



HACATTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

PREKARYA KAVRAMI ÜZERİNE SANAT UYGULAMALARI

Nejbir Erkol

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

PREKARYA KAVRAMI ÜZERİNE SANAT UYGULAMALARI

Nejbir Erkol

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

PREKARYA KAVRAMI ÜZERİNE SANAT UYGULAMALARI

Danışman: Prof. Dr. Cebrail Ötgün

Yazar: Nejbir Erkol

ÖZ

Bu tez, Guy Standing tarafından ortaya atılan “prekarya” kavramını çağdaş sanat uygulamaları bağlamında incelemektedir. Prekarya kavramı, güvencesiz, kırılğan, yaralanabilirlik ve esnekleştirilmiş iş modelleri üzerinden hayatımıza girerken aynı zamanda kırılğanlaşan hayatın geleceği hakkında ipuçları sergilemektedir. Bu bağlamda kavram, farklı disiplinlerde ve sanatsal pratiklerde gözlemlenerek yeni bir kavramsallaştırma denemesine gidilmiştir.

Tez, birbiriyle ilişkili halde okunabildiği gibi, ayrı bir şekilde de değerlendirilebilen iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, Standing’in “prekarya” kavramının tarihselliğini araştırırken aynı zamanda Karl Marx’ın Proletarya kavramı ile ilişkilendirilerek iki kavram arasındaki hem ortak pay hem de ayrıştığı nokta açıklanmıştır. İkinci bölümde ise, sanat-prekarya ilişkisi sorgulanmıştır. Son yıllarda sanatın konusu olmaya başlayan prekarya kavramı, konu kapsamında referans alınan sanatçılar ile tez araştırma sürecinde ürettiğim sanat çalışmalarımıyla beraber ele alınmıştır. Gerek sanat-emek ilişkisinin prekar oluşunu gerek malzeme dili aracılığıyla sanatçıların prekaryaya karşı tutumları incelenerek kavramsallaştırma denemesi desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Prekarya, güvencesizlik, kırılğanlık, yaralanabilirlik, çağdaş Sanat.

ARTISTIC PRACTICES BASED ON THE CONCEPT OF PRECARIAT

Supervisor: Prof. Dr. Cebraail Ötgün

Author: Nejbir Erkol

ABSTRACT

This master's thesis examines the concept of precariat coined by Guy Standing . The concept of precariat emerges in insecure, precarious work models creating vulnerability and flexibility, giving hints about the future of precarious life. Here, the concept is re-conceptualized through its application in different disciplines and artistic practices.

The thesis consists of two chapters that can be read individually or across. In the first chapter Standing's account on historicity of the concept of precariat is investigated in relation to Karl Marx's concept of proletariat offering a discussion on their common points and their differences. In the second chapter the relation between precariat and art is investigated. As a subject matter that surfaces in recent years, precariat is tackled through artists who produce in relation to the subject matter and through the artistic production that accompanied the research process. Conceptualisation experiments are supported by examining precarity in the relation of art and labour as well as the language of medium that artists tackling precariat have adopted.

Keywords: Precarity, insecurity, fragility, vulnerability, contemporary art.

TEŞEKKÜR

Her zaman yanımda olan desteklerini esirgemeyen aileme, tezi oluşturma süreci boyunca gerekli tüm görüş ve kaynaklara ulaşabilmenin kolaylığını sağlayan, engin fikirleri ve sabrıyla yanımda olan kıymetli hocam Prof. Cebraail Ötgün' e; yardımlarını esirgemeyen çok değerli arkadaşlarım; Ramazan Ertuğrul, Cemil Toprak, Metin Öztürk ve Özgöl Kahraman'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: GÜVENCESİZ BİR TOPLUM; PREKARYA.....	3
1.1. Prekarya Kavramı;	5
2. BÖLÜM: PREKARYA VE SANAT İLİŞKİSİ	17
2.1. Bir Sanatçı Olarak Gustave Courbet'nin Eylemi ve Prekarite.....	19
2.2. Prekarya'nın Çağdaş Sanattaki İzdüşümleri.....	29
SONUÇ	62
KAYNAKLAR.....	66
ETİK BEYANI	69
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	70
MASTER'S THESIS/ ART WORK ORJİGİNALİTY REPORT	71
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	72

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Doğu Fransa'da bir gilets jaunes (sarı yekekliler) gösterisi,17 Kasım 2018, Vesoul, Fransa.....	7
Görsel 2. Doğu Fransa'da bir gilets jaunes (sarı yekekliler) gösterisi,17 Kasım 2018, Vesoul, Fransa.....	7
Görsel 3. “Nuit debout” protestoları, “Gece Ayakta”, 31 Mart 2016, Fransa.....	8
Görsel 4. Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849, Tuval üzerine yağlı boya, 170 x 240 cm. Orsay Müzesi, Paris.....	20
Görsel 5. Gustave Courbet, Ornans'ta Bir Defin, 1849-50, Tuval üzerine yağlı boya, 315,4 x 6,68 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	20
Görsel 6. Gustave Courbet, Günaydın, Mösyö Courbet, 1854, Tuval üzerine yağlı boya, 129 x 149 cm. Fabre Müzesi, Fransa.....	21
Görsel 7. Courbet (detay1),.....	22
Görsel 8. Courbet (detay2),.....	23
Görsel 9. Hugo Ball, Cabaret Voltaire 'de Karawane şiirini okurken.1916.Zürich, İsviçre.....	25
Görsel 10. Kurt Schwitters, "Asamblaj", 1920.....	26
Görsel 11. Marcel Duchamp. Çeşme,1917. 10.8 x 17.9 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, New York.....	27
Görsel 12. Frida Kahlo ve Diego Rivera, Teknik İşçiler, Ressam ve Heykeltıraşlar Sendikası'nın yürüyüşünde, 1 Mayıs 1929.....	28
Görsel 13. Thomas Hirschhorn, Jemand kümmert sich un meine Arbeit (Birisı işımlle ilgilenir), 1992, karışık medya. Kurulum görünümü, Paris.....	30
Görsel 14. Thomas Hirschhorn, Pixel-Collage n°15, 2015. Baskılar, plastik levha, bant, 30 x 55 cm. Kosova Ulusal Galerisi, Kosova.....	32

Görsel 15. Latifa Echhakhch “Silinen Kalabalıklar” Freski 2017, İstanbul Modern, İstanbul.....	33
Görsel 16. Nejbir Erkol, Geçmişten önceki zamanlar, 2020. 47:09’ Video-Performans, Mardin https://www.youtube.com/watch?v=6l7plyANHoA&t=1501s	34
Görsel 17. Nejbir Erkol, Görsel 16 Detay1.....	35
Görsel 18. Nejbir Erkol, Görsel 16 Detay2.....	35
Görsel 19. Seçkin Aydın “I can’t carry my grandma, neither can I eat or wear her.” 2015.....	36
Görsel 20. Hiwa K. Boru heykeli, 2017. 43,9 x 29,3 cm. Kassel, Almanya.....	37
Görsel 21. Hiwa K. Boru heykeli, 2017. Detay.....	38
Görsel 22. Fatma Bucak. Şüpheler Olabilir, 110 x 145 cm, 2015.....	39
Görsel 23. Fatma Bucak. Çok ağır (Sekiz Manzara çalışması), 110 x 135,5 cm. 2014.....	39
Görsel 24. Nejbir Erkol. Hevi (Umut), 2017, 4 x 8 cm. Siyah çöp poşeti üzerine iğne oyası.....	40
Görsel 25. Nejbir Erkol. Hevi 2 (Umut), 2019. 4:06, video performans. H264-HD, https://vimeo.com/337495372	40
Görsel 26. Murat Gök. Border Hammock, 2010. Performans Fotoğrafı.....	41
Görsel 27. Murat Gök. Border Hammock, 2010. Performans	41
Görsel 28. Nejbir Erkol. Sınır (Limit), 2019. Performans (Tek Kemerli Ayakkabı).....	43
Görsel 29. Nejbir Erkol. (Görsel 28 ayrıntı).....	43
Görsel 30. Nejbir Erkol. Bir yer Düşünmek, 2019. Performans fotoğrafı.....	44
Görsel 31. Nejbir Erkol. Papik/Patik, 2019. Video Performans, 2:58, Mamak, Ankara. Video performans. https://vimeo.com/517250158	45
Görsel 32. Nejbir Erkol. Çukur, 2019. Fine Art baskı, 39 x 54 cm.....	46
Görsel 33. Nejbir Erkol. Çukur, No:2, 2020. Enstalasyon.....	46
Görsel 34. Nejbir Erkol. Çukur, No:3, 2021. 29 x 21 cm. Kâğıt Üzerine Kurşun kalem.....	46

Görsel 35. Nejbir Erkol. Çukur, No:4, 2021. 28 x 21 cm. Kâğıt üzerine kurşun kalem.....	47
Görsel 36. Nejbir Erkol. Aldım Verdim, 2021. Arter araştırma programı Ekim 2020- Mayıs 2021 sanatçı çalışmaları kataloğu.....	48
Görsel 37. Nejbir Erkol. Aldım Verdim, 2021, Ayrıntı.....	48
Görsel 38. Nejbir Erkol. “Güvenli Alan” No:1, 2020, 92x56x45 cm, Sandalyeye ısı ile müdahale.....	49
Görsel 39. Nejbir Erkol. “Güvenli Alan” No:2, 2021. 17 x 30 cm. Kağıt üzerine karışık teknik...49	49
Görsel 40. Nejbir Erkol. “Güvenli Alan” No:3, 2021. 22 x 33 cm. Kağıt üzerine karışık teknik....49	49
Görsel 41. Nejbir Erkol. Bir Masalın İçinde, 2020. 30 x 42 cm. C-print baskı.....	50
Görsel 42. Nejbir Erkol. Kurtarılmış Manzara, 2019, 183 x 38 cm, Sert plastik taşınabilir havuz, Toptepe köyü, Nusaybin, Mardin. Mekana özgü yerleştirme.....	51
Görsel 43. Nejbir Erkol. Kurtarılmış Manzara, 2019. 52, 5 x 70 cm. C-print.....	51
Görsel 44. Ai Weiwei. Soleil Levant, 2017. Yerleştirme, Kunsthal Charlottenborg, Kopenhag, Danimarka.....	52
Görsel 45. Ai Weiwei. Soleil Levant, 2017. Yerleştirme Detay.....	52
Görsel 46. Ai Weiwei. Ayçekirdekleri, 2010. Boyanmış porselen. Yerleştirme görüntüsü, Mary Boone Gallery, New York.....	54
Görsel 47. Ai Weiwei. Ayçekirdekleri, 2010. Boyanmış porselen, Detay.....	54
Görsel 48. Andy Warhol. Atölyesi ve Asistanları.....	57
Görsel 49. Jeff Koons. Asistanları ile birlikte.....	57
Görsel 50. Takashi Murakami Asistanları ile birlikte.....	58
Görsel 51. Damien Hirst Gloucestershire’daki Fabrika ‘sının kuş bakışı görünümü. İngiltere....	58
Görsel 52. Marina Abramovic, Çağdaş Sanat Müzesi için Bağış Toplama Galası, 2011. Los Angeles, Moca.....	59

Görsel 53. Marina Abramovic, Çağdaş Sanat Müzesi için Bağış Toplama Galası, 2011. Los Angeles, Moca.....60

GİRİŞ

“Prekarya kavramı üzerine Sanat uygulamaları” başlıklı bu tez, Guy Standing’in *Yeni Tehlikeli Sınıf* (2014) adlı kitabında tanımladığı “prekarya” kavramından yola çıkarak çağdaş sanat uygulamalarında prekarya kavramının uygulamalarına ve yeni bir kavramsallaştırma denemesi olarak ortaya çıkma biçimlerine bakıyor. Bu doğrultuda farklı disiplinlerde ve sanatta algılanış biçimleri üzerinde durulmuş; prekarya kavramı etrafında kuramsal bir çerçeve çizilip sanat örnekleri ve tez yazarının sanatsal çalışmalarıyla desteklenmeye çalışılmıştır.

Standing’in güvencesiz ve kırılgan toplumlar üzerinden değerlendirmeye aldığı prekarya kavramı, “Biz” ile “Öteki” arasında gevşetilmiş iş gücü emeği sürecinde kurulan eşitsizlik bağlarının temelinden doğmaktadır. Standing’in prekarya’sı aynı zamanda 20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan neoliberal yaklaşımların grev ve işçi sendikalarının gücünü azalttığına ve bu nedenle daha az güvenceye sahip bir sınıfa dönüştüğüne de işaret etmektedir. Prekarizasyon ile açığa çıkan yeni sınıfın kimliğine değinen Standing, bir geleceği olmayan, kırılgan ve toplumsal hafızadan dışlanan sınıfın yalnızlığını, aidiyetsizliğini, tabi olduğu sömürü mekanizmalarını, Marx’ın proletarya kavramına karşılık çağdaş bir terim ile karşılık vermiştir.

Toplumsal demagoji öznelerinin emek üzerinde sergilediği güç, normatif öznenin dışına itilenler, güvenlik unsuru ve hedefi haline getirebilmektedir. Dolayısıyla, prekarizasyon değersiz görülen toplumların, garanti altına alınmayan ucuz emek piyasasının özneliliğinin yok oluşuna, bireysel korku ve endişe kaygıları ile bireyleri yaşamaya mahkûm etmektedir. Günümüz küresel ölçekte özellikle gelişmemiş ve gelişmekte olan ülkelerin iş emeği üzerindeki dar politikalar, prekarizasyon süreçlerine dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Bunun yanı sıra sınırlar üzerinden kurulan göçmen politikaları, kamusal alan içerisindeki etnik demagojiler, prekarizasyon sürecinin etnik şiddetini ve kategorize edilmesini göstermektedir. (Standing, 2019)

Kimi yaşamların yası tutulabilir, ötekilerin yası tutulamaz olduğuna; hangi tür öznenin yası tutulabilir olduğuna ve yasının tutulması gerektiğine, hangi tür öznenin ise yasının tutulmaması gerektiğine karar veren ayrımcı yas tahsisi, kimin normatif olarak insan olduğuna, yaşanabilir bir yaşam ve yası tutulabilir bir ölüm sayılanın ne olduğuna dair belli dışlayıcı kavrayışlar üretmekte sürdürmektedir. (Butler, 2013, s. 12)

Tezde, tüm bu eşitsiz ilişki ve sonuçlar, toplumsal temelli güvencesizliklere bağlı olarak, prekaryayı yeni bir politik özne bağlamından ziyade sanatsal prekarisasyonlar ışığında ele alarak günümüz etki ve etkileşimleri üzerinde durulmuştur. Sanat tarihinde sanatçıların ele aldığı; umutsuzluk, göç, savaş, şiddet ve ayaklanmalar gibi pek çok uzayıp giden konular sanat prekarite ilişkisinin sorgulanabilirliğini sunmaktadır. Günümüz küresel düzeyde yankı yapan prekarya, sadece geçmiş sanat izmleri üzerinden değil ayrıca sanat-emek ilişkisi üzerinden de değerlendirmeye alınmıştır.

Sanat, 19. yüzyılın ilk çeyreği itibariyle Avangard, Dada, Rus Konstrüktivizm ekolleri ile hem kendi içinde hem de toplumsal sanat pratiğinde bir karşı tavır sergilemesi somut örnek oluşturmaktadır. Sanat-emek ilişkisi, post-modernizm dönemi itibariyle küresel sermaye fonu üzerinden eleştiriye tabi tutulmuştur. Yazılan ve çizilen materyaller bizlere önceki yüzyılın demografik yapısını sunarken sanat-prekarya ilişkisinin temellerini ve oluşum süreçlerini de aktarmaktadır. Dolayısıyla sanat-prekarya ilişkisi geçmişin izlerini oluşturan sanat eserleri üzerinden okunabilmektedir.

Ayrıca prekarya kavramı kişisel deneyimlerim üzerinden ele alınmıştır. Bu süreçte diğer bileşenlerin yanı sıra gerek yaşadığım bölgenin bir sınır bölgesi olması gerekse de etnik kimliğimin mevcut sosyo-politik tabanda içe dönük maruz bıraktığı kırılmalı ve güvencesiz yaşam biçimi, imgeler üzerinden incelenmiştir. Bu bağlamda, prekarya kavramının da kırılmalı ve güvencesiz insanları temsil ediyor oluşu, yaşadığım bölgede tanık olduğum olaylar ve değişmeyen önyargılar doğrultusunda sanatsal üretimler gerçekleştirilmiş ve üretimlerin süreçleri prekarya kavramı bağlamında temellendirmeye çalışılmıştır.

1. BÖLÜM: GÜVENCESİZ BİR TOPLUM; PREKARYA

Özgün öz değişimler üzerinden kimlik, toplumsal kural, siyasi ve dini fikirler, cinsiyet, statü gibi pek çok insani unsur bir toplumun yapısını ve yaşayış biçimini oluştururken, kamusal alanda kurulan etkileşimlerin tümünü de belirlemektedir. Toplumsal sınıf oluşumunun başlıca esasları çerçevesinde şekillenen ya da oluşturulan sembol, imge ya da doğrudan toplumsal kurallar, daha iyi bir sınıf ve daha adil bir toplumsal statünün oluşmasına sebep olmaktadır. Toplumun değerleri çerçevesinde oluşan kolektif bilinç, yasama ve yürütme organlarının işleyiş biçiminde oluşan dengesizliklerden ötürü “Biz ve Öteki” olma durumunu oluşturmaktadır. Bu durum toplumun her ferdi kapsayabilecek düzeyde oluşabilmektedir. Bu sebeple, kolektif bilincin öteki haline dönüşmesi, özgür ve adil olmayan bir paylaşım alanını sunmaktadır. Dolayısıyla, bu anlayış bizlere eşitsiz bir paylaşım anlayışının kabalığını sunarken aynı zamanda demokratikleşemeyen toplumların esnek yapısını da sunmaktadır. Toplumun kırılan yanlılığını oluşturan bu unsurlar güncel dönemde “Prekarya” kavramı ile ilişkilendirilerek yeni sınıfın ne şekilde oluştuğunu ve kimleri barındırdığını tanımlamaktadır. (Standing, 2019)

Prekarya terimi ilk defa 1980’li yıllarda Fransız sosyologlar tarafından geçici ve mevsimlik işçileri tanımlamak için kullanıldı. (Standing, 2014, s. 24). Kavram, Standing’in *Yeni Tehlikeli Sınıf* (2014) adlı kitabında prekaryayı yeni sınıf olarak tanımlarken, sınıfın hak ve güvencelerinin olmadığına ve esnek modelde kırılan bir yapıya dönüştüğünü vurgulamaktadır. Ancak, Standing’in 2011 yılında prekarya kavramını küresel düzeyde ses getirecek şekilde yayınlaması yeni bir tartışma konusuna dönüşmüştür. Kavram Karl Marx’ın “Proletarya” kavramıyla olan ilişki üzerinden birçok sosyolog, iktisatçı tarafından iş-emeği ve işçilerin sendikalar aracılığıyla sahip olduğu güvencelerin prekarya ile bittiğine ilişkin tezler üzerinden tartışılmıştır. Standing’in prekaryası ve Pierre Bourdieu'nun 1997 yılındaki konuşması, prekarya kavramının öncü düşünceleri niteliğinde olmuştur.

Bourdieu, prekaryayı hegemonyanın yeni bir türü olarak tanımlamakta ve küreselleşme ile işgücü piyasalarının parçalanmasının yeni ve güvencesiz bir çalışan grubunu ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Buna göre prekarya modern dünyada her yeredir: Özel sektörde, geçici ve vekillik görevini artıran kamu sektöründe, endüstriyel şirketlerde, kültürel üretim ve yayım

kurumlarında, eğitimde, gazetecilikte, medyada vs., yerlerde benzer sosyolojiler üreten bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır (Günerigök, 2018, s. 4)

Düşüncenin ortaya atıldığı günlerden bugüne “... güvencesizliğin her yere rengini vurduğu artık ayan beyan ortada”dır (Telek, 2020, s. 30). Bourdieu’nün açıklamalarını bizlere, güvencesizliğin daha eski geçmişini ve oluşumu hakkında ipuçları sunarken, güvencesizliğin toplumsal ilişkilerin her yanını sardığını ve her bireyi etkilediğini göstermektedir.

