

Neo-Liberalizm Ekseninde Sanat Emeği ve Prekarite

Prof. Neslihan Özgenç Erdoğan*
Dr. Öğr. Üyesi Şirin Yılmaz**
Volkan Parlak***

Gönderim Tarihi: 13.04.2021 – Kabul Tarihi: 19.05.2021

Özet

Günümüzde Post-Fordizm, modern kapitalizmin fordist üretim biçiminden farklı olarak, yaratıcı ifadeyi ve sembolik maddi üretimi yani gösterge üretimini, neoliberalizmle birlikte kendi ekonomi politişinin temel niteliğine dönüştürmüştür. İş ve iş gücü açısından bakıldığında; Post-Fordist üretim koşulları beraberinde, fordist üretim sürecinin temel unsuru olan "proletarya"ya alternatif olarak; "prekarya" kavramı öne sürülmektedir. Buna göre, yeni ve üzerinde tartışmaların sürdüğü Prekarya kavramı, merkezinde güvencesiz çalışma koşullarının olduğu, kendi içinde büyük ölçüde çeşitlenen, esnek /yarı zamanlı çalışan kitleyi tanımlar. Sanatın, kültürün ve ticaretin bu denli iç içe geçtiği neoliberal dönemde, uluslararası bir yarışa dönen sanat ve tasarım dünyasının inşasında yer alan kültür işçileri de prekarya'ya dahil edilmektedir. Günümüz kültür sanat süreçleri ve bu süreçlerin küresel kapitalizm tarafından kurgulanan simülatif gerçekliğinin arkasında, bir emek sömürsü yatmaktadır. Kültürün öne çıkmasının, ekonomik dönüşümlerin ve küresel kapitalizmin etkisiyle, sanatın ve ticaretin bu denli yan yana oluşu, "emek" sorununu da beraberinde getirmekte ve kültürün kendisinin bir endüstri ve kültür ürünlerinin de metalar haline geldiği bir ortamda, kültür emeği göz ardı edilmektedir. Bu çalışma; son dönemde birçok açıdan tartışmaların sürdüğü söz konusu çelişkili alanı; sınıf, kültür ve emek kavramları açısından ele alarak, sanat emeği ve kültür işçilerini prekarya kavramı üzerinden irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Prekarya, Kültür Endüstrisi, Kültür İşçisi, Sanat Emeği, Post-Fordizm.

* Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü
nozgenc@sakarya.edu.tr – ORCID NO: 0000-0001-5643-0518

** Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü
sirinuysal@sakarya.edu.tr – ORCID NO: 0000-0002-9853-9519

*** Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı
parlakvolkan@gmail.com – ORCID NO: 0000-0003-0409-6903

Art Labor and Precarity On The Axis Of Neo-Liberalism

Prof. Neslihan Özgenç Erdoğan

Assoc. Prof. Şirin Yılmaz

Volkan Parlak

Sending Date: 13.04.2021 – Acceptance Date: 19.05.2021

Abstract

Today Post-Fordism, unlike the Fordist of production of modern capitalism, has transformed creative expression and symbolic material production, that is, the production of indicators, into the basic characteristics of its own political economy with Neoliberalism. From the perspective of work and workforce; Along with the Post-Fordist production conditions, as an alternative to the “proletariat”, which is the basic element of the Fordist production process; the concept of “precariat” has been put forward. Accordingly, the concept of Prekarya, which is new and on which discussions are ongoing, defines the flexible / part-time working mass, which has precarious working conditions at its center, and is largely diverse within itself. In the neoliberal period when art, culture and commerce are so intertwined, cultural workers involved in the construction of the world of art and design, which turned into an international competition, are also included in the Precariat. Behind today’s cultural and artistic processes and the simulacrum reality of these processes, which are constructed by global capitalism, lies an exploitation of labor. The juxtaposition of art and trade, with the effect of the prominence of culture, economic transformations and global capitalism, brings the problem of “labor” and cultural labor is ignored in an environment where culture itself is an industry and cultural products become commodities. This work; has been discussed this contradictory area in many respects recently; It deals with the concepts of class, culture and labor and examines artistic labor and art workers through the concept of precariat.

Keywords: Precariat, Cultural Industry, Cultural Worker, Art Labor, Post-Fordism.

Giriş

Gerek toplumsal gerek düşünsel bağlamda ideal olanla birlikte güzelin tanımlamaları ve güzele yaşamın içinde yer verilmesi uğraşı ile sanat, toplumsal yaşamda ayrıcalıklı bir konuma sahip olsa da, inanç sistemine ya da otoriteyi temsil ve ona hizmet etme amacını gütmesine bağlı olarak çelişkili bir gelişim göstermiş, sosyo-kültürel yapıyla paralel bir tarihsellikte var olmuştur. Bu bağlamda sanat eseri kültürün şekil verdiği bir üretim olarak kabul edildiğinde, onu sanatsal açıdan diğer üretimlerden ayıran, sanatçı tarafından ortaya konmuş olmasıdır. Rönesans öncesine kadar lonca sistemine dahil bir zanaat olarak kabul gören sanat, ekip çalışmasına bağlı olarak emeğin görünür kılınması noktasında bir değere sahipti. Rönesans'la birlikte sanat ve zanaat ayrımı yapılırsa da usta-çırak ilişkisi devam etmiş ve el emeği, sanatçıyı ayrıcalıklı kılmada önemli bir rol üstlenmiştir. Sanatın, özerkliğini ele geçirmesinden sonra belirginleşen ve tanımlayıcı nitelikleri olan özgünlük, biriciklik ve yaratıcılık gibi unsurların yanı sıra, onun zanaatla yan yana telaffuz edilmesindeki en önemli özelliği, sanat emeğinin maddi bir karşılığı olması ve alınıp satılabilir bir meta olarak varlığını çağlar boyu sürdürmesidir.

Modern dönem öncesinde sanatın piyasası sipariş süreçleri, arz-talep gibi ilişkiler bağlamında çoğunlukla bireysel ilişkiler üzerinden gelişmiş bir ticari eğilimi ortaya koymaktadır. Tüm bu ticari ilişkilerde sanatın yüce değeri ve biricikliği anlayışı hakimdir. Ancak sanat ve sanata bağlı piyasalar, Rönesans dönemiyle başlayan sanatın biricikliği üzerinden sanatsal üretim

nesnelerinin maddi kültür öğelerinin yüceltilmesi olarak ulaştığı nihai sonucunu modern dönemde koruyamamıştır. Çünkü Sanayi Devrimiyle birlikte kültürün tüm değerleri gibi sanat da kültür endüstrisi kapsamında bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Bu durum kültür gibi sanatın tanımına ve ne olduğuna dair tartışmaların seyrini değiştirdiği gibi üretim ve emekle ilgili yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Tüketim odaklı piyasanın bir parçasına dönüşen sanat üretiminde yalnız sanatçılar değil bu alanda istihdam olan önemli bir kesim de, küresel sermayenin yönettiği ve şekil verdiği kültür endüstrisi süreçlerine maruz kalmıştır.

Bu çalışmada sanat ve kültür ilişkisi bağlamında modernizmle birlikte gelişen küresel sermayenin bir pazarı olarak kültür endüstrisinin sanat piyasası üzerindeki etkileri ve bu etkiler sonucu bir sömürü alanına dönüşen sanat emeği ve prekarite konusu ele alınacaktır. Yapılan literatür taramasında daha çok, uluslararası sermaye, kültür mühendisliği, kültür endüstrisi, post-Fordizm, emek gibi konuya ilişkin kavramların ele alındığı ve bu kavramların sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan toplumsal dönüşümler ile ilişkilendirildiği görülmüştür. Araştırma ile elde edilen bulgular çerçevesinde bu çalışma ile konunun analiz edilmesine ve tartışılmasına olanak sağlanmıştır. Geniş kapsamlı bir konu olması ve birçok üretici sektörle olan bağı nedeniyle sanat emeği bağlamının neo-liberal ekseninde, kültür endüstrisinin küresel sermaye ile olan ilişkisi çerçevesinde ele alınması noktasındaki tercihi ve sınırlamayı gerekli kılmıştır. Çalışmada konuya ilişkin temel kavramlara ve tarihsel sürece değinilerek, günümüz sanat

pratiklerinin, neo-liberal eğilimdeki küresel sermaye ile olan bağı ve sanat emeğinin sömürüsü üzerine analiz ve değerlendirmeler yapılması hedeflenmiştir.

1. Kültür Endüstrisi : Kapitalizmde Anlam Üretimi

Kültür, yaşamın anlamına ve değer kazanmasına yönelik insanın verdiği çabaların nihai sonucudur. Sanat, bilim, dini inançlar, coğrafi etmenler, savaşlar, ekonomi gibi sayısı çoğaltılabilecek birçok unsur, kültürün oluşumunda ve bir değer olarak toplumsal belleğin yaratımında önemli rolleri bulunmaktadır.

Oluşumunda rol oynayan etmenlerin dışında kültür, yerleşik hayatla birlikte toplumu yöneten iktidardaki sınıf tarafından kontrolü sağlanması gereken bir unsura dönüşmüştür. Diğer bir deyişle, kültür üretilen bir yapıya dönüşürken, yönetim biçimleri, kitlelerin var olan düzen içerisindeki sosyo-ekonomik ve politik yapısının sürekliliğini sağlayan bir mekanizma işlevi görmüştür. Tarih öncesi dönemlerde doğa koşullarının ana karakterini belirlediği bir yönetim tarzı ile şekillenen kültür, tarihsel süreci boyunca ticaret, göçler ve savaşlar gibi toplumsal etkileşimi ortaya çıkaran doğa dışı etmenler, üretim ilişkileri bağlamında iktidar ve sınıf savaşları ile şekillenmiş; egemen sınıflar kültürü iktidarlarının muhafazası ve meşruiyetini garanti altına almakta şekillendirilebilir bir kaynak olarak kullanılmışlardır.

