı" olduğunu söyler. "Dahası, bireysel değil kolektif bir haktır, çünkü şehri yeniden icat etmek kaçınılmaz olarak kentleşme süreçleri üzerinde kolektif bir gücün uygulanmasına bağlıdır. Kendimizi ve şehirlerimizi şekillendirmek ve yeniden şekillendirmek, insan hakları içinde en değerli, fakat bir o kadar da ihmal edilmiş olanıdır."¹⁶

Direnış Olarak Gezi

Siyasi, sosyal ve mekansal pratiklerin sarsılıp tanımların baştan yapılmasına neden olan Taksim Gezi Parkı Olayları, 2013 Mayıs ayının son günlerinde, güç sistemlerinin birincil temsili olan siyasi iktidarın, konu olan parkın yerine ısrarla, tarihi Taksim Topçu Kışlası'nın bir rekonstrüksiyonunu yaptıracığı tartışmalarıyla başlamıştı. Siyasetin kent ve mimarlığın nesnesi üzerinden geliştirdiği söylem, karşıt eleştirileri doğurmuş; siyasi iktidarın güvenlik güçlerinde vücut bulan şiddetli temsili varlığı nedeniyle karşı karşıya gelişin de ivmesini artırdığı bu çevreci karşı çıkışlar Gezi Park'ından kısa sürede tüm kente ve ülke geneline sosyo-politik eylemler olarak yayılmış, yaygınlaşmış, küresel ölçekte de yankı bulmuştu. Karşıt eleştiri, söylemsel düzlemde pratik zemine de taşınıp anlık biçimlenen, şok etkisi yaratan, yaratıcı ve katılımcı protestolarla karşılık bulmuş; farklı kamusal katmanlarını içeren kentsel mekânlar kentlinin özgürlüklerini temsil eden direniş mekânlarına dönüşmüştü. Ortaya çıkan farklı bireysel direnişlerin ve onların toplamından fazlasına işaret eden coşku, güçlü ve farklı kolektif protestolar, kentlerdeki baskın güç figürlerinin yeni manevraları ve kent sakinlerinin bunlara kısa sürede gösterdiği yeni yaratıcı protesto ve direniş biçimleriyle uzunca bir süre devam etmişti. Böylece, tarihi Taksim Topçu Kışlası'nın rekonstrüksiyonu ile başlayan Gezi'nin serüveninde direniş, stratejik atak ve karşı taktiklerle estetik bir deneyime dönüşmüş; artçıl etkileşimle düşünüldüğünde, 'Gezi' fiziksel ve zihinsel olarak sonsuz kez yeniden inşa edilmişti. Burada, 'Gezi' sırasında ortaya çıkan tepkilerin, aktif eylemlerin ve estetik deneyimlerin Taksim Gezi Parkı'nın sınırlarını erittiğini; sanat ve mekân arasındaki içkin bağı yeniden kurarak Gezi Parkı'nın fiziksel varlığını sembolik bir anlama dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Tarihsel, kültürel, olgusal, mekansal ve sembolik çağrışım katmanlarını taşıya gelen Taksim Gezi Parkı, tüm bu olayların başladığı kamusal bir alandan öte, bu parkı kentlinin elinden alma girişimine karşı ortaya çıkan sosyo-politik Gezi Hareketi ya da Direniş'inin

simgesine, 'Gezi' de tüm bu anlamlarla yüklü bir kavrama dönüşmüştür.

Peki, politik anlamda çalkantılı bu dönemde sanat, kamusal alanı nasıl dönüştürmüştür? Kamusal mekânın (yeniden) üretiminde sanatın rolü ve potansiyelleri nelerdir? Öte yandan da, tüm bu etkileşimler Türkiye'de kamusal alanda sanatı nasıl etkilemiştir? Bu çalışma –günümüze kadar üzerine pek çok şey yazılmış olsa da, üzerinden geçen üç sene sonra– 'Gezi'yi sanatın gündelik hayata ve kamusal alana dâhil olması ve dönüştürmesi ekseninde ele almanın, sanat-politika-mekan ilişkisini anlamak ve bu ilişkiler yumağının içinde yaşadığımız zaman-mekansal kesitteki 'yeni' tezahürlerini anlamlandırmak için önemli olduğu düşüncesine temelleniyor. Bu noktada, Hannah Arendt'in politika, kamusal alanda özgürlükler, katılımcı yurttaşlık, kolektif kimlik ve eylemlilik tanımları, Henri Lefebvre'in 'mekânın toplumsal üretimi' kavramı, Durumcular'ın (Sitüasyonist Enternasyonal) kent/mekân politikaları üzerinden, Gezi protestolarını sosyo-politik bir tepkinin ötesinde kentlilerle birlikte kamusal alanı da dönüştüren sanatsal formlar olarak ele almak, çerçeveyi daha net kılacaktır.

Kentte Direniş Sanatı

Alman siyaset bilimci Hannah Arendt kamusal alan kavramını, politik alan ile eş tutar; siyasi etkinliklerin gerçekleştirildiği, kamusal bir varlık olan insanın ortaya koyduğu eylemlerle özgür olabildiği ve çoğulluklar içindeki eşitlik ve farklılıkların farkına vararak kendini gerçekleştirebildiği bir görünüm alanı olarak tanımlar. Arendt için özgürlük, 'politik' kavramının özünü oluşturur ve bu özgürlük, yalnızca dış güçlerden veya özel ihtiyaçlar serbestisinden daha fazlasıdır; eylemlerindeki ifade özgürlüğü, insanın davranış ve tepki verme özgürlüğü, diğerleri ile etkileşime olanak sağlayan mekanlar yaratma özgürlüğüdür. Bu etkileşim, birbirleriyle iletişimde çoğulluklar gerektirir; çoğulluk da –başkalarıyla paylaşılan bir hayatın mümkün olabilmesi için– etkileşim, iletişim ve işbirliğini gerektirir. Etkileşim, başkalarının varlığına bağlı olduğu için, paylaşılan alanlarda eylemi ve sözü olanaklı kılar. Arendt'in kavram-sallaştırdığı biçimde 'politik', "kamusal alanlarda başkalarıyla etkileşim yoluyla özgürlüğün gerçekleştirilmesi" anlamını taşır; bireyler özgürlüklerini sadece eylemlerinde gerçekleştirebilirler; dolayısıyla, kamusal alan yapaydır ve sürekli yeni başlangıçlarla gelişen bir 'insan ilişkileri ağı' ile yaratılır.¹⁷ Arendt'in katılımcı yurttaşlık anlayışı kolektif kimliğin oluşum sorununa ve etkili siyasi eylemlilik şartlarına işaret eder.¹⁸ Arendt'e göre,

"görünüm alanı eylemlerle sürekli olarak yeniden oluşturulmalıdır; varlığı, aktörlerin kamuyu ilgilendiren konularda düşünüp tartışmak amacıyla toplandıkları sürece güvence altındadır" ve "bazı ortak noktaları çözümlemek için bir araya gelmiş bireylerin eylemleri ve sözlerinde gerçekleşme imkânı bulan bir potansiyel alandır"; dolayısıyla, güç "bazı ortak siyasi amaçlar için bir araya gelen aktörlerin çoğulluklarının bir özelliği" ve kolektif katılımın sonucu olarak tanımlanır.¹⁹

Arendt'in kentlilerin kamusal alandaki eylemlilikleriyle gelen özgürlük, katılımcılık ve kolektif kimlik üzerinden kurduğu bu çerçeve, Henri Lefebvre'in *Gündelik Hayatın Eleştirisi* (1947) ve *Mekânın Üretimi*'ndeki (1974) kamusal alan kuramlarıyla örtüşür. Marksist bir bakışla, 'gündelik' kavramını çağdaş endüstri, teknoloji ve tüketim toplumu üzerinden irdelerken, kentlerin toplumsal yaşamı, mimarlık ve kente odaklanan Lefebvre, gündelik hayatı, "[...] bütün farklılıkları ve çatışmalarıyla tüm faaliyetleri kapsayan, buluşturan ve bağlayan ortak zemin" olarak tanımlar.²⁰ Gündelik hayat kadar onun uzamı olan toplumsal mekânın da kapitalizm tarafından sömürgeleştirildiğini savunan Lefebvre, tüketim toplumunda yabancılaşma sorununa işaret eder ve bu yabancılaşmayı sona erdirmek için gündelik hayatta bir devrim gerçekleştirmek için bir program öne sürer. Dünyayı değiştirmek için, hayatın dönüştürülmesi gerektiğini; yaşama sanatının yabancılaşmayı sona erdirebileceğini iddia eder.²¹ Lefebvre'in burada bahsettiği 'yabancılaşma', yerinden edilme ve mesafelerle ilintili olarak mekânsal bir kavramdır²²; fakat konum ve kimlik açısından yabancılaşmaya da işaret eder.²³ Lefebvre ayrıca toplumsal üretim ilişkilerinin yeniden üretimi olarak adlandırdığı mekânın üretiminin önemine vurgu yapar. Aslında, "(toplumsal) mekân (toplumsal) bir üretimdir; ya da mekânsal pratikler ve algılarını etkileyen karmaşık bir toplumsal yapıdır. [...] Dolayısıyla üretilen mekân bir düşünce ve eylem aracı olarak hizmet etmektedir. [...] Üretim aracı olmanın yanı sıra bir kontrol aracı ve dolayısıyla tahakküm ve iktidar aracıdır da."²⁴ Burada mekân, 'algılanan', 'tasarlanan' ve 'yaşanan' olmak üzere üç şekilde ortaya çıkar; toplumsal olarak üretilen ve yaşanan zaman ve mekân ise fiziksel ve zihinsel yapılara bağlıdır. "Bu nedenle, mekânların zihinsel inşası ya da üretimi, fiziksel faaliyetler kadar kavramsal alanlarla da ilintilidir."²⁵ Lefebvre'e göre toplumsal olan, tarihsel ve mekânsal olarak biçimlenir; benzer şekilde, mekânsal olan, tarihsel ve toplumsal olarak yapılandırılır. Bu nedenle, toplumsal, mekânsal ve zamansal üç öge birbirlerini biçimlendirir. "Somut

soyutlamalar olan toplumsal ilişkiler, mekânda karşılık bulan gerçek bir varlığa sahip değildir.”²⁶

