

SANATIN 'ÖTEKİ'NE AÇILMASI YA DA KAMUSAL ALANDA SANAT

Yeliz SELVİ¹

ÖZ

18. yüzyıldan bu yana, sanatın gerek izleyiciye bakış açısında, gerek sergileme alanı anlayışında biçim ve anlam bakımından büyük değişimler yaşanmıştır. Bu süreçte çeşitli estetik, politik ve toplumsal olgu, olay ya da durumlarla etkileşim içine giren sanatçılar, *Salon*'dan, *Beyaz Küp*'e ve son olarakta *Dış Mekânlar*'a açılan bir teşhir estetiği geliştirmişlerdir. Sanatın gittikçe dış mekâna açılması düşüncesinin kaynağında ise kuşkusuz bu yüzyılda gerçekleşen kolektif üretim, ilişkisellik, kamusal alan niteliklerine sarılan bir toplumsal hareketlilik hali vardır. Haliyle bu niteliklerle etkileşim alanı içerisinde sanat son otuz kırk yıldır daha önce hiç olmadığı kadar kent ve kamusal mekân algısı ve izleyicinin katılımıyla ilgilenmekte, mekân yapının temel bir unsuru olarak ele alınmakta ve sanatı, sanatçıyı ve izleyiciyi etkileme gücünü taşıdığı kabul edilmektedir. Ancak böyle bir dönüşüm ve değişim süreci içinde teşhirin nerede gerçekleşeceği konusunda sanat küreselleşmenin, çok kültürlülük politikalarının ve mevcut iktidarın doğrudan ya da dolaylı etkilerine maruz kalabilmektedir. Bu durum ise izleyicinin sanatsal sürece katılımıyla ilgili bir çelişkili bir durum yaratabilmektedir. Çünkü katılımcı/izleyici/sanatçı bir yandan değerli kılınırken aynı anda düşüncede bir *öteki* olarak etiketlenmektedir. Bu nedenle çalışmada sanatçıyı özgürleştirmek, sanatı yaşam ve toplumla bütünleştirmek amacıyla değişen sergileme biçimleri, mekânın sanatın parametreleri arasına girmesi ve *öteki* için bir alternatifi oluşturması değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Öteki, kamusal alan, sanat, katılım, ilişki estetik

Selvi, Yeliz. "Sanatın 'Öteki'ne Açılması ya da Kamusal Alanda Sanat". *idil* 6.36 (2017): 2209-2232.

Selvi, Y. (2017). Sanatın 'Öteki'ne Açılması ya da Kamusal Alanda Sanat. *idil*, 6 (36), s.2209-2232.

¹Yrd. Doç. Dr., Harran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, yelizselvi83(at)gmail.com

OPENING ART TO 'THE OTHER' OR PUBLIC ART

ABSTRACT

Since the 18th century, there has been a great change in terms of form and meaning in terms of art, both from the viewer's point of view and from the point of view of exhibition space. In this process, the artists who interacted with various aesthetic, political and social phenomena, events or situations developed an exhibition aesthetic that opened to the Saloon, the White Cube and finally the Outer Space. In the source of the idea of increasing the external space of art in such a way, undoubtedly there is a state of social mobility that embraces the qualities of publicity, collective production, relationship in this century. In the field of interaction with these qualities, art has been interested in the perception of the city and public space and with the attendance of the viewer, as never before in the last thirty or forty years, the space is regarded as a fundamental element of the artwork and is considered to carry the power of influencing the art, the artist and the spectator. But art may be exposed to globalization, multicultural policies and direct or indirect effects of the current government about where the exhibition will take place in such a transformation and change process. This situation is able to create a contradictory situation regarding the viewer's participation in the artistic process. Because, while a participant / viewer / artist is valued on the one hand, it is labeled as another on the other hand in people's mind. For this reason, in this paper has been evaluated changing display formats for the purpose of liberating artists and integrating art with life and society, becoming the space as a parameters of the art creating an alternative through the works of artists for *the other*.

Keywords: Other, Public Space, art, participation, relational aesthetics.

Giriş

Toplumla kurulan ilişki bağlamında; angaje, cemaat-bazlı, diyalojik, katılımcı, müdahaleci, ortaklıkçı, komünite temelli ya da proje temelli sanat vb. gibi tanımlamalarla da adlandırılan *kamusal sanat*, kendinden önceki sanatsal her türlü oluşumdan farklı olarak, mekâna bakış açısını, sanatçı-izleyici ilişkisini ve buna bağlı olarak sanat yapıtının oluşum sürecini değiştiren bir sanatsal üretim alanıdır.