Ancak Bourdieu'nün bu kısa konuşması diğer çalışmaları kadar ses getirmedi. Bunun sebebi ise; dönem itibari ile kimsenin sınıf, kapitalizm, eşitsizlik vs. konuşmak istememesiydi. Sistemin ana akım yazarları ve çizerleri başka sorunları müjdeliyor ve eşitsizlik, yoksulluk gibi konuların görünmesini, konuşulmasını istemiyorlardı (Telek, 2020, s. 30).

Bourdieu’nün ifadeleri, dönemin benimsenen anlayışına ters düştüğü için söylemlerine itimat edilmemiştir. Bourdieu’nün güvencesizlik fikrinin yayılması için uzun bir süre gerekmiş, yaklaşık 15 yıl sonra Standing tarafından prekarya olarak tanımlanmış ve küresel düzeyde ses getirmiştir. Standing’in iş emeği haklarından yoksun işçiler üzerinden tanımladığı prekarya kavramı, güvencesiz bir yaşamın ne şekilde oluştuğuna ve kimleri kapsadığına açıklık getirmiştir.

Günümüzde güvencesizlik, esnekleştirilmiş iş emeği üzerinden kaleme alınan her bir teorinin temel dayanağını oluşturan kapitalist metod ve yapılar, şirketlerin kâr marjında yüksek kazanca karşılık az harcama anlayışını kapsamaktadır. Örneğin; şirketlerin haksız kazancına karşı hareketlenen proletarya, sendikalar aracılığıyla haklarını ve güvencelerini talep ederek bu modele karşı gelmiştir. Esnek modelde açığa çıkan yeni yasalar toplumsal güvencesizliği ve kırılganlığı yaratmıştır. Bu nokta da özellikle Marx, şirketlerin esnekleştirdiği yapıya karşı, işçi sendikalarının haklarının güvence altına alınmasını öne sürerek işçi sendikalarının eylemler gerçekleştirilmesine zemin hazırlamıştır.

Marx’ tan günümüze kadar geçen süreçte değişen sosyal, ekonomik, siyasi ilişkiler bütünü proletarya kavramında da değişimlere yol açmıştır. Kapitalist üretim yapısının sosyal yapıları baskılaması sonucunda; açığa çıkan sosyal sorunlar, toplumsal dışlanma, toplumsal ayrışmalar, yoksulluk, işsizlik gibi unsurların neden olduğu çatışmalar sadece proletarya sınıfını

değil prekarya sınıfını da oluşturmaktadır. Endüstriyel ya da siyasal atmosferde açığa çıkan bu oluşumları kapsayan prekarya kavramı ayrıca göç, savaş, şiddet, gibi alanların yanı sıra gündelik hayatta, sokak yaşamında da bireyler arası güvencesiz ilişki ve etkileşimleri kapsamaktadır.

1.1. Prekarya Kavramı;

Prekarya sınıfına dair kavramlaştırmalar, (precaious), prekarite (precarity), prekarlık (precariousness) ve son zamanlarda prekarizasyon (precarization) olarak sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram “güvencesizlik, kırılganlık” gibi sözcüklerle ifade edilmiştir. “Prekarya, Türkçeye “güvencesizlik” olarak tercüme edilen prekarite (Fransızca), precarity/precariousness (İngilizce) ile tarihsel kapitalizmin ürünü olan proletariat/proletarya terimine dayanmaktadır” (Günerigök, 2018, s. 4).

Söz konusu prekarya yalnızca iş güvencesizliği ile sınırlı değildir, hayatın bütününe yayılmıştır. Öztürk’e göre evinden yurdundan edilmiş, insana yaraşır bir yaşam sürdürme hakkı elinden alınmış, temsil alanın dışına itilmiş, mülksüzleştirilmiş kısacası hem yaşıyorken hemde ölümünden sonra sözü edilmeyen, yası tutulmayan insanlar, gruplar ve nüfuslardır. (Öztürk, 2017). Sosyo-kültürel bağlamda Öztürk’ün açıklamaları bizlere kültürel açıdan prekarizasyon süreçlerine dair ipuçları sunarken, Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan, tanımı ekonomi temelinde ele alır. Bora ve Erdoğan'a göre; “müşkül, güvensiz, istikrarsız, tehlikede olan, yarını belirsiz, iptal edilebilir, geçici ve eğreti istihdam statülerinin yaygınlaşmıştır ve “çalışan yoksullar” ve “emeğin prekarizasyonu” denen olgular ortaya çıkmıştır” (Bora, Erdoğan, 2011, s. 16).

Prekarya sınıfının oluşum süreçlerine baktığımızda bazı üretim biçimlerinin belirgin bir rolü olduğu göze çarpmaktadır. Fordist üretim biçimi bu bağlamda ele alınabilir. Toplumların ve bireyin iş emeği üzerinden kurulan Fordist üretim teorisi, başlıca sürdürülebilir sermaye akışının sağlanmasını amaçlamaktadır. Ancak, sermayenin oluşum süreci kamusal ekonomide kendi belirsizliğini dengelemek için emeği, özellikle de emeğin hareketliliğini kontrol altına alma eğiliminde bulunmuştur. Fordist üretimin varlığı ve sürdürülebilirliği hem siyasal aktörlerin hem de kapitalizmin başlıca aktörlerine ulaşılabilir gücü sağlama olanaklarını oluşturabilmesinde yatmaktadır. “Bu ‘prekarya’ post-Fordist ekonominin bir ürünü olarak görülse de tarihsel açıdan prekaryalığın norm, fordizmin görelî iş güvencesi ve sendikal koruma

vaadinin de istisna olduğu söylenebilir” (Foster, 2017, s. 107). 17. yüzyıl ile beraber küresel ölçekte meydana gelen toplumsal ve siyasal devrimler normatif özneyi etik normdan ayırmıştır. Bu doğrultuda normatif özne ve etik norm arasındaki ilişkiyi belirleyen temel etkenlerin ayrışıklığı prekarya üzerinden okunabilmektedir.

Post-Fordist, Post-Endüstriyel” dönemde maddi büyümenin yerini mali büyüme alır. Birikimin motoru üretim yerine finans olur. Ulusal devletler yerine büyük şirketlerin (korporasyonların) yönettiği sistemde bütün dünya yekpare bir atölyeye dönüşür sanki. Sermayenin küresel örgütlenme ağındaki her düğüm aynı montaj hattının bir parçası haline gelir. Şirketler yeryüzü üzerinde oradan oraya akar dururlar, büyürler küçülürler, birleşirler ayrılırlar, bugün bir işe yarın bir başkasına girerler. Dolayısıyla sistem son derece esnek, eğretidir, gelip geçicidir, risklidir, güvencesizdir (Artun,2014, s. 14).

Sermaye fonunun örgütlenmesindeki akışkanlık, esneklik ve eğreti, bizlere emek piyasasını da yansıtmaktadır. Emeğin fordizm teorisine özgü örgütlenmesi, Fordist üretim süreçlerine ait iş bölümünü altüst etmiştir. Bu doğrultuda emek bölümü niteliksel bir değişime tabi kılınmıştır. İşçiler “Küresel Atölye” adı altında bir işten diğer iş gücüne savrulmaya başlamasıyla birlikte rasyonel, kalıcı iş ve sabit ücret olanakları imkânsız bir noktaya evrilmiştir. Dolayısıyla herkesin her an iş değiştirebildiği ve herkesin her an işinden mahrum olabildiği bir evreye geçiş yapılmıştır. Bu durum bir mesleksizleşme durumunu doğururken, iş hayatının endüstriyel üretim dönemlerinde yeni bir sınıfı doğurmaktadır. Standing’e göre;

Emeğin güvencesizliği ve güvencesiz toplumsal gelir dışında prekarya mensuplarında iş temelli *kimlik* de bulunmaz. İstihdam edildikleri dönemlerde, bir geleceği olmayan ve toplumsal hafızadan yoksun işlerde çalışırlar. İstikrarlı birtakım pratikler içerisine kök salmış mesleki bir cemaate ait olma etik kurallara ve davranış normlarına sahip olma mütakabiliyet ve dayanışma gibi duygulara sahip değildir prekarya. (Standing, 2019, s. 29).

Güvencesiz bir beden için tasvir edilen prekarya kavramının sağladığı toplumsal ayrışmalar, yasama ve yürütme organlarının etnik politikalarını da içermektedir. Kişiyi ya da kişinin mensup olduğu mezhep üzerinden sağlanan eşitsiz güvenceler, hak ve hürriyetler bağlamlarını ayrıştırarak bedenin istikrarsızlığına yol açabilmektedir.

Bu fikri insanlara verilen hakları düşünerek genişletebiliriz: Medeni haklar (yasalar önünde eşitlik; suç ve fiziksel zarardan korunma), kültürel haklar (kültürden faydalanmak konusunda insanlara eşit erişim ve toplumun kültürel hayatına katılım hakkı), sosyal haklar (emeklilik ve sağlık hizmetlerine eşit erişim), ekonomik haklar (gelir getirici faaliyetlerde bulunma

konusunda eşit yetki), siyasi haklar (herkese oy kullanma, seçimlere katılma ve toplumun siyasi hayatına katılma hakkı). Dünyada sayıları giderek artan pek çok insan bu hakların en azından bir tanesinden faydalanamıyor ve nerede yaşıyor olursa olsunlar, vatandaş sayılmaktan ziyade kısmi vatandaş grubuna ait olarak hayatlarını sürdürüyorlar. (Standing, 2019 s. 31-32)



Görsel 1. Doğu Fransa'da bir gilets jaunes (sarı yelekli) gösterisi, 17 Kasım 2018, Vesoul, Fransa [bbc.in/31qYSj](https://www.bbc.com/tr/31qYSj)



Görsel 2. Doğu Fransa'da bir gilets jaunes (sarı yelekli) gösterisi, 17 Kasım 2018, Vesoul, Fransa [bbc.in/31qYSj](https://www.bbc.com/tr/31qYSj)

Yakın tarihte yaşanan ve hiçbir güvenceye ve de sendikaya bağlı olmayan sarı yelekli (Görsel 1) ve (Görsel 2) protestoları, Fransa'nın geneline yayılan binlerce güvencesiz emekçinin cadde ve yollardaki eylemleri istikrarsız bir bedenin oluşumuna ve Standing'in prekarya kavramına somut örnek oluşturmaktadırlar. Bu ve buna benzer hareketlerin özellikle 17 Kasım 2018'de artan akaryakıt fiyatlarına, yükselen yaşam maliyetlerine yapılan zamlara karşı sosyal ağlar üzerinden başlatılan kampanyaların büyümesiyle "tepki hareketine" dönüşen sarı

yelekler, ülke çapında büyük bir protesto haline dönüşmüştür. Hükümetin orantısız vergi reformlarına karşı protestocular, yapılan değişikliklerinin son bulması ve mevcut hükümetin Cumhurbaşkanı Emmanuel Macron'un istifasını istemişlerdir. Bu sebeple adaletsiz hak ve paydaların dağıtımındaki irrasyonellik, protestoları günümüze kadar taşımıştır. Ancak protestolar küresel pandemi döneminde durgunluk kazansa da 12 Eylül 2020'de tekrar başlamıştır. (<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54132949> Son Erişim Tarihi: [11.11.2021](https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54132949),23:21)



Görsel 3. "Nuit debout" protestoları, "Gece Ayakta", 31 Mart 2016, Fransa [bbc.in/3qEHeAO](https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54132949)

Jacques Ranciere bu gösterilerle ilgili şu ifadeleri kullanır:

Geleneksel hiyerarşik düşüncede aşağıda elleriyle çalışanlar ve yukarıda kafalarıyla düşünenler vardı. Modern ilerici gelenek ise emekçileri toplumun zenginliklerini üretenler, mücadeleci işçileri de sömürüye karşı dövüşenler olarak yüceltti. Fakat çalışmanın ve mücadele etmenin ötesine geçmelerini istemiyorlardı. Sadece kendi sınıflarının bir temsilcisi olarak değil de başka herhangi biriyle eşit bir zekâ sahibi olarak düşünmeye, akıl yürütmeye ve yazmaya başladıklarında hızla işçi sınıfı içine sızmış küçük burjuvalar olarak teşhir ediliyorlardı. Marksist gelenekte de işçilerin "sınıf bilincini" şekillendirmesi gerekenler alimlerdi. <https://www.frustrationmagazine.fr/entretien-jacques-ranciere/Son> Erişim Tarihi: 11.11.2021, 23,43)

Sarı yelekler protestolarında, işçi sınıfın teşhir edilen bilincinin bir yankısı görebilmekte, dahası Ranciere, işçi sınıfına verdikleri basit bir sosyolojik kimliğe, onların sadece otomobil ve hayat yaşamlarındaki rolleri nedeni ile benzin fiyatlarındaki artışları protesto eden taşra sakinleri haline dönüştürmek istediklerini de vurgulamaktadır. Ancak, işçi sınıfı sahada topluma ve toplumsal adaletsizliğe karşı kendilerini bütünlüklü bir vizyon ve bakışa sahip olarak nitelendirdiklerini tanımlamaktadır. Kısmen öğrenci hareketlerinden kısmen de militan

işçi geleneğinden ve kentin genç öfkeliyelerinden esinlenen mücadele ruhunu kullanan protestocular, herhangi bir sınıfa has olmayan bir örgütlenme modeli ile eşitsizliğe karşı geliştirdikleri mücadele pratiği ile karşı koymuşlardır.

Sarı yelekliler hareketinden 2 yıl önce 31 Mart 2016 da (*Görselel 3*) “Gece Ayakta” protestoları, Fransa hükümetinin yeni iş yasası adı altında çalışma piyasasına esneklik kazandırmak amacıyla oluşturduğu kanunun iş emeğini esnekleştirme ile birlikte Fransa genelinde protestolara neden olmuştur. Yeni kanunla birlikte işverenlerin işçiler üzerinde elde ettiği güce karşı her kesimden hareketlenen protestocular, güvencesiz ve de istikrarsız bir iş emeğine karşı ayaklanmışlardır. Dolayısıyla, prekarya kavramını toplumsal sınıf üzerinden de inşa eden Standing’in teorisi sadece kişi ya da kişiler üzerinden sağlanan ayrıcalıkları kapsamamaktadır. Kişinin el ve zihinsel yetisi üzerinden değerlendirilen bir anlayışı ve bu anlayışın pozitif etkileri üzerinden kullanılan iş emeğini de yansıtmaktadır.

Beden ölümlülük, yaralanabilirlik, failik belirtir: tenimiz ve etimiz bizi başkalarının bakışına olduğu gibi dokunuşuna ve şiddetini de maruz bırakır; bedenlerimiz ise bizi bütün bunların faili ve aracı olma tehlikesine sokar. Kendi bedenlerimiz üzerinde hak sahibi olmak için mücadele etsek de, uğruna mücadele ettiğimiz bedenler hiçbir zaman tam anlamıyla sadece bize ait değildir. Bedenin değişmez bir kamusal boyutu vardır. Kamusal alanda toplumsal bir fenomen olarak kurulan bedenim benimdir ve benim değildir (Butler, 2013, s 41).

Bedensel yaralanabilirlik ilkesinin başlıca temelini siyasal etkiler oluşturmaktadır. Küresel ölçekte meydana getirdikleri sözde yapısalcı faaliyetleri sonucunda yarattığı kaosun sağladığı göç dalgaları Butler ’in teorisine ışık tutmaktadır. Küresel ölçekte değer olarak nitelendirilen zanaat alanların zanaatkarlığını sürdüren kişiler üstün bir değerle sınıflandırılırken toplumun geri kalanı güvensizleştirilerek kamplara sürülmektedir. Hem Standing’in hem de Butler ’in prekarya kavramsallaştırması, çoğunluğun azınlığa veya biz ile öteki arasında uygulanan dolaylı baskı, şiddet temelinden gelmektedir. Yaralanabilirlik ilkesi, ortaya attığı sınıfın belirsizliğini vurgulamasıyla birlikte açığa çıkan sınıfın tehlike unsuru haline dönüşebileceğini de göstermektedir. Dolayısıyla prekaryayı “Yeni tehlikeli sınıf” olarak adlandırmanın başlıca etkeni kamusal alanda bedenin kendi içindeki yalnızlığı ile bütünleşen güvencesizliği kamu ve kamusal alanda anti-güç olarak açığa çıkabilmesinde yatmaktadır. Bu bağlar ilişkisine değinen Artun’a göre ise,

Bu tartışmanın asil ilginç yanı, hayatını kazanmanın belirsizliği ile, bunun sonucu olarak tüm sıradan vahşeti ve dehşetengiz yönleriyle açığa çıkan yaşamın belirsizliğe arasındaki bağıdır: hem sürekli bir tehdit hem de fiili koşul olarak yoksulluk; “teröre karşı savaş”, enterne

kampları, “İnsani müdahale” vs. Bu noktada biyopolitika meselesi ister istemez yeniden baş gösterir; daha doğrusu, onu tüm gücüyle tecrübe etmemiş olan ayrıcalıklı bir işçi azınlığı (“meslek sahipleri”) açısından daha elle tutulur hale gelir. Yoksulluk ve savaş, yeri doldurulabilir oldukları kabul edilen, dolayısıyla fazlalık ilan edilme tehlikesi içinde olan yaşamları acımasız koşullara mahkûm eder (Artun, 2014, s. 94-95).

Biyopolitikanın tahakküm ve tezahürleri bağlamından bakıldığında Artun’un ifadeleri (Artun, 2014) yeni tehlikeli sınıfın merkezîyetçi güç odaklı yapılanmaların beraberinde getirmiş olduğu bir siyasal yapılanmaya işaret etmektedir. Bu sebeple, biyoiktidar yapılanmaların yarattığı sömürü ve baskı düzeni, biyolojik ve bedenle ilgili yaşamların yönetim gücüne öznelerin nasıl empoze edildiğini açıklar niteliktedir. Böylelikle özne haline gelen beden, tüm yaşamsal fonksiyonları ile iktidara bağlanmasıyla prekarizasyon sürecine evrilmektedir. Bu bağlamda biyopolitika kavramsallaştırmasının bir başka tanımlayıcı unsurunu oluşturan bu ilişkiler ile Karl Marx’ın Proletarya kavramı üzerinden tanımladığı kapitalist rejimler, prekarya kavramının zeminini oluşturmuştur.

Biyoiiktidar rejimlerin kurumsal bağlar içerisinde özne ile kurdukları ilişkilerin kontrolü, sınırlayıcı bedensel eylemler üzerinden kurulmuştur. Bu sınırlayıcı ve yaralanabilirlik faktörlerin rutin hayat akışındaki olabildiğince esnekliğin bir diğer faktörünü kapitalist rejimler sağlamaktadır. Merkezi gücü oluşturan iki ana unsura Marx, Proletarya kavramı ile yaklaşarak, sınıfların sömürü ve güç ayrılığı ilkesinin egemenliğinden kurtuluşun sınırlarını proletarya da vermiştir.

Proletarya kamu iktidarını ele geçirir ve buna dayanarak, toplumsallaşmış üretim araçlarını burjuvazinin elinden alıp kamu mülkiyetine dönüştürür. Proletarya, bu eylemiyle üretim araçlarını şimdiye kadar taşıdıkları sermaye karakterinden kurtarır ve taşıdıkları toplumsal karakterin kendisini açığa çıkarması için onlara tam bir özgürlük verir. Bundan böyle önceden belirlenmiş bir plana dayanan toplumsallaştırılmış üretim olanaklı hale gelir. Üretimin gelişmesi, toplumdaki farklı sınıfların varlığını artık çağdışı hale getirir. Toplumsal üretimdeki anarşi yettiği oranda, devletin politik otoritesi de yitip gider. En nihayet kendi toplumsal örgütlenme tarzının efendisi olan insan, aynı zamanda doğanın hâkimi ve kendisinin efendisi haline de gelir, özgürleşir. Bu evrensel kurtuluş eylemini gerçekleştirmek, modern proletaryanın tarihsel görevidir (Marx ve Engels, 1979, s. 180-181).

Bu sebeple, proleter devrimin küresel düzeyde sağlayacağı devrim, biyoiktidarın gücüne ulaşabilir seviyede olmasına, işçi sendikaları, grevler, belirli bir sınıfsal farklılıkları gözetilmeden ortak ilkeler doğrultusunda hareket edilmesine işaret etmektedir. Dahası Marx’ın teorisi, işçi sendikalarının siyasi iktidarın ayrıcalıklarına son verebilmenin önemine

vurgu yaparak, sosyal ve toplumsal değişimlere entegre olarak kapitalizmin tasfiye edilmesine, sömürü geleneğini ortadan kaldırılmasına, sınıfsız bir toplumun inşasına da vurgu yapmaktadır.