Sermaye egemenliği ve burjuva sınıfın ortaya çıkmasını sağlayan koşullar ise endüstri devrimi sonrası insan gücüne dayanan emek (artı değer) merkezli bir çatışma alanı ortaya koya-

rak, kültürün bu ekseninde şekillenmesinin gerekçelerini oluşturmuşlardır. Modernleşme atılımı olarak özetlenebilecek olan endüstrileşme ve aydınlanma süreçlerinin etkisiyle kültür, tanrı ve din temelli bir yapıdan seküler bir zemine taşınır. Terry Eagleton söz konusu sekülerliğin, tam bir dinsizlik anlamına gelmediğini ve bunun hiç kolay olmadığını altını çizerek, bunun aydınlanma ve egemen sınıfın, kendi amacına uygun bir strateji ile politik tercihleri doğrultusunda belli ölçülerde düzenlediği bir kültürel yapı ile ortaya çıktığından söz eder. Kitleleri yönetmek ve iktidarın egemenliğinin sürdürülebilmesi noktasında dini mitolojilere ihtiyaç olduğunu belirten Eagleton, bunun ise ancak en tamamlanmış haliyle 20. yy. koşullarında gerçekleştiğini belirtir: "Kitlelerin düş ve arzularının -belli bir dirençle karşılaşırsa bile- topluca iktidarın himayesine alınması..., daha önceki bazı filozofların hayalini kurduğu kitle mitolojisine bir anlamda sinema, televizyon, reklam ve kitlesele basın aracılığıyla erişilebildi" (Eagleton, 2014:160). Bu bağlamda kültür, Sanayi Devrimi ve endüstrileşme beraberinde, teknolojinin olanaklarıyla yeniden üretilip kitlelerce tüketilen bir yapıya bürünür. Böylelikle 20. Yüzyıl ve sonrasında meta olarak pazarlanan kültür, yaşamın her alanında kitlelerin yönetiminde etkili bir araç haline gelmeye başlar. Küresel sermayenin kitlelerin kültürleştirilmesine yönelik belirgin çabasının temelinde yatan ekonomik çıkarlar da, kapitalist iktidarın "kültür endüstrisi" kavramı ile sosyolojik olarak açıklanan refleksini ortaya koymaktadır.

Adorno bu durumu kültürden söz edildiğinde bir biçimde yönetimden de söz edildiğini belirterek, toplumsal yaşamın düzenlenmesinde

farklı kategorilere bölünüş olan (Felsefe, din, bilim, sanat, töreler.. vb.) süreçlerin sadece kültür sözcüğü ile özetlenmesi durumunun bu yönlendirme unsuruna dair ipucu barındırdığını ve bunu açığa çıkardığından söz etmektedir (Adorno, 2007: 121). Bununla birlikte Adorno'dan önce Marx ve Engels kültürü, kapitalist üretim ilişkilerinin sonucunda toplumsal düzlemde ortaya çıkan ekonomik "altyapı" ve siyasal, hukuki ve kültürel bağlamda onun üstünde yükselen "üstyapı" şeklinde değerlendirirler. İşte bu bağlamda Marx, sanayi toplumunda kültürün, egemen ideolojinin aygıtlarından biri olarak işlediğini belirterek onun, yöneten sınıfın politik eğilimlerini yansıtan, ve çıkarlarına hizmet eden bu açıdan da yetkilerini meşru kılan bir işlevi olduğundan söz eder. Ayrıca, kültür kapitalist toplumdaki işçi sınıfında, sınıf bilincinin ortaya çıkmasını engelleyerek yabancılaşmaya sebep olmaktadır.

Marksist bakış açısını yeniden yorumlayan Antonio Gramsci (1891-1937) ise iktidarın sadece ekonomik temele dayanmadığını, kültürel unsurların da burada önemli bir rolü olduğunu belirterek; bu konuya ilişkin olarak "hegemonya" kavramından söz etmektedir. Hegemonya, devletin ve iktidardaki sınıfın, kültürün yeniden üretilebildiği sivil toplum süreçlerindeki inançları organize etme yetisidir. Hegemonik bir blok oluşturan toplumdaki egemen güçlerle, karmaşık halde olan siyasal ve felsefi olguları gündelik dile tercüme ederek kitlelere ne şekilde hareket edecekleri konusunda yol çizen organik aydınların, inançların yaygınlaşmasında çok önemli bir rol oynadıklarını savunur. Hegemonik özelliği barındıran inançları ise toplumsal eşitsizli-

ği güçlendiren, karşıt fikirlerin ve yaklaşımların önünü kesen, egemen kültürel motifler olarak tanımlamaktadır (Aktaran: Smith 2007:62). Kültürün üretilip tüketilen bir meta formu olarak tarif edildiği "kültür endüstrisi" ifadesini Adorno ilk defa 1947'de "Aydınlanmanın Diyalektiği" başlıklı kitabında kullanmıştır. Adorno burada kültüre şekil veren ekonomik temelli yapının, özellikle eğlence ve sanat üzerindeki etkilerine dikkat çekerek; Kültür endüstrisinin bilinen tüm dallarda yeni bir nitelikte birleştirdiğinden ve aynı zamanda kitlelerce tüketilmeye uygun bir nitelikte planlı bir şekilde üretildiğinden söz eder. Burada tek tek tüm dallar birbiri içine geçerek boşluk kalmayacak şekilde organize olan bir sistemi ortaya koyarlar. Günün teknik imkanları kadar, ekonominin ve yönetimin yoğunlaşmasına bağlanan bunun yapılabilmek potansiyelini yansıtan bir kurguda, sanatın farklı etkiler bağlamında saf bir biçimde var olmayan özerkliğinin ise kültür endüstrisi tarafından iktidar mekanizmalarının inisiyatifi ile yok edildiğini belirtmektedir (Adorno ve Horkheimer,2016: 109-111). Kapitalist koşullarda kültür ürünlerinin metalaşması ve bunları üreten kültür toplamının bir endüstri halinde çalışmasını ifade eden kültür endüstrisi kavramı, kapitalist üretim ilişkilerinin kendini her anlamda altyapı ve üstyapıda kurduğunu ve toplum nezdinde meşruiyetini yeniden ve yeniden ürettiğini ifade etmektedir. Kültür Endüstri'sinde bir yandan kültür ürünleri standartlaştırılırken diğer bir yandan ise farklılıklar marjinalleştirilmekte, böylelikle bir rasyonelleşme sağlanmaktadır. Bu halde, Kültür ve Endüstri'nin birleşmesiyle ortaya çıkan yeni bir siyasal, ekonomik ve toplumsal gerçekliğin

eleştirel açıdan değerlendirilmesine imkan yaratmıştır.

2. Post-Fordizm, Esnek Üretim ve Kültürel Kimlik

Emek ve işçi sınıfının, kültür endüstrisiyle tarihsel bağı 1920'li yılların başında uygulanmaya başlanan Fordizmin, Post-Fordizme evrilmesiyle yakın ilişkiindedir. Öncülüğünü Henry Ford'un yaptığı ve ilk olarak Gramsci tarafından tanımlanan, vasıfsız işçilerin bir üretim bandında oluşturduğu, vasıfsız kol emeğine dayalı üretim tarzı olarak Fordizm; 20.yy sonlarında yaşanan petrol krizi ile birlikte, yerini daha esnek üretim koşulları ve yöntemlerini öngören Post-Fordizme bırakır.

Post-Fordist üretim biçiminin ortaya çıkardığı üretim pratiği, günümüzde bir çok alanı, sektörü, gündelik hayatı, mekan ya da fikri etkilemekte ve şekillendirmektedir. Modern kapitalizmin bant sistemine dayalı Fordist ekonomisinden farklı olarak Post-Fordizm, yaratıcı ifadeyi ve gösterge üretimini, Neoliberalizmle birlikte kendi ekonomi politikasının merkezi unsuru haline getirmiştir. Böylelikle post-fordist kapitalist üretimde, toplumlarda zihinsel emeğin kültürel ve ekonomik süreçlerle birlikte sermayeye eklenmesinden söz edilebilmektedir. Post-Fordizm sadece yeni esnek kitle üretimi kitle tüketimi sistemini tanımlamaz, artık işçinin kimliği de esnektir, bundan sonra fordist üretimin vasıfsız işçisi yoktur, çeşitli kol ve kafa emeği süreçleri hakkında eğitilmiş, her an her işe hazır olması gereken yeni bir işçi profili ortaya çıkmaktadır.

Post-Fordist ekonomi ile ortaya çıkan esnek üretim ve beraberindeki çalışma pratikleri, hare-

ketlilik, esnek zaman kullanımı ve çok yönlülük içerdiğinden gündelik hayatın tüm özel alanına, her saatine yayılan bir çalışma pratiği sunar. Bu da sözü edilen esnek emek ve iş gücüne bağlı olarak mekanların yeniden düzenlenmesi demektir. Post-Fordist ekonomi, kapitalizmin neoliberal revizyon bağlamında ortaya çıkarmış olduğu ve kimlik siyaseti tecrübesi sunan yeni bir rejim olarak kültüralizm beraberinde modernizmin ekonomi politikasının niteliği olarak normatif-homojen yapıyı dışlar. Bu açıdan neoliberal kapitalizmin sembolik ya da gayri-maddi üretim aşamalarının heterojenlik ve görecelik gibi eğilimler çerçevesinde yapılandığı söylenebilir. (Özcan, 2019).

Post-Fordizmin kültürle olan bağı, postmodern dönemin çoğulcu yaklaşımı ve esnek üretim sistemiyle de doğrudan ilişkilidir. Esnek üretimde şirketler arası ilişkilerin kültürel bağlamı öne çıkmakta, tüm üretim ilişkileri bu anlamda yeni bağlamlar kazanmakta ve toplumsal yapının kuralları yeniden yapılanmaktadır. Bu yapıda yerelliğin öne çıktığı, bir yerel kimliğin ve onun kültürüne ait olma düşüncesinin önemli hale geldiği gözlenirken, merkezi yönetimin işlev ve yetkelerinin yerel yönetime kaydığı ve yerel yönetimlerin öne çıktığı görülmektedir (Özkalp ve Sungur: 1997, 421).

Bu açıdan bakıldığında, modernizmi temellendiren evrensellik ve tarihsellik idealleri post-Fordizmle birlikte yerini, yerel kültürel normlara bırakmakta, tikellikler temel değerler haline getirilmektedir. Kültürel politikalarda yaratıcı ifade farklılık, çok-kültürlülük, çoğulculuk, 'yeni emek gücü' hareketini biçimlendiren post-Fordist eko-

nominin de sıklıkla dile getirdikleri kavramlardır. Burada ortaya çıkan sonuçlardan biri de kişinin özel hayatının da iş ve kapsamı bağlamında yapılanması olmuştur. Buna ek olarak, tikelliklerin potansiyel nitelikler olarak ele alındığı ve sermayeye dönüştüğü bir yapı ortaya çıkmaktadır (Özcan, 2019: 2).