Basit olarak caddeler, parklar, meydanlar, bina cepheleri, kamusal yapıların ortak kullanım alanları gibi mekânlarda yapılan sanat işi olarak, sokağa çıkıp izleyiciyle ilişki kuran sanat anlamına gelmektedir.

Sanatsal bağlamda kamusal olanın böyle basit bir tanımı yapılabilse de, entelektüeller arasında *kamu* ya da *kamusal alan* sözcükleriyle ne kastedildiği konusunda tam bir uzlaşımın sağlanmadığı görülmektedir.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde, kamu bir yandan “halk hizmeti gören devlet organlarının tümü” olarak devletin kendisiyle özdeşleştirilirken, bir yandan “bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme” olarak ifadelendirilmektedir (tdk.gov.tr). Ancak bu anlamları dışında, kamunun ne doğrudan halkı, ne de doğrudan devlet organını temsil etmediği ve bir zümreye hitaben bir ütopyaya, gerçekleşmemiş bir ideale dönüştürüldüğü tarihsel referanslar da vardır. Özellikle bu anlamda her ne kadar uygulanan değil de, kurgulanan bir yapıyla karşımıza çıksa da, Batı'da siyasal, toplumsal, kültürel bir takım formların birbirini dönüştürmesine paralel olarak kamunun değişen anlamlarına dair en dikkat çekici çalışma Jürgen Habermas'tan gelmiştir.

Kamusallığın Yapısal Dönüşümü (2000) adlı kitabında, Batı'da kamusallığı, kamusal alanın kuruluşunu, işlevlerini ve önemini ortaya koymaya çalışan Habermas, bunu yaparken 17.yüzyıldan itibaren sanayileşme ile birlikte başlayan doğal toplumsal bir dönüşümden bahsetmektedir. Bu dönüşüm ise bir zümreyle gerçekleştirilmiş olup, bahsedilen zümre ise *burjuvadır*. Kamusallığının liberal modelinin yapısı ve işlevi Habermas'a göre, tamamen burjuvanın oluşumu ve dönüşümüyle ilgilidir.

Bu dönüşümün en başında burjuva, aile kurumuyla birlikte kamusallık karşısı özel bir alanda yer almıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde ise, devletten ya da otoriteden demokratik özgürlük talebinde bulunan halkın bu taleplerini yasallaştırmak için bir tür akıl yürütme organı olarak gördükleri burjuvaya yönelmesiyle birlikte bir işbirliği içinde burjuvanın giderek kamusal alana eklemlendiği bir dönüşüm süreci başlamıştır.

Habermas'a göre, hem kamusal alanın sınırlarının belirlendiği, hem de kamunun yeniden bir tanımının yapıldığı bu süreçle birlikte, ekonomik, siyasi, sosyolojik ve eğitim alanlarındaki fonksiyonlarının birçoğunu yitirerek bunları kamusal yaşam alanında ortaya çıkan kurumlara terk eden aile, bu dönüşümün sonucunda tek başına *özel alana* yerleştirilmiştir. Ailenin dışında kalan ve bireylerin siyasal haklarının, ilişkilerinin ve süreçlerinin belirlendiği ortak yaşam alanları ise kamusal alan olarak belirlenmiştir. Ama bu kamusal alan bugün bildiğimizden farklı olarak her türlü entelektüel ilginin kaynağı olarak görülen burjuvayla özdeşleştirilmekte, bugün çoğunlukla yapıldığı gibi devlet elitiyle ilişkilendirilmemektedir. Buna göre, baskıcı devlet otoritesinden ve sermaye egemenliğinden bağımsız olarak özel şahısların oluşturduğu kamusal alan, Habermas tarafından her türlü çıkardan arınmış, demokratik bir diyalogun mümkün olduğu ve toplumun ortak yararlarını belirlemenin ve gerçekleştirmenin esas olduğu demokratik bir alan olarak tanımlanmıştır.