Demokratik küçük-burjuvazinin devrimi olabildiğince çabuk... sonuçlandırılmayı arzulamasına karşılık, az çok mülk sahibi tüm sınıflar egemen konumlarından uzaklaştırılıncaya dek, proletaryaya devlet gücünü ele geçirinçeye ve yalnızca bir tek ülkedeki değil, dünyanın tüm önde gelen ülkelerindeki proleterlerin birliğinin, bu ülkelerin proleterleri arasındaki rekabetin ortadan kalkmış olduğu ve hiç değilse belli başlı üretici güçlerin proleterlerin ellerinde toplanmış bulunduğu noktaya ulaşıncaya dek, devrimi sürekli kılmak bizim sorunumuz ve bizim görevimizdir. Bizim için sorun özel mülkiyetin herhangi bir değişikliğe uğratılması değil, olsa olsa yok edilmesidir; sınıf karşıtlıklarının üzerinin örtülmesi değil, sınıfların ortadan kaldırılmasıdır; mevcut toplumun iyileştirilmesi değil, yeni bir toplumun kurulmasıdır (Marx ve Engels,1976, s. 217-218).

Siyasal iktidarların konumu gibi proletaryayı da kendi öz sınıfsal çıkarlarını sağlamasına vurgu yapan Marx, iş emeği demokrasisi açısından niteliksel farklılıklar da taşıyacak bir proletaryaya ışık tutmuştur. Birinci durumda proletaryanın özsel çıkarlarını insanlığın geleceğini tehdit altına alan kapitalist sömürü ve düzensizliğin tasfiyesine bağlarken, ikinci durumda toplumu sömüren ayrıcalıklı azınlığı oluşturan burjuvazi sınıfının iktidar destekli örgütlenmenin ortaya çıkardığı dayatmaların varlığından bahsetmektedir. Bu nedenle, burjuvanın toplumsal örgütlenmesi, işçi sınıflarının, emekçilerin ezilmesine ve baskı altında tutulabilmesine de vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla proletarya, işçi sınıfı önderliğinde sınıfsız bir toplumun inşasını sağlanabileceği büyük toplumsal hareket olarak karşımıza çıkmıştır (Güvendi, 2019, s. 6-7).

Tarihsel süreçlerin olguları üzerinden deneyimlenen emperyalizm çağından demokratikleşme tarihine geçiş, kapitalizmi tasfiye edecek normları açığa çıkaran aydınlar ile sosyalist devrimlerin sağladığı en büyük ayrıcalık proleter devrimin kitlesele bir harekete geçilmesi olmuştur. Ancak, 20. yüzyılın son çeyreğine değin proletarya hegemonyası altında koalisyonların kurulması, iktidarların hedeflerini gölgelemeye çalışan işçi sınıfının devrimi, Foucault'nun biyoiktidar teorisi ile derinlik kazansa da 1960-70 dönemlerin de grev ve sendikaların ellerinde bulundurduğu güç 1980 yılı itibariyle gücünü kaybetmeye başlamıştır.

1970'lı yıllarda ideolojik olarak koşullanmış bir kısım iktisatçı, siyasetçilerin zihinlerini ele geçirdi. Bu iktisatçıların inandığı neoliberal modelin temelinde, büyüme ve kalkınmanın rekabet gücüne dayandığı, her şeyin rekabeti ve rekabet potansiyelini artırmak için yapılması

ve piyasa kurallarının hayatın her alanına nüfuz etmesi gerektiği düşüncesi yatıyordu (Standing, 2019, s. 11).

İktisatçıların bu modeline göre, kapitalist ülkelerin emek piyasasındaki esnekliğin arttırılma koşulu mevcut hale gelmiştir. Bu sebeple, risk ve güvencesiz faktörlerin getirdiği üstün maliyet, işçilerin ve onların yaşamsal faktörlerini sekteye uğratabilecek seviyelerde tehdit unsurlarını açığa çıkarmıştır. Bunların sonucunda, rasyonel bir akış içerisinde olmayan iş emeği üzerinden elde edilen kazanç, kırılabilirlik, güvencesizlik, yaralanabilirlik faktörlerini açığa çıkararak, küresel çapta istikrara sahip olmayan milyonlarca kişiyi barındıran “prekarya” kavramını ortaya çıkarmıştır.

Güvencesiz bir sınıfın tartışmaları, 1980’li yıllarda kapitalizmin bir dönemeç olduğu zaman diliminde neoliberal ekonominin yeni kapitalist alternatifleri açığa çıkarmasıyla yaygınlaşmıştır. Gelişen teknolojik üretimsellik, eski temel üretim alanlarını küçülterek neoliberalizmin, bilgi ve dijitalleşme devrimi ile toplumsal ağ dönüşümünün desteklenmesine, yeni kurumsal ekonomik faaliyetlerinin de oluşmasına etken olmuştur. Burada gerçekleşen değişimlerin esnek yanlılığı daha dijital bir hayat ağı oluştururken aynı zaman da esnek ve güvencesiz bir ağ da oluşturmaktadır. Bu değişimler doğrultusunda kuramsal bağlamda güvencesiz çalışmaları mercek altına alan yaklaşımlar ve tartışmalar ortaya çıkmıştır. Anthony Giddens’in *Modernite ve Bireysel-Kimlik, Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (2014) kitabındaki “ontolojik güvenlik” teorisi, Ulrich Beck’in *Risk Toplumu* (2011), Zygmunt Bauman’ın *Akışkan Modernite* (2017), kavramsallaştırmaları, güvencesiz bir topluluğun modernite dönemi gerçekliğini vurgulamaktadır. İlk kez 1980’li yıllarda Fransız sosyologlar tarafından mevsimlik ve geçici işçilerin tanımı için kullanılan prekarya kavramı Beck, Bauman ya da Giddens’in kavramsallaştırmasından daha sonraları ekonomik, sosyal ve felsefi bir kuramsal bağlamda değerlendirmeye başlanmıştır. Ancak Standing prekarya kavramının öncüleri olarak Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Michael Hardt ve Tony Negri’yi saymaktadır. Prekarya kavramının kuramsal çerçevesine ilk değinen Bourdieu’un 1998 yıllarında Cezayir’de çalışma ve yaşam koşulları üzerindeki belirsizlik ve güvencesizlik çözümlerini ayırt edebilmenin tanımı olarak prekarya kavramını kullanmıştır.

Ancak, bu iki belirgin faktörlerin iç içe rasyonel ilişkisini felsefi bağlamda değerlendiren Judith Butler, (2006) *Güvencesiz Yaşam* adlı kitabı ile 11 Eylül sonrası ABD'nin sürekli savaş çıkartma politikası ile siyasal politikaları sonucu küresel çapta dengesizleştirdiği neoliberal kapitalist sermaye düzeni üzerinden prekarya kavramını felsefi bağlamda değerlendirmiştir.

Amerika Birleşik Devletleri'nin savaş sırasında öldürdükleri için ölüm ilanları yok ve olamaz. Ölüm ilanı varsa, itibar görme vasfını taşıyan, kayda değer, önem vermeye ve korumaya değer bir yaşamın olmuş olması gerekir. Bütün o insanlar için ya da herkes için ölüm ilanı yazmanın pek pratik bir şey olmayacağını öne sürebiliriz belki, ama bence ölüm ilanının yası tutulabilirliği kamusal düzeyde paylaşırma aracı olarak nasıl işlediğini tekrar tekrar sormamız gerekiyor. Ölüm ilanı bir yaşamı kamusal olarak yası tutulabilir kılmamanın, ulusal bir kendini tanıma işareti kılmanın, bir yaşamı kayda değer kılmamanın aracıdır. Neticede ölüm ilanını bir ulus inşası edimi olarak değerlendirmeliyiz. Bu basit bir mesele değil, çünkü bir yaşamın yası tutulamıyorsa pek de yaşam sayılmaz; yaşam vasfını taşımaz ve kayda değmez. Zaten gömülmemiş olandır veya belki de gömülemez olan (Butler, 2013, s. 49).

Butler'in değindiği noktaya örnek olarak; Birinci Körfez Savaşı sırasında ve sonrasında hayatını kaybeden 200 bin Iraklı çocuk ölümünün medyada geçmemesi sayılarının bile tam olarak bilinmemesi örnek verilebilir. Afrika'da devam etmekte olan ölümlerin hiçbir şekilde medyada belirtilmemesi ya da 11 Eylül'de ölen/öldürülen eşcinsel yaşamlar, inşa edilen milli kimlik fikrine uymadığı için ölüm ilanı sayfalarında isimlerine yer verilmemesi oluşan güvencesizliğin boyutunu göstermektedir.

Butler'in daha felsefi bağlamda ele aldığı prekarya kavramı 2008 krizi sonrasında da 2011 yılında küresel çapta patlak veren sosyal hareketlerin kamusal ve kuramsal tartışmalarını da kapsamıştır. Ancak, Standing'in dünya çapında ses getiren çalışmalarıyla birlikte artık prekarya, esneklik ve güvencesizlik üzerinden şekillenen yeni sınıf/sınıfları temsil etmektedir. Bu değerlendirmeler prekarya kavramının aktör, sınıf, eylemlik gibi faktörlerin ayrıca politik bir zeminde tartışmaya kapı aralamaktadır. 2000 yılı ve öncesi toplumsal ayaklanmaların başkaldırışı ile anlamlandırılan prekarya kavramı, özellikle 1996 yılında Maurizio Lazzarato'un "maddi olmayan emek", teorisi Michael Hardt ve Antonio Negri çalışmalarının popülerlik

kazanmasıyla 2003' de "imparatorluk" adlı çalışma emeğin öteki yüzü ile insani etkileşime açık olan tarafları duygusal emek ile birleştirilmiştir.

Hardt ve Negri'nin metaların kültürel ve bilişsel içeriğine sahip olduğunu belirterek, maddi olmayan emeğin değişkenlik gösteren bu iki yanına odaklanmaktadır. "Hizmet üretimi sonuçta ortaya maddi ve kalıcı bir mal çıkardığından, bu üretimle ilgili emeği maddi olmayan emek olarak adlandırıyoruz. Bir hizmet, bir kültürel ürün, bilgi ya da iletişim gibi maddi-olmayan mallar üreten emektir" (Hardt, Negri, 2003, s. 305).

Diğer taraftan ise çalışma, metaları kültürel ve sanatsal stantlarda ele alarak metaların kültürel üretimini, tüketici normlarını üretimin saplanmasını vurgulamaktadır. Dolayısıyla, maddi üretimin ayrıcalıklı yanlarını ayrıştıran bu çalışma, burjuva geleneğinin ayrıcalıklı dünyasını açığa çıkarmasının ötesinde kitlesel bir entelektüelliğin parçasına dönüşümünü de yansıtmaktadır. "İşlerin çoğu son derece değişkendir ve esnek beceriler gerektirir" (Hardt, Negri, 2003, s. 300). Başka bir deyişle, özne ve özneliğin üretimselliğini oluşturulan bu yeni biçimsellik, toplumsal sınıflaşma ve çatışmaya sebep olmuştur. Maddi olmayan emeğin kapitalist üretimselliğini arz talep dengesi doğrultusunda işleyen bir mekanizmaya evrilmesi, esneklik, sömürü ve dahası hiyerarşi faktörleri ile güvencesiz bir toplumu yaratmıştır. Maddi olmayan emek "duygunun yaratılması ve manipülasyonudur" (Hardt, Negri, 2003, s. 307). Butler da hayatın, bedenin güvencesiz olma durumunu sadece bir tehdit unsuru olarak değil aynı zaman da ihtiyaç olduğuna değinerek prekarya kavramını felsefi açıdan irdelemeye devam etmiştir.

Yaşamlar farklı şekillerde desteklenir ve sürdürülür, insan yaralanabilirliği dünyaya radikal olarak farklı biçimlerde dağılmıştır. Kimi yaşamlar had safhada korunacak ve kutsallık iddialarının ilgası savaş güçlerini harekete geçirmek için yeterli olacaktır. Öteki yaşamlar böyle hızlı ve hiddetli bir destek görmeyecek ve hatta 'yası tutulabilir' olma niteliği bile kazanamayacaktır (Butler, 2013, s. 46).

Butler, ekonomik ve sosyal statünün kamusal güvencesizliğini, politik bir alan üzerinden kurulduğuna ilişkin açıklık getirmektedir. Isabell Lorey ise 2011 de Butler' den aldığı referansla tartışmayı ontolojik bir zeminde tekrar değinmiştir.

Güvencesizlik- ve burada Butler'in fikirlerine katılıyorum- yaşamın ve bedenlerin ontolojik bir boyutunu belirtir. Güvencesizlik, antropolojik bir sabiti, insan olmanın tarihsel bir durumunu değil hem insan hem de insan olmayan canlı varlıklara özgü bir durumu ifade eder. Ancak hepsinden önemlisi, güvencesizlik bireysel bir şey değildir; bu, her zaman ilişkisel ve "ile" Nancy geleneğine dolayısıyla sosyal-ontolojiktir (Lorey, 2011).

Prekaryayı Hardt ve Negri'nin çalışmaları üzerinden de ele alarak varoluşsal bir güvencesizlik olarak tanımlaması, çağdaş neoliberal toplumların sosyal güvencesizliklerini, bedenin içsel itki yoluyla yönetildiğini ve bunun normalleşme sürecinde olduğuna vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla, prekaryanın gündelik hayatın farklı alanlarında farklı görünümde olabileceğine odaklanan Lorey 'in analizleri, marjinal bir tutumdan öte bir tahakküm biçimi olarak işleyen sermaye üretimine ve bu üretim sonucu oluşan yeni sınıfa ve yaşama ilişkin ilişkilerin ortasındaki farklı varyasyonlara odaklanmaktadır. Güvencesizliğin sistematik ve hiyerarşik sınıflandırmalar yoluyla ekonomik ve sosyal eşitsizliği ilişkilerini beden üzerinden değerlendirerek, karmaşık ilişkilerin sorunsallaştırılmasını mümkün hale getirmiştir. Bu bağlamda Lorey, beden ve yaşamın ücretli emek piyasası ile beden ve yaşamın istikrarsızlaştırılmasına da işaret etmiştir. Sennet'in de ifade ettiği gibi, "kişinin kendisini toplumsal olarak konumlandırması, geçmişin sınıf sistemine göre çok daha zor hale gelmektedir" (Sennet, 2005, s. 92). Bireyleri kendilerini toplumsallığın içerisinde konumlandırmadaki zorluğun yanı sıra bu zorluğu yaşayan toplulukların da giderek genişlemekte olduğunu ifade eden Sennet, geçmişin kapitalizmindeki emekçi sınıfların yaşadığı ani felaketlerin orta sınıftan insanlara da sıçradığını vurgulamaktadır.

Yeni kapitalizmde çalışma ve gündelik yaşam arasındaki ilişkinin sorunsallaştırılması bağlamında Sennet, "insanların işyeri dışındaki duygusal yaşamlarını en fazla etkileyen olgu[nun], yeni kapitalizmin zamansal boyutu" olduğunu söyler (Sennet, 2005, s. 92). Standart ve esnek olmayan sözleşme biçimlerinin bireyler üzerinde yarattığı geçicilik, hizmet ekonomisinde maddi olmayan emekten talep edilen anlık duyguların yaratılma zorunluluğu, yeni kapital modelde anlık ve kısa vadeli duygulara odaklanmayı zorunlu hale getirmiştir.

Oldukça sabırsız olan ve mevcut ana odaklanan bir toplumda, hangi özelliğimizin kalıcı bir değer taşıdığına nasıl karar verebiliriz? Her zaman için kısa vadeye kilitlenmiş bir ekonomide nasıl uzun vadeli hedeflere sahip olabiliriz? Her an parçalanmış veya sürekli olarak yeniden şekillenen kurumlarda, karşılıklı sadakat ve bağlılık nasıl sürdürülebilir? Kısa epizotlardan ve fragmanlardan oluşan bir toplumda, kişi nasıl bir kimlik anlatısı ve yaşam öyküsü geliştirebilir? (Sennet, 2005, s. 11-26).

Sennet'in soruları Hardt ve Negri'nin kavramsallaştırmaları ile örtüşmektedir. Bu doğrultuda, çalışma yaşamı içerisinde duygulanımsal emeğini sunan bir işçinin çalışma süresi içerisinde sergilediği duyguların manipülasyonu, irade ile davranış biçimlerini birbirinden ayırmaktadır. Dolayısıyla duygulanımsal emeğin en önemli faktörünü oluşturan çalışma yaşamı ile gündelik yaşam arasındaki sınırlar ortadan kalkarak, bireylerin kendilerini çalışma yaşamının üretim sürecinden ve de bu sürecin pratikliğinden ayırmadaki güçlüğü, günümüz maddi olmayan emek ve görünümün başında yer almaktadır. Maddi olmayan emeğin çıkışıyla, emek ve değer kategorilerinin tekrardan kavramsallaştırması ve aralarındaki ilişki Marx'ın teorisini oluşturduğu dönemden bu yana değişimler yaşamıştır. Marx'ın toplumsal kapitalist emeğinin tüm zenginliğin kaynağını "genel emek olarak" görürken "özgül biçimden sıyrılmış emeği" de genel emeğin değer kaynağı olarak görmektedir (Hardt, Negri, 2004, s. 164). Ancak, değer birimleri üzerinden iş emeğini belirleyen kapitalist üretiminin iş ve iş dışı yaşam arasındaki ayrımların kaybolmasıyla geçerliliğini yitirmiştir.

Bu sebeple, maddi olmayan emek iletişim, bilgi kapasitesi ve sosyal ilişkiler üreterek pozitif dışsallık üretmektedir. Bu doğrultuda "Hepimizin ortak paydası olan bu tür dışsallıklar, giderek ekonomik üretimin bütününe belirler hale gelmektedir" (Hardt, Negri, 2004, s. 164). Hardt ve Negri'nin "Çokluk" kavramı, maddi olmayan emeğin iktisadi yeri, politik iktisat eleştirisinin yeniden kavramsallaştırılmasının ötesine geçmiştir. Bu doğrultuda maddi olmayan emek, çokluk adını alarak yeni bir küresel sınıf modelini oluşturmuştur. Sınıfın kolektif bir mücadeleden başka bir şey olmayacağını ve sınıf oluşumunun sadece üretime dayalı ilişkilerin temelinde değil ayrıca herhangi bir toplumun ekseninde gerçekleşebileceğini de öne sürmektedir. "İndirgenemez bir çoğulluktur... ortak hareket eden tekillikler (dir)... Sermayenin idaresinde çalışan, dolayısıyla sermayenin idaresini reddeden sınıf olma potansiyelini taşıyan herkes[tir]" (Hardt, Negri, 2004, s. 119-120). Bu sebeple Hardt ve Negri'nin çokluk teorisi, maddi olmayan emeği siyasal projelerde merkezi bir yer teşkil etmektedir. Bu emeğin iş ve iş

dışı zaman arasındaki ayrımı sildiğini, yeni bir ortak zemin oluşturduğunu ve ayrıca çalışan insanlar arasındaki nitel ayrımları yok ettiği, sermayenin erişimi dışında bir hayatın üretimi ve tekilliklerden gerçek demokratikleşmeye geçebilmenin mümkün kılınabileceği bir teoriyi betimlemektedirler.

2. BÖLÜM: PREKARYA VE SANAT İLİŞKİSİ

Toplumsal ve düşünsel bağlamlarda sanat, toplumsal yaşamın ayrıcalıklı yanını oluşturmaktadır. Sosyo-kültürel yapılarla rasyonel doğrultuda kurduğu etki ve etkileşimler doğrultusunda tarihsellik kazanmıştır. Bu bağlamda, sanat eserleri kültürel imgeler aracılığıyla biçimlenirken, imgelerin sanatsal değer ve farklılığını da oluşturmaktadır. Rönesans öncesi Batı sanat dünyasında zanaat statüsünde değerlendirilen sanat ve sanatsal faaliyetlerin ortak bir emeğin ürünü olarak değerlendirilmesi ve lonca sistemine dahil edilen ortak emeğin görünür kılması bir değer olarak gösteriliyordu. Ancak, kültürel imgeler aracılığıyla şekillendirilen sanatsal imgelerin değerini oluşturan sanatçı, Rönesans devrimiyle sanat ve zanaat ilişkisinden koparak merkezi bir konuma yerleşmiştir.