Lefebvre’in bu iki çalışmasında ortaya çıkan, gündelik hayatın üretimine ilişkin düşünceleri, 1948 yılında kurulan CoBrA Grubu’nun düşünceleriyle paralellik taşır.²⁷ Grubun üyelerinden mimar Constant Nieuwenhuys, *For an Architecture of Situation* [Bir Durum Mimarlığı İçin] adını verdiği 1953 tarihli metinde, mimarlığın günlük gerçekliğin dönüşümünü sağlayabileceği fikri üzerinde durur. Lefebvre’in *Gündelik Hayatın Eleştirisi*’nden açıkça esinlenen bu metin, “yeni durumlar oluşturulmasını teşvik edecek bir mimari oluşturmak” fikrini ortaya atar.²⁸ Lefebvre, Constant’ın “toplum sıkıcı, olaysız bir hayat sürdürmek için değil, tamamıyla yeni bir şey, durumlar, yaratmak için dönüştürülmeli” fikri üzerine yorumda bulunur: Bu fikir, tüm kenti bir bütün yapmaktır, devinimde, dönüşümde bir bütün.”²⁹

Henri Lefebvre’in kamusal alan üzerine kuramları Constant Nieuwenhuys, Guy Debord, Asger John, Michelle Bernstein ve Raoul Vaneigem gibi aktif düşünür, yazar, mimar ve sanatçılardan oluşan, 1957-1972 yılları arasında aktif olmalarına karşın fikirleri günümüze kadar tartışıla gelen Durumcular’ı (Sitüasyonistler) da etkilemiş; onların da ‘mekânın toplumsal üretimi’ kavramının üzerinde durmalarına ve kenti ‘yeni etkileşimlerin, karşılaşmaların, gündelik pratiklerin deneyimlendiği toplumsal dönüşüm alanı’ olarak tanımlamalarına neden olmuştur. 1958-1962 yılları arasında Lefebvre ile yakın işbirliği içinde çalışan Durumcular (Sitüasyonistler), Lefebvre’in metalaşmış kent eleştirisine referansla, ‘gündelik hayat’ kuramlarını geliştirmiştir. Kamusal alanın yeni kullanımlarını, kamusal alanın ve kamusal sanatın anlamlarını, gündelik hayat ile ilişkisini sorgulayan Durumcular, kentlerde yaygın olan yabancılaşmayı reddetme taktikleri ve kamusal alanda sanat yoluyla, kent ve kentliler arasındaki etkileşimlere odaklanmış; gündelik yaşamın özgürleşmesi için kentte yaratıcı durumları ortaya çıkaracak eylemleri savunan manifesto niteliğinde fikirler öne sürmüşlerdir.

Durumcular, politik avangard bir grup olarak, kentlerin ve kentlilerin manipülasyonunun yaşayan ve gündelik hayatın tüm gerilimlerinin körüklediği bir eleştiri olarak ‘birleştirici kentçilik’ (*unitary urbanism*)³⁰ kavramını ortaya atmıştır. Bununla birlikte, gündelik hayat pratiğini değiştirmek ve gündelik hayattaki yabancılaşmaya karşı kentsel mekânda ‘durumlar’ yaratabilmek adına kuramlar geliştirmişlerdir. “Burada canlı bir eleştiri, insanların donanımlı yaşam alanlarında bir araya gelebi-

lecekleri deneySELLİKLER için bir zemin oluşturmak anlamına gelir. Bu zemin ve zaman-mekânsal bölgeler toplumdan tamamıyla ayrılamaz.”³¹ Bir başka deyişle, birleştirici kentçilik gündelik hayatın bir bütün olarak kuşatılmasını; çoklu etkileşimleri olanaklı kılan yeni durumların yaratılması yoluyla gündelik hayata sanatın dâhil edilmesini önerir.

Durumcular ‘mevcut koşullanmanın durumcu yıkımının aynı zamanda durumların inşası’ olduğunu, bunun da ‘katılmış gündelik hayatın içinde sıkışan tükenmez enerjilerin kurtuluşu’ olduğunu şöyle ilan etmiştir: “Birleştirici kentçiliğin gelişiy-le, mevcut kent planlaması, tehdit altındaki bireylerin ve özgürlük koşullarının savunulması için kalıcı bir teknikle yer değiştirecektir” ve bu teknik, özel bir aktivitenin aksine, mevcut koşullanmanın ifşasının bilimsel ve sanatsal araçlarının koordinasyonuna odaklanır.³² Buradaki iddia, gerçekten yaşayan bir kenti ortaya çıkarmak için kentlilerin, kentten faydalanmak, ya da kenti sahiplenmek üzere kaçınılmaz olarak mevcut mekân(lar)ı yeniden üretmesinin ve yeni mekân(lar)ı yaratmasının gerekliliğidir.³³ Kentlerin kapitalist yapısını eleştiren Durumcular’a göre kent, kentliler tarafından oluşturulmalıdır; toplumsal dönüşümler, özgürleştiren kamusal alanlarda yer almalıdır. Bu çerçevede, gündelik hayatın toplumsal ilişkilerini ve yeni mekânsallıkları üretmek için *détournement* [çalıp değiştirme, güzergah değiştirme, saptırma] ve *dérive* [dolanma, sürüklenme] taktiklerine başlamışlardır.

Fransızca bir kelime olan *détournement*; “mevcut ya da geçmiş sanatsal üretimlerin daha üstün bir ortamın kuruluşu içine entegrasyonu” anlamına gelir. Durumcu (Sitüasyonist) kültürde ise *détournement*, bugünün ve geçmişin sanat ürünlerinin daha üstün bir ortamın inşasında kaynaştırılması, var olan malzemenin eleştirel bir yağmalaması ve sabotaj stratejisidir. “Daha temel anlamda, eski kültür alanları içerisinde bir propaganda yöntemidir.”³⁴ Durumcular “birleştirici kentçilik kuramının temel uygulamasının, yabancılaşmayı çözme amacıyla saptırılan kent planlamasının tüm yalan kuramlarının sureti olacağını” iddia ederler.³⁵ Bu taktik toplumsal hareketler sırasında yeni eylemler ve beklenmeyen sonuçlar yaratmak için bilindik kullanımları yok etmeyi amaçlar. Öte yandan Fransızca’dan ödünç alınan *dérive* kelimesinden türetilen bu taktiği Guy Debord “değişik ambianslardan hızla geçme tekniği” olarak tanımlar.³⁶ “Bu, kentte amaçsızca dolaşma projesi, önceden belirlenmiş herhangi bir planla değil, kentin kendi cazibeleri ya da yıldırıcı karşı-çekimleri tarafından belirlenmelidir.”³⁷ Debord bunu “gezginin tepki-

lerine, anlık öznel dürtülerine ve şansa bağlı öngörülemez ve tamamen yeni güzergâhların yaratılma yolu” olarak açıklar. Lefebvre ise –mekân kuramı çerçevesinde– *dérive*’i kentsel toplumun koşullarında deneysel bir davranış biçimi olarak, şöyle kavramsallaştırmaktadır: “*Dérive* bir kuramdan çok bir pratiktir; kentin artan parçalanmasını ortaya çıkarır” ve bu deney [*dérive*], kentin fragmanlarını [parçalarını] ya da farklı yönlerini eşzamanlı hale getirir.³⁸ Bu, kapitalist kentin homojen mekânlarına karşı muhalif bir tutumdur; fragmanlar bütünden daha önemlidir. Bu taktikte geçici sınıfsal pratikler benimsenebilir ve böylelikle bir tür geçiş sunulabilir.

Durumcu taktikler sadece günlük rutini ve olağan zaman-mekânsal deneyimleri yok edecek sınıfsal müdahalelere değil; aynı zamanda kentlileri ve kentsel hayatı yeniden şekillendirmek ve kentlerde daha özgür bir gündelik hayat için kamusal alanları dönüştürmeye işaret eder. Burada, sanat gündelik hayatı yapılandırma potansiyeline sahiptir ve bu, sosyo-politik hareketlerin gücünü artırır. Bir arada olma ve davranma denemeleri olarak kabul ettikleri durumları yaratmak için, sanat pratiği doğrudan gündelik hayatın içine alınır.³⁹ Sanatı da içeren durumlar “anlık ortamların somut inşası ve onların daha üstün bir arzu kalitesine dönüşümü” vaadiyle aslında gündelik hayatın ta kendisidir.⁴⁰

Umut Olarak Gezi, Yeniden

Sosyo-politik bir oluşum olarak, hemen hemen tüm kamusal alanlarda protestolar ve kentlilerin etkileşimleriyle şekillenen Gezi direnişinin temelinde, Arendt’in bakışına referansla, özgürlüklere yöneltilen tehdit ve sınırlamaların yattığı; kamusal alanlardaki her etkileşimin, kentlileri daha da özgürleştirdiği, yeni eylem ve etkileşimleri olası kıldığı söylenebilir. Gezi hareketinin gücü direnenlerin birliktelikleri ve etkileşimleriyle ortaya çıkmış; fakat meşruiyetini bir araya gelişler çoğaldıkça elde etmiştir. Buradaki etkileşim protestoları çeşitlendiren yeniden üretimlerle sonuçlanmış ve aktörlerin çoğulluğu, kamusal alanları dönüştürmek için olağanüstü bir güç oluşturmuştur. Gezi sırasındaki kolektif mekanizmaların gücü, farklı iletişim ve ifade biçimleriyle ortaya çıkmıştır. Kentliler, kamusal alanlarda kendi özgürlüklerine ilişkin bir iddiada bulunmuş ve yeni, şok edici ve dönüştürücü karşılaşmaları mümkün kılan gündelik yaşam pratikleri üzerinde ısrarcı olmuştur.