Kitabın 1962'de yayınlanmasının hemen ardından bu tanımlama ile Habermas, tüm dikkatleri üzerine çekmiş, başta 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan radikal öğrenci hareketi olmak üzere, işçi sınıfı, kadın hakları savunucuları ve azınlıklar tarafından yoğun bir eleştiriye maruz kalmıştır. Çünkü bu yapılanmalar, Habermas'ın idealize ederek tanımladığı bu kamusal alan anlayışının ulaşılabilirlik, açıklık ve katılımın sağlanmasıyla ilgili ciddi problemler yaratan dışlayıcı mekânizmalara sahip olduğunu düşünmekteydiler. Bu anlamda örneğin işçi sınıfının pratik deneyimi ve kamusal alana ilişkisi üzerinde duruluyor ve dışlanma sınıfsal ayrımlar üzerinden tartışılıyordu. Benzer şekilde, aileyi özel alana yerleştiren burjuva kamusunun bu anlamıyla esasında kadınları dışlayan ataerkil bir karakteri olduğu ve kamusal alana katılımın büyük ölçüde, zengin ve eğitilmiş erkek bireylerle sınırlandırıldığı düşünülmekteydi” (Çetinkaya, 2008) Azınlıkların tepkisi ise, “Habermas'ın, kamusal alanı sadece Avrupa ile sınırlaması ve burjuvayla sınırlı tutarak diğer sosyal yapıları kamusal alana dahil etmemesi ile ilişkilendirilmekteydi” (Güney, 2007). Bununla birlikte, Avrupa'da uzun süre tartışılan kamusal alanın tanımı, ancak 1980'li yıllarda Türkiye'de entelektüel ilgiyi çekebilmişti.

Türkiye'de kamusal-özel ayrımı ancak modernleşme gayreti içinde batı ile ilişkilerin yoğunlaştığı 19. yüzyılda batının *public-private* kavramlarını tercüme etme gerekliliği ile ortaya çıkmıştır. Öncesinde Osmanlıca sözcüklerde bu kavramların karşılığı bulunamamıştır. Bu durum ilk anda bir çeviri sorununu akla getirirse de; Tanyeli, bunu çeviri sorunundan öte bir anlayış farklılığına bağlamıştır. Çünkü, karmaşık ve katmanlı bir mekâna sahip Osmanlı kentinde bu kavramın gönderme yapacağı bir yapılanma söz konusu olmamıştır” (Güner, 2010). Dolayısıyla beraberinde getirdiği demokratik katılım ilkesiyle birlikte, kamusal alan kavramı

Cumhuriyet döneminde modernleşme sürecine paralel bir anlayışla gelişmiştir. Bu dönemde kamusal alan devlet kontrolüne geçmiş, özel alan ile kamusal alan arasındaki sınırdaki doğal olarak devlet tarafından belirlenmiştir. Bir başka ifadeyle 1980'lere kadar olan dönemde kamusal alan devlet eliti tarafından amaçlanarak, biçimlendirilerek bir modernlik sahnesi kurulmuş, denetimle üretilmiş bir mekân haline getirilmiştir. Bir medeniyet değişimini amaçlayan Cumhuriyet, özel alanla kamusal alan arasındaki dengeyi sağlarken hem bireylerin tekilliklerinin korunabileceği, hem de kamu yararının gözetilebileceği bir projeye girişmiştir.

1990'lı yıllarda ise, kamusal alan anlayışı 12 Eylül darbesiyle biçimlenmiştir. Bu dönemden sonra "kamusal alan kavramının özellikle akademik alanda kullanımı; ağırlıklı olarak demokrasi, devlet, yurttaşlık hakları, sivil toplum, kamusal, özel ayrımı, çok kültürlülük, kimlik, iletişim ve medya üzerinde yoğunlaşmaktadır" (Demir ve Sesli, 2007:283-284).

Bütün bu değerlendirmelerden hareketle denilebilir ki, liberal burjuva sınıfına özgü kamusal alan kavramı, batıda Habermas'ın tanımını aşarak, kimlik politikaları çerçevesinde genişlerken, buna paralel olarak Türkiye'de Cumhuriyet dönemi elit kesime ait olan kamusal alan, 1990'lardan sonra dışlanmış olanı yani *ötekiyi* kapsayacak biçimde genişlemiştir. Demir ve Sesli'ye göre;

Türkiye'de kamusal alan tartışmalarının iki ana eksene oturtularak yapıldığını söylemek mümkündür. Birinci eksen dünyadaki genel eğilim paralelinde, 'kamusal alan' kavramını özgürlükler bağlamında tanımlamaktadır. Bu eksenle kamusal alan devletle örtüştürülemez, aksine farklılaştırılarak, hatta bazen karşıtlar olarak belirlenmektedir. İkinci eksen kamusal alana ait cumhuriyetçi bir değerler dizisi doğrultusunda renksiz, steril ve genel itibariyle devletle örtüşen ama hiç değilse doğrudan ilişkili, hatta kamusal alanı devletin alanı olarak algılamakta ve öyle tanımlamaktadır (2007:283-284).