Sanat özerkliğini kazanması ile özgünlük, biriciklik, yaratıcılık gibi yeti ve nitelikleri sayesinde kendi hegemonyasını oluşturmuştur. Bunların yanı sıra sanat emeğinin ekonomik değer olarak maddi bir karşılığa dönüşmesinden ötürü geçmişten şimdiye zanaatla ilişkisi süre gelmiştir. Dolayısıyla modern dönem öncesi sanatın kendi özerkliğinin gelişimsel safhasına paralel olarak gelişen sanat piyasası, arz-talep gibi ilişkiler bağlamında sanatın ticari eğilimini de geliştirmiştir. Sanatın aurası üzerinden değer gören bu anlayış, Rönesans dönemi natüralizm, realite, öznel olanın görüntüsünü tinsel olana ulaştırma amacı ile kültürel öğelerin yüceltilme anlayışını modern sanat dönemiyle birlikte koruyamamıştır. Sanayi devrimi sonrası kültür, sanat alanlarının endüstri kapsamında bir tüketim mecrasına dönüştürülmesi ayrıca tüketim odaklı kültürel oluşumları yaratmıştır. Sanat üretimlerinin maddi metalaşma süreçlerinde sanatçıların yanı sıra sanatsal faaliyetlerin oluşturduğu istihdam alanları da küresel sermaye ve kültür endüstrisi tarafından yönetilerek iş emeği ayrımlarını oluşturmuştur.

Kültür, sanayi devrimi ve endüstrileşme dönemleri, gelişen teknolojik gelişmeler ışığında yeni olanakların yeniden üretebilirliğini ve kitlelerce tüketime dayalı bir mecraaya dönüşmesini sağlamıştır. Sanatın kopya yöntemi ya da mekanik seri üretim mecraları ile çoğaltımı 20. Yüzyıl sonlarına doğru sanatı ve kültürel öğeleri maddi pazar alanına çevirmiştir.

Sanatçı, emek sürecini, mesaisini baştan sona kendi denetler ve kendi yönetir. Zanaatkarlar da böyledir. Sanatçı, kullandığı malzemelere, araçlara ve ürününe egemendir ve onların sahibi kendisidir. -Bir şairi düşünün-. Oysa makineler ve endüstriyel iş bölümü, emek sürecini parçalar; emek sürecine ait malzemeleri, üretim araçlarını ve ürünleri üreticiden söküüp alır. İnsanı yabancılaştırır, ürünü şeyleştirir: İnsanlar arasındaki, insanlarla toplum ve tabiat arasındaki ahengi parçaladığına inanır. İnsan emeğine, ürününe, çevresine yabancılaşır (Artun, 2018, s. 111).

Kapitalist ekonomiye geçiş ve fordizm üretim ilişkileri, sanata yüklediği örtük misyonlar sanatın özerkliğini ve normlarını sarsmıştır. Dolayısıyla özerklik mecranın deformasyonu neticesinde açığa çıkan esnekleştirilmiş ya da sınıfsal açıdan yer değiştiren normların gerek ekonomik gerekse de politik yanlılığı prekarya ve sanat ilişkisini açığa çıkarmıştır. Sanatın özerk olma hali, sermayenin egemenliğine koşullanırken aynı zamanda sınıfsal keskinleşmelerin açığa çıkmasıyla avangard hareketlere zemin hazırlamıştır. Sermaye tarafından yönetime tabi tutulan kültürel ve sanatsal üretimler, öngörülen esnekleşme türleri sayesinde üretim maliyetinin emek üzerinde azaltılmasına ve çalışan kişilerin daha güvencesiz hale getirebilecek bir stratejinin uyguladığını göstermektedir. Modernizm öncesi sanat pratiğinde küresel sanat piyasasını oluşturan yüksek kademeli maddi değer taşıyan sanatsal imgeler, Modernizm ile birlikte sanatçılar, sermaye tarafından esnekleştirilen ve güvensizleştirilen sanat emeğine karşı seslerini, güvencesiz mecralarda yoksullaşan beden ve zihin yaşantısını resmederek karşı gelmişlerdir.

19. Yüzyılın ikinci yarısında öz dönüşüm ve gerçekliği yalın hali ile yansıtmaya anlayışı kapsamında hareketlenen Avangard, Dada hareketleri sadece mevcut siyasal ve kapitalist düzenin oluşturduğu hegemonyaya değil aynı zamanda burjuva toplumunun değerlerine, siyasi muhafazakarlığı ve sanat dünyasının kurumsallaşmış kimliğine karşı gelerek tüm kalıp ve kimlikleri reddetmişlerdir. Bu sebeple, öncü avangard ve dada hareketlerinin küresel sermaye

loncasının hizmetini reddetmesi ve bu loncaya mensup olmayan işçi sınıfının haklarını savunması kapitalist rejimin kökten iktidarsızlığına, modern dışı gerici esaslarına işaret etmektedir.

2.1. Bir Sanatçı Olarak Gustave Courbet'nin Eylemi ve Prekarite

Sanatın yaşamla olan saf ilişkisi ve yeri, bütünleşmiş gösteri topluluğunda tüketim ve gösterinin gerçekte açığa çıkardığı direnç karşısında sağladığı güçte yatmaktadır. Kapitalist toplumların ileri düzeyde sağladığı tüketim nesnelere ve sanat karşıtı söylemlerine tanıklık eden sanat bilinci, gerçek yaşamda yabancılaşma ve yapay duyguların büyüsünden şekillendirilen imge ve söylemleri açığa çıkarma arzusu içerisinde gerçek olanın yerini imgelerin aldığı yeni bilgi sanatını doğurmuştur. Gösterge ve kültürel öğeler üzerinden gündem oluşturan sanatçılar, 19. Yüzyılın 2. Yarısından itibaren gösterinin görünür kıldığı imgeler aracılığıyla sanatı da bir gösteri olarak işlevsellik kazanabileceği bir zemine taşımışlardır. Sanatın kuramsal temellerini geliştiren endüstriyel yeniliklere paralel olarak dönüşümünü sağlayan gerek Fütürizm, Kübizm, Gerçeküstüçülük ve Dada akımlarının etkisi sanatı nesnenin ve endüstriyel maddi imgenin boyunduruğundan kurtararak anti ve yapısalcı olmayan tüm reformları reddetmişlerdir. "Gerçeküstüçülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir" (Antmen, 2016, s. 135). Soyutlama ve yıkıcı eğilimin başlıca prensibini oluşturan eğilimler sanat için sanat anlayışı çerçevesinde şekillenirken, modern bir dünyanın yeni bir sanatsal ifadesi olarak avangard hareketleri de başlatmıştır.

Avangard izlenimlerini ya da temelinde barındırdığı ilerici bellek, 19. Yüzyılın 2. Yarısında Gustave Courbet, Marx'ın, 1848'de yayınlanan ve proleter ayaklanmayı besleyen 'Komünist Manifestosu'ndan hemen sonra 1855'de 'Realist Manifesto' sunu kaleme alarak özgür, demokratik ve sosyalist bir geleceğe dair düşüncelerini ve sanatsal kimliğini de ortaya koyarak yazar. Dönemin tüm çıplaklığını sanatsal kimliğinin oluşturduğu duayen eserleri ile okuna bilinmekte ve aynı zamanda avangard hareketin izleriyle karşılaşılabilmekteyiz. Courbet eserlerinde toplumun her kesimden insanları kompozisyonunda yer vererek onların

yaşamlarını ve daha önceye denk tasvir edilmeyen gündelik hallerini yansıtmıştır. Bunların yanı sıra endüstriyel alan da çalışan işçi sınıflarını da görünür kılarak emek sınıfının istikrarsızlığını yansıtmıştır. Bu sebeple, prekarya-sanat ilişkisinin geçmiş sanat dönem okumasını ya da izini Courbet üzerinden okuyabilir miyiz?

Courbet'in 1849, 1850-51' de Paris salonlarında sergilediği ve çığır açan *Görsel 4* (1849) "Taş Kıranlar", *Görsel 5* "Ornans'ta Bir Defin" (1849-50) isimli eserlerinde, sıradan insanların önceden anıtsal ölçekte tasvir edilmeyen ve yükselen temaları ile karşılaşmaktayız. Courbet kompozisyonlarında, sınıfsal ve politik çatışmaların içerisinde eriyip giden, özgürlüğü, güvencesi olmayan işçi sınıfına ve burjuvazi tarafından ezilen yerel halka yer vermiştir.



Görsel 4. Gustave Courbet, *Taş Kıranlar*, 1849, Tuval üzerine yağlı boya, 170 x 240 cm. Orsay Müzesi, Paris bit.ly/32OQQRe



Görsel 5. Gustave Courbet, *Ornans'ta Bir Defin*, 1849-50, Tuval üzerine yağlı boya, 315,4 x 6,68 cm, Orsay Müzesi, Paris bit.ly/3JsKurc

Taş Kırıcılar ve Ornans'ta Cenaze adlı eserleri Courbet'in hem kendi adına hem de sanat tarihi açısından dönüm noktası sayılabilecek iki önemli başyapıtıdır. Çünkü bu eserler, halkın daha geniş katmanlarına uzanarak, onların yaşamlarını aktarması ve en önemlisi emekçi sınıfın bilinmeyen ve sınırsız hayatına öncülük etmesi bakımından ilk örneklerdir. Çalışmaktan yorgun düşen bu insanların betimlenmesi, halkın durumuna isyan niteliğindedir. Klasik ve romantik anlayışı reddedişinin ve realizmin simgesi olan, idealize edilmemiş yırtık giysili köylüleri tasvir ettiği bu resim tarzının dönüşümünün bir simgesidir. Courbet, ölümün herkesin başına geleceğini vurguladığı ve kuralları yıkan Ornans'ta Cenaze resminin romantizmin mezarı olduğunu söylemiş. Resimde, doğduğu köyde ölen, büyük babasının cenaze töreninin konu almış. Bu resimde, Ornans sakinlerine ait gerçek portreler resmedilmiş. Sanatçının doğup büyüdüğü bölgenin sıradan insanlarını, önceden tarih resminde yüceltilen temalar için kullanılan devasa boyutları bu eserde de uygulaması, otoriteyi reddeden politik bir tehdit olarak yorumlanmış (<https://www.sanatinoykusu.com/gustave-courbet/> son erişim, 17.11.2021, 19:30)

Courbet eserlerinde geçmiş sanat ve toplumsal sanat pratiğini yüceltmek ya da süslemek içi reddettiği sanat anlayışında karşılaştığımız gündelik ve çağına uygun toplumsal sanatçı kimliği, o dönemin tüm sosyo-kültürel başarı ve başarısızlıklarını yakından takip ederek her sınıfın yansıyan imgesine dönüşmüştür. Sanatçı kimliğinin bir diğer göstergesi (Görsel 6) *Günaydın, Mösyö Courbet* adlı çalışması ile sanayici Alfred Bruyas'ı karşısında kendini resmederek, (Görsel 8 detay) Bruyas'ın temsil ettiği kapitalizmin sahip oldukları servetin kentte var olabileceğine ve de lüks maddi metaların özellikle kıyafetlerin taşrada değer taşımadığını, (Görsel 7 detay) kendisini taşra kıyafeti ve sırt çantasıyla resmederek karşılık vermektedir. Bir diğer önemli husus ise Bruyas'ın şapkasını çıkararak Courbet'i selamlaması eserin resmedildiği dönemde eleştirilere maruz kalmıştır.



Görsel 6. Gustave Courbet, *Güneydin, Mösyö Courbet*, 1854, Tuval üzerine yağlı boya, 129 x 149 cm. Fabre Müzesi, Fransa bit.ly/3JsKurc



Görsel 7. Courbet (detay1), bit.ly/3JsKurc



Görsel 8. Courbet (detay2), bit.ly/3JsKurc

Courbet bir mektubunda resmi şöyle yorumlar;

Toplumunu endişe ve tutkularıyla görüyorum; bu resmedilme zamanı gelen dünya. Sahne Paris'teki atölyem. Ben resimim, ortadayım. Sağda arkadaşlar, ortaklar, işçiler, sanat tutkunları. Solda diğer sıradan yaşamın dünyası, insanlar, mutsuzluk, yokluk, zenginlik, sömürenler ve sömürülenler, geçimini ölümden sağlayanlar. (<https://www.sanatinoykusu.com/gustave-courbet/> son erişim, 17.11.2021, 19:30)

Courbet'in mektubu bizlere 1850 yılında içine kapanık bir yaşamı değil beraberinde zıtlıklar ve ikilemler arasında sıkışan insanlığın profilini yansıtmaktadır. Bu doğrultuda sanat-prekarite ilişkisinin geçmişten beri var olabileceğini anımsatan Courbet, kapitalist yapının ortaya çıkışı ile beraber Marx'ın proletarya kavramıyla da eş ilişki kurmaktadır. Kent ve taşra yaşamlarının ortak sahnelendiği kompozisyonların tüm nesnel yanılsamaları ile sanatın da proleter bir güce dönüşebildiğini düşündürmektedir. Semboller aracılığıyla insandan arındırılmış nesnelere gücünü de vurgulamaktadır. Dolayısıyla Courbet, o dönemin ruhundan ve derinliklerinden gelen gerçek yaşamın izlerini tuvalerine mutsuzluk, yokluk, sömüren, sömürülenler olarak aktarırken Standing'in "yeni tehlike sınıfı" olarak adlandırdığı 'prekarite' kavramıyla ilişki kurmaktadır.

Standing'in prekarite teorisi, Marx'ın proletarya kavramı ile ilişkilendirilmesine karşın prekarya, sadece güvencesiz ve esnekleştirilmiş bir ekonomi modelini değil aynı zamanda bu yapılar sonucunda ortada kalan sınıfın mutsuzluğuna, umutsuzluğuna da vurgu yapmaktadır. Bu sebeple, Courbet'in resimlerinde gördüğümüz zıtlıklar ve ikilemler arasında sıkışan sınıf ile Standing'in Yeni Tehlikeli Sınıf'ıyla benzerlik teşkil etmektedir. Dolayısıyla 19. Yüzyılın 2. Yarısından itibaren sanatın bu yanlılığı, Pop Art, Dada ve Avangard ekollerinin oluşmasına kaynak olurken, sanat-prekarite ilişkisinin sadece iş-emek üzerinden değil ayrıca sanatın kendi içerisinde de bir prekarite oluşumunun mümkün olabileceğini de sunmaktadır.

Dada ve avangard üyeleri sosyalist bir duruştan ziyade burjuva temelli değerlere, siyasi ve dini oluşumların muhafazakarlığına karşı bir tutum sergilemişlerdir. Dada hareketi, o dönemin boğukluğunu, insanlardaki umutsuzluğu, yıkılmışlık içerisindeki her şeyin tükenmişliğinin felsefesine dayandırılır. Kapital büyüme ile birlikte açığa çıkan ve sürekli devam eden pek çok toplumsal soruna tavır sergileyen avangard hareketler, kurumsallaşmış yapıları yok ederek anti yapısalcılığa karşı gelmiştir.

I. Dünya savaşına karşı doğan dada hareketi 1916'da Hugo Ball'ın etkisiyle İsviçre'de daha sonrasında 1920'de Paris'e yayılmıştır. 1917 tarihinde hareketin yönetimini Tristan Tzara almıştır. Hareketin ilk dönemlerinde edebiyat ve tiyatro üzerine kendini gösteren dada, savaşın patlak vermesi ile birlikte siyasi bir kimliğe bürünmüştür.

Mevcut düzende var edilen her biri kuralı reddeden ve hiçlik anlayışını benimseyerek New York da Bağımsızlar Salonunda hareketin en zirve gösterisini gerçekleştirmişlerdir. I. Dünya Savaşı'nın meydana geldiği sırada yaşam alanlarından uzaklaşan bazı sanatçılar İsviçre'nin Zürih kentinde, Cabaret Voltaire adlı bir mekânda buluşmaya başlarlar. Kendilerine anlamsız bir isim bulan (Dada) bu grup sanat adı altında sıradışı tavırlar sergileyen uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Sanat karşıtı olmaya bu bilinçli tavır ardılı olan sanat hareketleri için bir kırılma noktası olarak görülebilir.

Larry Shiner (2010, s. 340)'ın da dediği gibi Dadacılar, sanatı tamamen ortadan kaldırmaktan ziyade hayatın içine dâhil etmeye çalışmışlardır. Bu yıllarda Dadacılar savaşa neden olan zihniyete sahip toplumlar yerine yeni bir toplum ve o toplum için yeni bir sanat anlayışı gerektiğine inanmış ve gelip geçici, metasal değer taşımayan üretimler, performanslar gerçekleştirmişlerdir.



Görsel 9. Hugo Ball, *Cabaret Voltaire 'de Karawane şiirini okurken*. 1916. Zürih, İsviçre bit.ly/3mCKnzS

POP-ART sanatçılarına baktığımızda resim sınırlarını aşmış, tuvalerden heykellere, mimari yapılara kadar genişletmişlerdir. Pablo Picasso ve Georges Braque' nin kolajlarına baktığımız zaman natürmortları (ölü doğa), mobilya parçalarını tuval üzerine çakmışlardır. İki sanatçı her ne kadar kolaj yapmış olsa da onlar için boyasal anlatım ön planda kalmıştır. Picasso' nun yapmış olduğu bu kolajların yanı sıra makine ve bisiklet parçaları kullanarak ready made öncülüğü olan kimi heykeller yapmıştır. Sanatçılar gerek yayınlamış oldukları manifestolarla gerekse yayınladıkları dergilerle seslerini duyurdular. Bu oluşuma dada hareketinin öncü isimleri Marcel Duchamp ve Man Ray gibi sanatçılar Pop-Art sanatçıların açmış oldukları ilk serginin konduğu oldular. Öncü isimlerinin katılımdan sonra pop-art' ın harekâtı yeni dadacılık anlayışını olarak birçok insanda yeni bir algı uyandırmıştır. Bu iki sanat akımı arasındaki farklara bakıldığında; Dada endüstriyel yaşama, savaşa, karşıdır. Pop-art

sanatı, bu görüşün içinde olmamakla birlikte bulunduğu durumu sürekli protesto ederek yaşamın olanaksız görüşünde idi. Pop-art' da her şey bir sanat nesnesi olabiliyordu. Yemek atıkları ev atıkları, araba parçaları sanat nesnesine dönüştürülmüştür.



Görsel 10. Kurt Schwitters, "Asamblaj", 1920 bit.ly/3ECIBVI

Dada hareketi de karşı tavır malzeme ve sunum şekliyle kendini gösterir. Spontane üretimler yapan Dadacılar bir torbadan çıktıkları anlamsız ya da birbiriyle alakasız sözcüklerden şiir yazarken, gazete parçalarından resimler yapmışlardır. Savaştan teknolojiye, dinden geleneklere kadar pek çok alanda protest tavırlar sergilemişlerdir. Sanatın ticari ölçütlerle biçimlendiği ortamdan rahatsız olan Dadacılar, sanatın burjuva toplumunun beğenisi doğrultusunda şekillenmesine direniş göstermişlerdir. Endüstri çağı burjuvasının sanat ürünleri ile metasal ilişkisi sanat nesnelерinin içeriğini yönlendirir boyutlara ulaşmıştır. (Kahraman, 2020).

20 yy. en etkileyici sanatçısı olarak kabul edilen Marcel Duchamp 'ın ününe bakıldığında daha çok seri üretim şeklinde seçilmemiş nesnelер üzerinden 'ready made' fikrine

dayanır. Bunların en ünlüsü (1917) pisuar (çeşme) 'dir. Duchamp'ın çeşmesi alışlagelmiş tüm sanat anlayışını bir kenara atarak sanatta yeni bir anlayışı benimsemiştir. Duchamp 'ın eleştiri niteliğindeki etkinliği ise hazır-yapım bir nesneyi sanat yapıtı olarak sunmasıydı. Hazır-yapım bir nesne ile sanatsal tavrını ortaya koyan Duchamp, pisuarı sanat yapıtı olarak sunarken “maskesi düşen şey yalnızca imzanın, eserin niteliğinden daha fazla bir anlam ifade ettiği sanat pazarı değil, aynı zamanda bireyin sanat eserinin yaratıcısı olarak düşünüldüğü burjuva toplumundaki sanat ilkesiydi” (Hünler, 1998, s. 314). Döneminde büyük tepkilere yol açan bu tavır, sanatın estetik ve metasal yönden tekrar ele alınmasının gerekliliğini hatırlatmıştır.