3. Yok Olan Özerklik ya da Sanat/Sermaye İlişkileri

Sanat iletişim temelli doğası gereği ya bir ege-men sınıfın dolaylı hizmetine girmiş ya da karşıt bir misyonla muhalif ve direngen niteliklere sahip olmuştur. Ancak sanatın bu bağlamdaki etki alanı genel anlamda sınırlı kalmıştır. Sanat aydınlanma beraberinde entelektüel düşünce kapsamında özellikle Kant'ın "amaçsız amaçlılık" olarak tarif ettiği özerkliği kazanarak söz konusu sınırlılığı kendi lehine dönüştürdüğünde, kendi özgül kuralları çerçevesinde şekillenen özerk bir yapıyla bağımsızlığını ilan etmek istemişti. Ancak Kapitalist ekonomiye geçiş ve modern üretim ilişkilerinin yüklediği örtük misyonlar sanatın özerk yapısına bağlı normları sarsmıştır. Sanat, Avrupa'da merkezîyetçilik eğilimleri ve uluslaşma süreçleri beraberinde, sınıfsal açıdan el değiştiren iktidarın politik ve ekonomik belirlenimine girer. Aydınlanma beraberinde gündeme gelen sanatın özerkliği, bir yandan sermaye egemenliğine koşullanırken, bir yandan da sınıf çatışmasının keskinleşmeye başlamasıyla avangard hareketlere estetik ve politik bir zemin sağlamıştır. Sermaye temsilcilerinin hakim güç olduğu, burjuva iktidarının çelişkili yapısı içinde sanat, böylelikle diyalektik bir süreçte gelişim göstermiş ve değişmiştir. Bu

değişim, özellikle endüstri toplumuna geçiş beraberinde, teknolojinin gelişimi ile görüntünün çoğaltılabilir olduğu çağda Walter Benjamin'in dile getirdiği sanatın biricikliği ve sermaye ile olan ilişkisi üzerinden sosyo-kültürel ve ekonomik temelli birçok tartışmanın konusu olur. Tüketim kültürüne doğru bir gidişe işaret eden bu gelişmeler; sermaye egemenliğinin, kültürü pazarlanabilir ve tüketilebilir bir alan olarak dönüştürmesi ve sanatı kültür endüstrisi kapsamında kendi hizmetine sokması ile açıklanabilir.

Sanat-sermaye bağının sonuçlarına ilişkin olarak, sanatın benzersizliğini ve kestirilemez yapısını büyük ölçüde yitirdiğinden söz eden Baudrillard, sanat alanında tesadüf ya da öngörülemez sürprizlere yer kalmadığını ifade etmekte ve günümüzde sanatın, tıpkı herhangi bir ticarî işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunduğunu belirtmektedir (Baudrillard, 2011:11-12). Donald Judd ise, sanatın bugünkü konumunu kapitalist üretimin ortaya çıkardığı bir meta/mal olmaya çok yaklaştığından söz ederek, bunun ise tüm metalarda olduğu gibi sanatta da kapitalist koşulların yönlendirmesine açık bir zemin yarattığını dile getirir (Harrison ve Wood, 2011:1195)

Sanatın sermaye tarafından yönlendirmeye bu denli açık oluşunun nedenleri arasında ise sanatın ulus devlet politikalarının koruma kapsamından çıkarılması gösterilmektedir. Buna göre, kültür ve sanatın piyasa ve genel anlamda sermaye ile bağı anayasal düzenlemeleri de beraberinde getirmiştir. Devlet politikalarıyla kendine finansal anlamda destek bulan sanat,

80'ler sonrasında neoliberal yapılanma ve sosyal devlet anlayışının geri çekilmesiyle bu destekten maruz bırakılmıştır. Özelleştirme hareketi olarak bilinen bu ekonomi-politik, devletin sanat alanında olduğu gibi birçok konuda üstlendiği rolleri özel sermayeye devreder. Özellikle 1980 sonrası kültüre yapılan yatırımlar, sermaye sınıfının, sanatı iştah kabartıcı bir pazar alanı olarak görmesiyle özel şirketlere tanınan vergi muafiyeti hakkı ve sponsorluk yasaları ile sanat alanına hükmetmesine olanak sağlamıştır. "Kültür patlaması" olarak da tanımlanabilecek bu dönem hukuki güvencesine böylelikle kavuşur. Kısacası; ilk olarak İngiltere ve Amerika'da Thatcher ve Reagan dönemiyle başlatılan ve sonrasında hızlı bir biçimde dünyaya yayılma eğilimi gösteren özelleştirme hareketiyle devlet kurumu; sanat ve kültürel uğraşlar bağlamındaki yükümlülüğünü özel sermayeye devretmiştir. Daha çok uluslararası sermaye bünyesinde kurulan sivil toplum örgütleri, vakıflar ya da dernekler vasıtasıyla "sanata destek" başlığı ile lanse edilen büyük yatırımlar yapılmaya başlanmıştır (Wu, 2014, 17-18). Özel şirketlerin pazarlama stratejilerinin bir parçasına dönüşen kültür ve sanat alanı, sermayeye birçok avantaj sağlamıştır. Sponsorluk adı altında vergiden muaf tutulan şirketler zararlarını kara dönüştürme fırsatı elde ettiği gibi, sanata destek veren misyoner imajları sayesinde de bir tanıtım çalışmasına kavuşarak, medya üzerinden sürekli gündem oluşturabilecekleri bir reklam olanağına da kavuşmuşlardır. Böylelikle, çoğunluğu dev sanayi üretiminin sahibi olan sermayenin, küresel bir güç olarak, sanatı tüketim kültürüyle birlikte aynı pazar alanında sunması ve buradan

gündem olmak adına yarar sağlaması sanatın özerkliği ve biricikliği konusunda geri döndürülemez sonuçlar doğurmuştur.

Reklam piyasasını ilgilendiren alanlarda pazara dahil olan malların sanata öykünmesi, "marka sensin" sloganlarına kadar varan öznelen ve sembolikleşen bir ortamda Baudrillard'ın değindiği şekilde tüketim semboller üretimine dönüşmüş durumdadır. Endüstrileşme ve bu denli öznelen bir sembol üretimi sayesinde sanat yalnız tasarımla değil sanayi ile de ilişkilendirilmektedir. Üretim de tüketim de git gide hayatın tümünün estetikleştirilmesi süreci ile arzunun iktidarı, çalışmanın oyuna dönüşmesi ve herkesin sanatçı olması gibi eski avangard söylemlerin gerçekleştiğine yönelik bir yanılsama ortaya çıkmaktadır. Böylelikle küresel sermaye bu neoliberal geç-kapitalist aşamada "yeni altın çağ" vaadinde bulunurken romantik miti de ele geçirmiştir (Artun, 2015: 13). Küresel sermayenin sponsorluklarında düzenlenen, sanat fuarları, bienaller, festivaller düşünüldüğünde, günümüzde Post-Fordist üretim süreçlerine eklenen sanat alanının, yalnızca moda haline getirilmiş sembol ve imajları içeren bir tasarım nesnesi üretmekten öteye gidemediği, entelektüel içerik ve anlamın hızla yitirildiği, tüketilmeye yönelik bir meta üretimi alanına dönüştüğü gözlemlenmektedir. Bu dönemde bir yandan bilginin enformasyona dönüşmesine tanıklık edilirken eş zamanlı olarak sanat da önce bir iletişim unsuruna ve anlam üretme makinasına indirgenmiştir. Böylelikle pazarda yer alan şirketlerin, kurumsal kimlik ve kültürlerine eklenerek yönetsel mecralara havale olmaktadır (Artun,2013:46). Sanatı ayrıcalıklı alanından ko-

partan ve onu eğlencelik bir ürüne dönüştüren bu ortam açısından şirketlerin böylelikle sahip oldukları kültürel sermaye, piyasadaki etkisinin devamı açısından ekonomik açıdan değerlidir.

Chin Tao Wu'ya göre sanat koleksiyonlarını oluştururken bu şirketler maddi ve simgesel değişimi açık bir biçimde gerçekleştirirler ancak bunun katkısı ve nicel değeri her daim ölçülemez. Tüketenlerinin zihninde yer aldıkları şekliyle simgesel değerine çokça kafayı takan şirketler, sosyal bağlamları da içererek sanatı bir halkla ilişkiler yöntemi ve reklam biçimi olarak kullanmakta, bunu kendi tabirleri ile "pazar dilimi"ni ele geçirmede kullanmanın meşruiyetini kurmaktadır. Hedeflerindeki sosyal gruba, benzer beğenilere sahip olduklarının işaretlerini göndererek hitap ederken, buradan kazandıkları sembolik değer ve kültürel sermayeyi ekonomik kar ve sermaye birikimine dönüştürme hedefinde, ortaya çıkan en şeffaf ve bazen de en zararlı biçimine başvurular: Alenen kültürü sermayeye dönüştürme işine (Wu, 2014: 25). Wu'nun bahsettiği düzlemde sanatın eski entelektüel ciddiyeti ya da toplum üzerindeki etkisi de planlı bir biçimde eritilmektedir. Çünkü sanatın etki gücü, onun var olduğu düzlem ile doğrudan ilişkilidir. Sanatın "aura"sının hem etkiyi yaratan-hem de tepkiyi yönlendiren bir değer olarak sermayenin pazarlama stratejileri doğrultusunda şekillendiği bir gerçeklikte, sanatın toplum üzerindeki dönüştürücü gücünden bahsetmek olanaksız hale gelir. Bu açıdan, sanatın sermaye ile ilişkisi sadece sanatın tüketim nesnesine dönüşmesiyle ilişkili değildir. Post-Fordist endüstrinin üretim biçimi olarak sanat pazarına bakıldığında, sanatın kendisi gibi sanat emeğinin de sömürüye

açık bir anlayışla biçimlendirildiği görülmektedir.

4. Sanat Emeği: Kültür İşçisi Olarak Prekarya

Emeğin ortaya çıkışı bilimsel temelleri bağlamında göçebe düzenden yerleşik düzene geçiş ve tarım devrimi ile başlatılmaktadır. İnsanlığın avcılık ve toplayıcılıktan, tarım faaliyetine geçişini ortaya koyan ve köklü sosyo-ekonomik dönüşümlere yol açan bu sürecin en temel özelliği insan emeği niteliğinin doğal bir seyirde gerçekleşerek çalışmanın ve özel yaşamın bütünleşik bir yapıda olmasıdır. Ancak emek, sistematik ve profesyonel anlamda ilk defa Sanayi Devrimi beraberinde buharlı makinenin kullanılması ve seri üretim koşullarını hazırlamasıyla, fabrikada işçinin kol gücü ile ortaya koyduğu ürün ve bunun ortaya çıkardığı artı emeğin sermaye sahibinin cebine kar olarak girmesi ile başlar. Dolayısıyla bugün bildiğimiz anlamıyla emek, üretim sürecinde temellenen ve ücretli çalışanın işte harcadığı zamana karşılık gelen maddi ve manevi değer şeklinde tanımlanmaktadır. Çağlar boyunca emek kavramının sosyolojik açıdan değişimi beraberinde; çalışma ekonomisi, iktisat ve işletme günümüzde bu alana ilişkin bilim dalları olarak ortaya çıkmış bir tarihsel sürecin sonuçlarıdır.