Siyasal devrim tahayyüllerinde olduğu gibi, toplumsal hayatı ve kamusal alanı dönüştürme olasılıklarına işaret eden Gezi Direnişi’ndeki kamusal

alanlar, Lefebvre ve Harvey’in kavramsallaştırdığı ‘kent hakkı’nı talep eden kitlelerin aktif katılımı ve işbirliği ile (yeniden) üretilen devrimin mekânlarıdır. Farklı protesto biçimleri ile sanat kent hayatına dâhil etmiş; bu sanat formları, internet, televizyon gibi farklı medya araçlarıyla yeniden yeniden üretilerek farklı katılım ve özgürleşme biçimleri sağlamış; böylece, dönüşen kamusal alanlar kent hayatında özgürlüğü ve sanatla yaşama hakkını, ‘kent hakkı’nı hatırlatmıştır. Gezi sırasındaki sosyo-politik olaylarda kolektif katılımı yeni bir görünüm alanı yeniden üretilmiş; gündelik hayattaki özgürleştirici karşılaşmalar ile kamusal alanlara erişim yeniden tanımlanmıştır. Kendiliğinden örgütlenmiş yapısı ile şok edici ve beklenmedik etkiler yaratmış; meydanlardan sosyal medyaya neredeyse tüm kamusal alanlar, bu olayların ‘mücadele arenası’ haline gelmiştir. Kamusal alanlardaki çok yönlü toplumsal etkileşimlerde, gündelik hayat rutinlerindeki yabancılaşmayla başa çıkmak için farklı taktiklerin uyarlanmasıyla yeni tür mekânsallıklar üretilmiştir.

Tarihsel anlam ve öneminin yanı sıra Gezi, Rancière’in tanımladığı biçimiyle estetik deneyimin gündelik hayatın içine kendiliğinden girmesiyle de dikkate değer: Gezi sırasında kentlilerin sanat yoluyla direnişleri Durumcular’ın taktiklerine benzer. Bir protesto aracı olarak önemli mekân ya da binaları işgal geleneğinde olduğu gibi, Gezi Hareketi sırasında önceden var olan kamusal mekânların *détourne* edilmesi, hegemonik mekânların yeniden işlevlendirilmesinin ve sahiplenilmesinin örnekleridir. Durumcular’la kente ilişkin taktiksel benzerliklerinin yanı sıra, ‘Gezi’ direnişi kurgulanmış değil, spontan (anlık) bir dışavurum olarak tanımlanabilir. Kitlelerin eşzamanlı ve anlık eylemleri kamusal alanların fragmanlara ayrılmasına neden olmuştur.

Sosyo-politik taleplere eklenen estetik bir boyutla, farklı fragmanların deneyimlenme potansiyelleri ve bu eylemlerin hatırlanabilirliği azami seviyeye çıkmıştır. Bu bakış açısıyla, ‘Gezi’ sadece sosyo-politik bir olay değil; aynı zamanda estetik-politik bir harekettir. Katılımcı, çok yönlü ve mizah dolu protestoların farklı biçimlerde tezahür ettiği Gezi direnişi sırasında kamusal alan, anlık performansların ve çarpıcı sanatsal ifadelerin alanına dönüşmüştür. Sosyo-politik ve estetik potansiyelleri ile katılımcı, özgürleştirici, dönüştürücü, yaratıcı, heterojen, kolektif ve üretken sanat formları üzerinden yeni toplumsal ilişkileri ve deneyimleri yaratmıştır. Gezi’de kamusal alanda ortaya çıkan estetik ifadeler, kentteki diğer bireyleri de içine çekerek kamusal alanları ve gündelik hayatı sorgu-

latan, dönüştüren ve yeniden inşa eden yeni durumları yaratma potansiyelini ortaya çıkarmıştır. 'Gezi ruhu' olarak da adlandırılabilir, kitleler tarafından inşa edilen ve paylaşılan kolektif bir kimlik tanımlamıştır.

Sadece politik, toplumsal ve estetik değil, aynı zamanda mekânsal dönüşümlere de yol açan Gezi'nin, üç farklı mekânsal dönüşüme zemin hazırladığından bahsetmek mümkündür: Fiziksel mekânların geçici dönüşümü; kentsel mekanlarda kamusal kullanımları yeniden tanımlayan bir dönüşüm; ve Gezi'nin temsili mekanlarını sembolik anlamlarıyla değiştiren bir dönüşüm. Merkez üssü, kolektif hafızada farklı anlamlara sahip Taksim Gezi Parkı'nın kendisi olmak üzere, bu dönüşümler pek çok kamusal alana yayılmıştır. Gezi Olayları'na kadar kamusal kullanımı pek de aktif olmayan park, direniş sırasında bir yaşam alanına dönüşmüştür. Kentlilerin aktif katılımıyla gerçekleşen protestolarda, parktaki kullanım Taksim Meydanı'ndaki toplantı, kutlama ve protestolarla birleşerek, aynı zamanda sembolik bir anlam da kazanmış; direnişin çıkış noktası olan park –fiziksel varlığının ötesinde– ulusal bir direnişinde temsili haline gelmiştir. Gezi ruhu, kısa sürede ulusal ölçekten uluslararası ölçeğe de sıçrayarak kamusal alanlar üzerinde özgürlük talebi için direnişin sembolü ve aslında Lefebvre'in tanımıyla 'yaşayan bir alan' haline gelmiştir. Parkın fiziksel tahribatı ve kentlilerin parktan zorla çıkartılması girişimi, kavramsal anlamda, bu kentsel mekânın toplumsal olarak yeniden inşa edilmesine ve böylece tarihsel bir dönüşüme de yol açmıştır.

Yaşanan tüm bu dönüşümlerden sonra 'Gezi', modern kentlerdeki fiziksel ve zihinsel yeniden inşanın bir temsili, mekânların toplumsal ve politik üretimini hatırlatan bir simge olmuştur. Taksim Gezi Parkı artık sadece küçük bir kent parkı değil; sosyo-politik ve sembolik anlamları ile fiziksel sınırlarının ötesinde hemen hemen tüm kamusal alanlara yayılan; yerel, ulusal ve küresel ölçeklere seslenen bir söz, daha da önemlisi Türkiye coğrafyasında yeni bir söz söyleme biçimi olmuştur, umudu olası kılan, düşleri hatırlatan...

En güzel deniz: henüz gidilmemiş olanıdır.

En güzel çocuk: henüz büyümedi.

En güzel günlerimiz: henüz yaşamadıklarımız.

Ve sana söylemek istediğim en güzel söz:

henüz söylememiş olduğum sözdür...

(Nazım Hikmet, 24 Eylül 1945)

KAYNAKÇA

- Debord, Guy. "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action." Çev. K. Knabb. *Situationist International Online*. (Haziran, 1957). <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>, (ET: 26.03.2015).
- Debord, Guy. "Sitüasyonist Tanımlar (1958)." *Sanat Manifestoları. Avangard Sanat ve Direniş*, Ed. Ali Artun, 311-313. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- d'Entreves, Maurizio Passerin. "Hannah Arendt." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Yaz 2014). Ed. Edward N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/entries/arendt/>, (ET: 14.04.2015).
- Elden, Stuart. *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the Possible*. London, New York: Continuum, 2006.
- Harvey, David. "The right to the city." *New Left Review*. (2008). <http://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city>, (ET: 14.04.2015).
- Harvey, David. *Asi Şehirler. Şehir Hakkından Kent-sel Devrim Doğru*. Çev. Ayşe Deniz Temiz. İstanbul: Metis Yayınları, 2013. [ilk yayınlanışı 2012].
- Kotányi, Attila ve Raoul Vaneigem. "Basic Program of the Bureau of Unitary Urbanism." Çev. Ken Knabb. *Internationale Situationiste* #6. (1961). <http://www.bopsecrets.org/SI/6.unitaryurb.htm>, (ET: 16.03.2015).
- Kuryel, Aylin ve Begüm Özden Fırat, ed. *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Lefebvre, Henri. *The Critique of Everyday Life (Critique de la viequotidienne)*, Cilt 1. Çev. John Moore. London, New York: Verso, 1991. [ilk yayınlanışı 1947].
- Lefebvre, Henri. *Kentsel Devrim (La revolution urbaine)*. Çev. Selim Sezer. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013. [ilk yayınlanışı 1970].
- Lefebvre, Henri. "Kent hakkı (Le droit à la ville)." Çev. Gizem Aksümer ve Julia Strutz. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi* 9, 36 (Güz 2011): 140-152. [ilk yayınlanışı 1972].
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space (La production de l'espace)*. Çev. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell, 1991. [ilk yayınlanışı 1974].
- Lefebvre, Henri. "Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale." *Birikim*, 70 (Şubat 1995). http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4966/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale#_ftn1, (ET: 08.02.2016).
- Lefebvre, Henri. *Writings on Cities*. Çev. ve Ed. Eleonore Kofman ve Elizabeth Lebas. Oxford, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000. [ilk yayınlanışı 1996].
- Not Bored!. "Henri Lefebvre's Writings on Cities and the Right to the City." (2006). <http://www.notbored.org/writings-on-cities.html>, (ET: 16.03.2015).
- Rancière, Jacques. "Estetiğin Siyaseti." Ed. Ali Artun. *Sanat Siyaset. Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika (Malaise dans l'esthétique)*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Ross, Kristin. "Lefebvre on the Situationists: An interview." *October*, 79 (Kış 1997): 69-83. <http://links.jstor.org>, (ET: 14.04.2015).
- Shields, Rob. *Lefebvre, Love and Struggle – Spatial Dialectics*. London: Routledge, 1999.
- Thuma, Andrea. "Hannah Arendt, Agency, and the Public Space." Ed. M. Behrens, L. Lee ve A. S. Tekelioglu. *Modernities Revisited. Vienna: IWM Junior Visiting Fellows' Conferences*, 29 (2011). <http://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxix/andrea-thuma-2/>, (ET: 16.03.2015).
- Trebitsch, Michel. "Preface." Çev. John Moore. Henri Lefebvre. *The critique of everyday life (Critique de la viequotidienne)*, Cilt 1, ix-xxviii. London, New York: Verso, 1991. [ilk yayınlanışı 1947].
- Wark, McKenzie. *50 Years of Recuperation of the Situationist International*. New York: Princeton Architectural Press, 2008.
- Wollen, Peter. "Situationists and architecture." *New Left Review*. (2001). <http://newleftreview.org/II/8/peter-wollen-situationists-and-architecture>, (ET: 14.04.2015).