Kuşkusuz kamusal-özel ayrımı, kamuyu bir *devlet organı* ya da *toplum* olarak yüzeysel tanımlayanların varsaydıkları kadar net değildir. Çünkü her şeyden önce kamu denilen şey özelin karşısında konumlanmış basit birer olgu değil, mevcut siyasi, sosyal ve ideolojik güçlerin etkisinde biçimlenen bir tür kategoridir. Ancak yine de gerek Habermas'ın Batı'daki seyri etkilemiş olan kamusal alana ilişkin ideali, gerekse kamusal alanın Türkiye'deki seyri sanat da dahil birçok disiplinde kamusal kategorisine ilişkin tartışmaları önemli ölçüde etkilemiş ve devlet güdümü kamusal mekân yaratma projesine ve inşa edilmiş kamusal alan kategorisine sanatçılar kendi dillerinde tepki vermişlerdir. Bir başka ifadeyle, kamusal alanın biçimlendirilmesini dert edinen sanatçılar, ortaya koyduğu yapıtlarla birlikte bunlar üzerinden söz söylemek ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu amaçla, özellikle 1970'lerden bu yana kamusal

alanlarda toplumla etkileşime geçmeyi hedefleyen projeler üretilmekte ve bu projelerle toplumun her kesiminden insan sanatla buluşturulmaktadır. Bu projeler içerisinde üretilen sanat eserleri ise, sözü edilen amaçlara uygun olarak mekânı estetize edip, çevresinde olup bitenleri anlamaya teşvik ederek, izleyicinin farkındalığını artırmaya yönelik bir amaca hizmet eder hale getirilmektedir. Dolayısıyla kamusal alanda sanat eseri, kişinin alanla ilişki kurmasını, insanlarda kültürel doygunluğu, gelişimi, biçimlendirmeyi veya görsel etkileşimin getirdiği psikolojik rahatlamayı sağlayan bir araçtır. Böyle bir amaca hizmet etmek üzere kurgulanan sanat eseri, kamu dediğimiz kitleye tam açık ve tam katılım beklentisi ile oluşturulacak bir eyleme biçimi olarak sanatçı ve toplumun birlikte ürettiği her türlü çalışmayı ifade etmektedir. Bir başka ifadeyle kamusal alanda sanat eserinin oluşum sürecinde sanatçı ve toplumun tam bir işbirliği içinde hareket etmesi bir gereklilik olup, ancak bu işbirliği sayesinde sanat eseriyle etkileşime giren izleyicinin kullandıkları kamusal alanlardan zevk almaları ve hafızalarda kamusal alana dair kalıcı etkiler bırakılması sağlanmaktadır. Dolayısıyla kamusal alanda üretilen sanat eserinde izleyicinin sürece katılımı önemlidir. Bir başka ifadeyle kamusal alanda gerçekleştirilen sanat pratiğinin en temel ilkesi *katılımı* önemli kılmıştır.

İtalyan felsefeci Giorgio Agamben, *Infancy and History* [1993] adlı eserinde katılımın bu kadar önemli kılınmasının nedenini, günümüzde deneyimden [experience], deneyimlemeden tümüyle yoksun olduğumuz şeklindeki bir argümana dayandırır ve bunun kaynağına Walter Benjamin'den hareketle I. Dünya Savaşı felaketinin modern dünya üzerindeki etkilerini yerleştirir. Ancak Agamben'in düşüncesinde asıl çarpıcı olan bugün sıkıcı ve tekdüze olan gündelik kent yaşamında deneyimi olanaksız kılan şeyin kaynağında böyle bir felaketin de olmamasıdır (Saybaşı, 2005:214).

Saybaşı, Agamben'in deneyimlemeden tamamen yoksun olduğumuz şeklindeki bu düşüncesinden hareketle, katılımı olanaksız kılan şeyi, çözüm arayışları içinde kimi sorular yönelterek bugün toplumsal ve kültürel yaşamda karşı karşıya kalınan bir sorun olarak nitelendirmektedir:

Çağdaş yabancılaşma, kendi yalnızlığı içinde hapsolmuş bireyi deneyimin dışında bırakmıştır. Kişi deneysel bir iletişim ya da diyalog içine giremez; biteviye yinelenen ve sonucu önceden kararlaştırılmış sabitlemiş eylemlerinin ne gerçekleştiği anda bir değeri vardır ne de sonrasında; dünya üzerinde bir etki üretmeden silinip gideceklerdir. Agamben'in deneyimin yitimi argümanından benim gelmek istediğim nokta ise, toplumsal yaşamın araçsallaştırılması ve toplumsal ilişkilerin mekânikleşmesinin her alandaki katılımı olanaksız kılmış olduğudur (Saybaşı 2005:214).