İnsan, en temel ayırt edicisi olarak zihin ve kol emeğini çağlar boyunca doğayı şekillendirmek için kullanmıştır. Terry Eagleton konuyu Marx ve Engels'in bundan 150 yıl önce açıkladıkları emek kuramı bağlamında aktararak Marx'a göre insanlık ve doğa arasındaki alışverişin değişmeyen ebedi koşul emektir. Doğal kişileri tarihsel yapan ve değişen şey ise insanoğlunun

doğayı farklı şekillerde işlemesidir. İnsanlık, türünün devamı ve yeniden üretimi için doğal olarak geçim araçları da üretmektedir. Bu bir yandan da egemenlik, çelişki ve sömürü süreçlerini de kapsayacak biçimde tarihsel ve kültürel (Eagleton, 2011:211-237). Bu değerlendirme sermayenin egemenliği sürdürdüğü iktidardaki sınıfın, insan emeği ile olan ilişkisini de açıklar. Modern kültürün günümüzde bu konu çerçevesinde çokça eleştirildiği ve mahkûm edildiğini görmekteyiz. Buna göre "insanlığın ilerleme adı altında tahrip ettiği doğa şimdilerde intikamını almakta" inancı hakim. Ancak burada çoğunlukla modernizmin tüm sınıfsal ve iktisadi bağlarından kopartılarak, tam da burjuvazinin en ilerici ve aristokrasi dışındaki sınıflarla (işçi, köylü..) kardeş olduğu dönemdeki (Fransız Devrimi) aydınlanma, insan hakları, bilimsel ilerleme gibi değerlerin hedef alındığını gözlemliyoruz. Bunun nedeni burjuvazinin tarih sahnesine çıktığı andan itibaren ortaya koyduğu ikili ve çelişkili yapısıdır. Bu yapı, Batılı ulus-devlet anlayışı ile temelleri atılan kapitalist yapıyı kurarken, insanlık için pek de iyi içeriklerle gerçekleşmeyen birtakım sonuçlar doğurmuştur. Ancak, postmodern hattın en temel vurgularından birini oluşturan bu eleştiri çoğunlukla her defasında burjuva sınıf egemenliğinin emek sömürüsüne dayalı koşullarını ıskalayarak, aydınlanma, akıl ve bilimsel ilerleme gibi modern kazanımları mahkum eder ve bunların tüm insanlığın ortak ve dahiyane olmayan ürünleri olarak; aşırı üretim, tüketim, çevresel kirlilik ve savaşlara neden olmasını eleştirir. Bu eleştiri çerçevesinde örgütlenen postmodern kuramın bir tarafı da küresel sermayenin ayıplarını ört-

mede egemen sınıf lehine stratejik bir unsura dönüşür. Öte yandan Batı kaynaklı kapitalist koşulların krizlerle ortaya çıkan gereksinimleri bağlamında, küreselleşen sermayenin yeni genişleme hedeflerine uyumlu bir çerçeve ortaya çıkaran ve postmodern kültür üretimine entelektüel açıdan eklenen bu ve benzeri açıklamalar esnasında, arka planda mekanizma işlemeye devam eder; emek süreçleri büyük ölçüde sistemin yeni ihtiyaçlarına uyumlu hale getirilerek, esnekleştirilir. Ania Loomba, postmodern sürece eşlik eden postkolonyalizmi incelediği çalışmasında (Loomba, 2000), kültürel alanı Batılı sömürgeci anlayışla uyumlulaştıran süreçlere değinerek, bunun neoliberalizm kapsamında cereyan eden entelektüel üretimde sistemi destekleyici bir unsur olduğunu açıklar ve Kwame Antony Appiah'tan aktararak günümüzde kimi entelektüelin durumunu postkolonyalite anlamında komprador denilebilecek bir biçimde konumlandırır. Bununla birlikte batılı eğitim süreçlerinden geçmiş ve dünya kapitalizminin neoliberal stratejileri çerçevesinde kültürel meta üretimine aracılık eden bu kesimin küçük bir yazar ve düşünür grubundan oluştuğunu belirtir. Appiah, sözü geçen entelektüellerin örneğin Batıya sundukları Afrika imajı çerçevesinde tanıdıklarını, kendi ülkesinde ise hem dünyaya hem kendi yerelliklerine aktardıkları icat edilmiş Afrika yoluyla tanıdıklarını belirtmektedir (Aktaran: Loomba, 2000:274). Emperyalist bir tarihselliğe sahip olan Batının merkezinde yer aldığı söz konusu yaklaşımlar ve postkolonyal etkiler, beraberinde, 80'lerin sonunda Berlin Duvarı'nın yıkılması süreciyle dizginlerinden boşalan kapitalist ekonomi ve neoliberalizm; reel toplumsal

zeminde işçi sınıfı ve sendikal hareketlerin hızla geriye çekildiği bir yapı ortaya çıkarmıştır. Bu gelişmeler beraberinde fordist üretimin yerini post-fordist üretim süreçlerine bırakmasıyla esnek üretim dünya çapında yaygınlaşmış, küresel sanat-sermaye-siyaset ağında emek ve üretim süreçlerinin tanımları giderek esnekleşmiş ve çeşitlenmiştir. Söz konusu çeşitlilik tüm üretim süreçlerini kapsamaktadır ve beraberinde tam bir güvencesizliği (precarious) getirerek günümüzün postmodern muğlaklık trendine uyum çerçevesinde tecrübe edilmektedir.

Richard Sennet 20. yy emek süreçlerinde kol emeğinden bürokratik emek aşamasına geçildiğini dolayısıyla bu yüzyılın bir bürokratik emek çağı olarak gerçekleştiğini belirtmektedir. Endüstrileşmiş ülkelerde klasik sanayi işçisi oranlarının azaldığını doğrulayarak bürokratik yapı içerisinde beyaz yakalı çalışanların yaygınlaştığını, kol emeğinin ortadan kalkması şeklinde tanımlanan sürecin esasen bu bürokratik çalışma alanının genişlemesi ile burada en alt kademe çalışan grubuna dönüşmesi (sekreterlik, dosyalama vb) şeklinde açıklar (Sennett,2010:420). Bu bağlamda Marksist literatürün Fordist üretim sürecindeki temel unsuru olan "proletarya" kavramına alternatif olarak; yeni ve üzerinde tartışmaların sürdüğü, güvencesiz çalışma koşulları merkezli kendi içinde büyük ölçüde çeşitlenen bir kitle bağlamında "prekarya" kavramı gündeme gelmiştir.

Guy Standing, prekarya kavramını tanımlama ve yaygınlaştırma konusunda en çok bilinen yazar olarak, *The Precariat: The New Dangerous Class / Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf* adlı kitabında,

neoliberalizmin çalışma ilişkileri üzerindeki etkisine ve yeni bir yükselen sınıf olarak gördüğü kesimin ortaya çıkışına ilişkin akademik araştırmalara karşın popüler bir genel bakış sunmaktadır. Buna göre ayakta kalmak ve varlığını sürdürmek, neoliberalizmin ayırt edici özelliği olarak küreselleşen kapitalist üretim ilişkilerindeki geniş kapsamlı değişikliklerle başlamaktadır. Uluslararası üretim, ticaret ve yatırım döngülerini kendi iktisadi hacimlerinin genişlemeleri adına açma arzusuyla hareket eden neoliberal sermaye güçleri, planlayan ve düzenleyen aygıt olarak merkezi hükümet ile özdeşleştirdikleri devletten hoşlanmadılar. Dünyayı, yatırımın, istihdamın ve gelirin en iyi koşullarının olduğu yerlere akacağı, giderek daha açık bir yer olarak gördüler (Bailey, 2012). 1980'lerde ortaya atılan önemli bir iddiadan söz eden Standing, bunun piyasadaki sıkışmayı ve krizi aşmak için neoliberal iktisatçıların savunduğu bir esnekleşme önerisi olduğunu belirtmektedir. Buna göre şirket maliyetinin düşürülerek ve ortaya çıkacak tepkinin de hesaplanmasıyla gerçekleştirilecek bir esnekleşme stratejisinden söz edilmektedir. Bu iktisatçılar emek piyasasında esneklik politikalarının işleme gerektirdiğini aksi taktirde emek maliyetlerinin artacağını ve finansın bu maliyetin düşük olduğu ülkelere yatırılacağını belirtmekteydiler. Burada sözü geçen esneklik; ücrette, istihdamda, iş kolunda ve vasıflarda olmak üzere bir çok alanı kapsamaktaydı. Tüm bu esnekleşme türleri maliyetlerin emek üzerinden azaltılmasını öngörüyor ve elbette sistematik olarak çalışanları daha da güvencesiz hale getirecek bir stratejiyi ortaya koyuyordu: "Küreselleşme giderek hayatımıza girerken

ve hükümetlerle şirketler kendi emek ilişkilerini esnekleştirme konusunda birbirleriyle yarışırken, güvencesiz işlerde çalışanların sayısı katlanarak çoğaldı. Esnek emek yayılırken eşitsizlikler de arttı ve sanayi toplumunun temelindeki sınıf yapısının yerini bu yapıdan daha karmaşık ama sınıftan kesinlikle bağımsız olmayan bir yapı aldı” (Standing,2014:19,20). Prekaryayı değerlendirdiği kitabının başında Standing (2014), onu yazdığı dönemlerde bir grup akademisyene bu konuda sunumlar yaptığını, ancak eleştirildiğini ve küçümsendiğini aktarır. Söz konusu kitlenin Standing’in anlattıklarında yeni bir şey olmadığı şeklindeki beyanları ile prekaryanın olası talepleri konusundaki cevabın literatürdeki eski ve klasik bilgi çerçevesinde sendikal haklar olduğunu belirttiklerini söyler. Ancak bu cevap ona göre bir yanılgıdır; Standing prekarya olarak tanımladığı kitlenin eski sendikal hakları talep etmediğini ve bunlardan pek tatmin de olmayacaklarını iddia etmektedir. Buna ek olarak prekaryayı, emek tarihi literatüründe geçtiği biçimiyle ve bilinen tanımıyla proleterya’dan ayırır. Standing’in her ne kadar sınıftan bağımsız olmadığını dile getirirse de, metnin ilerleyen bölümlerinde çok net ifadelerle prekaryayı, işçi sınıfı ya da proleterya’dan ayırdığı açıktır. Ona göre bu ayırım proleteryanın sahip olduğu; sürekli aynı işte çalışma, tam zamanlı çalışma, istikrar, sendikalaşma, işin niteliğinin ve uzmanlığının bilinen ve anlaşılır olması, bilinen yerel işverenler ve bunun gibi taleplerin prekaryada olmamasıyla açıklanır. Prekaryanın, örneğin işverenini tanımadığını, onun ne zaman ve ne şekilde kimleri istihdam ettiğini bilmediğini belirterek, bu kesimin orta sınıf da olmadığını çünkü

orta sınıfın koşulları için gereksinim duyacakları düzenli bir maaşlarının bulunmadığını belirtir.

