



# Kentsel Hareketler: Protesto, Karşı Hafıza ve Yaratmama Olasılığı

\*

Urban Activism Protest, Counter-Memory and Possibility of De-creation

Neslihan Ercan

## Özet

*Bu makalede kentsel hareketlerin kamusal sanat bağlamında protesto, kent ve sanat arasında kurduğu ilişkiler tartışılmaktadır. Protesto, kent ve sanat arasındaki ortaklık, kentsel gözeneklilik metaforunun iyi betimlediği bir sosyal mekân ve kamusal alan tahayyülüdür. Kentsel gözeneklilik, sosyal mekânda ortaya çıkarılması, yaratılması gereken hareketliliği ya da durağanlığı betimlemektedir. Bu tahayyüde kurmacanın rolü önemlidir. Karşı-hafıza ve karşı-kültür kurmaca öğeler kullanmaktadır. Kentsel hareketler karşı-hafızayı ve kültürü canlı tutabilmeyi isterler. Bunun için eleştirel düşünce, muhaliflik ve örgütlenme vazgeçilmeyecek ölçütlerdir. Kentsel hareketlerin eleştirelliklerini korumaları ve yeni baskı kurma biçimlerine direnç gösterebilmeleri, görsel-işitsel kayıtları sadece kendilerini temsil etmesi için değil, aynı zamanda analiz ve sentez için de kullanmaları kaçınılmazdır. Montaj, görsel-işitsel kayıtlardan başlayarak her alanda yapılmaktadır. Önemli olan montaj sırasında bir araya getirilenlerin ilişkisinin nasıl tahayyül edildiğidir. Kentsel hareketlerin neye karşı nasıl bir direnç gösterdikleri, yaptıkları montajın bu niteliğine bağlıdır.*

**Anahtar kelimeler:** gözeneklilik, sosyal mekân, kamusal sanat, kurmaca, karşı-hafıza, muhaliflik, deneyleme, montaj, yersizyurtsuzlaşma, 'işgal et' eylemleri, Gezi Parkı, olay, yönetimsellik, gündelik hayat, video, fotoğraf.

## Abstract

*This paper is an assessment of the links urban activist movements create between the city, protest and art. The common ground between the city, protest and art is the imagination of a social space and public sphere which is best described by urban porosity. Urban porosity describes the movements or stasis to be revealed or created in the social space. In this imagination, fiction plays an important part. Counter memory and counter culture also incorporate fictional elements. Urban movements want to keep counter memory and counter culture vivid. In order to achieve this, critical thinking, counteraction and organization emerge as criteria. For the urban movements to keep their resistance against new oppression and control techniques and forms, audio visual recording is not only indispensable in terms of keeping track of their activities but also analyzing and synthesis. Montage is made in other areas than the audio-visual field as well. The links imagined between the convergent and divergent series created during the montage become important. What is resisted and how depend upon such an imagination.*

**Keywords:** porosity, social space, public art, fiction, protest, counter-memory, counteraction, experience, montage, deterritorialization, occupy movement, Gezi Parkı, event, governmentality, everyday life, video, photography.

Sanat ve hayat birdir.

*Tristan Tzara, Dada Manifestosu, 1918*

## Kent ve Karşı Hafıza

Mekânsal ve zamansal ilişkilerin birbirinden ayıramayacağını öne çıkaran kavramlar, bu birlikteliğin farklı boyutlarını öne çıkarmaktadırlar. Fiziksel mekân kadar mevcut, onu üreten ve onun tarafından üretilen "sosyal mekân" kavramını önererek, buna dayanan üçlü bir mekânsal tasnif yapan Henri Lefebvre,<sup>1</sup> sadece mekân-zaman ilişkilerine dair lügatı genişletmedi, kentsel çalışmaların akademik bir disiplin olmasına da yol açtı. Lefebvre'in tasnifinden yola çıkan kent bilimci, coğrafyacı ve antropologlar kapitalizm, denetim-gözetim ve iktidar ilişkilerini değerlendirdikleri, Lefebvre'in ayrıntılandığı mekân-zaman ilişkilerindeki farklı öğeleri öne çıkardıkları birbirinden farklı kavramlar ürettiler.

Sayıcı artan, öğelerinin ağırlıkları değişen mekân ve zaman ilişkilerinin farklılıklarını taşıyan kavramların henüz literatürde yer olmadığı bir tarihte (1925) Walter Benjamin ile Asja Lacis, Napoli (1986) başlıklı metinlerinde bu ilişkileri 'gözeneklilik' olarak tahayyül etmişler, sosyal ilişkilerin almaşık düzenine, uzun bir süre sonra Lefebvre'in ritmanaliz (Lefebvre, 1996) kavramına yakın bir zamansal çağrışım yükleyerek mekân ve zamanın iç içe geçtiği çok katmanlı bir kentsel hareketliliği söze

<sup>1</sup> Lefebvre (1998), sosyal mekânın üretimini, mekânsal pratik, mekânın temsili ve temsili mekân olarak tasnif etmiştir. Mekânsal pratik, mekânın deneyimlenmesi ve kullanılması boyutudur. Beden ve duyular dolayısıyla algılanan mekândır. Mekân temsilleri, üretim ilişkilerinden gelen kodlar ve göstergelerle bilimsel, kuramsal ve teknolojik bilginin uzmanlar tarafından örgütlendiği mekândır. Mekânın temsillerinin üretiminde rol alan ilişkiler ve pratikler, üretilmiş mekânda tezahür etmezler; bu ilişkilerin ve pratiklerin görünür kılınmasının yolu, mekân temsillerine karşı direnç gösterebilen temsili mekânlardan geçer (Hetherington, 1997: 22). Temsili mekân, hayal gücü ile deneyimlenen katmandır (Işık, 2009: 21). Lefebvre, mekânsal tasnifini, sırasıyla, algılanan (mekânsal pratik), yaratılan (mekânın temsili) ve yaşanan mekân (temsili mekân) olarak ifade eder (1998: 38-39). Bu üç katman ayrı değerlendirilebilir, ancak çoğunlukla iki ya da üç katmanın bir arada olması, birbirini etkilemesi söz konusudur. Bu yüzden, üç mekân türünü ayırdetmenin, fiziksel mekândan yola çıkarak mekânsal bir okuma yapmanın güçlüğü, kapitalizmin üretilmiş mekânının bu katmanlaşmayı karmaşıklaştırmasıyla ilgilidir.

dökmüş, bu hareketliliğe ifade kazandırmışlardır. Napoli metninde gözeneklilik, sadece mekânsal ve zamansal olarak değil, sosyal ilişkilerin hareketi ve özel ile kamusal arasındaki geçişlilikle de tanımlıdır. Binaların eskimişliği, bitmemişliği ve griliği, aslında fiziksel özelliklere değil, kentsel bölümlenimin ve hareketliliğin yeni bir biçimde tahayyül edilmesine dair niteliklerdir. Özel ve kamusalın fiziki sınırlarla tanımlanmadığı ve bu ayrımın nihai karşıtlığının çözülüp aralarındaki ilişkinin yeniden kurgulandığı bir yüzey olarak gözeneklilik, bir anlatısal araç ve imgedir. Bir imge olarak rolü, bilindiği haliyle ayrımları ve bölünmeleri yeniden dağıtmak, zaman, mekân ve sosyal ilişkiler arasında yeniden bağlantılar kurmaktır. Hareket, yeni bağlantıların oluşmasını sağlarken mekânların nihai olmayan tanımlar edinmesine sebep olmakta, karşıtlıklar, birbirine dönüşebilen iç ve dış mekânlarda erimekte, mekân akışkan hale gelmektedir. Napoli, yeni bir kentsel mekân tanımının eşiği olmaktadır. Napoli metninde, kentin tasvirinin ya da tarihinin yapılmakta ya da aktarılmakta olduğu söylenemez. Öte yandan, metinde rivayet edilen öyküler, geçmişte yaşanmış olayları ve bu olayların ortaya çıkardığı, görünür hale getirdiği ilişkileri anlatan kolektif öykülerdir. Napoli niteliklerin, yeni olasılıkların, bağlantıların ve ayrımların geçici olarak belirlendiği bir çerçeveye dönüşmektedir.

Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği'nde* (2009), Antik Yunan'dan gelen hafıza sanatındaki (*ars memoria*) alışılan çevreyi hikâyelerle yeniden oluşturmak üzerine kurulu teknikleri kullanarak, geçmişte yaşadığı ve ziyaret ettiği 'kentlerin gözenekleri'ni ortaya çıkarmaktadır. Boym'a göre, hem radikal modernleşme projeleri hem de geçmişin aslına sadık yenden inşaları, daha bütünlüklü bir kent hayali yaratarak bu gözenekliliği yok etmeyi amaçlarlar (2009: 124). Hafıza sanatı teknikleriyle çevre ile hikâyeler arasında kurulan bağlar, bir kentin gözeneklerini telafi edebilirler. Öte yandan, söz konusu olan bağlantılar, sembolik olmaktan ziyade semiyotiktir.<sup>2</sup> Yeniden kurgulandığında bu bağların, geçmişte bir

<sup>2</sup> Boym'un hafıza sanatındaki hatırlama tekniklerinin simgeselden ziyade semiyotik olduğuna dair sözlerinden, bu tekniklerin hem doğal hem kültürel, hem zihinsel hem bedensel, hem bilince hem de

aralık belirmiş olasılıkları yeniden gündeme getirmesi söz konusudur. Dolayısıyla geçmişin üretilmiş mekânına özlem duymak değil, gerçeklik kazanmamış başka kurgulara, geleceğe dair tasavvurlara olasılıklarını iade etmek söz konusudur.