Çağdaş dünyada deneyim yitimi ve katılımın olanaksızlığı, Nicolas Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik* (1998) adlı kitabının da temel argümanını oluşturmaktadır. Bu eser, kuşkusuz bu konuyla ilgili en etkili çalışmalardan da biridir. Bourriaud'ya göre;

Toplumsal bağ, standart bir yapay fenomen haline gelmiştir. Emeğin bölünmesi, ultra-uzmanlaşma, makineleşme ve verimlilik ilkesi tarafından düzenlenen bir dünyada, yönetenler açısından insan ilişkilerinin özel olarak düşünülmüş kanallara doğru yönelmesi ve kontrol edilebilir, yinelenebilir, basit birkaç ilkeye göre hayata geçmesi önemlidir (2005:12).

Kapitalist düzen günümüzde insani ilişkiler uzamında bir takım eksiklikler yaratmıştır. Bu nedenle, sanayi sonrası toplumda orijinallliği temellendiren 'bireysel özgürleşmeler'den çok, insanlar arası 'ilişkilerin özgürleşmesi' aranmalıdır" (Bourriaud, 2005:97).

Bourriaud'nun temelde sosyal ilişkileri önemli kılan düşünce süreci bizi ister istemez sanatın alanına da taşımakta ve insan ilişkilerinin sanatsal pratiğin merkezine konduğu yeni bir teori ve sanatsal üslupla karşı karşıya bırakmaktadır. Çünkü sanat Bourriaud tarafından kaybolmaya yüz tutmuş insan ilişkilerinin geliştirilmesinde ya da toplumsalın bu ilişkilerle dönüştürülmesinde bir araç olarak görülmektedir. Bu düşünceden hareketle ilişkiyi estetize ederek sanat tarihi kuramının bir yeniden değerlendirmesini sunan Bourriaud *İlişkisel Estetik* (2005) adlı kitabında *karşılıklı eylem, bir aradalık ve ilişkisellik* kavramlarını, temelinde kuramsal bir eksiklik yattığını düşündüğü doksanlı yılların sanatı üzerinde belirleyici kavramlar olarak nitelendirmektedir.

Bourriaud'ya göre 1990'ların çağdaş sanatçıları sanat yapıtı olarak toplumsallık anları veya toplumsallık üreten nesnelere yaratmayı denemişlerdir. Bu şekilde kavranan sanat yapıtının ana teması da birlikte var olabilme olasılığıdır. Dolayısıyla insani pratiklerin bir toplamı olarak sanatın yeni ve alışılmamış ifade biçimleri, eski sanat metodolojileriyle değil, ancak karşılıklı eylem, bir aradalık ve ilişkisellik üzerinden bir okumayla açıklanabilir. "Bu anlamda ilişkisel sanatın sunduğu fırsat, üniter bir kitle yanılışına düşmeden insanları bir araya getirmesinde, 'öteki'yle ilişkinin barındırdığı olanakları irdeleyen şenlikli, kolektif ve katılımcı projelere açık olmasında" yatmaktadır (Yardımcı, 2005:139). Kamusal sanat pratiği de sanatı tektipleştirmeyen ve zengin bir toplumsal alan sunan böyle bir estetik kuramdan beslenmektedir.

Katılımın önemli kılındığı böyle bir sanatsal üretimin hızla benimsenmesi ise, dünyanın her yerinde politik olarak kitlesel hareketliliğin arttığı 1970'lerin dinamizmi

ile ilgilidir. Kahraman'a göre, bu durum bile kamusal sanatın anlamını ve mantığını kabaca kavramaya yetmekte olup, toplum ve/veya kitle için yapılan her türlü çalışmanın temelinde iki somut düşünce yatmaktadır:

İlki, oldukça 'modernist' bir tavrı. Kitlenin, toplumun estetikle, sanatla karşılaştırılması, buluşturulması gerektiğini düşünenler bu işe kalkışıyor. İkincisi, daha nötr bir anlayış. Ona göre de sanat yapıtı, izleyiciye sunulması gereken bir şeydir. Sanat yapıtının varlığı bir izleyici kitlesinin onu 'tüketmesine' muhtaçtır görüşü gene bu tavrı alttan alta besliyor. Bütün bunların temelinde de başka bir anlayış yatıyor: Kitleyle estetiğin ilişkisi. Kimilerine göre bu mutlaka olması gereken bir şeydir. Kitlenin bir bilinçsiz kalabalıktan çıkıp nitelik kazanması için estetikle bütünleşmesi zorunludur (Kahraman, 2002).