DİPNOTLAR

¹ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika (Malaise dans l'esthétique)*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 28.

² Jacques Rancière, "Estetiğin Siyaseti," ed. Ali Artun, *Sanat Siyaset. Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 208.

³ Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 26.

⁴ A.g.e., 27.

⁵ A.g.e.

⁶ Rancière, "Estetiğin Siyaseti," 208.

⁷ Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 26.

⁸ Sanata ve siyaset arakesitinde güncel estetik deneyim ve kolektif eylem pratiklerini derleyen kapsamlı bir çalışma için bk. Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat, ed. *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015).

⁹ Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 41.

¹⁰ Bk. Henri Lefebvre, *Kentsel Devrim*, çev. Selim Sezer (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013). [İlk yayınlanışı 1970]; David Harvey, *Asi Şehirler. Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*, çev. Ayşe Deniz Temiz (İstanbul: Metis Yayınları, 2013). [İlk yayınlanışı 2012].

¹¹ Habermas, 'kamusal alan' kavramını "kendi içinde bir anlamda kamuoyuna benzer bir alanın oluşturabileceği, toplumsal yaşamımızın bir parçası" olarak tanımlar ve en önemli niteliğini her türlü iletişim aracılığıyla bireylerin birbirleriyle bir kamu organı yaratabilmeleri için tüm bireylere açık olması olarak ortaya koyar. Habermas'ın kamusal alan kavramı 'kamu' ile değil, daha çok, biraraya gelerek kurgulayan bireylerin katılımıyla somutlaşan bir kurumu tanımlamaktadır. Bk. Henri Lefebvre, "Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale," *Birikim*, 70 (Şubat 1995). http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4966/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale#_ftn1, (ET: 08.02.2016).

¹² Henri Lefebvre, "Kent hakkı (*Le droit à la ville*)," çev. Gizem Aksümer ve Julia Strutz. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi* 9, 36 (Güz 2011): 150. [İlk yayınlanışı 1972].

¹³ A.g.e.

¹⁴ Lefebvre'in 'the right to city' kavramı, Türkçe'ye 'şehir hakkı' olarak da çevrilmesine karşın, bu metinde özellikle 'kent hakkı' olarak kullanımı tercih edilmiştir.

¹⁵ Henri Lefebvre, "Kent hakkı (*Le droit à la ville*)," 151.

¹⁶ Harvey, *Asi Şehirler*, 44.

¹⁷ Andrea Thuma, "Hannah Arendt, Agency, and the Public Space". Ed. M. Behrens, L. Lee ve A. S. Tekelioglu. *Modernities Revisited Vienna: IWM Junior Visiting Fellows' Conferences*, 29 (2011). <http://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxix/andrea-thuma-2/>, (ET: 16.03.2015). [çeviri yazara aittir].

¹⁸ Maurizio Passerin d'Entreves, "Hannah Arendt", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Yaz 2014), Ed. Edward N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/entries/arendt/>, (ET: 14.04.2015). [çeviri yazara aittir].

¹⁹ A.g.e.

²⁰ Henri Lefebvre, *The Critique of Everyday Life (Critique de la vie quotidienne)*, Cilt 1, çev. John Moore (London, New York: Verso, 1991): 97. [İlk yayınlanışı 1947]. [çeviri yazara aittir].

²¹ Stuart Elden, *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the Possible* (London, New York: Continuum, 2006). [çeviri yazara aittir].

²² Rob Shields, *Lefebvre, Love and Struggle – Spatial Dialectics* (London: Routledge, 1999): 40. [çeviri yazara aittir].

²³ Kristin Ross, "Lefebvre on the Situationists: An interview," *October*, 79 (Kış 1997): 150. <http://links.jstor.org>, (ET: 14.04.2015). [çeviri yazara aittir].

²⁴ Henri Lefebvre, *The Production of Space (La production de l'espace)*, çev., Donald Nicholson-Smith (Oxford: Basil Blackwell, 1991): 26. [İlk yayınlanışı 1974]. [çeviri yazara aittir].

²⁵ A.g.e., 33.

²⁶ A.g.e., 404.

²⁷ Michel Trebitsch, "Preface," çev. John Moore. Henri Lefebvre. *The critique of everyday life (Critique de la vie quotidienne)*, Cilt 1 (London, New York: Verso, 1991): xxvii. [İlk yayınlanışı 1947]. [çeviri yazara aittir].

²⁸ Ross, "Lefebvre on the Situationists: An interview," 71.

²⁹ Ross, "Lefebvre on the Situationists: An interview," 72-73.

³⁰ Durumcular'ın 'unitary urbanism' kavramının da Türkçe yayınlarda 'üniter şehircilik' ya da 'birleştirici kent planlaması' olarak çevirileri bulunmasına karşın, bu metinde 'birleştirici kentçilik' kullanımı tercih edilmiştir.

³¹ Attila Kotányi ve Raoul Vaneigem, "Basic Program of the Bureau of Unitary Urbanism," çev. Ken Knabb, *Internationale Situationiste* #6 (1961). <http://www.bopsecrets.org/SI/6.unitaryurb.htm>, (ET: 16.03.2015). [çeviri yazara aittir].

³² A.g.e.

³³ Not Bored!, "Henri Lefebvre's Writings on Cities and the Right to the City," (2006). <http://www.notbored.org/writings-on-cities.html>, (ET: 16.03.2015). [çeviri yazara aittir].

³⁴ Guy Debord, "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action," çev. K. Knabb, *Situationist International Online* (Haziran, 1957): 313. [çeviri yazara aittir].

³⁵ Kotányi ve Vaneigem, "Basic Program of the Bureau of Unitary Urbanism."

³⁶ Debord, "Sitüasyonist Tanımlar, 312. Debord, Guy. "Sitüasyonist Tanımlar (1958)." *Sanat Manifestoları. Avangard Sanat ve Direniş*, Ed. Ali Artun, 311-313. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

³⁷ Wollen, "Situationists and architecture," 125.

³⁸ Ross, "Lefebvre on the Situationists: An interview," 80.

³⁹ McKenzie Wark, *50 Years of Recuperation of the Situationist International*, (New York: Princeton Architectural Press, 2008): 41.

⁴⁰ Debord, "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action.

Gökçeçiçek Savaşı

Mimar. 2000 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Aynı bölümde, "Mimariyi Yeniden Çerçevelemek: ODTÜ Mimarlık Fakültesi ve Fotografik Yeniden Üretimi" başlıklı yüksek lisans tezi ile 2001 yılında yüksek lisans; "Mimarlığın Sınırlarını 1960'lardaki Avangard Oluşumlar Üzerinden Yeniden Düşünmek: Türkiye Bağlamındaki İzdüşümler ve Alımlamalar" başlıklı doktora tezi ile 2008 yılında doktora eğitimini tamamladı. 2004 yılından bu yana Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde görev yapmakta. Çalışma alanlarını, mimarlık kuram ve eleştirisi, mimarlıkta avangard, modern mimarlık tarihi, görsellik ve mimari fotoğraf, turizm mimarlığı ve tarihi oluşturmakta. 2015 yılında Zeynep Tuna Ultav ile yayınlanan "50 Yılın Ardından Türkiye'nin İlk Otel – Motel Zinciri TUSAN" başlıklı kitabın yanı sıra, ulusal / uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan bildiri, yayınlanan makale ve kitap bölümleri bulunmaktadır.