Geçmişle yeniden kurulan bağlantılar, karşı hafızanın<sup>3</sup> da kaynağıdır. Karşı hafıza, Foucault'ya göre, resmi tarihin süreklilik anlatısına dirençli bir toplumsal damardır. Foucault, tek bir kolektif hafıza olmadığına, hafızanın, ancak kendi alternatiflerinin mevcudiyetinin farkında olduğunda ve onlarla mücadele halindeyken çalıştığına dair savını ifade etmek için bu kavrama başvurmuştur (Natalie Zemon & Starn, 1989). Belleğe dair imgelemde bir eğilim, unutma ve hatırlama arasında kurulan bir karşıtlıkla, ilgilidir.<sup>4</sup> Karşı hafıza ise, unutma ile hatırlama arasındaki bağların mevcudiyetinin kabul edilmesiyle oluşmaktadır. Unutmak,

---

bilinçdışına ait göstergelerden oluşan bir anlam yaratma sürecine dahil oldukları anlaşılmaktadır. Boym'un 'semiyotik' ve 'keyfi' (*arbitrary*) olarak nitelendirdiği, göstergebilimin (gösteren-gösterilen) ikili sistemindeki (Roland Barthes'in önerdiği gibi) dil öncelikli sisteme karşıt olarak, sözcüklerle mekân arasında betimleyici ve sabit olmayan bir mütakabiliyet ilişkisinin kurulduğu, mekânın sözcüklerle katedildiği ya da okuma eylemi süresinde "okuyucunun göstergeler sisteminden oluşan metinsel 'yer'i mekâna dönüştürmesi"nde olduğu gibi (de Certeau, 1984: 117), bu tekniklerle her seferinde farklı bir gösterge sistemi oluşturulmaktadır. Mekân, ancak hız, yön ve zamansal verinin de algıya dahil edilmesiyle oluşmakta, bu hareketli öğelerin keşiminde meydana gelmektedir. De Certeau'ye göre yer, konuşurken telaffuz edilen sözcükle eşdeğerdir. Öykülerde hem 'yer'in mekâna hem de mekânın 'yer'e dönüştürülmesi mümkündür ve aralarındaki ilişkilerin organizasyonu sürekli değişebilir (118). Mekânsal pratik de Certeau'ye göre bu anlamda yayanın 'söz edimi' dir: Sözce dil için ne ise, yürümek de kentsel sistem için odur (de Certeau, 1984: 97). Mekânsal pratik, planlanmış kenti katederken yorumlamak ya da bilimsel veri toplamak değil, görme, duyma, düşünme ve hatırlama bağlarını oluşturmak, böylelikle meskûn mahaller yaratmaktır. Deleuze ve Guattari'ye göre ise, semiyotik sistem göstergebilimden ibaret değildir. Göstergebilimin (ve onun uzantısı olarak televizyon ile radyoda uygulanan iletişim modelinin) tek semiyotik sistem olarak her alandaki egemenliğini eleştiren yazarlar, 'göstergenin egemenliği' olarak nitelendirdikleri bu sisteme karşıdurlar, onun yerine, farklı gösterge rejimleri olduğunu ve örneğin her edebi metinde farklı bir göstergeler rejimi yaratıldığını söylemektedirler (1987: 111-149).

<sup>3</sup> Karşı hafızanın kavramsal kökeni için yapılabilecek bir araştırma, bu makaleye dahil edilemezdi, zira bu konuda bir araştırmanın, Benjamin'in Tarih Felsefesi Tezleri'ndeki maddi tarih yönteminin başlayarak Nietzsche'nin Tarih Üzerine metnindeki unutmamanın devrimci rolüne varana dek, Proust'un metinlerindeki istemsiz hafıza, Bergson'un bellek teorisi ve dolayısıyla Deleuze'ün "zamanın kristalleri" kavramlarına uğramaması düşünülemezdi. Bu metinde önemli olan, karşı hafızanın tanımından çok sanatlarda görsel, işitsel ve sözel ifade edilme biçimleri ve muhalif rolüdür.

<sup>4</sup> Sanat tarihinde 'unutma' bağlamına odaklanan bir çalışma için bkz. (Ryan & Lethen, 1989).

hafızanın silinmesi değil, bazen bir anının istemsiz hafıza ile canlanana dek hatırlanmamasında olduğu gibi, deneyimiyle beraber muhafaza edilmesidir. Karşı hafıza ve karşı anlatıların da gerçekleşme imkânı olduğu, gündelik hayatı bir süreliğine duraklatan olaylarda görünürlük kazanmaktadır. Bir olayda, gerçekliğin kurgulanmışlığı bir süreliğine berraklaşmakta, tarihsel olayların da gerçekleşmeden önce en az gerçekleşmemiş karşı anlatılar kadar 'kurgu' olduğu fikri doğmaktadır. Kurumların mevcudiyeti kurgusal fikirlerin gerçekleşebileceğine dair ispat sunmasına rağmen bunu saklamaktadır. Bir olay ile herşeyin aslında başka türlü de olabileceği fikri zihinlerde belirlemektedir. Birden fazla bakış açısından algılanan olay, bir süreliğine duyuların farklı örgütlenmesine ve gerçekliğin askıya alınmasına sebep olmaktadır.<sup>5</sup>

### Sanat ve Muhaliflik

Karşı hafızanın gündelik hayatı dönüştürücü olması, eleştirel düşüncenin muhalif pratiklerine bağlıdır. Boym, 1960'lardan 1980'lere kadar Doğu Avrupa'da yaygın olan karşı hafıza biçimlerinden söz ederken, kavramın, o zamanlar, kişinin resmi tarih anlatısında ve kendi yaşamında kusurlar bulması anlamına geldiğini söylemektedir. Boym'un aktardığı üzere, o sıralarda Milan Kundera, karşı hafızanın bilinçli bir şekilde korunması için Doğu Avrupalı aydınların özel bir rol üstlenmesine öncülük etmiştir (2009: 102-103). Boym, 1980'lerden sonra Doğu Avrupa ülkelerinde karşı hafızanın bölünmüş ve geniş bir yelpazeye yayılmış niteliğini, dolayısıyla, 1980 öncesi kazanımların kalıcılaştırılmamasını, eleştirel düşüncenin muhalif pratiklerinin gözden düşmesine bağlamaktadır.

<sup>5</sup> Susan Buck-Morss, Benjamin'in savaşta şok deneyiminin modern gündelik hayatta norm haline geldiği fikri üzerinde dururken, modern teknoloji koşullarında, insan duyularının gerçeklikle "temasta" olma tarzı olmaktan çıkıp gerçekliği karartmanın bir aracına dönüştüğünü, duyuların bilişsel kapasitesinin uyuşması haline geldiğini, bu uyuşmanın da kendini koruma söz konusu olduğunda bile insan organizmasının siyasi tepki verme gücünü ortadan kaldırdığını anlatır (2004: 118).

Eleştirel düşüncenin kazanımlarını korumak, sanatın muhalifliğinin ölçütlerinden biridir.

Sanatın 1960'lardan bu yana üstlendiği muhalif rolle, toplumsal sorunları ve toplumun demokratikleşmesi sürecindeki engelleri görünür hale getirmek gibi bir amaçla, bir süredir kamusal alana yönelmekte olduğunu söyleyen sanat eleştirmenleri, kamusal sanatın yükselişyle, sanat ve siyaset arasındaki bağlantıların yeniden ele alındığına, farklı alanların bir araya geldiğine dikkat çekmektedirler. Rancière (2007), sanatın siyasallığını gerçeğe ulaşmakla değil, gerçeğin ve kurgusallığın var olan dağılımını değiştiren kurgular üretmekle siyasallığı etkinleştirdiğini söylemektedir. Sanat, Rancière'e göre, "sosyal tahakküm biçimlerini yapılandıran zaman ve mekânın sıradan koordinatlarını askıya alarak belirli bir algısal modeli biçimlendirmesiyle" siyasaldır (2007:130).

Güncel pratiklerin aksine, kamusal sanat, ilk başlarda, sanatı kamusal alana yerleştirmekle yetinmişti. Bu tanımlamayla bile, hem modern sanatın sergileme mekânı, hem de izleyici kitlesi ve izleyicilik kavramı değişmişti. Öte yandan karşı-kamu kavramı, zamanla, bir kamunun verili mevcudiyetinin ya da onun yansımasının kabulü yerine, farklı bir kamusal kurgusunu öne çıkarmış (Sheikh, 2007), böylece kamusal sanatın farklı mekân, izleyici ve izleme tanımları çoğaltılmış, verili kamusal kurgusallığı öne çıkartılarak başka kurgusal yaklaşımların mümkün olduğu fikrinin doğmasına yardım edilmişti. Kamusal sanat üretkenler, Negt ve Kluge'nin deneyime kazandırdığı "politik içerik" ve "proleter kamusalılık" (Özbek, 2004) tanımını benimsemektedirler. Negt ve Kluge'nin tanımında kamusal alan, "belirli kurumlar dışında aynı zamanda genel bir toplumsal deneyimin ufkudur" ve ancak içinde toplumsal deneyim örgütlenebildiği takdirde, bir kullanım değerine sahip olmaktadır. Ancak Kluge ve Negt'in kamusal alan kavramı, "sadece politik tartışma ve politik eylemle sınırlı olmayıp, bir aysbergin ucu gibi dilde, öykülerde ve bellekte taşınan bir tarihsel proleter bilinçaltını, geçmiş ve gelecek hafızasını oluşturan ütopyik fantazyaları da içerir" (Özbek, 2004:

54). Dolayısıyla sanatın muhalifliği için bir diğer ölçüt, bu türden bir kamusal alanda toplumsal deneyimin nasıl örgütleneceğidir.

### Sanat ve Protesto

İyi protestolarda deneyimlenebilen, "eylemcileri kendi iradi tercihlerinin konusuyla ilgili bilinçlerini geliştiren, bu bilinç temelinde paylaşım ve dayanışma tecrübesi sağlayan bir yan" olduğunu söyleyen Tanıl Bora (2010: 112), protestocunun hakikati bildiğine dair mutlak güveninin protestoyu araçsallaştırdığına dikkat çeken James Jasper'a yer verir. Jasper'a göre, kötü bir protestoda süreç önemsenmez. Buna karşıt olarak 'etik bir protesto',<sup>6</sup> sanatta olduğu gibi, "ham sezgileri alıp ete kemiğe büründürür, protestocular olağan çevrelerinde yapamadıkları şeyleri yapabilirler, kuramadıkları etkileşim tarzları kurabilirler" (2010: 114). Jasper'ın "etik" protesto olarak adlandırdığı protestolarda da çoklu bakış açılarının sarmalı çalışmaktadır.

Sanat, kentte gündelik yinelemeler içinde kaybolan kurgusallığın yeniden keşfini ve gündelik hayata iadesini içermektedir. Sanatın gündelik hayata müdahalesi, katılımı, özgürleştirilmesi ya da muhalifliği gibi nitelermeler, "sanat ve hayat" olarak ifade edilen bir birlikteliğin tasavvurundan yola çıktılar. Bu tasavvur, Tristan Tzara'nın 1918 Dada manifestosunda, "sanat ve hayat birdir" önermesinden (Clark vd., 2013) farklılaşarak, ayrı düşünülenlerin birbirine bağlanması tartışmasına dönüştü. Bu bağın niteliğini incelemek için, sanat yapıtının politik bağlamını oluşturan 've' bağlacına odaklanmak gerektiğine vurgu yapılmaktadır (Lütticken, 2002).

Son onbeş yılın güncel sanatında fotoğraf, film ve video alanlarında yoğunlaşan işler üretildi (Lütticken, 2002: 120). Kitle iletişim araçlarının imge, ses ve söz yoğunluğuna karşı başka sanatları da kendi bünyesinde toplayabilen görsel-işitsel işlerin çokluğu, dışarıyı içeriye taşıyabilme kabiliyeti olduğu kadar, birbirinden farklı alanları yakınsaklaştırmasıyla

<sup>6</sup> Burada Jasper'ın metninde 'ahlâki protesto' olarak geçen kavram, sosyal mekân ile bağlantıları düşünülerek 'etik' olarak nitelendirildi.

da bağlantılandırıldı. Bu yakınsaklaşma sayesinde siyasetin ve kentin kurgusalılığı ortaya çıkarılmakta, başka türlü kurgular da olabileceği hatırlatılmaktadır. Bir eylemde çekilmiş bir fotoğraf, dünyanın başka bir yerindeki eylemle eklenilebilmekte ve aynı "soyut eleştiriyi temin edebil[mektedir]". Bu haliyle "söylenmemiş bir şeyi gösterebil[mektedir]ler" (Bora, 2010: 115). Bu görselleşmenin, "kent içinde kent", "bir sesin içinde bir başka ses", görüş noktalarının birbirinin içinde devam ettirilerek yerlerinin değiştiği bir perspektife koyma içinde gerçekleştiğini (Zourabichvili, 2008: 142) düşünmek mümkün. Daha iyi bir ifadeyle kentin, "herhangi bir şeyin yaşanılması, kıvam tutması" için önerilen bir 'perspektivizm modeli' olduğu fikrine yer vermenin faydası olabilir: "en az bir başkası bizim içimizde düşündüğü ölçüde canlıyız, yeğiniz ve düşünüyoruz". Gezi Parkı eylemlerinde dolaşıma giren örneğin, 'kitap okuyan', 'polise çiçek uzatan eylemci' fotoğrafları, tahayyül edilenle, dünyanın başka yerlerindeki eylemlerle ya da geçmişteki bir eylemle, fotoğraf aracılığıyla etkileşim halindedir. Bu görsel yineleme ya da çağırışım, karşı hafızanın ulusal sınırları tanımayan yönüne de vurgu yapmaktadır.