Prekarya kavramının ilk defa 1980’li yıllarda Fransız sosyologların kullandığı ve mevsimlik işçileri tanımlamak için ortaya konmuş olduğunu belirtirken, prekaryayı açıklamak için Standing önce prekaryanın farklı bir sosyo ekonomik grup olduğunu belirtmek gerektiğini ve prekaryanın güvencesiz (precarious) nitelenmesi ile işçi sınıfı (proletariat) tanımlamalarının birleşmesiyle oluşan yeni bir terim olduğunu belirtir. Standing kavramın teorik içeriğini Marksist literatür ile ilişkilendirerek sınıfsal bilinç ve farkındalığa erişmiş manasına gelen “kendi için sınıf” olmaktan çok henüz yeni oluşmakta olan bir sınıfsal yapılanma olarak söz edilebileceğini söyler (Standing,2014:21).

Prekaryanın tanımlanmasındaki ikinci bir tartışma da, tam-zamanlı iş ve boş zaman üzerinde yoğunlaşmaktadır. Negri, Hardt, Virno gibi yazarlar 60’lar sonunda yükselen ‘işin reddi’ talebiyle, 70’lerde ortaya çıkmaya başlayan esnekleşme ve güvencesizlik konusunu örtüşürler; güvencesiz emek yada “gayri maddi emek” kavramı bağlamında klasik işçi sınıfının ve sektörlerin dışında şekillenen çalışan gruplarını tarif ederler. Bununla birlikte proleterya yerine artık bir zihin ve bilişim emeği olarak “kognitarya” kavramını ortaya koyarlar. Teknoloji ve gündelik hayatın dijitalleşmesi sürecine denk düşen bu kavramlaştırma ile işçi sınıfı içindeki güvencesizlik süreçlerinin onlar arasındaki ayrımları ortadan kaldırdığını ve onları ortaklaştırdığını iddia ederler. İşte bu ortaklaşma ve “müşterek”leşme deneyimi bağlamında Negri ve Hardt için

artık işçi sınıfının yerine “çokluk” vardır ve buradan bir mücadele birliği ve olanağı doğmaktadır. Onlara göre esnekleşme ve güvencesizlik bağlamında emek süreçlerinde yaşanan güncel tecrübeler, Marx’ın Grundriss’te sözünü ettiği öngörüsünün doğrulandığını gösterir, “Marx burada kapitalizmin gelişmesiyle birlikte kapitalist üretimin canlı emeğe olan ihtiyacının giderek azalacağını, bunun yerine üretim süreçlerinde bilim, bilgi ve teknoloji bütünleşmesinin birikimin motoru haline geleceğini öne sürmüştür” (Federici, 2014, p.3). Bununla birlikte güvencesiz ve esnek çalışma süreci, Foucault’cu bir biyopolitikaya maruziyeti de gündeme getirmekte, beden ve zihin arasındaki ilişki ve süreçler de Post-Fordist üretimde tartışılan bir başka kategori haline almaktadır: “Post-Fordizm’deki mütemadiyen düzensiz çalışmanın, ücretli işe ayrılan fiilî zamanın miktarını azaltması muhtemel olsa da (tabii bu kesinlikle böyle olacak demek değil), post-Fordizm’e tabi işçiyi sürekli bu tür iş için hazır ve nazır olmaya, ücretli iş dışındaki hayatı işe hazırlık olarak görmeye zorladığı da muhakkaktır. Şematik biçimde söylersek: Fordizm işçilerin beyinlerini işlevsizleştirme, zihinlerini bedenlerinden ayırma ve böylece düşünce, bilgi, planlama ve denetleme işlevlerini yönetime havale etme peşindeyken, post-Fordist kapitalizm tam tersine, Foucault’nun terimleriyle bedenin ruha hapsedilmesiyle nitelenebilir. Arzunun, bilginin ve sosyalliğin post-Fordizm’de kullanışlı hale gelmesi de bundandır”(Mitropoulos, 2013,p.5).

Negri ve Hardt’ın ortaya koyduğu *Çokluk* kuramının bu denli yaygınlaşmasının nedeni, eğitim düzeyi açısından yoğun emek vermiş, yüksek

lisans, doktora gibi derecelere sahip ve aynı zamanda kültür endüstrisini ilgilendiren sektörlerde ve bilgi-üretimi süreçlerinde güvencesiz çalışan genç çalışanların eylemci potansiyellerine dayandırılmaktadır. Federici’ye göre bu kuramın adı geçen kuşak tarafından benimsenmesinin nedeni yaşanan sömürü süreçleri yanında bir yandan da üretim ve toplumsal ilişkiler bağlamında daha gelişkin, üst bir düzeye doğru yaşanan ilerlemedir (Federici,2014). Diğer yandan konuyla ilgili bir çok çalışmada, klasik işçi sınıfının (proletarya) tarihsel kazanımlarından olan; mesai bitiminde eve gitmekten ve emeğinin yeniden üretimi için kendisine ayrılmış olan zaman diliminden, prekarya söz konusu olduğunda bahsedilmediği bildirilmektedir: “Florian Schneider’in ‘Örgütlenemezleri Örgütlemek’ (2002) adlı belgeselinde, Silicon Vadisi’ndeki DE-BUG işçi kolektifinden Raj Jayadev geçici çalışmadaki temel sorunun zaman sorunu olduğunu söyler. Jayadev, De-Bug dergisi yazarlarından ‘Edward’ın hikâyesini aktarır: ‘Pazartesim Salıma karışıyor, Salım Çarşamba ve ben farkında bile olmuyorum. Zaman duygumu kaybediyorum, yarına dair umutlarım sönüyor.’ Jayadev şöyle devam eder: ‘Geçici işçilerin derdi saat başına 2 dolar ücret artışı veya daha güvenli çalışma koşulları değil. Onlar, yaratma yetilerini hayata geçirebilmeyi, yeni bir şeyler bekleyebilmeyi, yaşamaya yeniden zaman ayırabilmeyi istiyorlar” (Aktaran: Neilson ve Rossiter, 2014, p.1). Ancak burada bir çelişki ortaya çıkmaktadır. “Yaratıcı edim” için farklı zaman dilimleri talep eden ücretli çalışanlar esnekleşmeyi tetikler; güvencesizliğin iş veren tarafından olumlu karşılanan ve talep

edilen yanına denk düşen bu süreç tüm çalışan sınıfın aleyhine işler. Post-Fordist kapitalizmde, çalışanın boş zamanı yoktur, değersiz sayılır ve görmezden gelinir. Ev ve iş yeri arasındaki ayırımının da giderek silikleştiği, ofise taşınan ev yada eve taşınan ofis gibi tecrübelerin arttığı gözlemlenmektedir. Ancak sermayenin küreselleşen ölçeği beraberinde yaygınlık kazanan esnekleşmenin kökeni bir yandan da paradoksal olarak, fabrika vb iş ortamı dışında vakit geçirmeyi daha fazla arzulayan çalışanların kendi içinden gelen taleplere bağlanmaktadır.

Negri ve Hardt'ın işçi sınıfının post-fordist koşullarda karşı karşıya geldiği güvencesiz emek konusundaki değerlendirmesi, bu konunun 60'lar sonuna denk düşen sınıf mücadelelerinin yükselmesi ve 'çalışmanın reddi' talebi ile 'daha az emek, daha çok para' sloganı ile ifade edilen mücadele ve taleplere kapitalizmin esnekleşme süreci ile cevap verdiği yönündedir. Böylelikle bu mücadele pratiği, işverenin kurguladığı bir güvencesizlik zemininde esnekleşen emek süreçlerinde gerçekleşir (Federici,2014). Bu da istihdam süreçlerinde sendikal hareketlerin gerilemesi ile birlikte küresel sermayenin esnekleşme stratejisine uyumlu sonuçlar doğurmuştur. Brett Neilson ve Ned Rossiter konuya benzer bir yorum getirerek, esnekleşmenin yaratıcı yaşamsal pratikler için zaman talep eden bazı çalışan gruplarının talepleri ile de şekillendiğini belirtirler: "Bu emek pratikleri bir yandan post-Fordist kapitalizmin baskıcı yüzünü oluşturuyor. Öte yandan da bizzat işçilerin çalışmayı reddetmesine ve esneklik yönündeki öznel taleplerine dayanan imkânlar barındırıyorlar – bunlar pek çok bakımdan sermayenin

sonu gelmeyen yeniden yapılanma ve yeniden ölçeklendirme süreçlerini hızlandırmış, dolayısıyla sermayenin kendi kontrol tekniklerini ve rejimlerini koşullandırmış olan talepler" (Neilson ve Rossiter, 2014, p.2).

Günümüzde Marksist sınıf analizlerinin yeni teorilerle karşılaştırılarak tartışıldığı bir dönemde, güvencesizlik ve sömürünün artarak sürdüğü ve bir ulus aidiyeti, vatandaşlık tanımı ya da kimliği olmayan göçmenlerin, prekarya olarak, klasik işçi sınıfı tanımı ve kapsamının dışında ilan edilmek için çok hassas bir konumda olduklarını belirtmek gerekmektedir. Bununla birlikte güvencesiz tanımına dahil olabilecek yeni ve çeşitli ücretli çalışan yelpazesinin görünür olmaya başlamasından önce örneğin ev içi emeği, turizm ve hizmet sektörü, çocuk/yaşlı bakımı ya da inşaat sektörü, part-time emek gibi alanların güvencesizliği ve bunların sendikal ya da mesleki temsiliyetleri üzerine konuşulan tartışılan ve çözüm üretilmeye çalışılan alanları oluşturmaktaydı. Ancak göçmenlere ve ev içi çalışmaya ait emek süreçlerinin görünürlüğü artması, biraz da neoliberalizm efekti ile işlenen kimlik politikalarının çalıştığı bir ortamda mümkün olmuş, bu durum "prekarya" kavramının yeni bir olgu olarak reddi yerine, sözü geçen güvencesizliğin tek bir kavramsal çatı altında toplanması ve hukuken tanınması, görünür olması çabalarına gerekçe oluşturmuştur. Buradan hareketle kültür-sanat emeği ve bilgi süreçleri çalışanlarının güvencesiz kapsamı da prekaryaya dahil edilmiş ve kavramın entelektüel bir çevrede kabulüne neden olmuş; "göç stratejisi, içerme, görünürlük ve tanınma temalarına tercüme edilmiştir" (Mitropoulos, 2013, p.13).