Kentte Sanatla Direniş Olarak Yeniden Gezi

Çalışma 'Gezi' direnişini sanatın gündelik hayata dâhil olması ve kamusal alanı dönüştürmesi ekseninde ele almanın, sanat-politika-mekân ilişkisini anlamak ve bu ilişkiler yumağının içinde yaşadığımız zaman-mekânsal kesitteki 'yeni' tezahürlerini anlamlandırmak için önemli olduğu düşüncesine temelleniyor. Bu noktada, Rancière'in sanat, siyaset, estetik tanımlarından yola çıkarak toplumsal protestolara dâhil olan estetik deneyimin, kolektif kimliklere ve kentsel devrime de zemin hazırladığının altını çizerek; 'Gezi'ye Hannah Arendt'in politika, kamusal alanda özgürlükler, katılımcı yurttaşlık, kolektif kimlik ve eylemlilik tanımları, Henri Lefebvre'in 'mekânın toplumsal üretimi' kavramı, Durumcular'ın (Sitüasyonist Enternasyonal) kentsel mekân politikaları ile yeniden bakıyor.

Anahtar Kelimeler: Kamusal sanat, Politika, Kamusal alan, Gezi direnişi, Durumcular (Sitüasyonistler)

Once Again Gezi as an Artful Resistance in City

This paper dwells on the belief that focusing on the 'Gezi' resistance to bring art into everyday life and to transform public space is important in terms of understanding the relationship between art, politics, and space as well as making sense of the 'new' manifestations of these relationships within the present conditions. At this point, referring to Rancière's definitions of art, politics, and aesthetics, it highlights that the aesthetic experience involved in social protests lay a ground for collective identities and urban revolution. Besides, it re-reads 'Gezi' through Hannah Arendt's definitions of politics, freedom in the public sphere, participatory citizenship, collective identity and actions, Henri Lefebvre's concept of social production of space, and the politics of urban space by the Situationist International.

Keywords: Public art, Politics, Public space, Gezi resistance, Situationists

LEFEBVRE'İN HAZ MİMARLIĞINA DOĞRU...

Tonguç Akış, Yrd. Doç. Dr., İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

Fransız felsefeci ve sosyolog Henri Lefebvre'in 1973'de İspanya'daki turizm alanlarına dair yaptığı bir çalışma sonrası tamamladığı *Haz Mimarlığına Doğru* (Toward an Architecture of Enjoyment) adlı kitap, çalışma arkadaşı Mario Gaviria'ya ulaşır. Çalışma raporunun sonuna konulması için yazılan bu kitap, soyut bulunduğu için rapora eklenmez. Kitap 1974'de İspanyolca'ya çevrilir ama basılmaz; 2008'e kadar Cortes'de bir evde saklı kalır ve editör Łukasz Stanek bu kitaba Gaviria sayesinde ulaşır. Bu keşiften sonra 2014 yılında İngilizce'ye de çevrilerek basılır. Aşağıdaki Türkçe metin de, bu İngilizce basım üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Lefebvre kitabın izleğini özetlediği ve öğütler ile tamamlanan bu metinle, daha önceki kitaplarında vurguladığı 'mekân üretimi' mevhumunu, 'mimarlık ve beden' üzerinden yeniden kurar. Önceki kitaplarında parçalı olarak yaptığı mimarlık vurgularını derler ve mimarlığa dair radikal fikirlerini daha da somutlaştırarak –hatta 'arazi kullanım planlaması' olarak tanımladığı şehirciliğin eleştirisini de katarak– sıralar. Eleştirel tutumuyla, mimarlığın siyaset ve sanat ile ilişkisini netleştirmeye, daha da ilerleyerek bütüncül bakış açısıyla bu sözde alan ayrımının kaldırılmasına çabalar.

Kitabın Stanek tarafından kaleme alınan kapsamlı giriş bölümü, Lefebvre'in düşünsel ard alanında-

ki kişileri ve ilişki ağlarını dikkatli ve samimi bir şekilde ortaya serer. Yazarın entellektüel çevresindeki eleştirel mimarlardan ve sanatçılardan çokça beslendiğini kavradığımız bu giriş metni, bizi kitaba hazırlar. Lefebvre, Stanek'in de söylediği gibi Hegel, Marx ve Nietzsche'nin felsefi metinlerinden yola çıkar. Dönemin toplumsal muhaliflerinden Durumcular ile de dirsek teması içindedir. Constant Nieuwenhuys'un kente odaklı projelerinden haberdardır. Guy Debord ile ortak sohbetleri ve çalışmaları vardır. Mekân üretimine dair dönüştürücü potansiyeli teoride olduğu kadar pratikte de gerçekleştirmeye çalışır.

Aynı zamanda siyasi bir figür de olan Lefebvre, kitapta sanata, hatta karşı sanata, mimarlığa, hatta karşı mimarlığa, mekân odaklı bir açılım ortaya koyar. Kitabın başında ortaya koyduğu temel mesele şudur: Haz mimarlığını keşfetmek ve kurmak, yani keyifli mekânların izini sürmek, anlamak, tariflemek ve tabii ki üretmek. Bu kapsamlı ve çetrefilli meseleyi, yaşanan deneyimi odağa koyarak tartışır. Lefebvre, haz mimarlığını duyular ve beden imkânlarını araştırarak kurar. Onun 'bütün beden [total body] olarak adlandırdığı –mekânı üreten ve ona maruz kalan özne(ler) olarak tarifleyebileceğimiz– mevhum ile birey ve kitleleri mekândan ayırmadan bir bütünlük içinde inceler. Haz ve şiddet sorgulayarak bu incelemeyi ilerletirken, mi-

marlığın antikiteden moderniteye ortaya çıkardığı biçimleri ve anlamları da eleştirir. Mimari eleştiriyi mekân odağına çekerek, mekânın sınırlarını ve üretimini yeniden tarifler. Mimarlara öğütler sunar ve yeni kapılar açar.

Lefebvre'in mimarlık çevrelerindeki önemi, mekân bilimi olarak kurguladığı çalışma alanını zengin ve kapsamlı bir eleştiri ile birlikte kurmasında yatar. Ancak, asıl amacı mevcut maddi durumu anlama ve değiştirmeye yöneliktir. Kentselliğe yaptığı vurgu ile şekillendirdiği gündelik hayatın kavranması ve bu hayatın değiştirilmesi, Lefebvre'e göre mekân-politik eylemi tetikler. O, bu zenginleştirici eylemin, sosyal pratiğin incelikli olarak ele alınmasına ve bu örtülü inceliklerin eleştirilerek değiştirilmesine yol açacağına inanır. *Mekânın Üretimi* (1974) kitabında, 'algılanan', 'tasarlanan' ve 'yaşanan' olarak kurduğu mekânsal momentler ile mimarlığın da fazlaca telaffuz ettiği mekân mevhumunu zenginleştirir.

Birçok yazar, onun mekânı ve mekânın üretimini ele alışını, Marx'daki 'meta' kavramını analiz etmesine benzetir. Tek boyutlu, sığ, fizikselliği önp-lana çıkarıp mekânın sosyal ve tarihsel boyutunu ıskalayan, kasıtlı ve üstü örtülü indirgemeci mekân analizlerinin karşısında durur. Buna karşılık, daha kapsamlı ve daha katmanlı bir incelemeye tabi tuttuğu ve mekân üretimi mevhumu ile şekillendirdiği kuramı, sanatı, kenti, mimarlığı, siyaseti ve daha birçok alanı farklı bir çabayla kavramamıza önayak olur.

Çeviride de okunacağı gibi "mimar, bir mekân üreticisidir"¹ der. Bu sözdeki kasıt, mimarın ya da herhangi bir uzmanın potansiyelini ve sınırlarını ortaya koyup, mekânın üretiminin tarihselliği ve sosyalliğindeki rolünün kavramasının sağlanmasıdır. Kentteki bireylere, gündelik hayat içindeki sıradan insana ve dolayısı ile mimarlara aktif bir rol biçer; kurtuluşun [emancipation] bireylerin ve toplumların ortak eylemleriyle ve sosyal pratiği değiştirme çabalarındaki dirayetle kurulabileceğinin altını çizer.

Lefebvre "(sosyal) mekân (sosyal) bir üründür"² der. Burada altı çizilen şudur: mekân tarihsel olarak hem toplumları ve bireyleri etkiler, hem de toplumlar ve bireylerin mekânları dönüştürücü gücü vardır. Etkileyen ve etkilenen mekâna dair bu gücün varlığı ve bu varlığın kapsamlı olarak kavranması, ona göre olumlu bir mekân üretimi ya da yaratıcı bir mekânsal etkinlik yoluyla kurulabilecek bir mümkünlük taşır. Tam da bu mümkünlük potansiyelini görünür kıldığı için sanat, siyaset

ve mekân terimleri ile birlikte anılması gereken bir düşünür olarak karşımıza çıkar.

Lefebvre, yazdıkları ile Türkiye'de de uzun yıllar etkili olur. Özellikle mimar okurlarla yaygın bir şekilde bulunduğu *Mimarlık* dergisindeki ilk çeviri 1969 yılında Samih Rifat tarafından yapılır. "Dergilerden" başlığı altında çevrilen bu metin³ de umut ve öğütlerle doludur. Lefebvre'in sonradan yayınlanacak olan diğer metinlerindeki gibi okuyanın düşünce yapısını sorgulatmaya ve onun bakış açısını değiştirmeye niyetlenir. Böylelikle 1990'larda yenilenen *Mimarlık* yayın kurulu marifetiyle Lefebvre ile yeniden tanışan okur, derginin yeni sayılarını dört gözle bekler. Mesela; daha önce görülmemiş bir kapağa sahip olan 277 sayılı dergideki *Beden Mekân* yazısı Henri Lefebvre'in *Mekân Üretimi* kitabındaki Mekânsal Arkitektelikler bölümünden Aslı Doğay eliyle çevrilip, yine Aslı Doğay ve Murat Uluğ tarafından derlenmişti.⁴

Yenilenen dergi aracılığıyla keşfettiğimiz Lefebvre ve mekâna dair açılımları, o okurlardan olan bizleri derinden etkilemişti. Gezi Direnişi'nin hemen öncesinde, Türkiye'deki okuyuculara sunulan *Kentsel Devrim* (2013) kitabı, Lefebvre'in kentsel mekâna dair yapmış olduğu heyecanlı açılımları hatırlatmıştı. O günlerin anısına, çevirmenlerine duyulan bir saygı borcunu yerine getirmek adına yaptığımız bu çeviri umarız -gecikmiş olsa da- yerini bulur; günümüzde mimarlık alanında da beliren mekân üretimine dair artan ilgiyi destekler.