Karşı hafıza ve karşı anlatılar, görsel-işitsel, bedensel ya da sözlü olarak yeniden oluşturulabilir, sınanabilir, yaratılabilir ve dolaşıma geçirilebilir. Bir olay<sup>7</sup> da görsel-işitsel olarak yaratılabilir, imgelerin ve seslerin kaydı ya da bu kayıtların montajı, çoklu bakış açılarının sürekli üretilmesine yol açabilir. Protestolarda karşı hafıza harekete geçirilmektedir. Protestonun bir olaya dönüşmesi, çoklu bakış açılarını üretmesine ve protestocu da dahil bakış açılarının dönüşümüne yol açmasıyla olanaklıdır. Protestonun kaydı, bir olayın kaydını başka olaylarla montajlama ve bu

<sup>7</sup> Olay kavramı, *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*'in (2012) Türkçe baskısı için Bülent Diken'in yazdığı sunumda, şöyle özetlenmektedir: Edimsel olay, Deleuze ve Guattari'de iki ayrı biçim alır. İlkin, aktör anı yakalayarak olayı edimselleştirir. Ama edimselleşmenin ötesine uzanan bir görünüm daha vardır. Aktör de olayın içinde dönüşür. Ediminin bir sonucu olarak, bir "karşı-edimselleşme" süreci vasıtasıyla, kendisinden, edimsel kimliğinden sapar. Edimselleşmede birisi olayı yakalarken, onu şimdi kılarken, karşı-edimselleşmede olay onu yakalar ve "alt eder." Birisi olayı yakalamamanın peşindeyken, olayın anında o da dönüşmelidir. Onu arzulamayanlar olayı fark etmezler. Onun tarafından yakalanmayanlar anı yakalayamazlar.



bakış açılarını çoğaltma olanağını sunmaktadır. Bir protestonun yer, zaman, ses, bir araya getirdiği bireyler, sloganlar, taktikler gibi bileşenlerle bir "yer-yurt yaratma gücü" (Thoburn, 2012) ve bir hareketi başlatma, kendisine bağlı bireyleri, toplulukları ve karşısında olduğu uygulamayı, kurumu ya da siyaseti, bu hareketle taşıma, dönüştürme ya da yıkma potansiyeli bulunmaktadır. Eylemin ve protestonun biçimi önemlidir; Steyerl'e göre organizasyonun ve ilişkilerinin ifadesidir.

Protestoda her birey için ayrı ayrı mevcut mahallerin yeniden ve kolektif biçimde deneylenmesi söz konusudur. Protestonun niteliği, bu deneylemede etkilidir. Her hatırlama, "mekân ve zamanın iç içe geçtiği senkretik bir algı macerası" ve deneylemesidir (Proust'tan aktaran Boym, 2009: 89). Protestonun görsel işitsel kaydı ve montajı, bu değerlendirmeyi sağladığı gibi, protestonun ifadesine bir katman daha eklemektedir. Hito Steyerl'e göre protesto, henüz organize edilirken bile bu katmanların eklenmesinden oluşan bir süreçtir. Bu süreç,

*bir yandan, protesto için bir dilin bulunmasına, yani siyasi protestonun seslendirilmesine, söze dökülmesine ya da görselleştirilmesine işaret eder. Fakat diğer yandan, bu kavram kombinasyonu, protesto hareketlerinin yapısını ya da iç organizasyonunu belirler. Başka bir deyişle, farklı öğeler, iki değişik şekilde birbirine bağlanmaktadır: ilki semboller seviyesinde, diğeri ise siyasi güçler seviyesinde gerçekleşmektedir. Farklı öğelerin arzu edilmesi ve reddedilmesi, çekilmesi ve itilmesi, çatışması ve yakınsaması, her iki seviyede de gözler önüne serilir. Protestoyla ilişki içerisinde, eklenme sorunu, sadece protestonun ifadesinin organizasyonu için değil, organizasyonunun ifadesi için de geçerlidir (Steyerl, 2002).*

İfadenin organizasyonu, montaj düzeyinde eklenmelerin karakterini belirleyicidir. Protesto sırasındaki eklenme kadar, bu eklenmenin diğerlerine eklenmesini sağlayacak görsel işitsel kayıt da bir mekânsal pratik olabilir. Burada kullanılacak olan dil, egemen gösterge sistemiyle uzlaşma içinde olacaksa, içeriğindeki her ses, bu uzlaşmaya dahil olmuş olacak, muhalif karakterini yitirecektir. Steyerl'e (2002) göre "bu sorunlu konunun temel bileşenleri, seslerin ve görüntülerin nasıl organize edildiği, kurgulandığı ve düzenlendiğidir" ve ifadedeki sorun, eklenmenin karakteriyle ilgilidir, siyasal alanın bu eklenme açısı

sından sorgulanmasıdır. Buna göre eklemlemenin politik anlamı tek değildir. Montaj prensibiyle bakınca, ayrı düşünülemeyenlerin ayrışabil-diği, uzak sanılanların yaklaşabildiği farklı diziler ortaya çıkmaktadır.

Bazı birliktelikler, ayrışık halde iki farklılığın kaynaşmadan karşılaş-masıdır (Zourabichvili, 2008: 125),<sup>8</sup> birimlerin ayrı türdenliği sayesinde, ayırddilemedikleri bir etkileşimdir.<sup>9</sup> Montaj, olayların ırsak dizilerini bulmakla ve bunlardan bazı parçaları çıkarmak ve bir araya getirmekle ilgilidir. Montaj bu açıdan her alanda yapılabilir; bir araya getirme, her mecranın kendi rejimi uyarınca kavram, algılayım ya da duyum üret-mektir. Her bir söyleme, yazma, görme, gösterme, ifade etme pratiği bu bağlamda birer olaydır. Konuşmak ve yazmak ile görmek ve okumak çiftlerinde farklı ama ayrılamayan iki olay vardır. Hayat bu olaylarda bir değişim bulmakta, konuşan ve gören de bu hayatla birlikte oluşmakta-dır. Birey, bir bakış açısına yerleştiği ölçüde geçici bir öznedir ve üçlü bir değişim sürecinin geçici birimidir. Gördükleri uyarınca değişmek, gör-düğünün değişmesine sebep olmak ve bu sürece tanıklık eden dünyanın da bu değişime katılması asıl sorundur.

*Temsiliyet görüş noktalarını eşitler ve yalnızca görelî bir ırsamayı, çeşitli açılarda algılanan bir ortak nesneyle ilişki yoluyla elde tutar. Oysa görüş noktalarını duyulur kılan farktır (...) Fark, aynı zamanda bir iletişimdir, ayrı türden olanların buluşmasıdır (...) Ayrışma bir ayrılık aracı olmaktan çıkar; birlikte olanaksızlık şimdi bir iletişim aracıdır... Yüklemlerin birbirini dışlamasının yerine olayların iletişimi gelmiştir (Deleuze'den aktaran Zourabichvili, 2008: 124).*

<sup>8</sup> Deleuze, Kıvrım'da (2006) uyum, birlik ve montaj hakkında şunları söylemektedir: İki şeyin gerçekten ayrı olmaları, ayrılabilir oldukları anlamına gelmeyecektir. Uyum ve birliğin işleyişi bu şekildedir: ruhun ve bedeninin önce kurulmuş olan uyumu onların gerçek ayrımlarını düzenlerken birlik, ayrılmazlıklarını belirler: katlar ve rejimler arasındaki farka rağmen her bir monada bir beden. İki kat arasındaki bir montaj prensibi gibi işleyen bu birlik, "bütün ifadelerde ifade edilebilir olan" ve "bütün gerçekleştirmelerde gerçekleştirilebilir olarak kalan" olayla bir başlangıç kazanmaktadır.

<sup>9</sup> Başka bir deyişle saf bir fark, diğer farklarla yalnızca fark ilişkisi içindedir, ama kendini fark olarak tam da diğerlerinden uzakta olumlamaktadır. Görüş noktaları, yalnızca karşılıklı birbirini içererek, yalnızca her biri eşitsiz bir değiş tokuş içinde, diğeri olarak ırsarlar. Kent bu görüş açılarının birbirini sarmalayışının ve birbirini içermelerinin modelidir.

Çoklu hakikat, birçok hakikat değil, bakan, bakılan ve her iki birimi de gören birimin birlikteyken kaynaşmadan dönüşüp durmalarıdır; bu deneyimde yaşam, katedilen her yeni mesafede, perspektifte, bölünürken doğasını da değiştirmektedir (Zourabichvili, 2008: 132). Kentteki karşılaşmalar başlı başına bir deneylemeye dönüşmeyecektir. Ancak bir olay, karşılaşmaların deneyime dönüşmesini sağlayacak, bir karşılaş(tır)mada, her ikili karşıtlığın, aslında birbiriyle sonsuzca bağlandığını hissettirebilecektir. Farklılıkların buluşma mekânı kenttir, bununla beraber, bir protestoda yakınsaklaşan ve ıraksaklaşan bu farklılıkların eklenmesi hangi türden olmaktadır?

### **Protesto ve Kent**

Protesto, kent ve sanat arasındaki ortaklık, bir topluluk fikrine, imgesine dair tahayyüldür. Kamusallığın ifade edildiği, "performatif olarak işaret edildiği" ölçüde var olduğu gibi (Buck-Morss, 2007: 124) kentin de ifade edildiği ölçüde var olduğu söylenebilir. Kentin kurgusalılığı, işbölümüyle ve hem mekânın hem de zamanın bütünlüksüz oluşuyla uyum içindedir. Bu uyum ise kentin kurgusallığını gizlemektedir. Kent sakinleri, bu uyum görüntüsü içinde ancak belli belirsiz rastlantılarla uyum yanılmasını fark etmektedirler. Protesto sırasında ise kentin kurgusalılığı ortaya serilebilmektedir.