1960'larda tartışılmaya başlanan *çokkültürlülük* politikalarının *entegrasyon* çalışmaları olduğu düşünüldüğünde ise, kitlelerin bilinçlendirilmesi amacı ile kamusal alanda sanat pratiğinin oluşturulması bir tür idealmiş gibi görünmektedir. Çünkü böyle bir indirgeme, kimilerine göre görünüşte bütün kültürlerle saygıyı öngören çokkültürlülük politikalarının özünde ötekileri kendi haline terk etmesi olarak görülmektedir. Böyle bir düşünceden hareketle Yardımcı, kamusal sanatın anlamını ve mantığını ortaya koyarken çok kültürlülüğün bu yanılmasını net olarak şöyle ifade etmektedir:

Çokkültürlülük, farklılığı ya bir hoşgörü ve/veya şefkat nesnesine ya da dünya kültürleri konusunda zaten bilgi sahibi olan bir tüketici grubunun kültürel sermayeye tahvil edebileceği deneyimlere dönüştürür. Her iki durumda da, kültürel farklılığın metalar dünyasına emilmesi 'küresel kapitalizm içerisinde meydana gelen derin değişimleri gizlemeyi veya farklı göstermeyi başaran kapitalist ideolojiden' başka bir şey değildir (Yardımcı, 2005:84).

Buna göre; demokrasi ile özdeşleştirilen ve kültürel çatışmaları en aza indireceği karşılıklı anlayış ve hoşgörüyü geliştireceği düşünülen çokkültürlü toplumsal yaşam vaadi aslında kendi içinde bölünmeyi ve değişik bir biçimde biz ve öteki ayrılığını beraberinde getirmektedir. Bu anlamıyla çokkültürlülüğün bir uzlaşmadan çok bir göz boyama olduğuna dikkat çeken Yardımcı, büyük ölçekli sanat pratiklerinin kaynaklık ettiği kentsel dönüşümlerin bir mutenalaşma (gentrification) süreciyle birlikte bir tür hiyerarşi içerecek şekilde kurgulandığına dikkat çekmektedir:

Küresel iletişim altyapısına bağlanmış gökdelenler, oteller ve alışveriş merkezleri, güvenli konut siteleri ve mutenalaşmış tarihi bölgeler, dünyanın neredeyse her yerinde, tehlikeli metropolün güvenliği sağlanmış bölgelerini oluştururlar. Bu bölgeler, görsel açıdan uyumlu tasarım ilkelerine göre düzenlenir, güzelleştirilirler. Alt-kültürler kültür endüstrilerince soğurulur. Bu biçimde güvenli bir hale getirilemeyen

öteki'lik, güvenlik sistemlerince korunan özel alanların dışına, duvarların ardına itilir (Yardımcı, 2005:84).

Bu anlamıyla Baudriaud'nun "üniter bir kitle yanılmasına düşmeden insanları bir araya getirmesinde, 'öteki'yle ilişkinin barındırdığı olanakları irdeleyen şenlikli, kolektif ve katılımcı" olarak tanımladığı *ilişkisel sanatın*, aynı zamanda çokkültürlülük ve kimlik siyasetinin ana sanat pratiklerinden biri olup olmadığı sorusu akla gelmektedir (Yardımcı, 2005:139) . Eğer öyleyse, izleyici ya da katılımcı olmasının dışında öteki; doğulu, kadın, alt-kültür ögesi, homoseksüel, beyaz olmayan, marjinal vb. gibi özerklik ya da iktidar mücadelesi veren, entelektüel ilginin dışına atılmış, politik hakları boşverilmiş ya da silinmiş *farklı* olan her şey olup, bu durumdan ötekinin katılımını önceleyen tüm ilişkisel sanat pratiklerinin, aynı zamanda ikili karşıtlıklar üzerinden kurulan bir ayrımı da meşru kıldığı sonucu çıkarılabilir.

Örneğin; Doğulu olarak öteki, sömürgeci yayılma döneminde tanımlanmış Batılı bizin karşıtıdır. "Negatif bir 'öteki' olarak tanımlanan Doğu coğrafyası, uygar dünyanın sınırlarını çizer. Bu şekilde Batı'nın biricikliği vurgulanmış ve üstünlüğü meşrulaştırılmış olur" (Yardımcı, 2005:76). Aynı şekilde, kadın erkeğin, siyah olan beyazın, alt-kültür üst kültürün varlığını meşru kılmakta ve birinin öteki üzerinde üstünlüğünü onaylamaktadır. Buradan, ilişkisel estetik gibi güncel kamusal sanat kuramlarının özünde temsil alanlarını etkileyen politik düşünme biçimlerinden bağımsız olmadığı sonucu çıkarılabilir ve doğal olarak sanatsal olanın statüsünün de bu düşünme biçimleri tarafından belirlendiği iddia edilebilir. Ancak bazı sanat otoriteleri bu iddianın karşısında, dıştan katılımı birlikte sanatın tam da karşılıklı eylem, bir aradalık, ilişkisellik bağlamında ele alınmasının gerekliliği üzerinde dururlar. Çünkü, öteki olanı anlayabilmenin ön koşulunun ben merkezliliğin dışına çıkmak olduğunu düşünen sanatçı, küratör ya da eleştirmenler, dıştan katılımıyla birlikte ötekinin, bütünlüğü dağıtmak, birliği bozmak gibi merkezkaç ve anti hiyerarşik bir etkisi olduğunu düşünmektedirler.