Görsel 11. Marcel Duchamp. Çeşme, 1917. 10.8 x 17.9 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, New York bit.ly/3sHDYXG

“Duchamp'ın 1913'de hazır-yapım işler üretmeye başlamasıyla, sanattaki biçimsel sorun yerini işlev sorununa bırakmıştır” (Atakan, 1998, s. 11). Hazır-nesne kullanımı ile kavram, görüntünün önüne geçmiştir. “Duchamp bir pisuarı tersinden imzalayıp sanat eseri olarak sunarken, geçmişten bu yana süregelen estetik anlayışı da tersyüz etmiştir. Hazır-yapım bir nesneyi sanat eseri olarak sunarken, kutsallık atfedilmiş bir şeye dönüştürülen sanatın büyüsünü bozarak her tür malzemenin bir sanat nesnesine dönüşebileceğini göstermiştir” (Kahraman, 2020). Böylelikle Duchamp, sanatın değil, sanatın sınırlarının sorgulanmasına kapı aralamıştır.

Dahası kavramsal sanatın ilk örneklerini oluşturan Ready-made, Pop-art ekolünün benimsediği sanat anlayışı ile Dada hareketinin yıkıcı ve anarşik yanı modernizm dönemi sanat pratiğinin alevlenen cüretini en iyi şekilde yansıtmaktadır. Sanatın manifesto çağını başlatan avangard hareketler, sanatın anlamlığını anlamsızlık üzerine kurarak yeni bir hiçlik (Dada) kuramıyla sanatın sınırlarını yok etmişlerdir. Gündelik hayatın tüm döküntüleri üzerinden yeni bir ifade aracına dönüşen bu biçimsellik yeni bir estetik devrim olmuştur. İlk izlerini 1980 dönemi Courbet'in sanatsal pratiği üzerinden okuduğumuz kapital sermaye ve sanat ilişkisinin biçimselliği, avangard hareketlerinin estetize ettiği pratikler doğrultusunda anti bir güç olarak hayatın tüm yanını sarmıştır. Dolayısıyla sanatın eleştirel tavrını doruk noktasına taşıyan avangard ekollerin sağladığı ayrıcalık, geçmişin kurallarında boğuşan sanatın kurtuluşa erişmesine ve sanatsal ifade olarak gösteriye dönüşmesine katkı sağlamıştır. Örneğin; 1981 yılında Mexico City'de kurulan "Teknik işçiler, Ressam ve Heykeltıraşlar sendikası" büyük bir enerji ile işçi sendikalarının yanında durarak 1 Mayıs işçi bayramında gösterilere dahil olmuştur.



Görsel 12. Frida Kahlo ve Diego Rivera, Teknik İşçiler, Ressam ve Heykeltıraşlar Sendikası'nın yürüyüşünde, 1 Mayıs 1929
bit.ly/3JpXJsK

Yeni kolektif bir sanatsal dil aracılığıyla bir araya gelen sendika, sadece işçi sınıfının haklarını değil aynı zaman da sanat emeğinin hak ve çıkarlarını da kapsayacak bir manifesto ile gösteriye dahil olur. Manifestolar yordamıyla yürütülen gösteriler proleter bir sınıfın hakları çerçevesinde yürütülmüştür. Kapital sermayenin kısmi olarak sağladığı güvencelere bağlı olarak gelişen bu gösteri, ayrıca sanatın kapital fon aracılığıyla burjuvazi bir değerden uzak,

varoluşsal gayesinin tanımlanamayacak kudrette ve anlamda olduğuna ilişkin eleştirel bir tutum sergilemektedir. Tüm bunlar oluşurken modern sanatçılar insanın varlığından ve iradesinden haberdar olmasını, dünya içerisindeki konumunu ve sahip olduğu ayrıcalıkların farkına varmasını amaç edinmiştir.

Meydana gelen devrim gelecek yıllar da ortaya çıkacak birçok sanat akımının temellerini oluştururken, modernist döneminin bitişi olarak görülen 1955-60 dönemi sonrasında ortaya çıkan Çağdaş sanatın da temellerini atmıştır.

2.2. Prekarya'nın Çağdaş Sanattaki İzdüşümleri

19. yüzyıldan itibaren başlayan toplumsal değişimler, devrimci hareketler peş peşe sanat tarihinde verilmiş üslupsal savaştan ziyade gelişen toplumsal yapılara paralel olarak gerçeğin sanatta içerik olarak daha kapsayacağı olma hali üzerinden ilerlemiştir. Bu sebeple, temel eşitlik inancı, zaman akışı içerisindeki olayların faydacılık biçimine göre belirginleşen eylemselliği, kaygıya ve her türlü endişeye yer vermeyen anlayışla sanatsal imgeye dönüşmektedir. Sanatın bu konumdaki politik ya da avangard yanlılığı, sosyalist bir toplumun üretim gücüne ve istekleri bakımından doğan talepler karşısında öncü rol oynar. Dolayısıyla avangard örgütlenmelerin çoğaldığı 20. yüzyıl dünyasında sanatı, halkın ideolojik ve siyasi çıkarları çerçevesinde merkezi bir güç haline getirmiştir. Post-Modern dönem sonrası Çağdaş sanat geleneğinin geniş perspektifte faaliyet sürdürebilmesinin ayrıcalıklarını oluşturan avangard hareketler, aynı zamanda proleter sınıfın istikrarsızlığını örgütleyerek gerçek yaşamı politikleştirmiştir. Bu bağlamda açığa çıkan yeni çağdaş sanat, bundan önceki tüm sanatsal pratiklerin yapısını yıkmadan veya kökünden değiştirmeden birçok sanatsal dil ve üslupla sanatın örgütsel yapısını sürdürmüştür.

Kapital bir toplumun inşasında proleterleşen sınıfların tarihsel ve zaman dışı çıkarları vaat edilen siyasi kararlar neticesinde güvencesizleştirilmiştir. 1960' da çağdaş sanatçılar ise toplumun güvencesizleştirilen ve nükseden fikir ve araçları yeni pratiklerle eleştiriye tabi kılmıştır. Bu bağlamda Thomas Hirschhorn, Latifa Echhakhch, Hiwa K, Ai Weiwei, Seçkin Aydın, Fatma Bucak, Murat Gök'ün çalışmaları üzerinden bir sınıfın prekar olma durumunu gerek

kullandıkları malzeme dili üzerinden gerekse de yarattıkları kompozisyonlarla birlikte konu bağlamında üretilen eserlerle karşılaştırılarak konuya açıklık getirilecektir.

Çağdaş sanatın benimsediği tavır, savaş dönemi sanat pratiğinin yoğunlaştığı gündelik yaşamın boğucu ve sıkıcı yanından sıyrılan ve güzel bir gelecek vaat eden resimsel ya da görsel değerinden ziyade yeni gelecek kötü günlere evrilmiştir. Bu paradigmanın öncü isimlerinden olan “Thomas Hirschhorn yapıtlarını Bertolt Brecht’in hepimizin yapmamız gerektiğini söylediği gibi, eski güzel günlerden değil, yeni kötü günlerden hareketle inşa eder” (Foster, 2017, s. 105). Dolayısıyla Hirschhorn yapıtları, şimdiyle yüzleşmeyi amaç edinmektedir. Şimdiyle yüzleşmek onunla uyuşmak istemektedir. “Dünyayla uyuşmak onu onaylamak anlamına gelmez, diye yazar Hirschhorn. Uyuşmak direnmek demektir, olgulara direnmek” (Akt: Foster, 2017: 169). Hirschhorn, şimdiyi ele alırken hayatın kırılğan ve güvencesiz halini işlediği her bir kompozisyon ile bizlere yaşamın gerçekliğine dair bilgiler sunmaktadır.

Hirschhorn yapıtlarında güvencesizlik, harcama ve acil durum gibi terimleri kullanarak sanat pratiğinin çok ötesinde bir uygulama alana yaratarak hayatın gerçekliğini en açık şekilde sergilemiştir. Bu sebeple, Hirschhorn precare kelimesini uzun süre kullanmış olsa da precarious (güvencesiz, kırılğan) kelimesi yapıtlarında her zaman tam anlamıyla yer almamıştı. Terim başlarda işlerinin güvencesiz hallerini ve sınırlı sürelerini ifade ediyordu (Foster, 2017, s. 105). Hirschhorn’un çoğu işi isteyen alıp götürülebileceği şekilde dışarıya bırakılmış kâğıt, ahşap, hurda gibi malzemelerden oluşmaktadır. Bu sebeple, Hirschhorn’un malzeme dili (Görsel 10), kullandığı malzemenin süreli yanlılığı ve güvencesizliği prekarite terimini açıklamaktadır.



Görsel 13. Thomas Hirschhorn, *Jemand kümmert sich um meine Arbeit (Birisi işimle ilgilenir)*, 1992, karışık medya. Kurulum görünümü, Paris. bit.ly/32MBQDn

Hirschhorn, gelip geçici değeri olan mukavva ve benzeri kâğıt ve hurda ahşaptan oluşturduğu *Someone takes care of my work* (Görsel 13) olduğu gibi işleri, kaldırım üzerine bıraktığı malzemelerin herkes tarafından eşit bir şekilde alabileceği bir performansa dönüştürmüştür. Maddi değeri olan nesneden uzak gelip geçici olana odaklanan Hirschhorn, yapıtlarını sanatsal bir eleştiriden ziyade maddi değeri olan ile olmayan arasındaki ayrımı görünür kılmaktan başka amaç gütmemiştir.

Ancak Hirschhorn 'un yapıtlarının güvencesizliği bizlere tarif edilen estetiğin dışında güvencesizleşen sınıfların hitabına bürünmüştür. Bu bağlamda Hirschhorn' un gelip geçici ve güvencesiz malzeme dili, içinde bulunduğu sınıfın güvencesizliklerinin ifadesine bürünmüştür. "En basit düzeyde, standart malzemeleri 'size sefaleti düşündür'ürken bile, olabilecek en bol miktarda kullanılırlar" (Foster, 2017, s. 115).

Hirschhorn' un geçici malzeme dili ile oluşturduğu ve gerçekliği sorgulamaya dayalı anlayışı yapıtlarının tümünde bizlere kapitalizm sonrası güvencesiz toplumun yıkımından sonra da oluşabilecek bir kamuoyu sorgulaması yapmaktadır. Güvencesizliğin kapital sermaye sonrası yanlılığı sadece mevcut iş emek piyasasından öte küresel çapta meydana gelen insan haklarının kırılganlığını da kapsamaktadır. Bu bağlamda Hirschhorn'un (Görsel 14) "Pixel Collage" serisi popüler kültürde medya aracılığıyla dolaşıma sokulan görüntülerin sahici ve aldatıcı yanını araştırma konusuna haline getirerek bir dizi kolajlar üretmiştir. İzleyici karşısına

insanın acı ve kederini sergileyen Hirschhorn, küresel düzeyde meydana gelen savaş sonrası insanların yaşadığı şiddeti absürt bir şekilde gözler önüne seriyor.

Kolaj çalışmalarında öldürülmüş bedeni sansürsüz ve en gerçek haliyle görüyoruz fakat bir yakınındaki alışveriş yapan figürü sansürleyerek bizi alışık olmadığımız bir manzara ile şaşırtıyor. Buna bağlı olarak üretilen kolajlar, prekarite sınıfının küresel savaş sonrası oluşturduğu güvencesizliğe atıf yapmaktadır.



Görsel 14. Thomas Hirschhorn, Pixel-Collage n°15, 2015. Baskılar, plastik levha, bant, 30 x 55 cm. Kosova Ulusal Galerisi, Kosova bit.ly/3EEEEIV

Kültürde meydana gelen ve medya aracılığıyla gerçek olmayan olayların meşruluğunu sorgulayan Hirschhorn' un eserleri ortak paydada sağlanamayan yapısal reformları da sorgulamaktadır.

Sonu gelmeyen sınır ve savaş sorunları beraberinde getirdiği göç ile çoğu insanın acıda olsa ortak deneyimi haline gelmektedir. "İyi Bir Komşu" adlı (2017) 15. İstanbul Bienali bu konuyla ilgili uluslararası düzeyde yapılan ve konuyu irdeleyen önemli örneklerdendir. Bu bağlamda sorgulamaya tabi tutulan küresel güvencesizlik olgusu Latifa Echhakhch eserlerinde toplumsal aklın ortak pratiğinde sorgulamaya açmıştır. 15. İstanbul Bienalinde (2017) "İyi Bir Komşu" başlığıyla sorguladığı ortak gelenek ve değerleri Echhakhch, (Görsel 15) "Silinen Kalabalıklar" freski ile izleyiciyle buluşmuştur. Geçmişten şimdiye toplumların ya da kültürlerin bir arada var oluşuna ve bir paylaşım dahilinde yaşadığını vurgularken, aynı

düşünce çerçevesinde savunulan ortak değerlere gönderme yapmaktadır. Bununla beraber ortak değerlerin tarihselliği içerisinde kültüre kazandırdığı ayrıcalıklarla geçmişten şimdiye ve geleceğe nasıl ilerlediğimizin vurgusunu da yapmıştır. Bu sebeple son yıllarda artan güvencesiz yaşamların yarattığı göçle birlikte açığa çıkan şiddet unsurları karşısında ortak bir toplumsal dayanışma alanının önemine gönderme yapmaktadır.



Görsel 15. Latifa Echhakhch "Silinen Kalabalıklar" Freski 2017, İstanbul Modern, İstanbul bit.ly/3HbtT9E

Koridor şeklinde oluşan fresklerin yüzeyi çentikler, dökülmüş boya parçaları, silinen ya da giderek yok olmaya yüz tutmuş toplulukları bize anımsatıyor. Latifa Echhakhch küresel göç odaklı freski, kültürlerarası bağlayıcı normların değer ve meşru yanlılığı vurgulaması bizlere Standing'ın "Yeni Tehlikeli Sınıf" olarak tanımladığı prekarya kavramının son yıllarda meydana gelen göçlerin kapsayıcı tarafını da sunmaktadır. Geçmişten şimdiye devam eden ve son yıllarda artan savaşlar sonucu küresel mevzu haline gelen yaralanabilirlik ilkesi bağlamında oluşturulan (Görsel 16) "Geçmişten Önceki Zamanlar" adlı performans, konuya bölgesel bir yaralanabilirliği sunmaktadır.

2016 yılında Mardin'in Nusaybin ilçesinde gerçekleşen Hendek olayları esnasında ön cephesi kurşunlanan ve onarım ya da yıkımı gerçekleşmeyen bir binanın görüntüsü ele alınarak, pasta malzemesi ile hiper gerçekçi bir anlayışla yeniden inşa edilmiştir. Görsel bir şiddet unsuru barındırmasının yanı sıra pasta, pay, bölüşüm araçları ve bölüşümün nesnel bir kazanım kavramları etrafında şekillenen bir dizge oluşturur. Yaşadığı yerde çatışma bölgesinde

kalan, zarar gören bireylerin hafıza mekanını ele alış biçimi, onu dönüştürme yolu bize farklı görsel algılamaya şekli sunmaktadır. Mekânın anımsattığı anısal dizgeye şekerli güzel görünümlü bir pasta eşlik etmektedir.



Görsel 16. Nejbir Erkol, *Geçmişten önceki zamanlar*, 2020. 47:09' Video-Performans, Mardin <https://www.youtube.com/watch?v=6l7plyANHoA&t=1501s> Kişisel Arşiv

Ayrıca, evrensel bir nitelik taşıyan Grimm Kardeşler 'in ünlü masalı (1982) Hansel ile Gretel, şekerden yapılmış pasta formundaki yapının izleyiciye sunduğu mekânı ele alış biçimi bağlamında incelenebilir. Masalın temelini oluşturan bir yuvaya sahip olma, ele alınan başat meselelerden biridir. Bu deneyimi izleyiciye görünüm biçimi ile içeriğinin bambaşka olduğu bir formla sunularak, geçmiş ile bugünün izlerini yapısalcı bir anlatım biçimi ile aktarılmaktadır.

Çatışma bölgesinde kalan hasar görmüş, delik deşik edilmiş evin yeniden varoluşu yumuşatılmış, güzelleştirilmiş, boyut olarak küçültülmüş ve hatta tatlı yiyecek ile üstü örtülmüş tasviri ile sanatçının iç dünyasını bize yansıtmaktadır. Alışılmış mekân üretimleri dışındaki bu deneyim şekli, bireyin o anki "yer edinme" arayışı, kimliği anlama biçiminde baskın bir etken oluşturmaktadır.

Sınır bölgesi yaşamının gerçekliğini sergileyen performans, güvencesiz ve yaralanabilirlik ilkelerinin hane bazında yarattığı travmatik etkilerini de içermektedir. Yıkılan, zarar gören bu yuvanın gelip geçiciliği, ölümlü olma durumu bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Bu güvencesiz, yaralanabilir durum malzeme aracılığıyla aktarılmaya çalışılmıştır.



Görsel 17. Nejbir Erkol, Görsel 16 Detay1 Kişisel Arşiv



Görsel 18. Nejbir Erkol, Görsel 16 Detay2 Kişisel Arşiv

Yenilebilen malzeme dili anlık olarak değişen durum ve koşulların göstergesini oluşturmuştur. Bu geçici ve kırılgan yapı Seçkin Aydın'ın (Görsel 19) "Babaannemi taşıyamam, ayrıca onu ne yiyebilirim ne de giyebilirim" adlı eseri ile ilişki kurmaktadır. Çünkü, Aydın'ın pestilden yapılmış kıyafeti ile pastadan yapılan ev aynı malzeme dili çerçevesinde olaylara yaklaşmaktadır.



Görsel 19. Seçkin Aydın. "I can't carry my grandma, neither can I eat or wear her." 2015 bit.ly/3pBUZRt

Aydın bir röportajında bu eserin oluşumun sürecine ilişkin şunları ifade etmiştir;

Yaklaşık yirmi yıl önce (14 yaşındayım o zamanlar) Devlet'in meşru şiddet kurumları (meşru olmayanlar da vardı) güvenliğinizi için, yaşadığınız ilçeyi terk etmek zorunda olduğumuzu anons ettiklerinde, anonsa uymak zorundaydık. Zira ne kadar ciddi olduklarını daha önceki deneyimlerimizle iki taraflı olarak sabitlemiştik. Yine yollara dökülme zamanıydı. Önceki gidişlerimizi bir gün, bir gece, bir nehir ve yedi dağ yürüme mesafesindeki bir köye yapmıştık. Bu seferkini de aynı yere yaptık; başka da seçeneğimiz yoktu. Önceki gidişlerimizden edindiğimiz deneyimler, bize bu yolculuk boyunca yanımıza alacağımız yük tercihlerinde aha rasyonel kararlar almamız gerektiğini -yolda vazgeçmek zorunda kaldıklarımızla veya eksikliğini yaşadıklarımızla- öğretmişti. Yük alırken, mevsime göre, gidilecek mesafe ve gidiş/kalış/dönüş sürelerine göre hem şahsi ve varoluşsal hem de yaşamsal şeyleri tespit etmek zorunda kalırsınız: Yiyecek, giyecek, hatıralar ve/veya en değerlileriniz...

Ben de, oldukça dâhiyane sandığım bir fikir geliştirmiştim: babaannemin bana verdiği pestillerle birkaç kat elbise dikip, bunları gerçek elbisemin üstüne giyecektim ve acıktıkça ceplerindeki cevizlerle yuvarlayıp yiyecektim. Böylelikle, taşımak zorunda olduklarımızla hem soğuktan korunacak hem de karnımı doyuracaktım. Planım hazırды ve harika işleyeceğime benziyordu. Konuyu evdekilere açıp, aynısını onlara da önerecektim. Onlara konuşmaya hazırlanırken, onların kendi aralarındaki konuşmayı duydum. Konuşma tam olarak şöyleydi: babaannem bu yolculuğu yapamayacak kadar yaşlı ve hasta idi. Hastalığından dolayı taşınamayacak kadar da çok kiloluydu. Bu yüzden bu yolculuğa bizimle çıkamayacaktı. Amcam ise -belki de ikisinin de- bu son günlerinde onu yalnız ve korkulu bir ölüme terk etmemek için yalnız bırakmama kararı almıştı. Aile büyükleri arasındaki bu konuşmayı duyduktan sonra, babaannemin bana vermiş olduğu pestilleri getirip ona vermiştim; çünkü asıl ihtiyacım olan şeyi taşıyamayacağımı anlamıştım.