Kentsel hareketler ve aktivistler, kamusal sanat olarak tanımlanan bir alanda protestoyu, kentsel meselelere müdahale etmek üzere sanatla bir araya getirdiler. Sanatta kamusallaşma ve düşünümselliğe, protestoda ifade gücünün ağırlık kazanmasına dayalı olarak daha önce ayrı olan iki ve daha fazla sayıda alan, birbiriyle irtibat halinde çalıştı. Bu buluşmanın müşterek meselesi kent olmasına rağmen, kentin, sadece her iki faaliyetin de gerçekleşme ortamı olmaktan ibaret olmadığını, hem onüç yıldır dünyada yapılan eylemlerin yol açtığı tartışmalardan hem de kamusal

sanat alanındaki tartışmalardan görmek mümkün.<sup>10</sup> 'İşgal et' protestolarının biçimlerindeki ortaklık, söylemlerindeki "yataylık", "hiyerarşinin reddi", "dayanışma", "deneyim", "kendiliğindenlik", "anonimlik", "gönüllülük" gibi kavramlardan kaynaklanmaktadır. Kavramların biçimsel ve ifadeye dayalı karşılıkları bulunmaktadır. 'İşgal et' eylemlerinde bir araya gelenlerin heterojenliği, manifestoları ve görsel-işitsel arşivleri, karşı kamusalılık yaratarak direnç göstermeye yöneliktir.

Seattle, Prag, Cenova, Atina, Londra, Madrid, Paris, New York, Rio protestolarının bir başka ortak özelliği, devletleri tarafından muhatap alınmamaları ve orantısız bir güçle engellenmeye çalışılmalarıdır. Bu eklemlenme, kentsel hareketlerin kapitalizme gerçek bir sorun yarattıklarına dair yeterli bir işaret olarak algılanmaktadır. David Harvey, *Asi Kentler*'de, Marksist kuram içerisinde kentsel altyapı ve konut yatırımları ile rantın, üretimin değil, yeniden üretimin alanına dahil sorunlar olarak görüldüğünü, bu kayıtsızlığın Marksist kuramı, 2008 finans krizlerini çözümlenecek araçlardan yoksun bıraktığını öne sürmektedir. Bunun sonucu olarak, kent hakkı, kısa bir süredir eylemlere ve protestolara sebep olmuştur. Kentsel dönüşüm projeleri, devletler tarafından rahatlıkla uygulanmıştır. Buna karşın Harvey, kentin ortak alanlarının emeğin kolektif üretiminin sonucu olduğuna, dolayısıyla ortak mekânlara dair hak talebinin, emeğin kendi ürünü üzerinde hak iddia etmesinden başka bir şey olmadığına dikkat çekmektedir. Kentler, günümüzde yatırımcının ütopyasının (yurttaşın distopyasının) gerçekleştiği sahneler içermektedir.<sup>11</sup> Ütopya ve distopyanın bileşimi sorunsuz değildir, "sermayenin kente geri dönüşü" (Harvey, 2013) ya da "sermayenin kentleşmesi" (Şengül, 2013) çeşitli gerekçelerle ve tanıtım kampanyalarında, kültürel olarak hedeflenen kitleye uygun retorikle sunulurken, bu bileşim, gözlerden

<sup>10</sup>İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin yayınlardan çıkan ve bu metinde de içindeki bazı makalelere başvuru olan Olasılıklar, Duruşlar Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları, bu konuda iyi bir derlemedir. Ayrıca Red Thread projesi ([www.red-thread.org](http://www.red-thread.org)) ve eipcp, european institute for progressive cultural policies ([eipcp.net](http://eipcp.net)) internet üzerinden erişilebilen ve sürekli eklemeler yapılan güncel birer arşiv oluşturuyor.

<sup>11</sup>Esra Akcan'ın (2004) kolajları, bu durumu iyi anlatmaktadır.

uzak tutulabilmektedir. Devletlerin yurttaşlarını muhatap almadan, bazen de bir kesimi (yerinden edilenleri) dışlayarak yürüttüğü mekânsal dönüşümler, kişilerin ve mekânların bireyselleşmesine ve parçalanmasına sebep olan denetim tertibatlarının yerleştirilmesine ve üretim ilişkilerinin gizlenmesine yönelik, kolektif ve bireysel bellek için de doğrudan bir yıkım (hem düz anlamıyla yıkım hem de yeniden inşa etme) anlamına gelmekte, bu tehdit karşısında, özel mülkiyetin ele geçirdiği açık ve kamusal mekânların iadesini talep etmek için, dünyanın farklı yerlerinde birbirine eklenen protestolar gerçekleştirilmektedir. Kentlerdeki hafızaya, kent mekânına ve topluma yönelik bireyleştirici girişimlere karşı, kentsel mücadelelerin dünya genelinde eklenmesi, birbiriyle uyumsuz sanılanların bir araya gelmesine sebep olmuş, bu eklenmede kamusal sanatın bir alanı olan kent hareketlerinin de katkısı olmuştur. Karşı kamusal oluşumlar ve bunların arasındaki bağlantılara vurgu yapanlar, karşı kamusal oluşumun başka özneleri ve başka tahayyülleri muhatap alması, muhalif söylemleri dolaşıma geçirmesi ve mevcut mekânların farklı kimlik ve pratiklere uydurulmasını öngörmesi dolayısıyla, aslında, hâkim kamusal oluşumlarla paralel olduğunu öne sürmektedirler (Sheikh, 2007: 25). Tanıdık olmayanın dolaşıma geçirilmesi ölçüsünde 'karşı' olunmaktadır. Sanatçı ve aktivist grupların gündelik hayatı değiştirme arzusu, muhaliflikleriyle ölçülmektedir.<sup>12</sup>

Kentsel hareketler, platformlar ve sanat inisiyatifleri, kent hakkının politik olduğunu ifade etmeyi üstlenerek, bu konuda kendi kendilerini yetkilendirerek, taktikler üretmekle, kent belleği krizine direnç göstermenin yollarını icat etmekle uğraştılar. Kent hareketlerinin estetik, politik ve etik bir buluşmayı arayışları, kent hakkı konusunda pedagojik, ajitatif, çözüm öneren muhalif eylemlere ve sergilere dönüştü. Bu hareketlerden bazıları Yunanistan'da *Astiko Keno* [Türkçe anlamı Kentsel Boşluk] (Bahtsetzis, 2007), İtalya'da *Stalker* [Tarkovski'nin filmine atıfla]

<sup>127</sup>. Berlin Bienali'nde işgal hareketlerine yapılan çağrı ve 2012'de kurulan ve Açık Toplum Enstitüsü tarafından desteklenen *Center for Creative Activism*, protesto tasarımı ve sanatta protestoyu kurumsallaştırma çabaları olarak görülüyor. Bu çabalar, aktivistin sanatçı, sanatçının ise aktivist gibi davranması gerektiğini vurguluyor.

(Lang, 2008), Almanya'da ve Rusya'da işgal evleri komüniteleri (*squatter communities*), Almanya'da *Tacheles* sanat inisiyatifidir (Boym, 2009:300).<sup>13</sup> Son yıllarda Türkiye'de de kamusal sanat ve aktivizmin yollarını kesiştiren ve kentlerdeki parçalı durumun sonucu ayrıştırılmış ve bağdaştırılamaz imgeler, sesler, sözler ve metinler arası örgülerle çalışan kentsel hareketlerin farkı, doğrudan ve sadece kentle ilgili olmaları, kent mekânıyla ilgili protestolara öncülük etmeleri ya da destek vermeleridir. Bunlara örnek olarak Sulukule Platformu, Kamusal Sanat Laboratuvarı, Yaygara, Direnistanbul, Toplumun Kentcilik Hareketi - İmece, İsyantul Kültür Sanat Varyetesi, Exociti ve Gezi Parkı eylemleri sırasında oluşan Videoccupy, Ankara'da Vadililer (Dikmen Dayanışması), Mühye Kolektifi, Küf Project, Ajitatif Kolektif verilebilir.<sup>14</sup> Bu gruplar, kentsel konularda sözce üreterek, iktidarla ve polisle karşı karşıya gelerek, kentle ilgili ironiler yaratan eylemler, yerleştirmeler, performanslar yaparak kamusal alana dikkat çektiler.<sup>15</sup>

## Deneyleme, Muhaliflik ve Örgütlenme İçin Montaj

Can Altay (2013), Gezi Parkı'nın ikinci müdahaleden önceki halini tasvir etmek için "açık bir kitap" imgesini kullandığı ve öğrenme deneyiminden söz ettiği makalesinde, "kamusal mekânı yeniden kurgulama olasılıklarının" sanat, mizah, edebiyat, sinema ve müzikten beslendiğini ve Gezi Parkı'nın "hayal gücünün içinde yaşanan sınırları yeniden düşündürdüğünü", "daha farklı nasıl olabileceğini hayal etmeye zorladığı"ni söylerken, karşı kamusallığın olanaklarını ve "gerçekliğin somutluğunun

<sup>13</sup>Burada belirtilenler, bu makale sürecinden önce çeşitli makaleler, kitaplar ve belgesellerde rastlayıp bu yazı için bir araya getirdiklerimden oluşuyor.

<sup>14</sup>Her birlikteliğin ayrı bir isim (hareket, kolektif, inisiyatif, laboratuvar, platform, atölye) alması, çalışma ve eylem biçimlerine dair de fikir vermektedir. Bu konuda yerel ve ülkeler arası farklılıklara da değinen bir yazı için bkz. H. Ayça İnce, 'İnisiyatif Nedir?', *art-ist*, Kasım 2006. 57-60.

<sup>15</sup>Ankara'da Karahaber video-eylem atölyesi, kenti asıl konuları edinme de, kent bağlamında çalışıyor olması sebebiyle bu gruplara eklenebilir Aralarında Karahaber video eylem atölyesinin de olduğu farklı ülkelerin kentlerindeki video aktivistleri konu edinen bir çalışma için bkz. S. Ezgi Sarıtaş, *Video in the City: Possibilities for the Emergence of Differential Space*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Vrije Üniversitesi Brüksel, 2007.

geri alındığı" bir montaj tarzını hatırlatmaktadır (Agamben, 2002). Bu montajda deneyleme olanakları, eleştirel düşünce ya da muhaliflik nasıl örgütlenecektir? Steyerl'in ortaya attığı soruyu devam ettirerek, örgütlenmenin niteliğine nasıl karar verilmektedir?

Agamben, her sanatsal yaratımın aynı zamanda bir direnç gösterme eylemi olduğunu söyleyen Deleuze'e (2006) atıfta bulunarak, şöyle anlatır: "Sanatçının tek işi yaratmak değil, bazen de yaratmamaktır; 'olgular' karşısında, onlardan daha güçlü olmak ve karşısında durduğu somut gerçekliğin somutluğunu, ondan geri almaktır".<sup>16</sup> Buradaki tasavvur, hazır verili imge, ses ve söz bileşiğinden oluşmuş ve 'bitmiş' ya da 'tamamlanmış' bir gerçek fikrinden dışarı çıkmak için bu bileşiklerin ayrıştırılmasına dayanmaktadır.