Böylece, toplumun bellek ve alışkanlıklarının şekillendirildiği temel alan olarak kültür; sembol, simge ve göstergesel anlam üretimi bağlamında bir fabrikaya dönüşmekte ve hızla büyüyen ve tıpkı geçmişteki bir çok sektörde olduğu gibi Batılı tekellerin yönettiği emperyal bir alan olarak bu üretim sürecinde yer alan kültür işçileri de güvencesiz (precarious) emek kategorisine eklenmektedir. Diğer taraftan sanat piyasası ve bu alanın ticarileşme niteliği, kimi örnekte, konunun emek süreçlerini çokça ilgilendiren yanını yakıcı bir biçimde gün yüzüne çıkarmaktadır. Sanat yapıtlarının değer kazanması 1500'lü yıllarda dönemin Hollanda'sında ticaret ağlarındaki yoğunluk ve tüccar sınıfının sanat yapıtlarına olan ilgilerinin artması ile gerçekleştiyse, günümüzde bu ağı belirleyen ve çağdaş sanat piyasasının etkin sirkülasyonunu sağlayanlar da niteliksel açıdan olmasa da niceliksel açıdan önemli ölçekte bir sermaye birikimini ellerinde bulunduran Dubai Şeyhleri olmuştur.

İroniktir, para trafiğinin denetimsizliği nedeniyle, küresel sermayenin kara para düzeyinde aktığı ve küresel kapitalizmin neredeyse finansal yığınak yaptığı bir üs haline gelen Arap coğrafyası, modernizmi müjdeleyen Medici himayesinde ortaya konmuş Batılı kültür sanat mirasının, tıpkı dönemin Floransa örneğinde olduğu gibi, şimdilerde tersi bir yöne, Arap Emirliklerine akışına sahne oluyor. Ancak, şaşanin, lüks tüketimin, hiper-projelerin, yüksek sanat ve tasarım piyasasının merkezi haline gelen Abu Dabi ve Dubai'de ortaya çıkan bu koşullarda sermaye sahipleri ve temsilcilerinin özgürlüğü, emek kesiminin de sömürüsü ve tutsaklığı anlamına geliyor. Buraların hiper tasarımlarını ve kültürel

içeriklerini somutlaştırmak, bu dev eğlence ve gösteri kültürü merkezini inşa etmek için çalıştırılan işçiler ortalıkta pek de görünmüyor, çoğunlukla uzak şantiyelere kapatılıyorlar. Bu nedenle görünürde, "...Emek yok, işçi yok, dolayısıyla yoksulluk da yok...Mark Davis buna 'dünyada servet sahiplerinin komünizmi' diyor. Oysa çoğu Güney Asya'dan gelen işçiler, Dubai'nin görkemini inşa etmek için son derece gayri insani koşullarda çalışıyor... 100-150 dolar aylık alıyorlar...2004'te iş kazalarında ölen işçi sayısı 880. Ölmeyip de işi bitenler veya çalıştıkları koşullara razı gelmeyenler, hemen sınır dışı ediliyorlar" (Artun, 2011: 23).

Sanatın, kültürün ve ticaretin bu denli iç içe geçtiği çarpıcı bir örnek olarak, Emirliklerin durumu günümüz kültür sanat süreçlerinin, neoliberal küresel kapitalizm tarafından kurgulanan simülatif gerçekliğini görünür kılıyor. Elbette Abu Dabi, Dubai ve herhangi bir merkez Avrupa kentinde sanat ve tasarım süreçlerinde yaratılan büyük ölçekli gösteri ve simülasyonlar, bu alanın yapılanması ve inşasında yer alan emeğin güvencesizliğini ve yaşanan sömürü dehşetini kapatmaya yetmiyor. Kültürel ürünlerin, sanatın ve ticaretin bu denli aleni bir biçimde yan yana oluşu dolayısıyla entelektüel açıdan çelişkili bir zemin ortaya çıkmaktadır. 300 yıldır süre gelen bu tartışmaların temelinde ise sanat ve ticaretin ontolojik mantığındaki zıtlık yatmaktadır. Günümüzde Çağdaş Sanatın profesyonelleşmesi ve piyasaya eklenmesi ile birlikte sermayenin belirleniminden ne sanat, ne de yaratıcı emek süreçleri kaçınılmaktadır.

Claire Bishop çağdaş sanatta katılımcı örnekle-

ri ve izleyici politikasını incelediği çalışmasında (Bishop,2018), performans sanatının 1960'lar 70'ler döneminde ortaya koyduğu beden sanatının kendi sahiciliği içinde, geçici eylemlerle galeri mekanına başkaldırı süreçlerinden bu yana hem beden sanatındaki varlığı hem de içeriğinin giderek başkalaştığını, profesyonelleştğini belirtir. Sanatçının kendi bedenini masrafsız bir biçimde hatta en masrafsız malzeme olarak kullanması tecrübesinden, performansın başkaca uzmanlık alanlarından ücretli kimselerin istihdam edilmesiyle kurgulandığı ve ayrıcalıklı lüks oyunlar olarak organize edildiği bir sürece geldiğini belirtmektedir. Çoğunlukla Batı merkezli bir seyir izleyen bu durumu Bishop, ihale edilmiş performans ve sahiciliğin dışarıdan temini olarak adlandırmaktadır. Sanat Fuarları, Bienaller ve büyük sanat-tasarım olaylarında medyatik, sansasyonel projelerle görülmeye başlanan bu eğilimler, yeni bir yaratıcılık sektörü ya da istihdam ağları yaratmaktadır: "Jack Bankowsky, sanat fuarının görkemli ve ekonomik bağlamının çalışmasının anlamına dahil olduğu ve bunun karşısında sanatçının jestleriyle eğlendirici bir sürtüşme noktası yarattığı performans türünü belirtmek için 'sanat fuarı sanatı' terimini kullandı. Onun verdiği örneklerin çoğu ihale edilmiş performanslardır.... Örneğin Elmgreen&Dragset, Berlin'deki galerileri Klosterfelde'nin standının birebir kopyasını yapmış, içine de yapıtlarının kopyalarını ve galerici benzeri birini yerleştirmişlerdi (2005); Gianni Motti'nin Pre-emptive Acta -Engelleyici Önlem- (2007) adlı çalışmasında, bir yoga pozisyonunda meditasyon yapan bir polis gösterildi; Cattelan'ın Wrong Gallery'sinde sergilenen sayısız perfor-

mans ve Paola Pivi'nin, aynı elbiseyi giymiş 100 Çinli'nin galeri standında durduğu 100 Chinese'i de -100 Çinli- (1998-2005) bu bağlamda sayılabilir" (Bishop,2018:247).



Resim 1: Gianni Motti, Pre-emptive Acta -Engelleyici Önlem, 2007



Resim 2: Paola Pivi, "100 Çinli", enstalasyon-performans, Frieze Sanat Fuarı, 2005

Performans sanatının prekarya tanımı ile ilişkilendiği buna benzer bir çok örnekte, var olan piyasa koşullarına bir başkaldırı niteliğindeki 1960 sonrası "geleneksel beden sanatı"nın son yıllarda tam manasıyla küresel ekonomik dönünün içinde bir bağlam değişimi ile ortaya çıkmaktadır. Öyle ki Bishop 1990'dan itibaren devam eden bu eğilimin bir performans ekonomisi olarak tarif ettiği piyasa için merkezi konumda olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda Marina Abramovic'in La MoCA galası için yapmış olduğu projesi 'insan masa dekorasyonları'

(2011), konuya ilişkin sansasyonel ve tartışma yaratan bir içeriği hedeflediği aşikar organizasyon biçimlerinden sadece biridir. Piyasanın sömürü mekanizması ve yaratıcı emek süreçlerine dair çarpıcı bir örnek olan projede, 2500 dolarlık biletlerini alıp katılım sağlayan davetliler, başları masanın üstünde gövdeleri diz çökmüş bir halde masanın altında kalan 85 performansçının oluşturduğu lüks bir gösterinin katılımcıları olmuşlardır. Performansçılara bu iş için 150 dolar ödeme yapılırken, onlardan istenen “işin tanımı”; masanın altında öylece durmaları, ara ara katılımcılarla göz teması kurmalarıdır. Bununla birlikte eğer davetliler isterse onlara yemek yedirebilecek ya da masanın altından onlara dokunabileceklerdir! Bu arada tuvalete falan gidemeyecekleri konusunda da uyarılmışlardır. Passolini'nin faşizm eleştirisi yaptığı, yoğun şiddet imgeleriyle insanın aşağılanması merkeze alan “*Salò*” filmi ile benzetilen proje, sanat bahanesiyle emeğin suistimali ve sömürüsü bağlamında yoğun bir eleştiri almıştır.



Resim 3: Marina Abramovic, “İnsan Masa Dekorasyonları”, performans-enstalasyon, MocA, 2011

Kültür üretiminin profesyonel bir alan olarak örgütlenmeye başladığı ağırlıklı olarak 1990’lar sonrasında günümüze gelene kadar şirketleşen sanat alanı, küresel ekonomi ile eşzamanlılık barındıran bir yeniden organizasyon çerçevesinde büyük ve gösterişli uluslararası sanat etkinlikleri ve bunları yönlendiren sanat

yönetimi ağları ile şekillenmeye başlamıştır. Bu ağlar ve ortaya konan ürünlerin devasa bir sanat/tasarım canavarı ortaya çıkardığını söylemek yanlış olmaz, zira sanat yönetimi ağlarına takılmayı hevesle bekleyen bunun için bırakın para kazanmayı, gelir elde etmeyi üstüne ödeme yaparak dahil olmayı arzu edecek bir çok genç profesyonel ya da amatörün varlığı inkar edilemez bir seviyeye ulaşmıştır. Prekaryanın tanımında yer alan esnek çalışma ve güvencesizlik süreçlerine en çok maruz kalan grup olarak kültür işçileri, sanat emekçileri yada yaratıcı işçilik gibi kavramlarla tanımlanan bu kesimin belirgin bir sektör ya da uzmanlık ile kesin bir biçimde tanımlanamaz oluşu da güvencesizliği, sendikal örgütlenme kanallarını ve hukuki süreçlerle mesafeleri besleyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. “Sanat fuarlarının, biennallerin, gösterilerin kulislerinde, sanat eserleri sergilenmeden, satılmadan, toplanmadan veya hediye edilmeden önce, sanatçılar, stajyerler, asistanlar, eğitmenler, küratörler araştırma ve planlar, çalışma malzemeleri, gerekli araçları, çizim, yazma, izleyicileri sosyal medyada tanıtmak ve davet etmek için inşa etmek, prova yapmak veya filme almak. Gösteriler, grafikler, yerleştirmeler, filmler, heykeller, belgeler veya resimler, sanatsal emeğin ve yaratıcılığın sonucudur” (Apostol,2015,p.1). Günümüz koşullarında sanat piyasası Apostol’e göre buna rağmen sanatsal emeği tanımamakta, genel olarak bu emekle ortaya konan sonuç üzerinden ilerleyen bir döngüyle işlemektedir. Söz konusu emek ve süreçleri son tahlilde endüstrinin yönetim kademeleri ya da bizzat sanatçılar arasında dahi önemli bir konu olarak kabul görmemektedir.