Sonuçlar (Öğütler)⁵

Henri Lefebvre

Şimdiye kadar yol aldığımız patikayı yeniden izleyelim. Kasıtlı olarak kısıtlayıcı bir yaklaşım izleyen, mekâna doğru genişleyen mimarlık odaklı sınırlı bir araştırma, mekân ve doğa, gündelik olan ve gündelik olmayan, kullanım ve değişim arasındaki ilişkiler. Ancak [kitabın başındaki] ilk soru hala ortada kalır. Mimarlık düzeyindeki haz mekânı için bu soru, kullanım mekânıdır ve aciliyetle geri çağırılır. Bu seviyede, sosyal pratik, yeni oluşan sorunsalını çözer ya da çözmez. Burada, indirgenemeyen belirginleşir, genişler ve döndüğünde kendini dayatır. Sonuç bu mimari dönüşümdür ve diğer dönüşümler -gündelik hayattaki, çalışma (ya da çalışmama) alanındaki- ile birlikte hızla yol alır.

İlk indirgeyici eylem -indirgemeciliğin aksine diyalektik indirgeme- içinde saklı olan ile meşrulaşır. Bu eylem, belli kavramların, özellikle de mimarlık kavramının (mimari etki) değişmesine yardımcı olmuştur. Geçersiz etki, 'tınısı devam eden bozunmuş kabuk', anlamın etkisi, haz etkisine yol verir. Krizden geçen, vakum, sıfır derece, bina, fonksiyonel, işaret-nesnesi.

Ne diğer düzeyler (kentsel mekân, küresel mekân) ortadan kalkmıştır, ne de onların sorunları çözüme kavuşturulmuştur. Ama bunlar kavramların keşfi yoluyla; mekânın üretimi ile açıklığa kavuşabilir.

İlk askıda kalıcı eylem, kendi yörüngesinde anlam üzerinden ilerledi. [Bu eylem], bazı soyut asılı kalmalardan oluşmaz, metodolojik kurgudan ibaret değildir; ya da indirgemeciliğe dayanmaz, ancak aydınlatmak için yardımcı olur. Bu, bize çoklu biçimde indirgeyen iktidarları bozmayı ve onların varoluş ve eylem biçimini ortaya çıkarmamızı sağlar. Bu iktidarlar etkilerini birleştirir, bu birleşim kendi mantık ve stratejilerinin merkezidir, ancak çatışmaların ortadan kaldırılmasında tamamen uyumlu olamaz. Bilgideki eleştirellik (eleştirel bilgi ve bilginin eleştirisi), tıpkı Devletin ve güç yapısı içinde yaptığı gibi, sabit bir mutlağın kurulmasını engeller.

İndirgeyici iktidar kullandıkları en son araçlarının oldukça etkili olabildiğini gösterse de, bunun [sistem] için mücadele etseler de, soyut mekân içinde bir sistem oluşturamazlar. Bu (teknokratlar tarafından sağlanan) araçsal mekân, tarihsel zamanın akışı içinde iktidarlar tarafından kurulmasına yardım edilen bütünleyici mekânı geçmişte olanı kapsayarak arar. Eğer başarılımdıysa nedeni çeliş-

kilerdir, eski ve yeni, en yeninin bu mekâna özgü olmasıdır.

Bu ilk asılı kalma eylemi, nitekim bütüncül bir anlamı varsaydı: Antitotaliteryen, antisistemik. Bu varsayım kendine zarar vereni askıda bıraktı, çünkü kendine zarar veren, indirgemeci iktidarlar tarafından idealleştirilerek aranan bütüncül bir tutarlılığı, tekil bir birleşmeyi sağlayamamıştı.

İndirgenemez (olan) kendini daha başlangıçta belli etmişti ve bu yolla mekân düzenleme için ilkesini, yaşamsal kapasitesine uyum sağladığı kör ve anlık doğasını kaybetmişti. İndirgenemez belirtilebilir ve adlandırılabilir. İki ayrılmaz ismi üstlenir: şiddet ve haz. Bastırılmış haz, sıkıştırılmış, reddedilmiş, indirgenmiş, şiddete dönüşür. Şiddet, hazzı talep eder, (zalim, alaycı, ama güçlü) hazza dönüşür. İktidarın şiddeti ile birlikte, şiddete verilen tepki bazen gizli, bazen belirgin ve her zaman 'gerçek'tir.

İndirgenemeyenin varlığı, (teorik ve fiilen pratik olarak) genişlediğinde bilgiyi dönüştürür. İktidarı bilgiye bağlayan indirgeyici doğasını özgürleştirir. Bu, kavramsal gelişime (genişlemeye) etkin bir karakter sağlar: suçlayıcı -sadece eleştirel olmayan- başka bir gerçekliğin tahripkâr projesi (gerçek dışı ya da gerçeküstü değil, ama farklı gerçek). Bu yolla, haz ve şiddet arasında bulunan kavramsal düzeydeki iletişim (topluluk, birlik) gelişir. Kavramsal şiddet, uygulama ve suçlama, hazza doğru bir patika açarken pratik şiddeti hazırlar ve fiilen onun yerine geçer.

Projesi olmayan düşünce, mümkünü ve geleceği (tahayyül edilerek) keşfetmeyen bir proje olamaz. Bu nedenle ütopyasız bir plan da yoktur. En gerçekçi iktidarın bile bir ütopyası vardır: dayanmak. Eşitsiz dağıtılmış bir mümkünler deposu olmayan toplumsal mekân yoktur. Sadece, gerçek mümkününden ayrılmaz olduğu için değil, tanımı gereği, ütopyanın bir parçası olmasından ötürü bu böyledir. Bu ütopyacı karakter, kendini mekâna dair her türlü görünümde belli eder: konutlar, kentler, anıtlar. Dolayısı ile, sadece düşlere, gelecek tahayyüllerine değil, (en gerçekçi ve işlevsel olan askeri mimarlıkta bile) mekânsallığa da aittir. Bazı dönemlerde (Rönesans'ta, 18.yy'da) moda olan sözde ütopyacı projeler, 'gerçek' olan en ütopyacı yönleri ile ancak ayıklanmıştır. Bunları, ütopyacı karakteri üretmeden vurgulaması nedeni ile birarada toplamışlardır.

Soyut ve somut ütopyalar arasında bir itiraz sürekli olarak iş başındadır. Bu, ütopyacılar ile ütopyisti

ayırt etmemizi de sağlar. [Ayırt etmekteki] Analitik zorluk, somut olanın belirmesi ve varsayılmasını, soyut olanın gölgelemesinden kaynaklanır. 16. yy'da, somut ütopya (pratik tabanda oluşan) mimari ütopya olarak belirdi ve soyut ütopya kendini (kozmozolojik temel ile birlikte) kentsel ütopya olarak açıkladı. Ancak, başta eşitlikçiye somut görünüme bürünmüş olan ikincisi, ideolojik yargılamalar ile kuşatılırken, mimari ütopya uzmanların düşü olarak ortaya çıktı. Hâlbuki, günümüzde, soyut ütopya mükemmel kenti inşa etmek isteyen teknokratlara dayanır. Onlar 'gerçek' ile ilgilenir: gereksinimler, hizmetler, ulaşım, kentsel gerçekliğin çeşitli alt sistemleri ve bir sistem olarak kentin kendisi. İdeal olanı yaratırken, bul-yap'ın parçalarını düzenlemek isterler. Bunu olumsuz olan somut ütopya ile karşılaştırın. Bu, stratejik varsayımı olarak, gündelik hayatın, çalışmanın ve değişim ekonomisinin olumsuzlanmasını ele alır. Devleti ve siyasi olanın önceliğini reddeder. Haz ile başlar ve sadece mimari projede temelini bulan yeni bir mekânın algısını arar.

Bu negatif ütopyanın somut karakteri nereden ortaya çıkar? Bütün bedeni dikkate almaktan ortaya çıkar. Analitik ve eleştirel düşünce (bilginin eleştirisi ve öz eleştirisi de dâhil) bütün beden (*total body*) mevhumunu yeniden kurar. Sözde fiziksel kültür (jimnastik, spor) ve boş zaman mekânına ait (bir ideoloji olarak bronzlaşan) bütün beden kavramının parodilerini çürütür. Başka bir yeri, toplumu ve medeniyeti fetişleştirmeden, bedenin mekâna ve bedenin Batı'daki, Batı Düşüncesi'ne göre olan ilişkisini (sağlamlık, devamsızlık, sert açılar, etkilenmiş tavırlar) reddeder. Eleştirel düşünce, beden üzerindeki bu yaklaşımların toplumsal disiplin, iş disiplini duygusu ve benzerlerinin oluşumu uğruna çocuklukta ilköğretimden bu yana yüklenildiğini gösterir. Eleştirel düşünce bu ilişkinin çözülmesini ortaya çıkarır.