İçinde yaşadığımız güncel toplumun denetim ve gözetim ile tanımlı olduğunu söyleyen düşünürler, bu durumun yarattığı akışkan mekâna dikkat çekmektedirler.<sup>17</sup> Zaman ve mekân arasında kurulan yeni bağlan-tılar, mekânın akışkanlığı olarak dile getirilmekte, halen mevcut ve kullanılan iletişim modeli ise, bu akışkanlığı ve denetim toplumunun çalışma prensibini gözlerden uzak tutmaktadır. Yeni zamansal ve mekânsal rejimde de, disiplin toplumunda da farklı biçimlerde var olan özgürleş-tirme ve köleleştirme biçimleri çarpışmaktadır (2006: 199); ancak bu ikili durum, farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda hapisane yerine açık havada ve evde denetim teknolojileri, hastane yerine istatiski ve tıbbi bilgi olarak kaydedilerek evde uygulanan psikiyatrik tedavi yöntemleri, işveren tarafından başka işyerlerine kiralanen işçiler, evden çalışmanın işçi açısından bir 'rahatlık' olarak tanıtılması gibi biçimlerden söz edilebilir. Görünürdeki özgürleşmelerin, yine seçkin bir sınıfın eri-

<sup>16</sup>Agamben'e göre Debord'un filmlerindeki tekrar ve durdurmadan oluşan montaj tarzı, yaratmak kadar yaratmamayı da içerir, Debord'un montaj tarzı bir meca gibi işler ve mecranın kendisini durdurma ve yineleme ile görünür hale getirmesi söz konusudur, yaratılan imgenin içinde gözden kaybolmayan bir montaj tarzını benimsemiştir Debor.

<sup>17</sup> Paul Virilio, bu düşünürlerin başında gelir. Deleuze de Virilio'nun kavramlarına başvurarak Foucault'nun tespit ettiği 'disiplin toplumları'ndan William Burroughs'un 'denetim toplumları' adını taktığı (Foucault'ya göre gelecekte karşılaşacağımız) bir döneme geçtiğimizi söylemektedir (Deleuze, 2006: 198-204).

şimine açık olduğu, daha açıkça ifade edilecek olursa, mekâna erişimin bir yetki ve güç olarak seçkinliğin ölçütü haline geldiği bir toplumsal mekân yaratılmaktadır. Fiziksel mekânın teknolojik olanaklarla dolu görüntüsü, yeniliği ve 'hijyen'i içinde, işbölümüyle yine ve yeni biçimlerle ayrılmış topluluklar, bu olanaklardan aynı biçimde yararlanamamaktadırlar. Mekânsal yenilemelerle, görece zorluklarla dolu olduğuna inanılan 'eski zamanların' geride bırakıldığı (medyada, siyasette, işyerinde) vurgulanırken, denetim mekânizmaları ve güvenlik sistemlerindeki yenilikler, 'suçlu'nun yasal tanımına getirilen değişiklikler, (saklı olmakla birlikte) gözlerden uzak bırakılmaktadır. Öte yandan, yeniliklerin iyi bir analizi ve sentezi, özgürleşmiş ve erişime açılmış gibi sunulan mekânın gerçek yüzünü göstermekle kalmayabilir, akışkanlığı sadece bir gösteri olmaktan çıkarabilir. Tek yönlü iletişim sistemini teşhir etmek ve alternatiflerini ortaya çıkarmak ya da erişimi herkese açık olmayan veriyi herkese açmak gibi eylemlerle karşı kültürel hareketler, yeni direniş biçimleri yaratılmaktadır. Bu alanlarda yaratıcılık, yorumlamakla değil, 'deneyleme'yle ilgilidir. 'Deneyleme', olayların nasıl oluştuğunu görünür hale getiren "bir yüzeyin oluşturulması"dır (Deleuze, 2006: 190). Deleuze'un tespit ettiği üzere bu yüzey, (Foucault'nun 'arkeoloji' dediği) bir yazma yüzeyidir. Saklı olmadığı halde görünür olmayanın görünür hale getirilmesi, ister bir yazma yüzeyi ister söyleme ya da görme yüzeyleri olsun, Deleuze'e (ve Foucault'ya) göre yorumlamayla değil, deneylemeyle mümkün hale gelmektedir.<sup>18</sup> Buna göre bir olayın gerçekleşmeden önce görülebilmesi, deneyleme sayesinde oluşturulan yüzeye bağlı olmaktadır. Böylece oluşum halinde bir olayı görebilmek, denetimden kaçıp kurtulan küçük olaylara yol açabilmek, "hacmi küçük de olsa yeni mekân-zamanların doğmasını sağlamak", karşı-kültürel, karşı-kamusal

<sup>18</sup>Zira bir olayın oluşmasının koşullarını anlatan "tarih, deneyleme değildir" (Deleuze, 2006: 101). Devrimler tarihi, sadece gerçekleşmiş devrimleri anlatmakta, gerçekleşmemiş ya da bir anlığına parlayıp sönmüş olayların oluşumu ve kayboluşunu anlatmamaktadır. Dolayısıyla devrimlerin tarihsel anlatisına, nasıl gerçekleştiklerine dair koşullar dahil edilmekteyken toplumların 'devrimci bir oluşu' deneylemesi bu anlatıya dahil edilmemektedir.



kolektiften, sanatsal bir ifadeden beklenebilecek eylemlerdir (Deleuze, 2006: 197).

Disiplin toplumlarından denetim toplumlarına geçiş, hem yeni direniş biçimlerini olanaklı hale getirmekte, hem de mevcut direniş biçimlerinin farklı kavramlarla yeniden düşünmeye yol açmaktadır. Disiplin toplumlarındaki mekân içinde dağıtım ya da zaman içinde sıralamadan, mekânda hareket etme olanaklarının yönetildiği, yaşamsal faaliyetlerin hiç sona ermediği, deneyimin ve öğrenmenin bitimsiz sürelerle tanımlandığı sınırsızlıkla tanımlı bir erteleme haline geçilmektedir. Mekânın ve zamanın ilişkisinin farklılaştığı bu durumu en iyi anlatan kavram, yersizyurtsuzlaşmadır (Deleuze & Guattari, 1988). Aile, fabrika, hapsedane, hastane gibi kurumsal mekânların rolleri dağıtılmakta, öznenin bu egemenlik biçimlerini içselleştirmesi sağlanmakta, böylece kolektif arzu, 'özel' ilişkiler içinde denetim altında tutulmaktadır. Toplumsal olan, veriye dönüştürülmekte ve ona dışsal tekniklerle yönetilebilmekte ve denetlenebilmektedir. Üretim, tüketim ya da bilgiye ulaşmak için geçiş hakkına ya da şifreye sahip olanlar, finansal ya da kültürel ayrıcalıkları olanlardır. Mekân böylece açılmış ve hareket imkânları kısıtlanmamış gibi görünmekle beraber, sınırlar sayısal olarak belirlenmekte, toplumsal mekân, fiziksel mekândan ayrılmakta, fiziksel olarak kurumları temsil eden binalarla bölümlenmiş mekân, bir yandan kurumların yarattığı bölümlenmeyi yeniden üretirken, toplumsal mekândaki akışkanlık buna karşıt bir görünüm sergilemektedir. Arzu yatırımlarının toplumsal alana yapılmasının önündeki engeller, maddi değildir. Deleuze ve Guattari'ye göre, herşeyden önce baskı yöntemleri yersizyurtsuzlaşmıştır. Herhangi bir arzu, böylece bulunduğu sosyal ortamından kopartılmak ve yersizyurtsuzlaşarak başka bir yere yöneltilmek zorunda kalmaktadır. Toplumsal alanın dışında kalan herhangi bir soyut hedef, yersizyurtsuzlaşmış arzunun yöneltileceği bir yerdir. Arzunun yeniden yerliyurtluluşmasıyla sonuçlanacak bu soyut hedeflerin doyuma ulaşması ise faşizmde gerçekleşmiştir (Goodchild, 1996: 198). Her birey ve toplum için farklı farklı olan bu soyut hedefler oluşmazsa,

yersizyurtsuzlaşmadan duyulan dehşet, bireylerin uyum sağlamasıyla sonuçlanmaktadır. Sorun mekânlara kapatarak insanları ve üretim ilişkilerini yönetmekten çıkmış, arzunun yöne(l)tilmesine dönüşmüştür. Sonuçta kolektif arzu, çoğunlukla kendi baskılanmasını arzulayan özel bir arzuya dönüşmekte, faşizm kendini bir arzu politikası gibi gösterebilmektedir. Arzu ve baskılanmayı arzulamak, yersizyurtsuzlaşmış bir denetim sisteminde kolaylıkla birbirine karışmaktadır. Yersizyurtsuzlaşma ve yeniden yerliyurtlulaşma hareketleri, Deleuze ve Guattari'ye göre (2012), kolaylıkla birbirinden ayırdedilememekte, birbirine geçişli ya da dönüşebilen eylemler olduklarından ancak analiz ve sentezle ayırdedilmektedirler. Denetim toplumu, yersizyurtsuzlaşmış arzuya yaslanmaktadır. Kolektif arzunun 'özel' bir arzu olarak yeniden yerliyurtlulaşması, özel ve kamusal alanlar arasındaki sınırın belirsizliği, bireylerin denetim altında tutulduğu çevreler lehine kullanılmaktadır. Denetim toplumunda, disiplin toplumundan kalma biçimler halen mevcut olmasına rağmen, mevcudiyetleri yanılıcıdır. Örneğin iletişim modelinin tek yönlü çoğaltma ve yeniden üretim şeması, bu yeni toplumsal durumu analiz edebilmek için yetersiz kalmaktadır. Bununla birlikte bu şema karşı kültürel ve karşı kamusal hareketler, devrimci manifestolarıyla öne çıkan kolektifler ve örgütler tarafından da kullanılmaktadır. 'Karşı' olmak ve 'muhaliflik', kendi kendini tanımlarken telaffuz edilmesine rağmen, sözcede ya da bir araya gelişlerde, karar alma ve tartışma süreçlerinde, başka örgütlerle bağlantılarda ya da "organizasyonun ifadesinde" yer almayabilmekte, açığa çıkmayabilmektedir. Bunun temelinde egemen göstergebilimin kabulünün, biçim ve içerik ayrımının benimsenmesinin yattığını söyleyebilirsek eğer, karşı kültürel hareketlerin kendi semiyotik sistemlerini kurmalarıyla gösterdikleri direnç arasında doğrudan bir ilişki olduğunu da düşünme imkânı da doğar.