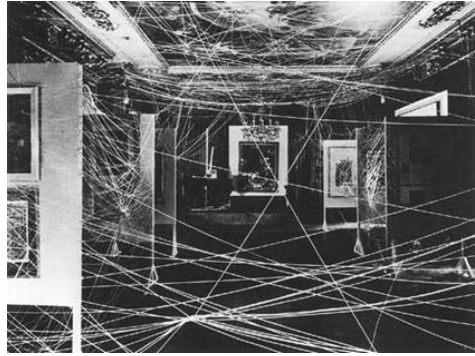
Temsil tarzlarını etkileyen politik bir düşünme biçiminin ürünü olduğu tartışıla dursun, gerek mekân, gerek sanatçı-izleyici ilişkisi, gerekse sanat yapıtının oluşum süreci açısından kamusal alanda katılımcı sanat pratiği, sanatın müze, galeri gibi kapalı ortamlar yerine, günlük hayatın içinde, herkesin ulaşabileceği mekânlarda, izleyiciyi katılımcıya dönüştürerek deneyimlenmesine olanak veren bir pratiktir. Sanatın böyle bir sosyal ya da toplumsal alana entegre olma, ilişkilene ve mekâna özgü farklı estetik temsiliyetler arama amacı ise, temelde müze, sanat pazarı ve diğer kurumlardan kaçıp, modern kalıpları yıkarak kendine daha yaşamla iç içe olan sanat alanları arama isteğine dayandırılmaktadır. Bu anlamda minimalistlerin mekân algılayışı üzerinden bir değerlendirmeye giden Özgür'e göre, "kamusal sanat pratiği,

Beyaz K p' n yani sanatı dış dünyadan kopararak izleyiciye sunan kapalı sergi mek nlarının karşısında eleştirel bir işlev üstlenerek farklı açılımlar sunan yeni bir mekân deneyimidir” (2005:121). Bu anlamda kamusal sanat pratiği, bir bakıma modernizmin sahip olduğu steril, kuralcı estetik kalıpların ötesine geçerek, yaşamın bir parçası olma idealini taşımakta ve bu idealle birlikte sanatla yaşamı birbirinden koparan her türlü sanatsal kurumu reddetmektedir. Tarihten referanslar alındığında bu düşüncenin ilk kırılma noktasını Marcel Duchamp oluşturmaktadır.

1917 yılında bir sanat galerisine ters çevirerek yerleştirdiği *Pisuar*'ıyla Duchamp, Rönesans'tan o zamana kadar devam eden sanatın sarsılmaz ve değişmez kabul edilen yapılarını yıkmakla kalmamış, sanatın kendisini, sanatın imgelemlerini, anlamlarını ve mekânla olan ilişkisini bizzat yapı bozumuna uğratmıştır. Sanatın mevcut sınırlarını zorlayan bu tavrı sanat eserlerinin algılanışı ve mekânla olan ilişkilerine dair farklı ve alternatif fikirlerin ortaya çıkmasında ilham verici olmuştur. Ayrıca Duchamp'ın kural bozucu yenilikçi tavrı ile sanat artık belli bir sınıfın ya da geleneğin düşünce sisteminden çıkararak, farklı algıların ve alt kültürlerin de kendi düşünüş ve yaşamlarını yansıtıktıkları bir alan haline gelmiştir.