Çocukluk fantezilerimi, pestilleri ve babaannemi orda bırakıp, içimi dolduracak kadar ve tüm bedenimi saracak kadar ağır bir yük almıştım yanıma. İşte bu çalışma, hep içimde büyüttüğümü, benimle büyüyüp yaş alan ve artık içime sığmayan bu yükün, bir zamanlar terk ettiğimi sandığım çocukluk fantezimin gecikmiş, sancılı bir doğumudur. (<https://seckinaydinn.wordpress.com/2015/09/05/i-cant-carry-my-grandma-neither-can-i-eat-or-wear-her-babaannemi-tasiyamam-ayrica-onu-ne-yiyebilirim-ne-de-giyebilirim/> Erişim: 28.11.2021).

Aydın'ın zorunlu göç ve zorlayıcı koşullar üzerinden oluşturduğu eser, mevcut küresel göç konusunun şiddet ve acı tarafını sunmaktadır. Siyasi ya da ekonomi temelli ideolojik yaptırımlar sonucunda yerlerinden uzaklaştırılan, yurtsuzlaştırılan toplumların yurt edinme ve hayatta kalma mücadelesini pestile dönüştürmüştür. Ayrıca, küresel düzeyde artan bu vaka karşısında bireylerin yaşadığı zorlukların yanı sıra temel gıda malzemesindeki ulaşılabilirliğin sınırlayıcı tarafını da göstermektedir. Dolayısıyla Aydın'ın eseri, yaralanabilirliğin somut göstergesini oluşturmaktadır.

Yaşanan savaş sonrası zorunlu göçün bir diğer örneğini Hiwa K' da görebilmekteyiz. İran asıllı sanatçının Irak bölgesinden Avrupa'ya doğru hareket eden yolculuğu, Türkiye'den Atina'ya ve oradan Roma'ya uzanan göçü, tarlalardan, boş arazilerden liman ve köylerden geçerken yaşadığı tüm deneyimleri aktarmaktadır. Göç esnasında konaklama yeri olmadığı için su borularında yaşamak zorunda kaldığını ve bu süre zarfında karşılaştığı zorlukları aktarmaktadır. Su borularında konaklayan Hiwa K, yaşadıklarını Berlin'e vardktan sonra o anı yeniden düzenleyerek izleyicilerin de deneyimleyebileceği bir alan kurmuştur.



Görsele 20. Hiwa K. Boru heykeli, 2017. 43,9 x 29,3 cm. Kassel, Almanya Kişisel Arşiv



Görse 21. Hiwa K. Boru heykeli, 2017. Detay Kişisel Arşiv

Bazı sanatçılar Hiwa K. gibi yaşadıklarını şahit olacağımız şekilde yeniden üretip dönüştürürken bazı sanatçılar da Fatma Bucak gibi sınır bölgelerinde ölenlerin, gidenlerin arkasından kalanlarını toplayıp başka bir kompozisyon haline getiriyor. Bucak çalışmalarında kimlik, baskı, göç ve şiddet gibi konuları performans, fotoğraf, video ve enstalasyon medyumları ile göz önüne seriyor.

Tarihin kırılganlığını, gerginliğini ve geri dönüşümsüzlüğünü, tanıklığın ve hafızanın gücünü bir dizi görsel, ses ve performansla araştıran sanatçı, ortamlar serisi yaratıyor. Bu ortamlar, unutulmuş öykülerin, tarihin dışında kalan bireylerin ifade edilmeyen düşüncelerinin, siyasi ve etnik azınlıkların ve iktidara muhalif sosyo-kültürel yapıların sesi haline gelir (<https://www.saha.org.tr/projeler/saha-fatma-bucakin-fondazione-merzde-duzenlenen-kisisel-sergisine-destek-verdi>. Son erişim: 12.12.2021).



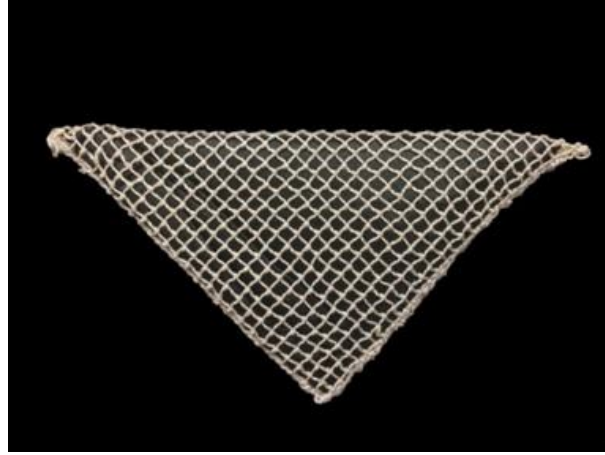
Görsel 22. Fatma Bucak. *Şüpheler Olabilir*, 110 x 145 cm, 2015. bit.ly/3qwGEVA



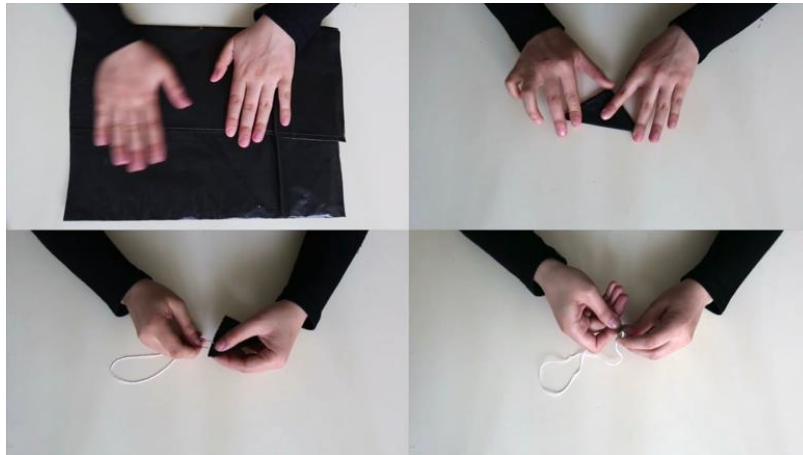
Görsel 23. Fatma Bucak. *Çok ağır (Sekiz Manzara çalışması)*, 110 x 135,5 cm. 2014 bit.ly/3mCN0Sg

Ele alınan sanatçıların her bir eserleri, göç mefhumu çerçevesinde, farklı alan üzerinden sorgulama ve gerçekliği açığa çıkarma biçimleri ile farklılık sunsa da her bir eserin oluşum ve etki dayanağı tek çatı altında toplanmıştır. Bu bağlamda üretilen eserler deneyimlenmiş eski ve yeni olaylar üzerinden oluşturulmuştur. Yaşanmışlığa dair izlenimleri yeniden canlandırma

biçimi olarak çocukluk anısını yıkan nesnelerin yeni görünümleri üzerinden biçimlenmiştir. Tıpkı (Görsel 24) “Hevi” (Umut) adlı eser gibi.



Görsel 24. Nejbir Erkol. Hevi (Umut), 2017, 4 x 8 cm. Siyah çöp poşeti üzerine beyaz iğne oyası Kişisel Arşiv



Görsel 25. Nejbir Erkol. Hevi 2 (Umut), 2019. 4:06, video performans. H264-HD, <https://vimeo.com/337495372> Kişisel Arşiv

İslam inancına göre; muska bazı hastalıkları, kötülükleri ve nazarı uzaklaştırmak için kişinin üstünde veya boynunda taşıdığı dini bir semboldür. Siyah çöp poşeti, artan çatışmalar ve sokağa çıkma yasakları sebebiyle ölenlerin saklandığı malzemelerden biridir. “Hevi” adlı çalışma, çocukluğunun bir parçası olan, uçurtma yapmak için kullandığı siyah çöp poşetinin büyüdüğü zamandaki amacının dışında kullanılmasını ele alıyor. Güneydoğu bölgesinde çıkan

iç çatışmadan ötürü siyah çöp poşetlerinin içine cesetlerin konulması, çocukluk anılarını yıktığını ifade etmektedir.

Videoda çöp poşeti malzemesinin katlanılıp, düzeltilip, iğne oyasıyla dikildiğini görmekteyiz yapılan bu çabayla beraber çöp poşetine yeniden umut vermeye çalışılmaktadır. Hevi 2 video yerleştirmesinde dört parçaya bölünmüş ekranda Hevi'nin yaratılma sürecine şahitlik ediyoruz. Bizi rahatsız eden sesi ile bir belirsizliğe götürüyor.



Görsel 26. Murat Gök. *Border Hammock*, 2010. Performans Fotoğrafı, Türkiye Suriye sınır bölgesi. Nusaybin, Mardin bit.ly/3JoasML



Görsel 27. Murat Gök. *Border Hammock*, 2010. Performans Fotoğrafı, Türkiye Suriye sınır bölgesi. Nusaybin, Mardin bit.ly/3JoasML

Çocukluk anılarının yeniden anımsandığı çöp poşetinin yeni işlevselliği üzerinden oluşan Hevi, sınır bölgesi yaşamın kırılgan ve güvencesizliğin somut örneğini oluşturmuştur. Bu bağlamda Hevi çalışması, prekarite terimine karşılık gelebileceği gibi aynı zaman da sınır bölgelerin değişen kültürün yapısını da içermektedir. İki ülkeyi birbirinden ayıran ve güvenliği sağlayan sınırlar aynı zaman da çatışmanın ve kaosun süreklilik dahilinde açığa çıktığı alanlar olarak bilinmektedir. Dolayısıyla Murat Gök'ün 2010 'da (Görsel 26-27) gerçekleştirdiği "Performans fotoğrafı", sıkı güvenlik önlemlerin alındığı Suriye ile Türkiye arasındaki sınır bölgesinin değişen demografik yapısını en iyi şekilde yansıtmaktadır. Dahası Gök'ün performansında bozulan çiti hamak haline getirerek üzerine yatan figürün güneşleniyor havası yaratması, fikirlerin ve uygulamaların ortak noktadaki kesişmesini ve ayrışıklığını yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu performans sadece göç konusunda değil aynı zaman da sınır bölgesi yaşamın güvencesizliğini de vurgulamaktadır.

Sınır bölgesi yaşamın anlık değişen eylemselliği, coğrafi olgu ve normlarla birlikte kişiye ya da kişilere kazandırdığı hak ve hürriyetlerde farklılıklar oluşturmaktadır. Yaşamsal faktörlerin güvencesizliği içerisinde hayatta kalma mücadelesini sürdüren bu gibi kültürler içe dönük oluşturduğu ayrıcalıklarla hayatı ve yaşamı tek fikre dayalı hale getirebilmektedir. Güvencesiz bir çevrenin kişilerde yarattığı içe dönük haller mensup olunan inanca dayalı bir takım kırılgan düşünceler de yaratabilmektedir. "Yaralanabilirlik farklı biçimlerde paylaştırılıyor; kimi nüfuslar keyfi şiddete daha çok maruz bırakılıyor" (Butler, 2013, s 10).

Ayrışan ya da ayrıştırılan düşüncelerin kişilerde yarattığı anti şiddet unsurları ya da katı fikir anlayışı özellikle kadın bedeni ve imajı üzerinden sıkça uygulanan bir unsur haline gelmiştir. Kadının varoluşsal gayesi üzerinden savunulan her bir fikrin niteliğini oluşturan bu gibi anti fikirler, temelde ataerkil düşüncenin ürünü olarak nitelendirilmektedir. Sınırlayıcı ve şiddete tabi hale getirilen kadın bedeni ve düşüncesi, güvencesiz bir yaşam içerisinde daha da kırılgan bir hale gelmektedir. Bu sebeple kapital ya da siyasal açıdan oluşan prekarite sınıfından öte toplumun ya da kültürün kendi nezdinde kadına yönelik meydana getirdiği yaralanabilirlik konu dahilinde değerlendirilebilir. Dolayısıyla sınır kavramının küresel düzeyde

sağladığı etkiyi kişiler arası sağlayabilmenin ayrıcalıklı yanı (Görsel 28) “Sınır” (Limit), adlı performansta görüldüğü üzere kendi sınırlayıcı kuralından öteye gidememiştir.



Görsel 28. Nejbir Erkol. Sınır (Limit), 2019. Performans (Tek Kemerli Ayakkabı). Kişisel Arşiv



Görsel 29. Nejbir Erkol. (Görsel 28 ayrıntı) Kişisel Arşiv

Sınır (Görsel 28) adlı performans yürüme kavramı üzerinden ele alınan kültürel güvencesizliğin sınırlayıcı faktörlerin yanı sıra bağlayıcı unsurları dahilinde konuya yeni bir perspektiften yaklaşabilmeyi sağlamıştır. Bu sebeple yaşanan ana dayalı tanıklık edilen her bir tarihsel olay, şimdiye değin toplumsal tarafını sunarken “Tek kemerli ayakkabı” ile bedensel sınırlılığını (Görsel 30) özellikle kadın bedeninin sınırları üzerinden sergilenmiştir.



Görsel 30. Nejbir Erkol. Bir yer Düşünmek, 2019. Performans fotoğrafı Kişisel Arşiv

Frederic Gros'un *Yürümenin Felsefesi* kitabında şöyle der; Yürümek, insan üzerinde çöken kaygıyı, haseti ve korku yumaklarını çözüp, varlığının farkındalığına götürür (Gros, 2017, s. Arka Kapak Yazısı). Peki yürüyememek nasıl bir yükü beraberinde getirir? İnsanın hareket aracı olan uzuvlarının anlamını yitirip tam tersi bir çeşit yüke dönüşüp işlevsizleşmesini, "yük" kavramıyla ele alınmıştır. Bu konuda yapılan serinin bir parçası olan bu çalışma da deneyimlenen ya da maruz kalınan olaylar neticesinde performansa dönüştürülmüştür. (Görsel 31) Ankara'nın Mamak ilçesinde bir gün yürüdüğü sokakta denk geldiği bir gecekondu mahallesinin yıkımına şahit olması eski kötü imgeleri anımsatmıştır.

Bu sebeple Güneydoğu Anadolu bölgesinde savaşın kendisinde bıraktığı izlerden dolayı tekrardan acı duygusunun canlanmasıyla moloz yığınlarının arasında annesinin el emeği patikleri ile yürüme eylemini gerçekleştirmektedir. Yürümenin insan üzerindeki yükü azalttığına ve iyileştirdiğine inanmaktadır. Bu nedenle ayağındaki patığın iki ucunu büyük bir taşa bağlayarak yıkımın içinde yürüme eylemini gerçekleştirmiştir. Moloz yığınlarının gri renkleri içerisinde bıraktığı pembe iplerle o korkunç manzarayı dönüştürmeye ve iyileştirmeye odaklanmaktadır.



Görsel 31. Nejbir Erkol. Papik/Patik, 2019. Video Performans, 2:58, Mamak, Ankara. <https://vimeo.com/517250158> Kişisel Arşiv

Bu bağlamda yürüme eylemi üzerinden gerçekleşen performansın geçmişe ait imgesi bizlere kalıtsal anıtlar olarak geri dönmektedir. Kişi ve kişilere bağlı olarak değişkenlik gösteren imge ve imgelem süreci farklı şekillerde tezahür edebilmektedir. Bunun sonucunda açığa çıkan imge/ler belirli sembol ve nesnelere aracılığıyla yeniden canlanarak geçmişin izlerini yaşanan ana tekrardan aktarmaktadır.

Gündelik hayatımızda yeri olan yürüme eyleminin önemi işlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Aslında yürümek bizi gerçek olan durumla yakınlığımızı simgelemektedir. “Çukur” (Görsel 32) çalışmasında olduğu gibi. Çukur eseri, 2019 ekim aylarında Türkiye'nin güvenli bölge oluşturmak amacıyla Fırat'ın doğusuna başlattığı Barış Pınarı Harekâtında sınırdan gelen havan topunun evimizin 97 adım uzağına düşmesini konu ediniyor.

Havan topunun boş bir araziye düşmesi ve düştüğü yerin bir önceki gün yağın yağmurdan ıslanan bir toprak olması ve bu sayede de havan topunun patlamamasından yola çıkılarak kırılabilirlik kavramı üzerinden bir dizi seri üretimler yapılmıştır. Yaşanılan bu güncel konu içinde bulunduğumuz güvencesizliğin en somut örneğini teşkil etmektedir.



Görsel 32. Nejbir Erkol. *Çukur, No:1, 2019. Fine Art baskı, 39 x 54 cm. Kişisel Arşiv*



Görsel 33. Nejbir Erkol. *Çukur, No:2, 2020. Enstalasyon Kişisel Arşiv*

Bu süreçte olay araştırılırken medyada sıkça denk gelinen “güvenli bölge” ve “barış” kelimelerinden yola çıkılmıştır. Bahsedilen bu bölge bir güvenli bölge ise bu güvenli bölge kimler için? ve yapılan savaşa da “barış” kelimesinin konulmasının ironikliği ne içindir?

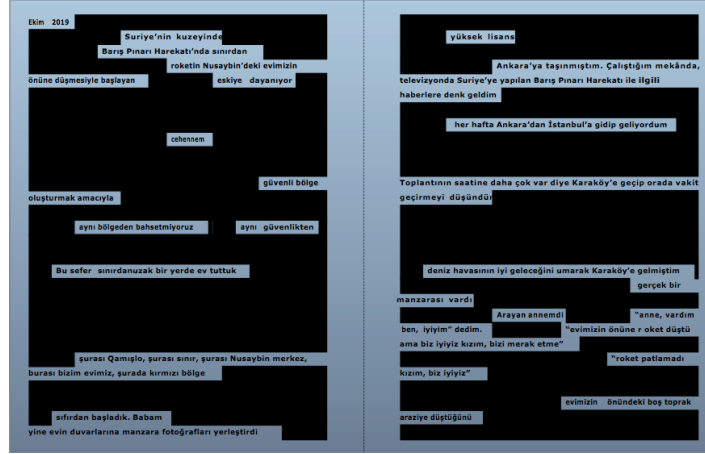


Görsel 34. Nejbir Erkol. *Çukur, No:3, 2021. 29 x 21 cm. Kâğıt Üzerine Kurşun kalem Kişisel Arşiv*

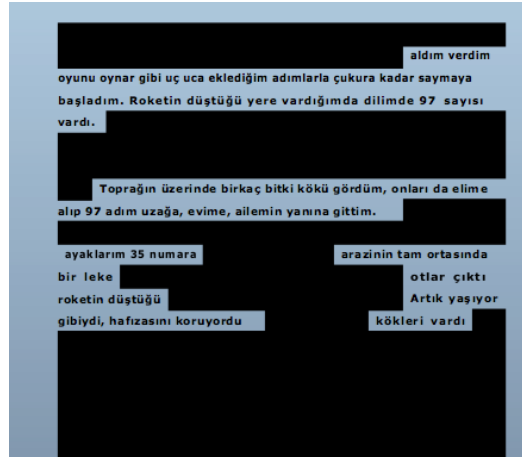


Görsel 35. Nejbir Erkol. Çukur, No:4, 2021. 28 x 21 cm. Kâğıt Üzerine Kurşun kalem Kişisel Arşiv

Ev /yuva kelimesi güvenli alanı temsil ederken evin hemen yakınına düşen havan topu bu kavramları kırılanaştırılmıştır. Sınır bölgesinde yaşayan insanların güvensiz hissetmesi daima yaralanabilir olma durumlarını göstermektedir. Nereden geldiği belli olmayan bir havan topu ya da bir kaza kurşunu, orada yaşayan kişilerin sürekli bir korku durumu içerisinde yaşamaya mahkûm kılabilir. Bir adımını diğerinin önüne koyarak bir yerin uzunluğunu ölçme ve bu hareketin ayağın yere basıyor oluşu bir kerteriz noktası olarak ele alınmıştır. Arter Araştırma Programı (2020-2021) bünyesinde üretilen “Aldım verdim” (Görsel 36) adlı çalışma ise bir tanık olarak yaşanılmış bu olayı anlatma, anlatmak isteme, anlatamama durumunun etrafında şekillenmiştir (Erkol, 2021).



Görsel 36. Nejbir Erkol. Aldım Verdim, 2021. Arter Araştırma Programı Ekim 2020- Mayıs 2021, RE: [AAP_2020] içinde.