Agamben, içinden geçtiğimiz süreçte, bildiğimiz kentin gelişip büyümesi süreciyle karşı karşıya olmadığımızı, bu sürecin, Foucault'nun özneleştirme tertibatlarıyla ayrıştırılabilen yönetimsellik (*governmentality*) adını verdiği yeni bir paradigmanın tesis edilmesi ola-

rak tanımlanabileceğini düşünmektedir (2007).<sup>19</sup> Foucault'nun tanımına göre, bu paradigmanın sonucu olarak, özel ve kamusalın ayrıştırılmadığı yeni kent dokusunda, mekândan dışlayan ve olduğu yerde denetleyen olmak üzere yakınsayan iki paradigma çalışır haldedir: Kapatıcı ve dışlayıcı, gözetimci ve denetleyici. Gözetimci ve denetimci olan ikincisi, kentsel mekânların denetim ekseninde eklemelenmesine yol açmaktadır. Hem eski ikili karşıtlıklar hem de karmaşık bireyleştiren denetleme tertibatları ve teknolojileri iç içe geçmiştir. Foucault'ya göre, modernliğin politik mekânı, her iki paradigmanın sonucudur. Agamben'e göre, bu tertibatlarla yüzleşmek, ancak bireyleştirme süreçlerine nüfuz ederek ve bu süreçlerin işleyişine, yönetilemez hale gelinceye dek zorluk çıkartarak mümkündür. Çift yönlü olan bu paradigma, bireyi, bir yandan bir bilgi şebekesinin içine yerleştirip sabitleştiren ve orada izleyen panoptik gözlem fikrinden, bir yandan da ona bir müelliflik potansiyeli atfeden iktidarın yeni tasnif tertibatından oluşmaktadır. Bir sanat ve hayat eklemelenmesinin, denetim toplumunu tahlil etmeksizin, eski rejimin eleştirisiyle yetinmekle mümkün olmayacağı aşikâr hale gelmekte, bu tahlil olmaksızın tek başına deneyime<sup>20</sup>, muhaliflik ve örgütlenme de bu tertibatlarla yüzleşmeyi sağlamayacaktır.

Foucault, denetim toplumunda dilin (bir suçun yasada telaffuz edilmesiyle) performatif etkisinden söz etmektedir (Massumi, 2002: xvii-xx).<sup>21</sup> Sanatın, bir iletişim modelini temel alması ve bu modeldeki temsiliyete uygun ya da ona muhalif kamusalıklar üretmesi, denetim toplumunun bu modelle analiz edilebilen çalışma biçimini dikkate almaması anlamına gelmektedir. Deleuze'ün, Deleuze ile Guattari'nin ve Agamben'in dikkat çektiği üzere, mesele sadece karşımıza çıkan temsilî bariyerler değildir; mevkilendirme ve yerini belirleme pratikleri, iki ayrı

<sup>19</sup>Yönetimsellik kavramını derinlemesine ve şiddet artışıyla ilişkili olarak inceleyen bir makale için bkz. (Gambetti, 2009).

<sup>20</sup>Deneyime (*expérimental*). Deleuze, (2006: 101) bu sözcüğü, yorumlamanın karşıtı olarak kullanırken 'duyusal olarak deneyim edinmek' anlamını vurgulamaktadır (1997:197).

<sup>21</sup>Deleuze ve Guattari, bu etkiyi Hjelmslev'in modeliyle analiz etmektedirler. Bu modele göre, bir ifadenin ve içeriğin ayrı ayrı biçimleri bulunur ve birbirine geçişliliği söz konusudur.

yönetim biçiminin bir aradalığı ve birbirlerinden kolaylıkla ayrıştırılmamalarıdır. Buraya kadar muhaliflik ve örgütlenme, bir montaj mantığı içinde düşünülmesi gereken kavramlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Protesto ve protestonun ifadesi, muhalifliğini nasıl muhafaza edecektir? Bir eylemde ifade edilmiş bir eleştiri, görsel işitsel olarak nasıl montajlanmalıdır? Protestonun ifadesi, örgütlenmenin ve eleştirel düşüncenin bir parçası olabilir mi? Protestoyla mekânlaştırılmış bir yer, montajda 'uzlaşmış' bir yer olmaktan nasıl kurtarılabilir? Protesto, sadece gerçekleştiği mekân ve zaman içinde ifade edilmekle yetinmeli midir?

Kentsel aktivizm adı altında buluşan kent, sanat ve protestonun öncüsü elbette Sitüasyonist Enternasyonel'dir (SI). SI, kent, protesto ve sanat arasında kavramsal, taktiksel ve oyuncu bağlar kurdu. Gösteri kavramı, Guy Debord'un kavramsallaştırdığı, kitle iletişim araçlarıyla imgeselleşen kapitalist birikimin ve bunun üzerinde gelişen kültürel ortamın adı oldu ve Crary'ye göre, Horkheimer ile Adorno'nun 'kültür endüstrileri' kavramlarıyla, Baudrillard'ın 'simulakra' kavramıyla yakınlaşmaktadır (1989).

Dünyadaki (Kahire'de Tahriri Meydanı'nda, New York'da Wall Street yakınındaki Zuccotti Parkı'nda, Berlin'de müzelerde, Londra'da bir üniversite ve kilisede, Madrid ile Barselona'da meydan ve caddelerde yapılan) "işgal et" protestolarında SI'de olduğu gibi bir sanat, siyaset ve kentsel mekân montajı yapıldı. Aralarındaki ortaklık sitüasyonist taktikler ve onların görsel kaydından ibaret değildir. "İşgal et" eylemleri, paylaşılmayan bir bolluğun ifşası üzerine kuruldu. Bir eylemin 'yokluk' sebebiyle değil, yaratılmış ve üretilmiş 'bolluk'tan hakkını talep etmek için yapılabileceğini göstererek, herşeyi paraya endeksleyen devletlerin sanatı özelleştirmesi ve mülke dönüştürmesiyle sanatın devrimciliğini ve muhalifliğini yitirmesine de karşı durdular.<sup>22</sup> Eylemler bu açıdan, sergi

<sup>22</sup>7. Berlin Bienali'nde müzeleri işgal etmek üzere yapılan çağrıda, müzelerin sanatı araçsallaştıran tavrına örnek olarak Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nde 2012'de gerçekleştirilen "Müze İçinde Bir Müze" proje sergisi kapsamında yaşananlar örnek verilebilir. Bilgi için serginin küratörünün söylediklerine şuradan ulaşılabilir: <http://firatarapoglu.blogspot.com/>

mekânlarının, bienallerin ve müzelerin sanatı, kentsel dönüşümün ise sanatçıları araçsallaştırdığı<sup>23</sup> bir ortamda, sanatın 'izleyici kitlesi' olmaktan çıkıp bizzat uygulayıcısı haline gelen, sanatın gündelik hayatla beraberliğini gerçekleştiren, icra eden bireylerin bir araya gelmesidir.

Sitüasyonistler, kentlilerin iskân ettikleri mekânın nasıl örgütleneceği ve tasarımı hakkında söz sahibi olması gerektiğini söylemişlerdi. Onlara göre, bürokrasi, sermaye ve emperyalizmin altını oyacak olan tam da buydu. Kentsel yaşamın yeniden örgütlenmesi, diğer kurumlarla birlikte profesyonel mimarlığın çözüldüğü ve "yaratıcı oyun" ile tanımlanabilen göçebe bir hayatın, çalışma hayatının yerini almasıyla gerçekleşecekti. Sosyal yaşam, mimari bir oyuna dönüşecekti. Mimarlık, *SI*'in stratejilerde, etkileşim halindeki arzuların dönüşümlü bir vitriniydi. Esasen kentsel yaşama dair bir tutum olan *SI*, yaşayanların müdahil olabildiği bir çevrede, sanat ve teknolojinin, insanî çevreler için kesişmesini önermekteydi (McDonough, 2002).

Sitüasyonistlerin toplumsal değişime yol açabilmek için geliştirdikleri kavramlar ve pratiklerden bazıları: psikocoğrafya (farklı çevresel koşulların, insanların duygu ve eylemlerini etkileme biçimlerinin keşfi), sürüklenme (*dérive*: hedef belirlemeden kentte yürüyüş), durum (*situation*: insanları, senaryosunu kendilerinin yazdıkları oyunlarda rol almaları) ve saptırmadır (*détournement*: kentin aşına olmayan yerlerinde gezintiden, popüler filmler gösterilirken diyaloglarını değiştirerek seslendirmeye varan bir taktik).

Bu taktik ve pratikleri çağrıştıran imgeler, 'işgal et' eylemlerinden sonra, Gezi Parkı protestolarında da dolaşıma girdi. Gezi parkı protestoları, 'işgal et' protestolarından farklı koşullar içinde gerçekleşti. Protestonun biçimi, ifadesi, tarzı ve kent hakkını savunuyor olması bakımından, Gezi Parkı'nın da 'işgal et' eylemleriyle ortak bir yönelim taşıdığını düşünebiliriz.

<sup>23</sup>Sanatçıların araçsallaştırdığı kentsel dönüşüme dair, 21 Eylül 2010'da yaşanan Tophane olayı hakkındaki tartışmalara bakılabilir. İnternette ulaşılabilenler için bkz. [birdirbir.org/bir-fotograf-bin-soze-bedel/](http://birdirbir.org/bir-fotograf-bin-soze-bedel/), [birdirbir.org/o-duyarligi-yemiyoruz](http://birdirbir.org/o-duyarligi-yemiyoruz), [odaprojesi.blogspot.com/2010/09/8-yl-boyunca-ayn-mahallede-guncel-sanat.html](http://odaprojesi.blogspot.com/2010/09/8-yl-boyunca-ayn-mahallede-guncel-sanat.html) ve [academia.edu/357522/Tophanedede\\_ne\\_oldu](http://academia.edu/357522/Tophanedede_ne_oldu).

'İşgal et' eylemlerinde olan, Gezi Parkı eylemlerinde yinelenen öğelerden söz edilebilir: Çadır, alışveriş sepetinin saptırılarak kullanımı, İstanbul dışındaki kentlerin yol tabelalarında görülen "Taksim" yazılması, açık havada yapılan forumlar, mizah ve şiir yazılamaları, "çapulcu" sözcüğünün pejoratif kullanımı, hem İstanbul hem de Ankara'da yinelenen 'dilek ağacı', Gezi Parkı'nın ve Taksim'deki yol kazısının altından çıkan Ermeni Mezarlığı ile birlikte anlatılmaya başlanan karşı hafıza anlatıları, forumlar, reklam sektöründe işten çıkarılanların hazırladıkları karşı-kamu spotları ve internette bloglarda toplanan duvar yazıları arşivleri, "saptırma" yoluyla Boğaziçi Korosu'nun türküleri yeniden söylemesi, alışveriş sepetinin ilkyardım arabasına dönüştürülmesi, eylemlerde kullanılan bir dozerin POMA<sup>24</sup> olarak adlandırılması, atölyelerin spot videolarında çocukların dilinden ortak kavramlara yapılan vurgu, imeceyle toplanan çöpler, yapılan kütüphaneyi ve erzak taşıma işlerini anlatan fotoğraflar, takas etkinlikleri, kitap okuma eylemleri, "park kütüphanesi" ve "park müzesi" fotoğrafları, 'yurttaş habercileri'nin her eylemden yaptıkları yayınlar, android telefonlara yüklenebilen telsiz uygulamalarla kentin engelsizce dolaşılabilmesi gibi.

Brezilya'da "Aşk Bitti, burası Türkiye!" sloganının Gezi Parkı'na yaptığı atıftan da yine ulusal sınırları tanımayan bir eklemlemenin<sup>25</sup> örneği olarak; *Zübük* (Kartal Tibet, 1980) filmine yapılan atıftan,<sup>26</sup> kültürel ve zamansal bir eklemlemenin tezahürü olarak söz edilebilir. Paranın geçmediği takas eylemleri, inşaat ile kalkınan bir ülkenin kaybettiği düşünülen nitelikler için verilen bir alarmdır. Bireylerin gündelik yaşamına ve bedenlerine, sözcüğü ile müdahale eden yeni iktidar etme biçimi, her-

<sup>24</sup>"TOMA" yerine "POMA: Polisin uyguladığı gereksiz şiddete işaret etmek üzere, "Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı", "Polis Olaylarına Müdahale Aracı" haline getiriliyor.