Mimarlık bu ilişkiyi korumak ve zorla kabul ettirmek için 'kuşatıcı mekânlar' kurmuştur. Bütün ilişkili indirgeyici etkileri ile birlikte, onu açığa çıkarmak bir hedonist felsefeyi (felsefi hedonizm ile benzer) formüle etmek ile aynı değildir. Dünyayı baş aşağı çeviren ve önceki tabanların aksine bir taban, önceki temellerin aksine bir temel kuran, tamamen farklı bir projeye katılır. Belirlenen ne ve ne işler durumda, doğrultuya dair sorulardır. 'Araştırma' için bir doğrultu değil, daha çok yaşamı pratik, toplumsal ve şiirsel olarak değiştirmek için yönlendiren bir yol. Beden için bu kaynak şiridir: *poiesis*.

Teori ve mümkün yeni uygulamanın merkezinde,

müthiş ve belirsizliğinin içinde bütün beden yatar, aynı zamanda gerçeklik ve değer de. Bütün beden, az sonra muğlaklığını, mekânı işgal eden ve üreten iki yönlü bileşimini, açığa çıkarır. Bir başka deyişle, (maddi, eklemli organlarını çalıştıran) doğal beden ve (yıkıcı ve yaratıcı eylemler için soyut biçimler ve öncelikle dil kullanan) toplumsal beden. Analiz, beden ile ilişkilendirilen diğer muğlaklıkları ve ikilikleri, yani içlerinde özellikle önemli olan enerjik (enerjinin birikimi ve tüketimi) ve altyapısal (malumat alma ve depolama) süreçleri keşfetmişti.

Bu karmaşıklığı, akademik disiplinlerin yaptığı indirgemeden ziyade, bedenin pedagojisi açıklayabilir. Bu, çeşitli, aşağı yukarı yıkıcı, yollarla hazırlanan bedensel bir devrimin önemli bir parçası olabilir. Bedenin bu biçimlenmesi, algılanan ve yaşananı (ve tersini de) daha bilinçli olarak ilişkilendirebilen, hala filizlenmekte ve umut verici konumdaki niteliksel bir bilgi biçimini varsayar. Ritim analizi, örneğin.

Çevre. Bu sözde kavram, modern dünyanın toplum ve mekân ile ilişkin bazı çelişkilerini açığa çıkardı. Hâlbuki bu bir yanlış anlamaya ve temel bir yanılsamaya dayanır. Önemli olan kuşatan bedendir, sadece bir (yeri değiştirilerek kenara atılan) mecaz olma riski taşıyan çevre değildir. Çevrelerin şifrelerini çözmek isteyen bir mimar ya da kuşatılan mekânların okuyucuları, kendi pratiğinin durumlarını ve mekânın üretimi ile ilgili tüm irtibatını yitirebilir ve diğerlerinin hizmetinde bir memur, usta, uzman olabilir.

Beden, çevre, biz terimi kullanmakta ısrar edersek, iki parçalı bir yapıya sahiptir. Bu her zaman yakın ve uzak düzeni içerir, bu da kuşatılmış ve kuşatan mekânlardır: mekândaki nesneler her zaman kesin yerleştirilmiş olarak kalır. Bu nesneler, maddiliğe (*materia prima*) ve doğaya görece yakındır ve sıklıkla sabittir: yalnız ya da ormandaki bir ağaç, yol kenarındaki ya da dağdaki bir taş, üstünde suyun aktığı bir nehir yatağı.

Kuşatan mekânlar araziler arasında bağlantı ve ilişkileri işaret eder; mekânlar, bunları içinde uygun adlar taşıyan mukavemet merkezleri ile birlikte ilişki ağlarının emrine verir. Bu birliktelikler hem pratik, hem de fizikseldir; bir lojistiğe (bir köy, çatı tepelerini gruplama, içe ve dışa yönlendiren patikalar, elektrik kabloları ve nicelerine) sahiptir.

Çevre iki kutupta, doğa ve kültür olarak değil, madde ve soyutlama olarak uzanır. Bu iki kutup arasında sayısız mekânlar yayılmıştır. Hepsinin

kendine özgü kodu vardır, ancak birleşimin kendisi kodlanmamıştır. Her iki yanda, iki uçta, her kutbun yakınında hezeyan buluruz, doğa-nesne (bir boğaz, bir kaya, yıldırım) ya da şekilsel ve soyut nesne, gerçeküstü ve gerçek olmayan. Her derece, her aradalık bu aralıkta konumlanır. Bütün 'etraf'. Bir sonsuzluk. Azami farktaki asgari fark ve bu nedenle benzer [analog] mekânsal doku, sözselsel bir metinden uzaklaşır: bir çılgılık ve mantık arasında. Çoklu, sayısız 'nişler'. Tek bir şey dışlanır: Kendi işlerini gizleyen bir kara kutu gibi olan kapalı mekân.

Bütün bedeni almak ve merkeze yerleştirmek yeni bir paradigmanın takdimi anlamına gelir; bedenin ve beden olmayanın işaretlerini çakıştırmak sadece bir ilk yakınsamadır. Bir paradigma sunmak, boş bir şekil sunmaktan öte, mevcut kodlamaların içinde sözdizimsel çeşitlemeler sunmaktır; sonsuz fark (ve bunları alt edebilme) anlamına gelir.

Ruh / madde, ideal / gerçek, mantık / mantıksızlık, insan / doğa, doğa / kültür – bu demode karşıtlıklar, yeni paradigma oluşturmada yetersizdir; bunlar, haz ve çileyi çağıran beden ve beden olmayan ya da tahakküm ve uygunlaştırma ile yer değiştirmelidir. Ve bunlar birlikte düşünülmelidir.

Bu şekilde, hazzın koşulları somut olarak gerçekleştirilebilir. Bu, mimarlığın aşağı yukarı bütün bedenin benzeri [analoğu] mekân ile ilgileneceğini takip eder. Özel olarak, bu şu anlama gelir ki, mimar bedeni model olarak kullanmaz (modellememez, çünkü keşfedilemez bütünlüktür, kısmen bilinir, kısmen bilinmez). Bedeni, işaretlemek ya da simgelemek için aramaz. Mimarlık, mimari etki ve mekân üretiminin haz amacı yoktur – daha çok simgeler ile işaretleyerek, bu amacı sağlar, ona ulaşır, onu hazırlar. Yeniden, mimari etkinin sonucu hazdır ilkesine tutunmak hatalı olabilir.

Mimar, sadece işlevselden ziyade, çok işlevli olanı ve işlev değiştireni değerlendirecektir. Mekânın işaretleyenleri olarak formu, işlevi ve strüktürü (ayrı ayrı) şekillendirmeyi bırakacaktır. Mimar mükemmel şekil (daha çok şekilci) fikrinin yerine, tamamlanmamış (pratikte izlenen ve aranan) mükemmel ya da tercihen yaşamda anı (umutlar, önsezi, nostalji) farkedilen mükemmel bitmemişliği koyar ve bunu 'ortamın kurulması' ilkesi ile yapılan bir ifade ile sağlar (örneğin, Constant Nieuwenhuys'in çalışmaları). Şekilden ziyade içerik ile mimar (tasarım sürecindeki tasarımcı gibi) sosyal pratiği etkileyebilir.

Bütün bedenin benzeri [analoğu] –uygunlaştırıl-

mış beden, kullanım– bu belirleyiciler mimarlık ve mimar için aşağıdakileri ima eder:

a. Temelde hiçbir kodlanmış mimari ve mekânsal etki olmadığı prensibi ile ve hiçbir kod ve kodlamaya ayrıcalık tanımadan, kod ve kodlamaların (görsel olan bunlardan sadece biri ya da duyu ya da mekanda iletişim) çeşitliliğinin olası kullanımı. Envanterlenebilen ve kastedilene bağlanan her şey kodlanabilir ve çözümlenebilir. Malzemeler ve teçhizat başkalarına nazaran sadece tek kodludur. Aynı çizimler (planlar, kesitler, görünüşler) için geçerlidir. Mümkünün kodlaması yoktur, fakat mimari 'gerçek'–inşa edilmiş ve uygunlaştırılmış, mekân– mümkünler deposu olmaksızın bilinemez.

Daha önce, sanatı (ayrıntılı olmasa da) aşırı kodlama yoluyla tanımlayabilmişim. En çok olasılıklı kodları seçmede belli bir rakam belirlenemez. Mimarın kodlarla aşinalığı fazla ise, onları seçme ve yönlendirmedeki becerisi de artar.

b. Bu, mimarın genel olarak imlenenler ya da özellikle imlenenler üzerinden değil, 'dönüştürmeden' imleyenler (çeşitli, açık, başkaları arasında işaretlenmiş [imlenen] haz) üzerinden hareket etmesi demektir. Kendi kaygıları ve meşguliyeti, ya imleyen ve imlenenin iki yanında ya da imleyen ve imlenen arasındaki ilişkinin dışında yatar. Kısıtlı ama gerçek iktidarı kastedilene (doğa, duyusallık, malzemeler) seçebilmesinden ötürü önemlidir. Bir ahlaki kodu bile tercih edebilir.

c. Bu, mimarın kendini duyu-odaklı estetik ile düşünen bir sanatçı olarak gördüğü anlamına gelmez. Mekân üretimi, sanatı teknoloji, duyulanımın bilgisi ve duyarlılıktan ayıran eski kategorileri aşar. Mimar mekânın üreticisidir.

d. Bu mimarın çeşitli ritimler ve elementleri (su, toprak, ateş, hava) kabulü anlamına gelir. Bu elementlerin bir kodu olup olmadığı görülecektir. Su kullanımı, örneğin, dikkatle çalışılmalıdır özellikle de Doğu'da (yerleşim alanlarının içinde dolanan ve uygunlaştırmanın hayati parçası olan yerler) ve de Batı'da (barınmanın suya tahakküm ettiği nehir, gölet veya göl). Aynı hava, ateş ve toprak için de geçerlidir.

e. Biri ters döndürmeyi [détournement], belirlenmiş kullanım amacının dışında bir dönüşü-

mü, başarırsa, yaratmaya daha da yaklaşır. Ancak bu yönlendirme icat değildir.