Konunun çözümlenmesi ya da ifşası noktasında derdini anlatma niyetinde olan kimi sanat işçisi ise Apostol'un tarifıyla sanat piyasasının işletildiği temel kurumlarda işe alınma, projelere dahil olma noktasında, "kara listeye" alınma tehtidiyle yüzleşmek durumunda kalırlar.

Sanat piyasasındaki çok çeşitli organizasyon süreçlerine güvencesiz bir biçimde dahil olan kitleye örnek olarak, Tuğba Esen'in Agos gazetesi için sanat sektöründe çalışanlarla yaptığı röportajlar verilebilir. Sanat sektöründe istihdam olan ve henüz 22 yaşında olmasına rağmen 9 farklı sanat kurumunda çalışmış olan Elif Temizkan'ın 2014 tarihli röportajı konunun somut biçimde açığa çıkmış olan sömürü mekanizmasını örnekler:

"Üniversite öğrenimime devam ederken, bir yandan da, galeri, sanat fuarı, festival, bienal gibi çeşitli kurum ve organizasyonlarda asistanlık yaptım. Şu anda, kâr amacı gütmeyen uluslararası bir organizasyonda proje koordinatörü olarak çalışıyorum. Tüm bu işlerin güvencesiz olduğunu söyleyebiliriz, maddi getirileri ise neredeyse yok. ... Bize 'Burada sana verebileceğim en büyük şey tecrübe, bu tecrübeyi parayla edinemezsin' diyebiliyorlar." (Esen, 2014, p.4)

Aynı röportaja dahil edilen ve Hafriyat Grubu kurucularından olan sanatçı Antonio Cosentino ise sanat sektöründe yaratıcı alanlarda çalışanların güvencesizliğine dair düşüncelerini, "Bugünün sanat dünyası prekariteyi ve gönüllülük ilkesini kullanarak yol alıyor. Ben bir asistanla çalıştığımında, öncelikle onun için iyi koşullar hazırlıyorum. Projemde bana yardım eden insanı bir ortak gibi görüyorum. Başka türlü davranmak,

aynı düzeni sürdürmek olur. Sanatçı, prekeryanın sorunlarına tabii ki çözüm üretmeli, çünkü sanatçılar da güvencesiz. Galeriler diledikleri zaman, hiçbir tazminat ödemedi, sanatçının sözleşmesini tek taraflı olarak feshedebiliyor. Sadece sanata mahsus değil; yaşadığımız yüzyıldaki yaygın iş yaşantısının sanattaki karşılığı bu durum." sözleriyle ifade etmiştir. (Esen, 2014, p.10)

Günümüzde kültür-sanat endüstrisi süreçlerindeki otoritelerin, mesai arkadaşı seçmedeki kriterleri genellikle çok iyi eğitim almış olan, 25 ile 40 yaş aralığında, çocuğu olmayan ve bir şekilde güvencesiz çalışma koşulları ve standartlarını tercih eden/edebilecek kişiler olarak tanımlanabildiğini aktaran Isabel Lorey'e göre bu kişiler çoğunlukla, güvencesiz ve geçici işlerde çalışıp, projelerde görev alan, birden fazla müşteriyle peş peşe sözleşmeler yapan, sağlık güvencesi, izin ve tazminat gibi haklara sahip olmayan bir çalışan grubuna dahildir. Bu çalışan grubu için günde 8 saatlik haftada 5 günlük çalışma hakkı ne yazık ki yanılısamadan ibarettir. Bununla birlikte mesai ve boş zaman ayrımının olmadığı ikisinin birbiri içinde eridiği söylenebilir. Birebir mesai dışındaki zaman genellikle bir sonraki mesaiye kadar bilgi biriktirme ve işe hazırlıkla geçer ancak ücretlendirilmez, bu daha çok işverenin doğal beklentisidir :

"İnsanın hem zorla hem de kendi tercihi doğrultusunda kendi yaratıcı üretimini finanse etmesi, onu hem ezen hem de bir parçası olmak istediği ilişkileri besler ve yeniden üretir. Bile isteye yaratıcı işlere yönelen bu güvencesiz kültür üreticileri belki de kolayca sömürülecek

öznelerdir; zira özgür ve özerk olduklarına inanmalarına, kendilerini gerçekleştirme fantazilerine bağlı olarak, yaşama ve çalışma koşullarına sonsuza dek katlanacakmış gibi görünürler. Neoliberal bir bağlamda ise sömürüye o kadar açıktırlar ki, devlet onları rol modelleri olarak bile sunabilir. " (Lorey, 2013, p.32,33).

Özellikle performans sanatı bağlamında son yirmi yıldır ekonomi ve sanatın bir arada yürütüldüğü organizasyonlarda artış olduğunu belirten Bishop, "ihale edilmiş performans" olarak tanımladığı sanat türündeki "...patlamanın 2000'lerin sanat piyasası balonuyla ve belirli insani özelliklerin pazarlanmasına, giderek daha çok yaslanan hizmet endüstrisinin güçlenmesiyle aynı zamana denk geldiğini" belirtir ve bunu manidar bulduğundan söz eder (Bishop,2018:249). Aynı zamanda performans sanatında 1960'lar ve sonrasında bu yana yaşanan değişimin, ekonomik süreçlerle sanat-üretimi sürecinin birlikte anılır olmasının post-fordist dönemle eşzamanlı olarak ortaya çıkmasının, sanatın finansallaşmasını elverişli hale getirdiği söylenebilir. Hem sanat organizatörleri açısından hem de piyasada doğru çalışanı işe almanın günümüzdeki öneminden söz eden Bishop'a göre; "...Çoğu kez de uygun performansçının bulunması görevi kendini adeta (vasıflar, mesailer, ve sözleşmeler üstüne müzakerelerde bulunan) bir insan kaynakları yöneticisi olarak bulan küratöre veriliyor. Her bir performansçıda özgün özellikler aransa da -paradoksal olarak- hepsinin yerini aynı zamanda bir başkası alabilir. Çünkü çağdaş performans giderek daha da fazla sergi boyunca devam etme eğilimi gösteriyor, bu nedenle vardiya çalışması gerekli bir

hal alıyor. ... Günümüzde varlık göstermenin, (1960'larda olduğu gibi) anti-spektaküler dolaysızlığın bir meselesi olmaktan çok güvencesiz emeğin kanıtı olduğu söylenebilir, ancak sanatçılar bu ekonomiyi zorlamak yerine sürdüreceklermiş gibi görünüyor" (Bishop,2018:249). Bishop'un aktardıkları, özellikle konuya 1960'lar ruhunu dahil etmesi ve günümüzde sanatçıların sanat emeği süreçlerine duyarsızlıklarının altını çizmesi, konunun ilerleyen dönemlerde sıklıkla tartışılmaya devam edeceği bir zeminin varlığına işaret ediyor.

Diğer bir yandan konunun bu ve benzeri ele alışlarla giderek bir bilinç ortaya çıkarması ve yaygınlaştırması, Apostol'e göre bu bağlamda uluslararası düzeyde örgütlenen bazı koalisyon ya da kolektifler ya da bunun dile getirildiği etkinlikler ve tüm bu kurumsal ve küresel sanat piyasası sömürü mekanizmasının karşısında durma gayretiyle direnen bir sanat işçileri cephesi de var. Bu topluluklar çalıştıkları piyasanın güvencesizliğini, sanat-sermaye biraradallığını, kamusalın özelleşmesi ya da sömürü mekanizmaları ve türlerinin çeşitlenerek artışı, istismar, yolsuzluk gibi hayati konuları dert edindikleri ölçüde, tüm bu endüstriyi kuran oluşturan ve ayakta tutan sessiz ve görünmez kesimi; temizlik, bekçilik, montaj, stajyerlik yada asistanlık gibi işlerde çalışanları temsil etmektedirler. Söz konusu inisiyatifler Apostol'e göre sanat işçilerinin "atomize, faillige yer bırakmayan özelliklere mahkûm olmadıklarını ve sanat dünyasında anlamlı bir değişim yaratma arzusunun hâlâ canlı olduğunu" ortaya koymaktadır (Apostol,2015, p.27).