<sup>25</sup>OWS (*Occupy Wall Street*) eylemlerinde, 2011'in başında Kahire'deki eylemlerden benzer biçimde öğeler alındığı ve onun da İspanya'da Mayıs 2011 eylemlerinden alıntılar olduğuna dair bkz. [thelinknewspaper.ca/article/1951](http://thelinknewspaper.ca/article/1951).

<sup>26</sup> *Zübük*, Aziz Nesin'in 1961'de ilk baskısı yapılan romanıdır. Film, 1980'de Atif Yılmaz tarafından bu romandan uyarlanmış, Kartal Tibet tarafından yönetilen filmde, Kemal Sunal -"İbrahim Zübükzade" rolünde-, Nevra Serezli, Kadir Savun, Osman Alyanak, Ali Şen, Metin Serezli, Nubar Terziyan gibi oyuncular yer almaktadır.

hangi bir gündelik faaliyetin birer eyleme dönüşmesine sebeptir.<sup>27</sup> Zamanlar, kültürler, biçimler arası önermelerin ve imgelerin bir karışımı ve kolajı içinde oryantasyonun kaybedilmesi, mekânın ve zamanın sabitlelerinden bir süreliğine kopulması, tahayyül edilenin gerçekliğe hâkim olması, fiziksel mekânın belirlediği hareketin eylem süresince fiziksel mekânı değiştiren bir harekete dönüşmesi, duvar yazılarında bilgisayar oyunlarından isimlerin görülmesi ve geçmişten gelen anekdotların yüzeylere yazılması da bunlara eklenebilir.



Solda Bernie Boston sağda Marc Riboud tarafından 21 Ekim 1967 yılında yapılan Pentagon'a yürüyüş eylemi sırasında çekilen fotoğraflar.



Solda Adana'da sağda İstanbul'da Gezi Parkı eylemleri sırasında çekilen fotoğraflar.

<sup>27</sup>De Certeau'nün gündelik hayat taktiği olan yürüyüş, doğrudan politiktir artık. Haziranın ilk iki gününde Ankaralılar, kavşakta kesişen dört koldan Kızılay'a yürüyüşün polis tarafından engellenmesiyle, yürüyüşün, bir 'işgal et' eylemine dönüşmesini deneylediler. Kızılay'ın bir meydan olmaması ise, eylemin her gün yinelenmesi için sebeplerden biriydi.



#occupygezi

Gezi Parkında eylemcileri temsil eden penguen (Çizer: Oğuzcan Pelit)



OWS için bankaları (özellikle Goldman Sachs) temsil eden dev mürekkep balığı (Çizer: Molly Crabapple)



Gezi Parkı eylemlerinde takımların desteği (Çizer: Serhan Küçükahmetler)

Kentsel hareketler, *SI* yöntemlerini kullanmaktadır. Bununla beraber, Crary (1989), "gösteri toplumu"nun 1970'lerin ortalarında nihayete erdiğini öne süren Baudrillard'a katılmaktadır. Kamusal ve özel arasındaki ayrımın belirgin olduğu zaman, gösterinin yeri, zamanı, amacı ve seyircinin yeri bellidir. Gösterinin sonuna dek götürülerek tüketileceği fikri hakimdir.<sup>28</sup> Crary, "gösteri"nin tüketilmesinin ve *SI* tarafından geliştirilen karşı hafıza stratejilerinin günümüzde geçerli bir çözüm olup olmadığını sorgulamaktadır makalesinde.

Görsel-işitsel kayıt, farklı yerlerdeki ve ayrı zamanlardaki eylemleri mukayese olanağını ve bir 'farklılık etiği'ni olumlamakta, sityasyonistlerin taktiklerini yeniden kullanıma katmaktadır. Bunda amaç, 'gösteri'yi aşikâr hale getirmek değildir; olayların deneyime ve yaşantıya dönüştürülmesidir. Bu yöntemlerin geçerliliğinin sınanmasından başka bir zorluk da,

<sup>28</sup> Fernand Léger, Crary'nin (1989: 106) aktardığına göre, böyle bir programı dile getirmiştir.



Foucault'nun tespit ettiği ikili paradigmanın değişen birimlerini bulup çıkarmaktır. Görmek ve göstermek yerine görürken fark etmek, anadamar medya tarafından bir iletişim ve gösteri biçimine uygun biçimde, olgular halinde sunulan bilgiyi, imgelerine ayırmak ve bu imgelere yansıtılmış denetim toplumunun ipuçlarını yakalamak, kamusalıklar olarak bir araya gelen farklılıkların niteliğini ve muhalifliklerinin mahiyetini, görsel-işitsel yüzeylerin ve internetin sunduğu analiz ve sentez olanakları ile sınamak

gibi bir iş öne çıkmaktadır.



OWS eylemine çağrı için *Adbusters* dergisinin kapağı

Video ve fotoğrafın olanaklarının çoğaltılıp birbirine eklenildikçe deneyimin oluşmasında, bakış açılarının üretiminde, ayrılmış birlikteliklerin farkındalığını yayan, sorgulayan eleştirel bir muhalifliği muhafaza edebilmesi için bir program, şüphesiz ilk kez burada düşünülmüdü. Bu programın yinelenmesine gerekçe olarak, yeni koşullar ve birikimlerin, yakın zamanlarda gerçekleşen olayların ışığında sorulmasına, yeni olasılıklara işaret etmenin heyecanına yaslanmak mümkün. Görsel-işitsel kayıtların geniş bir topluluğa aktarım olanağı, daha önce demokratikleşme odaklı iyimserliklere ve bir kötümser-

liğe kaynaklık etmişti. Bu yazıda taşınmaya çalışılan iyimserlik ise, karşı kamuların sadece seslerini duyurmakla yetinmeyip, ifade biçimlerinin ayırında olmaları, başka bir deyişle yabancılaşma ve parçalanmaya karşı ses çıkarmakla kalmayıp, "bunları kaydedebilme ve bunların etkileriyle bu yolla başedebilme yeteneği" kazandıklarına dair belirtilerden kaynaklanmaktadır (Özbek, 2004: 483).

'Kent'in gözenekleri'nin yeniden ortaya çıkarılması ve karşı-hafızanın muhalif eleşireliliğinin sürdürülmesi, birbiriyle bağlantılıdır. Farklı sanat alanları arasındaki uzanımdan söz eden Deleuze'e göre, sanatlardaki uzanım, her sanat alanının birbirinin çerçevesinde kendini gerçekleştirmesidir. Sanatların uzanıma dayalı bu birliği, "evrensel bir tiyatro" kurmaktadır. Bu tiyatronun hazır örneği ise Deleuze'e göre, kenttir: "Gerçek kişiler heykellere dönüşür, kent ise bir dekordur, seyirciler bile resmedilmiş imgeler ya da heykellerdir. Sanat baştan sona kamusal toplumsal alan haline gelir" (2006: 183). Deleuze'ün sanatların uzanımı için söyledikleri, Jasper'ın etik protestosu ile aynı kapsamda düşünülebilir mi? Eylemlerin ve kentsel hareketlerin birbirine ses, imge ve söz bulaştırmasıyla eleştirel bir eklemleme, teknolojik olanakların çeşitliliğiyle beraber ise sanatların uzanımı yeniden imkân dâhiline girmektedir. Kent ve sanat birlikteliği, ne yeni ne de iki ıraksak dizi oluşturur. İkisi arasındaki ilişki, birbirine eklemlemenden çok, ikisini de dönüştürebilen deneyimle ilgilidir. Protesto, kent ve sanat arasındaki ilişkinin ta kendisi olabilmektedir.

Kentin temsilî mekânlarının ve gözeneklerinin yok edildiği bir süreçte, kentsel hareketler, gündelik hayatın tekrarı içinde soyut mekân ve mekân temsilleri aracılığıyla sıradanlaştırılan şiddeti gözler önüne sererken, oyun ve şenlik dolayımıyla yabancılaşmayı ve deneyim kaybını hatırlatarak karşı hafızanın oluşumuna etki etmekte; kamusal alanda sanatın olanaklarıyla karşı kamusalıkları tetiklemektedirler. Bununla birlikte, kentsel hareketler, karşı hafızanın eleştirel muhalifliğini sürdürebilmek zorundadır, bunun için de sürekli bir analiz ve sentez kaçınılmazdır. *SI* taktiklerinin kullanımının geçerliliğini, her eylemde yeniden analiz etmek, *ad hoc* kullanımların her zaman egemen kamusalılık tarafından da kullanılabileceğini unutmamak bir zorunluluktur.<sup>29</sup> Buna rağmen

<sup>29</sup>*Skop*'un internetteki adresinden sanatın manipüle edildiği olaylar hakkında makalelere ulaşılabilir. Bunlardan ilki, 2012 Ağa Han Ödülünü alan Fabrika projesinin "Mimarlık ve Gösteri" başlıklı sergisinde Guy Debord filmlerinin duvarlarda fon olarak kullanılması (ayrıntılı bir anlatım için bkz. Ali Artun, 'Mimarın Şöhret Düşkünlüğü: Emre Arolat Ve Guy Debord', (2012), [eskop.com/skopbulten/mimarin-sohret-duskunlugu-emre-arolat-ve-guy-debord/611](http://eskop.com/skopbulten/mimarin-sohret-duskunlugu-emre-arolat-ve-guy-debord/611). [erişim: Ağustos, 2013]. Başka olaylar arasında *Radikal* gazetesinin *Radikal Art* başlığıyla açtığı sergi, kentin otobüs duraklarında sergilendi; Nişantaşı/Tepebaşı Yaya Sergisi ve son olarak Tarlabası'ndaki

men, *ad hoc* kullanımdan kaçınmak için bu taktiklerin reddi ise, toptancı bir reddediş olacaktır. Kentsel hareketlere analiz ve sentez olanaklarını sağlayacak olan, protestolarının görsel işitsel kaydı ve bunların montajı, eylemlerin analizi ve kentsel bir arşivdir. Eylemlerin görsel işitsel kayıtları ve bunların başka hareketlerin kayıtlarıyla yapılabilecek montajı, kayıtların farklı hareketler arasındaki dolaşımı, protesto öncesi ve sonrasında tartışılması ve farklı bakış açılarının oluşumu, hareketin dönüşümü ve pedagojisi açısından önemlidir. Tarihe not düşmek<sup>30</sup> ya da eylemlerin arşivlenmesi, belgelenmesi gibi pratik ve önemli amaçları dışında, kentli video ve fotoğraf deneyiminin<sup>31</sup> tanıklıktan başka roller üstlenmesinin imkânları araştırılabilir, kentsel aktivizmin küresel eklemlenmelere rağmen yerel olarak ifade gücünü ortaya çıkarıp çıkarmayacağı tartışılabilir.<sup>32</sup> Kentteki çoklu bakış açılarını fark etme imkânı, hem protestonun niteliği hem de karşı kamusal bir kültürel birikim açısından dikkate değerdir.