Haz mekânı, bir binadan, odaların dizilmesinden, işlevleri ile belirlenmiş yerlerden oluşmaz. Bir köyden, belli bir noktaya kadar önceden amaçlanmış küçük kasabadan oluşmaz. Daha çok, mesire yeri ya da peyzaj, gerçek mekan, anlardan biri, karşılaşmalar, dostluklar, festivaller, dinlenme, sessizlik, neşe, coşku, aşk, duyumsallık, anlamak, esrar, bilinmeyen, ve bilinen, mücadele, oyun olacaktır.

Yerler ve anların kırıntıları. Antikitenin tanrıları gibi. İşaretler yok!

Mekânın sanatı? Sanatın veya sanatların mekânı? Bu sorular zayıfça formülendir. Duyudan duyumsala geçişi başarmak ilk yaklaşım olacaktır, sanatın ya da onun tarihinden ödünç alınanlar tercih edilebilir.

Bir uçurum haline gelmiş bu eşiğin önemi, bu kitap boyunca vurgulanmıştır. Duyu yoğunlaşması, 'sömürüsü' sanat tarafından, mimarlık da dahil, başarılı bir şekilde denendi (aynı anda ya da öğrenilerek). Ancak eşiğin, kırığın, es'in belirmesiyle, herşey durdu ve başka bir şey ortaya çıktı: Gerçek olmayanın, hayali olanın, uygunlaştırma yanılsamasının yerine tahakkümün keskin gerçekliği; tahayyülün ve rüyanın yerine kar etmenin keskin kanunu.

Bütün mekânları, bundan sonra ürün karşısında konumlanmayan bir çalışma olarak ve çalışma ve ürün arasındaki karşıtlığa boyun eğdiren üretici ve yaratıcı bir etkinlik olarak ele almak, merkezdeki soruna yaklaşmayı sağlar. Çalışma biriciktir, ürün tekrar eden ve dolayısı ile birikendir (tekrarlanabilen ve ayrı ve biriken etkinliklerin sonucu olan).

Çalışmalar, üretim ve tüketilen ürünlerin arka plan dekorasyonu haline gelmiştir. Ancak, her mekân parçasını, her kasabayı, her odayı biricik bir çalışmaya dönüştürebileceğimizi varsayamayız. Envanterlenmiş, kodlanmış, teknik işleme yönlendirilmiş malzeme ve teçhizat istihdamını dışlayamayız. Artık çalışmanın yerine geçmeyecek tekrar eden, ürün, amaçtır. Böylelikle, tepkiselden somut ütopuya geçişi yaparız.

Sanatın bütün sorunları mekânın işlevi olarak yeniden sunulabilir.

Varsayılabilir ki, bugün tüm toplumların tüm çalışmaları, geçmiş ve şimdiki, bir araya gelebilir. Bütün geçmiş için mi? Öncelikle dil ve bilgi ile –

tarih, estetik, eleştiri. Bu, geriye dönük bir hareket olsa bile, bunun gibi devasa bir işlemin başarı ile uygulanacağını varsayar. Çalışmalar mekânı işgal eder ve kelimelere dönüşür. Kelimeler ve kavramlar şimdi mekâna geri dönmeli, mekânı uygunlaştırmış çalışmalar ile dolu olan mekâna.

DİPNOTLAR

¹ Henri Lefebvre, *Toward an Architecture of Enjoyment (Vers une architecture de la jouissance)*. Łukasz Stanek, çev. Robert Bononno. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 152. [çeviri yazara aittir].

² Henri Lefebvre, *The Production of Space (La production de l'espace)*. çev. Donald Nicholson-Smith. (Oxford: Basil Blackwell, 1991), 59. [ilk yayınlanışı 1974]. [çeviri yazara aittir].

³ Henri Lefebvre, "Dergilerden: Architecture + Formes + Fonctions, sayı: 14" *Mimarlık*, no: 63 (1969): 4. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/382/5588.pdf>, (ET: 08.02.2016).

⁴ Henri Lefebvre, *Beden Mekan*, çev. Aslı Doğay, der. Aslı Doğay ve Murat Uluğ, *Mimarlık*, no: 277 (1993): 5. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/508/9361.pdf>, (ET: 27.02.2016).

⁵ Henri Lefebvre, *Toward an Architecture of Enjoyment (Vers une architecture de la jouissance)*. ed. Łukasz Stanek, çev. Robert Bononno. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 146-153.

Tonguç Akış

Ankaralıdır. 1998’de ODTÜ Mimarlık Bölümü’nden mezun oldu. 2001’de “Gündelik Hayat ve Kentsel Mekân: Yüksel Yaya Bölgesi’nde Yürümek” başlıklı tezi ile Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. Doktorasını yine ODTÜ’de “Türkiye’de 1956–1982 yılları arasında Bilim Odaklı bir Mimarlığı Öğretme / Kurma / Çerçeveleme” konulu tezi ile 2008 yılında bitirdi. 1994’den beri Mimarlar Odası Ankara Şubesi’nde çeşitli kademelerde ve komisyonlarda çalıştı. 2001-2006 yılları arasında Erciyes Üniversitesi Yozgat Mühendislik-Mimarlık Fakültesi’nde çalıştı. 2006 yılında altı ay Almanya Weimar’da Bauhaus Üniversitesi’nde Erasmus öğrencisiydi. 2009’dan beri İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü’nde görevlidir. 2013 Çin Halk Cumhuriyeti’nde Tongji Üniversitesi Şehircilik ve Mimarlık Fakültesi’nde misafir öğretim görevlisi olarak dersler verdi. Kentsel mekân, kırsal yapıları çevre, tasarım eğitimi üzerine dersler vermekte ve aynı konularda akademik çalışmaları bulunmaktadır.

Lefebvre'in *Haz Mimarlığa Doğru...*

Henri Lefebvre’in 1973’de İspanya’daki turizm alanlarına dair yaptığı bir çalışma sonrası tamamladığı *Haz Mimarlığına Doğru* (*Toward an Architecture of Enjoyment*) adlı kitap, sanata ve mimarlığa, hatta karşı sanata ve karşı mimarlığa, mekân odaklı bir açılım ortaya koyar. Haz mimarlığını keşfetmek ve kurmak, keyifli mekânların izini sürmek, anlamak, tariflemek ve üretmek üzerine kurduğu kapsamlı çerçeve, ‘yaşanan deneyim’ odağında tartışılır. Haz mimarlığı, duyar ve beden imkânları araştırılarak, mekânı üreten ve ona maruz kalan öznelere işaret eden ‘bütün beden [*total body*’] kavramıyla birlikte, birey ve kitleleri mekândan ayırmadan bir bütünlük içinde ele alınır. Bu irdeleme, bir yandan haz ve şiddeti sorgularken, öte yandan mimarlığın antikiteden moderniteye ortaya çıkardığı biçimleri ve anlamları da eleştirir; mimarlık eleştirisini mekân odağına çeker; mekânın sınırlarını ve üretimini yeniden tarifler; mimarlara sunduğu öğütlerle yeni kapılar açar. Kitabın izleğini özetlediği ve öğütler ile tamamlanan sonuç bölümünde Lefebvre, daha önceki kitaplarında da vurguladığı ‘mekân üretimi’ mefhumu, ‘mimarlık ve beden’ üzerinden yeniden ele alır ve mimarlığa dair radikal fikirlerini daha da somutlaştırır. Kitabın 2014 yılında gerçekleştirilen İngilizce basımından yapılan bu çevri metinde, Lefebvre, eleştirel tutumuyla, mimarlığın siyaset ve sanat ile ilişkisini netleştirmeye; ortaya koyduğu bütüncül bakış açısıyla bu sözde alan ayırımının kaldırılmasına çabalar.

Anahtar Kelimeler: Henri Lefebvre, Haz mimarlığı, Mekan üretimi, *Haz Mimarlığına Doğru*

Lefebvre's *Toward an Architecture of Enjoyment...*

The book of Henri Lefebvre, *Towards an Architecture of Enjoyment*, written after the spatial research held at the touristic areas of Spain in 1973 presents a unique space-based perspective on art and architecture, rather to say anti-art and anti-architecture. The frame presented in the book consists of exploring, constructing, searching, and tracing joyful spaces and focuses its lens on experiences of “lived-space”. *Architecture of Enjoyment* develops a holistic approach for space with its exploratory tendencies on the venture of searching possibilities of senses and bodies. It also addresses the term ‘total body’ that uniting the individual and the collectivity without neglecting space. This investigation of space production questions the relationship between desire and violence, the forms developed through the historical spectrum beginning from Antiquity ending up with modernity. It also criticizes Architecture, traces the limits of space while underlining the spatial production and proposes critical injunctions at the end. In the conclusion of the book, Lefebvre summarizes the path he followed, while reconsidering the term ‘production of space’ align with architecture and body. His radical spatial theories become more concrete through this particular path. This translation of the concluding chapter is based on the English version printed in 2014 and it is an attempt to introduce Lefebvre’s critical thoughts on space production with his uniting theoretical perspective of art and politics to Turkish audiences.

Keywords: Henri Lefebvre, Architecture of enjoyment, Space production, *Towards an Architecture of Enjoyment*