Görsel 37. Nejbir Erkol. Aldım Verdim, 2021, Ayrıntı Kişisel Arşiv

Yaşanılan durumun aktarılmasının istenmesi sonucunda çevrimiçi ortamda gerçekleşen toplantılarda alınan ses kayıtları metne çevrilerek bir kitaba dönüştürülmüştür. Bu metinde hikâyenin aktarımının zorluğu, sansürlenmesi, tahayyül etmesi zor bir şiddete maruz bırakılan bir yer dillendirmektedir. Metnin üzerine yerleştirilmiş olan bantlar dinlemenin kendisine benzer bir yaklaşımla natamamlığı, aktarılamazlığı bir biçim olarak benimsemektedir. Metne eşlik eden desenler, bazen hikâyenin belli unsurlarını soyutlayarak karakterleştirirken bazen çukura sandalye çekerek çukur ile farklı hemhalk yöntemlerini doğuruyor. Sandalye imgesi rahatlık ve güvenli bir alanı temsil ederken “Güvenli alan” (Görsel

37) bir dizi eser çalışmasında, bizi olaylardan sonra yaşanan, oturulan yerin güvensizliğine götürmektedir. Tam olarak prekar olma durumunun somut halini burada görebilmekteyiz.



Görsel 38. Nejbir Erkol. "Güvenli Alan" No:1, 2020, 92x56x45 cm, Sandalyeye ısı ile müdahale Kişisel Arşiv



Görsel 39. Nejbir Erkol. "Güvenli Alan" No:2, 2021. 17 x 30 cm. Kağıt üzerine karışık teknik Kişisel Arşiv



Görsel 40. Nejbir Erkol. "Güvenli Alan" No:3, 2021. 22 x 33 cm. Kağıt üzerine karışık teknik Kişisel Arşiv

Yaşadığımız yeri güvencesiz hale getiren politikalar hepimizi birer prekar duruma getirmiştir. Yaşarken de kaçarken de kendimizi güvende hissetmiyoruz. Güvenli alan serisinde araziye yara bırakmış bir çukurun içinde yaşamaya çalışma gayesini görmekteyiz. Evin hemen önüne düşen havan topunun bıraktığı manzaraya karşıt olarak “Bir masalın içinde” (Görsel 41) çalışmasında evin duvarlarının içine yerleştirilmiş bir Hawaii sahillerine ait manzarasını görmekteyiz. Çalışma, gerçek ile hayal edilen yaşamın bir aradalığını göstermektedir.

Görmek istenilen yer ile görmek istenilmeyen yer arasında kalan iki manzaranın keşiştiği alanda bir yaralanabilirlik ve umut göstergesini imgeleştirmektedir. İçerisi ile dışarı arasında arzu edilen ve bireysel yaşam ile toplumsal yaşam arasındaki arzulara odaklanmaktadır. Dolayısıyla bir bellek taşıyıcı olarak şiddete maruz bırakılan bir yerin gerçekliği bu eser ile dillendirilmiştir.



Görsel 41. Nejbir Erkol. Bir Masalın İçinde, 2020. 30 x 42 cm. C-print baskı Kişisel Arşiv

Bazıları doğup büyüdüğü yerlerden ayrılmayı göze alamayıp yaşadığı güvencesiz duruma boyun eğerek dört duvar arasında sürdürülen yaşamların içini güzelleştirmeye ve iyileştirmeye çalışmaktadır. (Görsel 41) çalışmasında imgeleştirilen bu durumun diğer faktörünü oluşturan (Görsel 42-43) çalışması, Suriye'de yaşanan iç savaş sonrası göç etmek zorunda kalan insanların güvencesizliklerini konu edinmektedir.



Görsel 42. Nejbir Erkol. Kurtarılmış Manzara, 2019. 183 x 38 cm, Sert plastik taşınabilir havuz, Toptepe köyü/Nusaybin.
Mekana özgü yerleştirme Kişisel Arşiv

Bu bağlamda oluşturulan (Görsel 42-43) yerleştirme ayrıca olaya ironi bir yaklaşım sunmaktadır. İki ülke arasında kurulan ekonomik pazar alışverişi neticesinde Suriye'den gelen yaşamsal malzemeler sınırın bu tarafında kalan insanların temel gereksinimlerini karşılamaktadır.



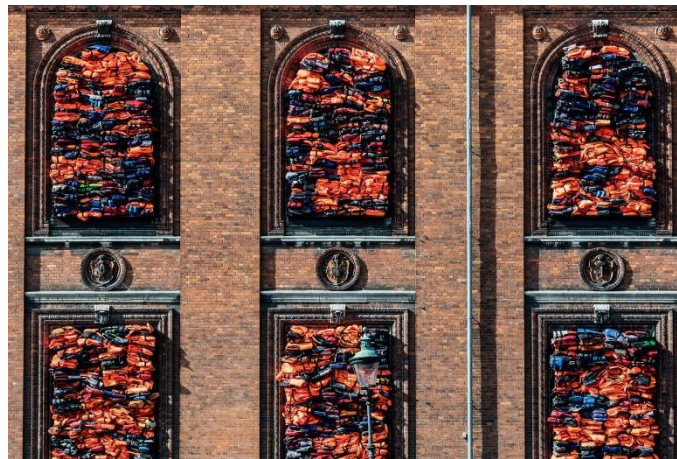
Görsel 43. Nejbir Erkol. Kurtarılmış Manzara, 2019. 52, 5 x 70 cm. C-print Kişisel Arşiv

Pazar yolu ile gelen malzemelerin iki farklı yaşamsal yanlılıkları oluşturması neticesinde konuya farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Suriye'den gelen sayısız malzemelerin arasında en çarpıcı nesne ise denize kıyısı olmayan şehirlerin temel yüzme gereksinimini

karşılması amacı ile üretilen şişme havuz olmuştur. Şişme havuz ayrıca savaştan kaçan insanların çaresizce kullandıkları şişme botlar gibi tercih ettiği bir nesne haline almıştır. İki farklı kullanımı üzerinden değerlendirilen havuz nesnesi, bir yandan insanların yeni bir yaşama umudu için havuz nesnesini araçsallaşmasını diğer taraftan ise çocukların eğlendiği anı irdelemektedir. Plastik havuz malzemesinin gelip geçiciliği, darbeye açık olma durumu onu ve içindeki hayatları yaralanabilir hale getirebilmektedir. Buradaki plastik malzeme gibi insan hayatının değeri de değersizleştirilir ve güvencesiz halde bırakılır. Dolayısıyla Havuz nesnesi yapısı gereği bizi Ai Weiwei' nin (Görsel 44) "Soleil Levant" adlı eserini anımsatmaktadır.



Görsel 44. Ai Weiwei. Soleil Levant, 2017. Yerleşime, Kunsthall Charlottenborg, Kopenhag, Danimarka bit.ly/3z6P3CZ



Görsel 45. Ai Weiwei. Soleil Levant, 2017. Yerleşime Detay bit.ly/3z6P3CZ

Doğu ülkelerinden batı ülkelerine yeni bir yurt edinme anlayışla Türkiye ya da Yunanistan kıyıları üzerinden Avrupa'ya göç eden milyonlarca göçmen, Güzergâh üzerinde karşılaştıkları sert hava veya deniz koşullarının yanı sıra ülkelerin göçmenlere karşı oluşturduğu ulusal güvenlikler neticesinde birçok engelle karşılaşabilmektedir. Deniz yolculuğu esnasında ucuz ve yeterli taşıma kapasitesinin aşıldığı botlar da meydana gelen hasar, deniz akıntısında meydana gelen sert dalgalanmalardan ötürü milyonlarca insanın ölümüne neden olmuştur. Sert hava koşullarında alabora olan bot, tekne ya da kayıklar ülkelerin sahillerine vurarak yaşanan dehşetin ya da çaresizliğin ifadesine dönüşmektedir. Küresel düzeyde sayısız kez haber niteliği taşıyan bu olaylar, sanatında konusu ve gündemi olmaya devam etmektedir. Bunun en çarpıcı örneğini oluşturan Ai Weiwei, (20 Aralık 2017) Birleşmiş Milletler Uluslararası Mülteciler Gününde Yunanistan'ın midilli adasına gelen 3500 mültecinin bıraktığı can yeleklerini alarak (Görsel 44-45) "Soleil Levant" adlı eserini, Kunsthal Charlottenborg' un pencerelerine barikatlar oluşturacak şekilde kurulumunu yapmıştır.

Küresel insan krizine odaklanan Weiwei, deniz yolu göç sonrası yaşamını yitiren insanların yaşamlarını gözler önüne sererek yaşadığımız anla birlikteliği olan bir duruma odaklanmaktadır. Siyasi çıkarlar sonucu yersizleştirilen ve öteki haline getirilen göçmenlerin hak ve hürriyetlerine odaklanarak, göç etmenin riskini ve yarattığı toplumsal travmayı açıklamaktadır. Dahası göç yollarının ülkelerin siyasi çıkarları doğrultusunda duvar ya da telli çitlerle sınırlandırıldığını vurgulayarak oluşan alternatif ve risk teşkil eden göç yollarının ne şekilde oluştuğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla Weiwei 'nin can yelekleri küresel bir yaralanabilirliğinin ölçütü niteliğinde olmuştur. Bu bağlamda Weiwei 'in eseri Prekarya'nın ne şekilde oluştuğuna dair sanatsal bir çözümleme niteliği taşımaktadır.

Ayrıca Weiwei (2010) "Ayçekirdekleri" adlı eseri ile de sanatın kendi içerisinde esnekleşmiş iş emeği üzerinden oluşan prekarite sınıfına da açıklık getirmektedir.

... Ayçekirdekleri de aşırı nüfus ve üretim sorunlarını, beden işçilerinin "görünmezliğini", ölçekte veya sayıda yaşanan "şiddetli değişimin" sonuçlarını görülebilir kılar... "Çin işi üretim" fenomenin yanı sıra insanların uzmanlık gerektiren becerilerinin, geleneksel zanaatlar konusundaki ustalıklarının hafife alınmasının ya da göz ardı edilmesinin ne anlama geldiğini sorgulamaktadır (Wilson, 2015, s 22).



Görsel 46. Ai Weiwei. Açekirdekleri, 2010. Boyanmış porselen. Yerleştirme görüntüsü, Mary Boone Gallery, New York bit.ly/347FxnN



Görsel 47. Ai Weiwei. Açekirdekleri, 2010. Boyanmış porselen, Detay bit.ly/3z4QMJ2

Ulus-Devlet politikası çerçevesinde finansal anlamda desteklenen sanat, kültürel ve toplumsal paylaşımların zenginliğini oluşturma amacıyla ekonomi-politik mecralarının merkezi konumunda yer almıştır. Fakat, 1980 sonrası neoliberal yapılanmaların ve sosyal devlet anlayışlarının değişimi ile destek sunulan fonların esnekliği ile karşılaşmıştır. Devlet neslinde özelleştirme hareketleri kapsamında sanat ve kamusal üretim mecralarının da rolleri özel şahıs ve şirketler tarafından yönetime ve fonlanmasına tabi bırakılmıştır. Bu sebeple, kültürel yatırımların oluşturduğu zengin skalada şahıs ve şirketlerin sanat mecrasını üst düzey bir pazar dahilinde değerlendirmesi ve özel şirketlere tanınan vergi muafiyet hakkı ve sponsorluk yasaları ile sanat esnekleştirilmiş yeni bir pazar alanına kavuşmuştur. Uluslararası sermaye fonu altında yenilikçi vizyon anlayışı ile açılan sivil toplum örgütleri, vakıflar, dernekler, bu mecralar vasıtasıyla sanat için destek sloganları ile büyük yatırımlar ve küresel ölçekte yükselen pazar sermayesini oluşturmuştur.

Aslında şirketleşmiş sermayenin, özellikle büyük sermaye gruplarının sponsorluk beklediği, somut finansal kazançtan çok, kentin sembolik ekonomisi içinde yerlerini pekiştirmektedir. Modern paradigma içerisinde avangard sanatın yenilikle özdeşleştirilmesi, iş dünyasına, kendini sanata destek veren, liberal ve ilerici bir güç olarak temsil etme olanağını tanır. İş dünyası “yenilik” kavramını kendine mal edip sermaye dili içinde yeniden tanımlayarak, sanata müdahalesini önemli ve meşru bir dava olarak sunar. Sanatın, doğası gereği, siyasetin ve ekonominin gündelik önceliklerinden ayrı bir yerde durduğu inancı, sanat mekanlarının, şirket yöneticileri ve siyasetçilerin bir araya gelebilecekleri siyaset dışı bir alan gibi değerlendirilmesini sağlar. Bu anlamda sanat mekanları, küresel sermayenin, siyasi ve ekonomik çıkarlarının hizmete sunulmasıyla simgesel sermayeye tahvil edildiği alandır (Yardımcı, 2005: 102).

Kamusal sanat ve kültürel gösteriler bağlamında Sibel Yardımcı'nın ifadeleri, liberal ekonomi ekseninde sermaye fonunun şirketlere kazandırdığı avantajların dönüşüm ve kâr marjı misyonlarını sunmaktadır. Dolayısıyla sanata destek veren misyonerlerin gündem oluşturabilecek yeni Pazar sahası, kamusal alanda markalaşan ve özelleşen bir sembol halini almıştır. Medya aracılığıyla da reklam piyasasını oluşturan metaların sanatsal değerini oluşturan ve tüketim anlayışına dayalı işlevsellik kazanan galeri, fuarlar, bienaller ve de festivaller Post-Fordist üretim geleneğinin safhasına evrilerek esnekleştirilmiş ve bir yandan kamusal moda sembollerini oluşturan imajların içeriğini oluşturan entelektüel bir tasarım nesnesine dönüştürülmüştür.

Şirket elitleri, popüler basının dolanımıyla, bilinçli ya da bilinçsiz olarak sanatın hamileri, modern zamanların Medici ailesi oldukları imgesini yaratıyorlar. Bu kişiler galerileri gezerler, sanatçı atölyelerini ziyaret ederler, belli başlı müzayede salonlarından eser satın alırlar ve bütün bunları zaten son derece yoğun olan programlarına rağmen yaparlar. Kamuoyuna, sanki iş dünyasındaki bencil ve kıran kırana savaşı aşmış, özgül bir hayat tarzı sürdürdüklerini izlenimini verirler (Tao, 2005, s Arka kapak).

Sanatın özerk ve ayrıcalıklı yanlılığını örtbas eden ve entelektüel şahıs ve şirketlerin sahip olduğu sermaye sonrası sanatın ekonomik ürününe değinen Chin Tao Wu, sanat koleksiyonluğunu oluşturan ve üstlenen sınıfın maddi ve simgesel değişimine vurgu yapmaktadır. Simgesel maddi sermaye ilişkileri aracılığıyla sanatın yeni içeriğini oluşturan kamusal etki ve etkileşimlerin yanlılığına ve de bir reklam mecrası dahilinde kullanıma sunulan yeni pazarın hegemonyasının kamu nezdinde ne şekilde meşru bir kılıfa büründüğünü açıklar niteliğindedir. Bu sebeple Tao Wu, fon aracılığıyla desteklenen sanatsal aktivitelerin kamu-sanat etkilerinin yararına sağlandığı güce karşın sanatsal üretim metaların kamusal yararın esnekliğine ve ne şekilde evrildiğine de işaret etmektedir. Kamusal esnekliğin üretimini oluşturan sanat-para-politika mecraları, özerk sanatın kamusal esnekliğini ve güvencesizliğini

oluşturarak rasyonel doğrultuda sürdürülemez bir sanat pratiğini açığa çıkarmıştır. Irmgard Emmelhainz'ın (2013) bu ilişkiler beyanında analizleri öngörülen tezi destekler niteliktedir;

Çağdaş sanatın üretimi, sergi, galeri, bienal ve fuarlarda dolaşıma sokulan eserlerin formunu ve üretim araçlarını dikte eden bir kurallar ağı içine hapsolmuş durumda. Sanatçılar, sergi politikalarını sanatlarının konusu haline getirebilseler bile, bu politikaların mutabakata varılmış sınırları dışında bir şey üretmeye kalkıştıklarında kısıtlanmaktadır. Bunun nedeni sanat dünyasının mutabakatını misliyle aşan sistemsel bir kuşatmanın varlığı: sanat sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik hassasiyetlerle kaynaşmış durumda. Dolayısıyla bu alana büyük paralar yatırılıyor (Irmgard, 2013, s. 172).

Kitlesel üretim, pazarlama ve kimlik göstergesine dönüşen yeni sermaye ve güç odaklı sanatsal üretimler, biriciklik ve sahiplik ekseninden arındırılmış ve Jean Baudrillard'ın (2004) ifade ettiği gibi; "hayat estetikleşmiş ve sanat tamamıyla tasarıma dönüşmüştür" (Baudrillard, 2004, s. 249). Baudrillard'ın analizi, Fordist üretim sonucu sanayi üretimin yaygınlığına, üretiminin sanat öykünmesine ve sanatın kavrama indirgenmesi sonucu üretime dayalı sanatçının bir yaratıcı ekseninden sıyrılıp atölye pratiğini bir üretim hane alanına çevrildiğine de işaret etmektedir. Bu sebeple, küresel ölçekte birçok sanatçının sanat üretimi sürecinde atölyelerde çalıştırılan sanat emekçilerinin oluşturduğu sektörü de vurgulamaktadır.

Küresel ölçekte gözlemlenebilen bu anlayış Andy Warhol'un seri üretim atölyesi ile Jeff Koons, Takashi Murakami, Damien Hirst, Ai Weiwei, Marina Abramovic gibi küresel ölçekteki sanat figürleri atölyelerinden 100'lerce sanat emekçisinin çalıştırıldığını ve istihdam edildiğini görülebilmektedir.

Günümüzde, sanat imalatının en ünlü, en varlıklı temsilcisinin Damien Hirst olmasına şaşmamak gerekir. Gloucestershire'daki 'fabrika' sında, çoğu sanatçı, 150 işçi çalışır. Çağdaş sanatın müzayede şampiyonlarından Jeff Koons ve Takashi Murakami de Hirst ayarında girişimcilerdir. Türkiye'de de sanatlarını başka sanatçıların emeği üzerinden üretenlerin sayısı hızla artıyor (Artun, 2014, s. 19).



Görsel 48. Andy Warhol. Atölyesi ve Asistanları bit.ly/3FDh3Rb



Görsel 49. Jeff Koons. Asistanları ile birlikte bit.ly/3HjEdfU



Görsel 50. Takashi Murakami Asistanları ile birlikte bit.ly/3z8fLv0



Görsel 51. Damien Hirst Gloucestershire'daki Fabrika 'sının kuş bakışı görünümü. İngiltere bit.ly/3sloYJq

Küreselleşmiş sanat dünyasında sanatsal tercihlerin seri üretime dayalı pratikleri yönlendirmesiyle açığa çıkan piyasa değer ve spekülasyonlar, değişen sosyal ağların yapılarına karşılık biçimlendirilmektedir. Bu doğrultuda, küreselleşmiş sanat dünyası, neoliberal sanat ekonomisinin sağladığı faydacılık üzerine kendine dönük yeni platform oluşturmaktadır. Küresel ölçekte sermaye döngüsünü oluşturan Galeri, Bienal, Müze gibi oluşumların yanı sıra Artun'un (2014), "Sanat Emegi, Kültür İşçileri ve Prekarite" adlı kitabında sanatçı atölyeleri üzerine kaleme aldığı 'sanat-emek ilişkisi', küresel sermayenin 'sanat-fiziksel işçi' arasında doğan yeni modülünü tanımlamaktadır. Çağdaş sanat dünyasının aktörleri olarak ün kazanmış Warhol, Koons, Murakami, Hirst, Fordist üretim sonrası esnekleştirilen pratiklerin değişkenliği içerisinde sanatta yeni üretim biçimi olarak fiziksel işçi alanının açılmasına neden olmuşlardır.