Gezi Parkı eylemleri, kent hakkına yaslanarak açık mekânın olduğu gibi korunmasını sağlamak için hareket eden bir kolektifin küçük bir eylemiyle başladı. Karşılaştığı tepkinin şiddetine karşı eylemler, bütün bir ülkede vuku buldu. Kentteki mekânların, "kent sakinleri için perde anılar, ihtilafli anımsamaların izdüşümü" olduğunu söyleyen Boym (2009:124) gibi, Gezi Parkı'nın neden yıkılıp inşa edilen ve edilmiş başka mekânlardan (Ankara'da Gençlik Parkı, AOC) daha fazla yankı uyandırdığı, yapılmış bütün kül-

---

kentsel dönüşüm uygulamasından önce gerçekleştirilen "sanat festivalleri" sayılabilir. İlk ikisi için bkz. (Bakçay, 2007). Üçüncüsü için bkz. (Fırat, 2012).

<sup>30</sup>*Videoccupy*, Gezi Parkı eylemlerinin arşivini oluşturmak üzere, eylemlerin başlangıcından 2-3 gün sonra oluşturulmuş bir gruptur. Grupla birlikte bir oturum gerçekleştiren *Altyazı* dergisi ekibinin en sık dile getirdikleri "tarihe not düşmek", "tanıklık" ve "belgelemek"tir. Bkz. *Altyazı*. Temmuz-Ağustos, 2013.

<sup>31</sup>Gerilla videosunun tarihinde tanıklık etmenin ve belgelemenin bu tarzı üreten sebepler olduğunu unutmamak gerekir.

<sup>32</sup>Video ve fotoğrafın çerçeveler arası uzanım potansiyelinin kullanıldığı işlerde, sergileme mekânından bağımsız olarak ifade gücünü kaybetmemiştir. 9. İstanbul Bienali'nde, seçilmiş bienal mekânlarının çok tartışılmış oryantalizmini etkisiz kılmak, sadece video ve fotoğraf işleriyle mümkün olmuştur. Bu konuda, seçilen mekânların oryantalizmi ile ilgili bir makale için bkz. (Yardımcı, 2005) ve aynı sayıdaki Selçuk Seçkin'in Bourdieu ile söyleşi.

türel, politik ve estetik baskıların sembolü haline dönüştüğü bu yazıda sunulmaya çalışılan çerçeve içinde şöyle özetlenebilir: Gündelik yaşamın ortasında, tam da onu sembolize eden açık mekân, kamusal bir mekân, yıkılmış bir kışla binasının yeniden inşa edilmesiyle karşı karşıyadır. Hem gündelik hayata hem de kamusal mekâna doğrudan yapılan bir müdahale, militer bir yapının yeniden inşa edilmesi yoluyla yapılmaktadır. Mimari değeri hesaba katmaksızın, kışla tipi bir binanın alışveriş mekânı olarak yeniden inşa edilmesi, tüketimin militer bir estetikle buluşturulması, tam da Batının yüzyıllardır sürdürdüğü mülkiyet temelli politik sistemin benimsendiğini göstermektedir. Kendisini geleneksel ve muhafazakâr olarak tanımlayan bir iktidarın yıkıcılığı ise belli bir zaman dilimine karşıdır. Mekânlara kazınmış olan zamanı, o zaman dilimi içinde inşa edilmiş yapıları yıkıp, yıkılanları yeniden inşa ederek geri döndürmeye, bellekten bu zaman ve ilişkileri silmeye çalışmakta, bu haliyle Boym'un terimleriyle yeniden kurucu nostaljiye uymaktadır. Gezi eylemcileri, bu mekânı muhafaza etmek istemekle nostaljik değil, oradaki (mükemmel olmayan) gelecek tasavvurunun bilincinde, bu tasavvur gerçekleşmeyecek olsa da onun kaydını tutmakla ilgilidirler. Bir zamanlar beliren imkânların, koşulların hatırlanması, mekâna kazınmış zamansal sosyal izlerin bir kaydını tutmaktır. Bundan daha öncelikli olarak belki de, gündelik yaşama, kamusal mekâna ve özel alana yapılan müdahaleye analiz ve senteze imkân verecek şekilde direnç göstermektir. Bundan sonra ne olacağı, bu protestonun dünyadaki başka protestolara eklenme olasılığı kadar, yersizyurtsuzlaşma deneylemesine, görsel işitsel mecrada çoklu bağlantılar yaratmanın ve montajlamanın imkânlarını her alanda görmeye bağlı olacaktır. Yaşanan bir olayı, kaydetmek ve kurgulamak, deneylemekle birlikte yürüyen bir süreçtir. Fotoğraf ve videonun eklenmesine sebep ya da aracı olduğu zamanlar ve mekânlar, analiz ve sentez için ortam ve dirençli yüzeyler sunmaktadır. Yaratmak kadar yaratmama eylemi, başka bir deyişle gerçekliğin verili halini sorgulamak, bunu yaparken de analiz ve sentezden yararlanmak, görülebilen gerçekliği bozarak direnç göstermek, görülebilen gerçekliğin kurgulanmışlığını hatırlatmak, farklı kurguların da olabileceğine ve gerçekleşebileceği fikrine yaklaşmak için,

kentsel hareketlerin ilgisini bekleyen görsel işitsel arşivleme, bu ortam ve yüzeylerin hammaddesini oluşturacaktır.

### Kaynakça

- Agamben, G. (2002). *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*. T. McDonough (Der.), *Guy Debord And The Situationist International: Texts And Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Agamben, G. (2007). *Metropolis*. [www.generation-online.org/p/fpagamben4.htm](http://www.generation-online.org/p/fpagamben4.htm)
- Akcan, E. (2004). *Dolgu İstanbul: Küresel Şehre Oniki Senaryo*. İstanbul: 124/3.
- Altay, C. (2013). Gezi Parkı'nda Kamusal Mekân. *Sanatatak*. [sanatatak.com/view/Gezi-Parkinda-Kamusal-Mekân/344](http://sanatatak.com/view/Gezi-Parkinda-Kamusal-Mekân/344).
- Bahtsetzis, S. (2007). Kamuyu Sınamak: Yunanistan'da Yeni Kamusal Sanat. Tan, P. ve Boynik, S. (Der.), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bakçay, E. (2007). Kent Dönüşürken: Kamusal Alanda Sanatın Olanakları. *art-ist*, Haziran, 32-39.
- Benjamin, W. (1986). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. P. Demetz (Der.). New York, Londra: Schocken Books.
- Bora, T. (2011). *Sol, Sinizm, Pragmatizm*. 2.Basım, İstanbul: Birikim.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F.B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Buck-Morss, S. (2007). *Küresel Bir Karşı-Kültür*. İstanbul: Versus Kitap.
- Crary, J. (1989). Spectacle, Attention, Counter-Memory. *October* (50), 96-107.
- Dehaene, M. and De Cauter, L. (2008). Stalker unbounded: Urban activism and the terrain vague as heterotopia by default. M. Dehaene, M. & L: De Cauter (Der.), *Heterotopia And The City: Public Space In A Postcivil Society* (s.215-224). New York: Routledge.
- Deleuze, G. (1997). *Negotiations*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2006) *Kıvrım: Leibniz ve Barok* (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G. (2006). *Müzakereler* (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze G. & F. Guattari (2012). *Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (F.Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Gambetti, Z. (2009). İktidarın Dönüşen Çehresi: Neoliberalizm, Şiddet ve Kurumsal Siyasetin Tasfiyesi. İ.Ü. *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 40, 143-164.
- Harvey, D. (2013). *Asi Kentler* (A.D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis.
- Hetherington, K. (1997). *Badlands of Modernity*, Londra, New York: Routledge.
- Işık, E. (2009). Mekân ve Toplum. Işık, E. (Der.), *Özneler, Durumlar ve Mekânlar : Toplum ve Mekân*. İstanbul: Bağlam.
- İnce, H.A. (2006). İnisiyatif Nedir? *art-ist*, Kasım, 57-60.

- Lang, P. (2008). *Stalker Unbounded: Urban activism and the terrain vague as heterotopia by default*. Dehaene, M. ve De Cauter, L. (Der.), *Heterotopia And The City: Public Space In A Postcivil Society*. New York: Routledge.
- Lefebvre, H. (1996). *Writings On Cities*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Lefebvre, H. (1998). *The Production of Space*. Oxford, UK; Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Lütticken, S. (2002). Secrecy and Publicity: Reactivating the Avant-Garde. *New Left Review*, Eylül-Ekim, 129-48.
- Massumi, B. (2002). Introduction: Like A Thought. Massumi, B. (Der.) *A Shock To Thought: Expressions After Deleuze and Guattari*. Londra, New York: Routledge.
- McDonough, T. (Der.). (2002). *Guy Debord and the situationist international : texts and documents*. Cambridge, Mass. : MIT.
- Natalie Zemon, D., & Starn, R. (1989). Introduction. *Representations*(26), 1-6. doi: 10.2307/2928519.
- Özbek, M. (2004). Kamusal Alanın sınırları. Özbek, M. (Der.) *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil.
- Özbek, M. (2004). Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe. Özbek, M. (Der.) *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil.
- Özden Fırat, B. (2012). Yıkıma Dek Görülebilir. *express*, Aralık, 6-9.
- Rancière, J. (2007). Siyasi Özne Olarak Sanatçılar ve Kültür Üreticileri: Neo-Liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme. Tan, P. ve Boynik, S. (Der.), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Ryan & Lethen (1989). The Rhetoric of Forgetting: Brecht and the Historical Avant-Garde. Theo D'haen, Rainer Grubel, & Helmut Lethen (Der.), *Convention and Innovation in Literature*. Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co.
- Sheikh, S. (2007). Kamusal Alanın Yerine Ne mi? : Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya. Tan, P. and Boynik, S. (Der.), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Süalp, Z.T.A. (2004). Kamusal Alan, Deneyim ve Kluge. Özbek, M. (Der.), *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil.
- Steyerl, H. (2002). Protestonun Eklemlenmesi. [eipcp.net/transversal/0303/steyerl/tu](http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/tu).
- Şengül, T. (2013). Distopya ve Ütopya. *Bir+Bir*, Nisan, 20-26.
- Thoburn, N. (2012). Minor Politics, Territory and Occupy. *metamute*. [www.metamute.org/editorial/articles/minor-politics-territory-and-occupy](http://www.metamute.org/editorial/articles/minor-politics-territory-and-occupy).
- T. J. Clark, vd. (2013). İsyân, Sanat Ve Gündelik Hayatta Kesintisiz Devrim. *eskoop*. [eskoop.com/skopbulten/isyân-sanat-ve-gundelik-hayatta-kesintisiz-devrim/1364](http://eskoop.com/skopbulten/isyân-sanat-ve-gundelik-hayatta-kesintisiz-devrim/1364).
- Yardımcı, S. (2005). Kent, Mekân, Bienal ve Olanaklar. *art-ist*, Aralık, 24-31.

**Neslihan Tanju Ercan:** ODTÜ Mimarlık mezunu, Ankara Üniversitesi RTS anabilim dalında yüksek lisans tezi tamamladı, aynı yerde Doktora öğrencisi.