Sonuç

Ele alınış biçimleri ve koşullarına bakıldığında, yeni bir sınıf olarak tanımlanan ve halihazırda tartışmalara konu olan prekarya kavramının, çalışan güvencesiz grupta yer alan ve tipik sanayi işçisi ya da düzenli maaş alan emekçiler kapsamı dışında kalan ancak bir biçimde farklı statülerde olsa da işçilik yaptığı söylenebilecek (sanat işçisi vb) kesime atfen kullanıldığı görülmektedir. Kavramın yaygınlaşmasından önce güvencesizlik konusunu Pierre Bourdieu (1998), Foucault, Habermas, Hardt ve Negri gibi düşünürlerin de ele aldığı bilinmektedir. Özellikle göçmen işçilerin vatandaşlık statüsünde sayılmamaları dolayısıyla en düşük maliyetli çalışan grubu olarak; güvencesizliğin ve emek sömürsünün merkezinde bulunmaları; tarihsel arkaplanı ve hak mücadelelerine bakıldığında klasik tanımıyla işçi sınıfının dışında anılması için keskin ayrımlar yaratacak koşulların net bir biçimde oluşmadığı söylenebilir. Diğer bir yandan post-modern kuramların ve Marksizm revizyonlarının neredeyse neoliberalizm kapsamında akademiye ve sosyal bilimlere dayatıldığı bir zamanda, prekarya kavramını yeni ve birleştirici bir tanımlama olarak değerlendiren, buna dağıntık sınıf türleri ve koşullarını hukuken ve örgütsel açıdan birleştirici bir unsur olarak imkan atfeden yaklaşımlara da rastlanmakta. Bu noktada güvencesizliğin enine boyuna tartışılmasına ve burada çalışanlar lehine bir mücadele hattı ya da imkan aranmasına karşı bir tutum içinde olmadığını belirten Silvia Federici, buna rağmen Negri ve Hardt'ın çeşitli sektörel alanlarda güvencesiz çalışanlar grubuna ilişkin işçi sınıfı yerine önerdiği "çokluk" kavramı ve teorisi

üzerinde mesafeli bir değerlendirmede bulunmaktadır. Buna göre, teorinin iddiası bağlamında kapitalizmin örgütlenişi ve koşulları, sömürü mekanizmalarının aşılması için kendiliğinden imkanlı bir zemin yaratmakta. Bu sebeple halihazırda gündelik hayatı işleten "kapitalizm denen kabuk" günün birinde kırılarak içindeki direniş imkanları serbest kalacak. Negri ve Hardt'ın söz konusu sürecin, üretimin günümüzdeki örgütlenme biçimlerinde devam ettiği yönündeki yaklaşımlarını değerlendiren Federici'ye göre bu, yazarlar tarafından küresel kapitalizmin ve neoliberalizmin sonuçlarının yanlış anlaşıldığı anlamına gelmekte; onların görmezden geldikleri önemli bir nokta var; "Çalışmanın bilgisayara uyarlanması ve enformasyonun çalışma süreciyle bütünleşmesi için gerekli olan muazzam teknolojik atılımın bedeli, sürecin diğer ucunda sömürünün olağanüstü boyutlarda artması oldu." (Federici,2014,p.11) Bu durumda Federici, teknolojik süreçlerde çalışan işçi ile Kongo'da entegrasyon kapsamında halkının emek verdiği toprakların ve doğal kaynaklarının yağmalanması süreci ile sömürüye açık bir hedef haline getirilmiş, sistematik olarak fakirleştirilmiş ve yaşamını sürdürebilmek için elleriyle koltan çıkarmak zorunda olan işçi arasında mutlak ve dolaysız bir bağ olduğunun altını çizmektedir. Ona göre Post-Fordist dönemde emek ve üretim süreçlerinde yaşanan dönüşümlerin varlığını ve küresel kapitalizmin etkileri malumdur ancak bu 150 yılı aşkın süredir gündemde olan modern sosyoloji ve ekonomi politiğin ürettiği "emek, sermaye, emekçi, sınıf, toplum, sömürü" kavramlarının ömrünü tükettiği anlamına gelmez, tam tersine kapitalist ekonominin ürettiği

bu kavramlar küresel kapitalizmde daha da gelişip karmaşıklaşmaktadır. Marx'ın "Eşitsizliği belirleyen sınıf meselesi, şimdi daha da güçlüdür... Emek-sermaye çatışması ise daha da genişlemektedir" (Aktaran Artun, 2014, p.30) sözünde dile getirdiği gibi neo-kapitalizm" yani günümüz küresel ekonomik ölçeği Marksizmin bilinen analizi doğrultusunda sermayenin hayatı piyasalaştırması süreci ve her çalışanın işçileştirilmesi pratiğinde gündeme gelmektedir. Buna bağlı olarak özerkliğini kapitalizmin ortaya çıkmasıyla kazanan sanat ise neoliberal üretim ilişkilerinin örgütlenmesindeki post-fordist süreçlere eklenerek, günümüzün emek sömürsü mekanizmasına dahil edilmekte ve özerkliğini yitirmektedir. Bunun yanı sıra prekaritenin, güvencesizlik üzerinden yapılan yeni tanımı ile sanki hiç yaşanmamış gibi 20. Yy emek mücadelesi süreçlerinde elde edilen, işçi sınıfına ait tüm kazanımlardan muaf, ayrı bir sınıf tarifi yapılması ise aynı sürecin devamı ve sömürünün derinleştiği, giriftleştiği bir pratiğin temsilidir. Ayrıca, örneğin Güney Amerika gibi sömürünün keskinleştiği bölgelerde, emek mücadelesi ve hak arama süreçlerinde kognitarya veya prekarmanın değil de bölge halkının geçmişinde mevcut bir tarihsel dayanışma geleneğinin varlığı çerçevesinde hak mücadelelerini kazandığı örnekler, toplumsal dayanışmanın sınıfsal biraradallığının olmazsa olmazı olarak her tür ayrıştırmacıya karşı durulmasına işaret eden tecrübeler olarak karşımıza çıkmaktadır. (Federici,2014) Türkiye ölçeğinde sınıfsal hak mücadelesinde Tekel Direnişi ya da Özgür Kazova İşçileri Kooperatifi gibi pratiklerin, "proletarya yok prekarya var" güncel mitine uyarlanması noktasındaki

yaklaşımları eleştiren metinlerin (Bakçay,2015); buradaki postmodern ve neoliberal içerme ve yok etme stratejisini gören, analiz edebilen bir tavrın temsiliyeti bağlamında önemli olduğunun altını çizmek gerekir.



Resim 4: Kazova İşçileri ile dayanışmak için Halil Altındere tarafından hazırlanan "2014 Direniş Koleksiyonu" tanıtım defilesi.

Son tahlilde, özellikle kültür-sanat süreçleri ve piyasalarında ortaya çıkan post-modern tanım ve teoriler bir yandan sınıfın varlığını kültürel, bilişsel pratiklerde eritirken bir yandan da sanatın özerkliğini, kültür endüstrisi içindeki sanat emeği şeklinde işçileştirerek eritme gayretindedir. Diğer bir yandan sürecin türlü kuramsal yanılsamadan arındığı Özgür Kazova işçilerinin sanatçılarla ortaklaşa gerçekleştirdikleri kooperatif deneyimi gibi gerçek dayanışma pratiklerinde, sanat kolektiflerinin hayatın tam ortasında yer alan emek süreçlerine, mücadelelerine eklenme potansiyelini (Bakçay-2015: 315) gerçekleştirdiği birer sanat-hayat tecrübesi olarak değerlendirilmesi üstüne düşünülmelidir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi / Kültür Yönetimi*. çev. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2016). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Apostol, Corina L. (2015). /Sanat ve Direniş/ Güvencesizlik ile Direniş Arasında Sanat İşçileri: Bir Tarih. [Online Dergi] *E-Skop Dergi*, Elde edilme tarihi: 4 Şubat 2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-direnis-guvencesizlik-ile-direnis-arasinda-sanat-iscileri-bir-tarih/2737>
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasviyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Derleyen) (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültürizm - Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Derleyen) (2015). *Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2014) Sanat Emeği, Elde edilme tarihi: 24 Ocak 2021, <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-emeği/>
- Bailey, Geoff. (2012). Precarious or precariat?, *International Socialist Review*, Issue:85. Elde edilme tarihi: 22 Ocak 2021, <https://isreview.org/issue/85/precariou-or-precariat>
- Bakçay Çolak, Ezgi. (2015). "Özgür Kazova İşgal Fabrikası ve Kooperatif Deneyimi: Gündelik Hayatı Örmek". (der. Aylin Kuryel, Begüm Özden Fırat) *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*. İstanbul:İletişim Yayınları
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat Komplosu -Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bishop, Claire. (2018). *Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, İstanbul: Küy Yayınları.
- Eagleton, Terry. (2011). Chapter Ten. In *Why Marx Was Right* (pp. 211-237). New Haven; London: Yale University Press. Elde edilme tarihi: 24 Ocak 2021, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1npz9n.13>
- Eagleton, Terry. (2014). *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Esen, Tuğba. (2014, 14 Ağustos). Sanat Aleminin Güvencesiz Lokomotifleri, Agos. Elde edilme tarihi: 07.05.2021, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7797/sanat-lemine-guvencesiz-lokomotifleri>
- Federici, Silvia. (2014) Proletaryadan Kognitaryaya, İşçi Sınıfından Çokluğa: Gayri Maddi Emek Kuramının Yanılgıları. [Online Dergi]. *E-Skop Dergi*. Elde edilme tarihi: 29 Ocak 2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/proletaryadan-kognitaryaya-isci-sinifindan-cokluga-gayri-maddi-emek-kuramının-yanilgilari/1914>
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- Lomba, Ania. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lorey, Isabel. (2013) Yönetimsellik ve Kendini Güvencesizleştirme: Kültür Üreticilerinin Normalleştirilmesi Üzerine, [Online Dergi]. *E-Skop Dergi*, Elde edilme tarihi: 29 Ocak 2021 <https://www.e-skop.com/skopdergi/yonetimsellik-ve-kendini-guvencesizlestirme-kultur-ureticilerinin-normallestirilmesi-uzerine/1302>
- Mitropoulos, Angela. (2013). Sanat, Emek, Prekarite /Güvence-Siz? [Online Dergi]. *E-Skop Dergi*. Elde edilme tarihi: 24 Ocak 2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/skopdergi-sanat-emek-prekarite-guvence-siz/1308>

Neilson, Bred. ve Rossister, Ned. Güvenliksiz Özgürlük: Emeğin, Yaratıcılığın ve Yaşamın Kırılganlığı [Online Dergi]. E-Skop Dergi. Elde edilme tarihi: 24 Ocak 2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-guvenliksiz-ozgurluk-emeğin-yaraticiligin-ve-yasamin-kirilganligi/1992>

Özcan, Ş. (2019, 06 30). Post-Fordizm ve Küresel Çağdaş Sanat. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 9(1), 6. Elde edilme tarihi: 9 Ocak 2021. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/752971>

Özkalp, E., & Sungur, Z. (1997). Esnek Üretim Sistemleri ve Post-Fordist Yaklaşımlar. Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 3(1), 430. Elde edilme tarihi: 9 Ocak 2021. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/830458>

Sennet, Richard. (2010). Kamusal İnsanın Çöküşü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smith, P. (2005). Kültürel Kuram. İstanbul: Babil Yayınları.

Standing, Guy. (2014). Prekarya:Yeni Tehlikeli Sınıf. İstanbul: İletişim Yayınları.

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

Görsel Kaynakçası

Resim 1: (Erişim Tarihi:11.05.2021) <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/gianni-motti/>

Resim 2: (Erişim Tarihi:11.05.2021) <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/21/art.friezeartfair20051>

Resim 3: (Erişim Tarihi:11.05.2021) <https://www.bizbash.com/catering-design/event-design-decor/media-gallery/13478416/at-moca-gala-artist-marina-abramovic-has-live-centerpieces-stare-down-dinner-guests>

Resim 4: (Erişim Tarihi:11.05.2021) <https://m.bianet.org/bianet/print/153069-direnkazova-2014-direnis-koleksiyonu>