Bu durum, süreklilik dahilinde değişen durumlara paralel olarak bir üretimin her koşulda kaçınılmaz bir şekilde sağlanabilmesine karşılık gelmektedir. Gayri maddi, esnek ve güvencesiz olan bu yapı sanat üretiminin ekonomiye dayalı pratiğini sömürü modeline dönüştürölmektedir. Abramovic'ın performansları için tuttuğu fiziksel işçiler bu modelin somut örneğini oluşturabilmektedir. Özellikle (*Görsel 11-12*), 12 Kasım 2011'de MOCA (Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi) kurum için düzenlenen yardım gecesinde gecenin şeref sanatçısı olarak Abramovic seçmiştir. Hollywood'un seçkin sanatçıları tarafından katılım sağlanan gecede davetiye fiyatları 2500 ila 100 bin dolar arasında Abramovic'ın oluşturduğu kaligrafiye göre değişebileceği bilinmektedir.

MOCA galerisi için hazırlanan performans sır gibi saklanılırken o döneme kadar sanatçının performanslarıyla yarattığı tartışma bu performansla bambaşka bir boyut kazanmıştır. Bedeninin dayanıklılığından ziyade binlerce başvuran adaylar içerisinde seçilen fiziksel işçilerin dayanıklılığını test edecek bir kaligrafiyle seçkinlerin karşısına çıkarak manifestosunu okumuştur.



Görsel 52. Marina Abramovic, Çağdaş Sanat Müzesi için Bağış Toplama Galası, 2011. Los Angeles, Moca bit.ly/3mFwH77



Görsel 53. Marina Abramovic, Çağdaş Sanat Müzesi için Bağış Toplama Galası, 2011. Los Angeles, Moca bit.ly/3mFwH77

Performans için açılan ilana başvuru yapan profesyonel dansçı Sara Wookey, 800 kişi arasından ilk 200' de seçilerek 'Nude with Skeleton' (İskelet ve Çıplak) performansını (2002) yeniden canlandırılması için kendisine teklif verilir. Performans içerik ve koşulları hakkında bilgilendirildikten sonra teklifin kabul edilebilecek yanının olmadığını görmesinden sonra teklifi reddederek açık bir mektup yayınladı;

Bir sanatçı olarak katılmayı reddettim çünkü beklediğim şey birkaç saatlik yaratıcı emek, bir yemek ve aynı fikirde olan meslektaşlarla ağ kurma şansının adil olmayan ücretli bir iş olduğu çıktı. Misafirler gelmeden önce başlayıp onlar gittikten sonraya kadar (toplamda yaklaşık 4 saat) yavaş yavaş dönen bir masada çıplak ve suskun bir şekilde yatmam bekleniyordu. Görmezden gelmem bekleniyordu (Abramovic 'in performans modu olarak adlandırdığı modda kalarak) performans sırasında herhangi bir olası fiziksel veya sözlü taciz. On beş saatlik prova süresi taahhüt etmem ve seçmelerde olanlar hakkında herhangi biriyle konuşsam, mahkeme tarafından dava edilmekten sorumlu olduğumu belirten bir gizlilik sözleşmesi imzalamam bekleniyordu. Bana 150 dolar ödenecekti. Seçmeler sırasında, tehlikede olan sanatçılar için herhangi bir güvenlik önlemi, işaret veya sinyalden söz edilmedi ve hangi korumanın sağlanacağını sorduğumda bana bunun garanti edilmeyeceği söylendi (<https://theperformanceclub.org/open-letter-to-artists/> son erişim, 26.11.2021, 15:01)

Gala gecesi bittikten sonra Wookey, açık mektubunu yayınlayarak sanatçıların örgütlenmesine ve haklarını korumaları için çağrıda bulunmuştur.

Sanatçılar için çalışma standartları çağrım sınırların dışında görünüyorsa, Screen Actors Guild'i (SAG 1933'te kuruldu), Amerikan Müzisyenler Federasyonu'nu (AFM, 1896' da kuruldu) veya Amerika Associated Actors and Artistes of America çatı örgütünü düşünün (1919' da kurulan 4A's), film tiyatro ve müzik endüstrilerini ticari olarak çalışan sanatçılar ve eğlenceciler için düzenleyici ve en iyi uygulama standartlarına uygun tutuyor. Temel emek standartlarını hak

eden bir kültür işçisi rubu varsa o da aracı kendi bedenlerimiz olan ve insancıl muamele ve saygıyı hak eden müzelerde açılan biz sanatçılarız. Tüm disiplinlerden sanatçılar adil ve eşit muameleyi hak eder ve eğer çaba sarf edecek kadar özen gösterirsek organize olabilir. Sessiz, yavaşça dönen kafa (ya da daha kötüsü, "orta parça") masada. Yüksek ve net bir ses istiyorum (<https://theperformanceclub.org/open-letter-to-artists/> son erişim, 26.11.2021, 15:11).

Wookey 'in çağrısı ayrıca küresel sanat sermayesinin pratiği sonucunda açığa çıkardığı seri üretim ve atölye modeliyle sanat-fiziksel işçi ilişkisi dahilinde ekonomiye dayalı sömürünün mümkün oluşuna açıklık getirmektedir. Bu noktada ise sanat-prekarite ilişkisinin fiziksel işçi yüzü, ekonomi temelli esnek bir üretimin sanat ya da sanatın farklı dallarındaki ünlü aktörlerin, sanat ve toplum bağlamlarındaki etik kuralların dışında sadist bir yaklaşım ile kendi zihinsel performanslarını fiziksel işçi bedenleri üzerinden aktarmalarıyla açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla, Wookey 'in açık çağrısı sanat-prekarite ilişkisi ve de sanatta emek üzerinden küreselleşen esnek parasal teşviklerin tamamını kapsamaktadır.

Sanat pratiği içerisinde işlevsel olmayan nesne ve objelerin kullanımı ile genişleyen sanat paradigmaları sanatın modern dönemde aydınlanmasını sağlayarak sanatçıya yeni bir ifade ve gelir kaynağı sunmuştur. Wookey üzerinden değerlendirilen sanat-emek ve para politikası, sanatın sanatçıya doruk noktasında sadece egosunu değil sanatını da pazarlayabilme aracını da oluşturduğunu görebilmekteyiz. Nitekim toplumsal sanat hegemonyası çatısında organize edilen, imge ve alegori ile doldurulan performanslar, yarattığı sansasyonel etkilerin sebebi ile sanat-para ilişkisini örtbas etmiştir. Ancak, estetik kaygıların geriye itildiği ve geleneksel sanat anlayışının reddedildiği çağdaş sanat performansları, gerçekliğin temelli maddi değer bütünlüğünden ziyade mistik bir sanat görüşünde gerçekleşebilmektedir. Dolayısıyla sanatın bu mistikliği, bizlere sanat-emek ilişkisinde açığa çıkan pazar politikalarından bağımsız toplumun ruhsal ve düşünsel yaşamını sergileyen bir sanat pratiğinin varlığına götürmektedir. Bu sebeple sanat 21. yüzyılda bilfiil toplumsal yanlılığını koruyarak görünmeyen gerçekliği açığa çıkarmaya devam etmektedir.

SONUÇ

Prekarya; kapital, siyasal, neoliberal yapı ve kuruluşların nezdinde açığa çıkan ve hayatın her alanına güvencesizlik, kırılabilirlik, yaralanabilirlik gibi faktörleri yaygınlaştırarak, Standing'in *Yeni Tehlikeli Sınıf* tanımlamasını oluşturmuştur. Prekarya tanımı, ilk defa 1980'li yıllarda sosyologlar ve iktisatçılar tarafından kullanılması ile 2011 yılında bu kavramı yeni bir ifade aracılığıyla tüm dünyada ses getirecek düzeyde yeniden tanımlayan Standing'e kadar geçen sürede güvencesizlik, kırılabilirlik gibi kavramlarla ifade edilmiştir. Kapitalizm ile birlikte oluşmaya başlayan ve Marx'ın örgütlediği işçi sınıfları proletarya kavramı altında toplanırken, işçilere, sendikalara, grevlere ayrıcalıklar kazandırmıştır. Tabii tarihsel süreç içerisinde yaşanan küresel savaflara paralel olarak gelişen neoliberalizm, toplumsal örgütlenmenin yollarını tıkamıştır. Bu nedenle 1960 sonrası sendikaların ya da işçi grevlerinin ayrıcalıkları birer birer erirken, toplumsal havzada güvencesizlik ve esnek iş modellerini yaratmıştır. İşçilerin arzu ve haklarına karşı koyan kapital düzen, istikrarsız bir ortamın doğumuna neden olurken, kamusal alandaki işçilerin zorunlu çalışma modelini de oluşturmuştur. Kapitalizm getirdiği bu faktör, sadece güvencesiz çalışanların hayatta kalma veyahut kalabilme isteklerine cevap verebilmiştir. Dolayısıyla Marx'ın proletarya teorisi, kamusal alana atıldığı andan itibaren kendi protest gücünü sağlayabilseydi tüm bu anti gelişmeler yaşanır mıydı? sorusu akıllara gelmektedir.

Proleter bir sınıftan prekar bir sınıfa geçiş safhasına gelindiğinde ise güvencesizlik yeni bir boyut kazanmıştır. Önceleri gerçekleşen her bir eylemsellik, kamu nezdinde bir güvenceyi dile getirirken, 1980 sonrası yeni neoliberal dalgalanmayla yerini küresel bir kamusal güvenceye dönüştürdüğü görülmektedir. Bu sebeple Marx'ın proleter sınıfı büyürken Standing'in prekarite sınıfını doğurmuştur. İş emeği üzerinden yazılan, çizilen ifadeler genişleyerek yaşamın her anına işaret etmeye başlamıştır. Özellikle ilk yayınlandığı tarih 2000, Türkçe son çeviri, 5. Baskı tarihi 2003 yılında Micheal Hardt ve Antonio Negri'nin "İmparatorluk" adlı kitabında emeğin öteki yüzü ile insani etkileşime açık olan tarafları duygusal emek ile birleştirilmiştir.

Bu durum bizlere sadece mekanik bir seri üretimselliği değil aynı zaman da mekanikleşen üretimselliğin yanını vurgulamaktadır. Dolayısıyla Hardt ve Negri'nin analizleri mekanikleşen iş emeğinin kırılmağını yansıtarak, kamusal alandaki yaşamın güvencesizliğine gönderme yapmaktadır.

Bu ilişkiler bağlamında preker sınıf, iş emeği üzerinden değerlendirilebilen bir bakıştan öte, küresel göç, şiddet ve neoliberal eksenli politik savaşlar üzerinden değerlendirilebilen bir kavram haline gelmiştir. Kamusal alanda ekonomi temelli yapılan ağır yaptırımlar, kültürel düzeyde ayrıştırılan bireyler, gerçekleşen ambargo ve savaşlar, tüm bu neticeler doğrultusunda meydana gelen ve şiddetlenen küresel göç dalgaları preker sınıfı oluşturmaktadır.

Sanatta prekaryanın yansımaları, eşitsiz paylaşım dengesinin etkisiyle oluşan sınıfsal yapılar Gustave Courbet'in (Görsel 6) "Günaydın Mösyö Courbet" adlı eseri ile ilişkilendirilebilir. Konu kapsamında ele alınan her bir ilişkinin somut yansıtıcı unsuruna dönüşen bu eser, olaylar ve durumlarla arası eşitsiz ilişkilerin gerçeğini apaçık ortaya sermektedir. Bu sebeple Courbet, preker sınıfın geçmiş oluşum süreci hakkında bizlere görsel kayıt sunmaktadır. Ayrıca Courbet, kendi profili üzerinden mensup olduğu sınıfı savunması ve kapitalizmin sembolü olan Breuys'a karşı dik durması, preker sınıfın tehlikeli olduğu tezini desteklemektedir. Bu sebeple eserde görülüyor ki prekarya, tehlikeli bir sınıf olmasının yanında kapitalizmin temelleri atıldığı günden itibaren var olmuştur. Courbet üzerinden ele alınan Prekarite, bizlere tarihsel bir sürecin izlerini sunarken aynı zaman da sanat-prekarite ilişkisini de ortaya koymuştur. Özellikle Modernizm itibari ile sanat ekolleri devrimci ruhla yeni bir çağı başlatmışlardır. Avangard hareketlerin manifesto çağını başlatmasıyla birlikte, savaşa, şiddete, eşitsizliğe ve de güvencesizliğe daha örgütlü biçimde karşı gelmeye başlayan sanatçılar, küresel düzeyde sansasyonel etki yaratan yapıtları ile kapitalizme ve onun sınıflarına meydan okumuşlardır. Yeni devrim, eşitlikten yana ilerlerken hem kendi içinde hem de küresel düzeyde birçok şeyi yıkarak yerine yeni ifade biçimlerini getirmiştir.

Konu bağlamında referans alınan Avangard sanatçıları, Courbet dönemi ile başlayan kapitalizm sınıfına karşı gelerek güvencesiz ve kırılğan sınıfların öncüleri olmuştur. Dolayısıyla sanat-prekarite ilişkisinin bu yanlılığı bizlere sanatçıların prekarite sınıfına mensup olduklarını göstermektedir. Bunun en somut örneği; Ai Weiwei 'nin 2011 yılında tutuklanması olayı tezimizi kanıtlar niteliktedir.

Ancak sanatçıların preker bir sınıfa mensup olmaları sanat-prekarite ilişkisini burada sonlandırmamaktadır. Varlıklı ya da küresel düzeyde ses getiren yapıtları ile ünlenen sanatçılar kurdukları atölye sistemi ile bir asistanlar sınıfını oluşturmaktadır. Andy Warhol, Takashi Murakami, Damien Hirst gibi varlıklı sanatçıların atölyelerinde 100'den fazla işçi çalıştırdıkları herkes tarafından bilinmektedir. Bu sebeple, sanat-emek ilişkisi üzerinden değerlendirilen sanat-prekarite ilişkisi bizlere iki farklı durumda sanata dahil olduğunu yansıtmıştır. İlk sanatçıların devrimci ve karşıt yanlılığını oluştururken, ikinci durumda usta çırak ilişkisi mantığında kurulan ilişkinin esnekliği olmaktadır. Konu bağlamında Marina Abramovic'in Çağdaş sanat Müzesi için bağış toplama galasında düzenlenecek performansla dahil olmak isteyen Wookey'in yaşadığı güvencesizlik en önemli örneklerdendir. Günümüzde hala buna benzer örnekler sanat alanıyla beraber hayatın tümüne yayılmıştır.

Geçmişten bu yana önüne geçilemeyen güvencesizlik durumu tüm canlılar için coğrafi, ekonomik ve tarihsel içeriklere bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Güvencesizlik, yaralanabilirlik her ne kadar tüm canlılar için geçerli olsa da nüfusun belli bir kesimi daha da kırılğan haldedir. Kırılğan olma hali ve bu kırılğanlığın eşitsiz dağılımı sonucunda tanık olunan olaylar, kişisel yaşantılar doğrultusunda ele alınmış ve üretilen çalışmaların konusunu oluşturmuştur. Tezde geçen "Çukur" (Görsel 32, 33, 34, 35) serisi yaşanan deneyimlerden üretilerek bu yaralanabilir olma durumunun görsel betimlemeleridir. "Çukur" çalışmasında yaşanan evin 97 adım uzağına düşen havan topu, orada yaşayanlar için bir tehdit oluşturmuştur. Bu durumla beraber sınıra yakın yaşayan nüfusların hayatları daha da kırılğan hale getirmektedir. Hevi" (Görsel 24) ve "Geçmişten Önceki Zamanlar" (Görsel 16) çalışmalarında ise tanık olunan savaştan sonra yaşanan durum gerçeğe en yakın haliyle dönüştürülmüştür. Bu çalışmalarda insan hayatının nasıl değersizleştirildiği ele alınmış

konulardandır. Tez bağlamında yapılan literatür incelemesi sonucunda referans alınan kaynaklar; prekarite kavramının tarihsel gelişim sürecinin irdelenmesine, güncel söylem ve analizlerle sentezlenerek yeniden tanımlanabilmesine katkı sunmuştur. Dolayısıyla tez bağlamında elde edilen bulgular, yeni bir sanatsal ifade aracılığıyla yeniden yorumlanarak konuya farklı bir bakış açısından bakmayı ve yorumlamayı sağlamıştır. Ortaya çıkan sonuç öne sürülen savın somut örneğini oluşturmuştur.

KAYNAKLAR

Artist Academic . Seçkin Aydın. Erişim: 28.11.2021. <https://l24.im/LFK>

Artun, Ali. (2014). *Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2016). *Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2016). *Sanatın İktidarı, 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Agamben, Giorgio. (2020). *Kutsal İnsan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Antmen, Ahu. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudrillard, Jean. (2004). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında bir Eleştiri* (O. Adanır, A. Bilgin, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bauman, Zygmunt. (2017). *Akışkan Modernite* (S. Okan Çavuş, Çev.). İstanbul: Can yayınları.

BBC News. Erişim: 11.11.2021. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54132949>

Berger, John. (2007). *Sanat ve Devrim* (B. Berker, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Beck, Ulrich. (2011). *Risk Toplumu, Başka bir Modernliğe Doğru* (B. Doğan, Çev.). İstanbul: İthaki yayınları.

Bora, T., Erdoğan, N. (2011). *Boşuna mı Okuduk? Türkiye’de Beyaz Yakalı İşsizliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Butler, Judith. (2013). *Kırılğan Hayat, Yasın ve Şiddetin Gücü* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, Judith. (2020). *Savaş Tertipleri* (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Emmelhainz, Irmgard. (2013). *Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?*, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. Ali Artun (Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Erkol, Nejbir. (2021). "Aldım Verdim". *RE: [AAP_2020]* içinde. Haz: İz Öztat, Merve Ünsal. İstanbul: Arter Yayınları, ss. 59-74. *Frustration Magazine*. Erişim: 11.11.2021. <https://www.frustrationmagazine.fr/entretien-jacques-ranciere/>

Foster, Hal. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel-Kimlik, Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say yayınları.

Gros, Frederic. (2017). *Yürümenin Felsefesi* (A. Ulutaşlı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Güvendi, Merve Akkuş. (2019), *Prekarya Tartışmaları, Kavram, Tanım ve Durum*. İلمي Etüdler Derneği.

Hardt, M., Negri, A. (2003). *İmparatorluk* (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hardt, M., Negri, A. (2004). *Çokluk* (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kahraman, Ö. (2020). *Güncel Sanat Ortamının Yeni Paradigması: Durumsal Estetik*. *Tykhe*, 5(8): 70-84

Marx, K., Engels, F. (1979) "*Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*", Seçme Yapıtlar, cilt 3. İstanbul: Sol Yayınları.

Marx Karl ve Engels, Friedrich, (1976) "*Merkez Komitesinin Komünist Birliğe Çağrısı*", Seçme Yapıtlar, cilt1, Sol Yayınları, İstanbul

Öztürk, Şeyda. (2017). *Yaralanabilirlik.*, Üç Aylık Düşünce Dergisi, Sayı-87. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SAHA. Erişim: 12.11.2021. <https://l24.im/jLqDG5>

Sanatın Öyküsü. Erişim: 17.11.2021. <https://www.sanatinoykusu.com/gustave-courbet/>

Sennett, Richard. (2005). *Karakter Aşınması* (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Siner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Standing, Guy. (2019). *Prekarya, Yeni Tehlikeli Sınıf* (E. Bulut, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Standing, Guy. (2017). *Prekarya Bildirgesi, Hakların Kısılmasından Yurttaşlığa* (S. Çınar, S. Demiralp, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Telek, Alphan. (2020). *Artık Hepimiz Prekaryayız, Tehlikeli ve Umutlu Gelecek*. İstanbul: NotaBene Yayınları.

The Performance Club. Erişim: 26.11.2021. <https://theperformanceclub.org/open-letter-to-artists/>

Thompson, Nato. (2018). *İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm* (E. Kosova, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, 21.yüzyıl Sanatını Yaşamak* (F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Wu, Chin Tao. (2014). *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980'ler sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yardımcı, Sibel. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi 'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

14/02/2022

Nejbir ERKOL

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Prekarya Kavramı Üzerine Sanat Uygulamaları

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
14/02/2022	46	96014	27/01/2022	%15	1762123586

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (14/02/2022)

Nejbir ERKOL

Öğrenci No.: N18230139
Anasanat Dalı: Resim
Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI
UYGUNDUR.

(Prof. Cebrail ÖTGÜN)

MASTER'S THESIS/ ART WORK ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Artistic Practices Based On The Concept Of Precariat

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
14/02/2022	46	96014	27/01/2022	%15	1762123586

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (14/02/2022)

Nejbir ERKOL

Student No.: N18230139

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

(Prof. Cebrail ÖTGÜN)

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

14/02/2022

Nejbir ERKOL

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.