Resim 1: Marcel Duchamp, 1200 uval Kömür, 1938



Resim 2: Marcel Duchamp, 1 Mil Sicim, 1942

Marcus Graf, Duchamp'ın mekânı sorgulayan bu tavrını yine Duchamp'ın çalışmaları üzerinden aşağıdaki gibi örneklendirmektedir:

Marcel Duchamp'ın 'translocation' [mekân alışverişi] kavramı galerinin ideolojisini ortaya koyar. Sanatçı, 1938 yılında Paris'te gerçekleşen *Exposition Internationale du Surrealisme* sergisinde yer alan *1200 Çuval Kömür [1200 Bags of Coal]*, ya da 1942 yılında New York'ta *The First Paper of Surrealism* için ürettiği *1 Mil Sicim [Mile of String]* işleriyle galerinin sanatçı, sanat ve sanatın bağlamı üzerindeki etkilerini sorgular. Duchamp genel olarak sergileme mekânını, sanatın sunulmasında 'nötr olmayan' bir alan olarak ele alır ve mekânın 'translocation' kavramı yoluyla sanat yapıtlarının üretilmesinde etkili olduğunu öne sürer (Graf, 2007).

Eğrikavuk ve Boynudelik ise, Duchamp'ın yanında, kamusal alanda sanat pratiğiyle ilgili bir başka kırılma noktasına, *herkesin sanatçı olabileceği* argümanından yola çıkarak, sanatçı ve sanat üretimine getirdiği yeni yaklaşımı nedeniyle Joseph Beuys'u yerleştirmektedirler" (2006: 225).

Kökenleri Duchamp'tan başlayan ve Beuys ile devam eden kamusal katılım, 1960'lar ve 70'lerdeki *happening*, *fluxus* ve *performans* gibi daha çok kamusal alanda yapılan disiplinlere kadar uzanmaktadır. Çünkü sokaklarda ya da diğer kamusal alanlarda gerçekleştirilen bu eylemler de sanat ve kültürün her yerde ve herkesin ulaşabileceği biçimde üretilmesi gerekliliğiyle ortaya çıkmışlardır. Bu nedenle, Çakmak bir tür eylemlilik ya da olay olarak tanımladığı bu tür disiplinleri *aksiyonizm* başlığı altında toplamakta ve aksiyonizmi katılımcı sanatın önceliği olarak tanımlamaktadır: Buna göre,

Nitsch'ten Günter Brus'a, Schwartzkogler'den Marina Abramoviç'e, performans ve dayanıklılık testleri sanatıyla izleyicinin bulunduğu ilk noktadır. Bu sanatçılarla birlikte, 'resimden Aktion'a sığınağı' gerçekleştirilmiş, tuval gerçek bir 'setting'e evrilmiştir; sanat bu son aşamada izleyicinin de, 'çifte özdeşleşme' ile yer aldığı bir bütün olarak boyutlanır (2005:163).

Özetle, Duchamp'ın kavramsal temelli sanatsal tavrıyla başlamış, Beuys'un her insana bir sanatçı potansiyeli yüklemesiyle devam etmiş ve kamusal alanda katılımcı sanat pratiği, sanatın mekânla ilişkisini sorgulayan harekete dayalı avangard sanat hareketleriyle hız kazanmıştır. Bu avangard sanat hareketlerinin etkisiyle, bir kimlik arayışı içindeki marjinal birçok grup, illegal yollarla da olsa, kamusal sanat anlayışını kendilerini ifade etmek için kullanabilecekleri bir araca dönüştürmeyi başarmış ve kamusal alanda katılımcı sanat pratiğine yepyeni açılımlar kazandırmışlardır. Çoğulcu ve çok kültürcü politikaların azınlıkların topluma entegre edilme çabalarının bir paydasını da oluşturması göz ardı edilmemekle birlikte,

kamusal alanda sanat, sosyal sınırları kaldıracı ve dışlanmış insanların katılımını sağlayıcı bir araç olup, kamusal alan ise, kuşkusuz birebir toplumla ilişki kurma eğiliminde olan güncel sanat yapıtı için en iyi teşhir alanlarından birisidir. Dolayısıyla nasıl bir ideoloji barındırırsa barındırsın, kamusal sanat bir tepkiyi, bir sorgulamayı ya da bir cevabı içermesiyle de son derece önemlidir. Bu nedenle 1970'li yıllardan bu yana kamusal alanda sanat yapma pratiği, kentsel mekânlarda çeşitli uygulama biçimleriyle ortaya çıkan bir üretim alanını oluşturmaktadır.

Bu uygulama biçimleri, bazen kentin meydanında duran bir heykelden ya da yerleştirmeden oluşabildiği gibi, bir afiş çalışması şeklinde de olabilmektedir. Bazen ise, bir tür performans ile kamusal alan bir gösteri alanına dönüştürülebilmektedir. Bunun yanında kamusal alanda pek çok anonim esere de rastlanabilmektedir. Her durumda kamusal alanda sanat pratiği bir şekilde izleyicinin dışarıdan içeriye katılımını sağlayarak, bütün olanın bir parçası olmaya, bir ilişkinin içine girmeye davet etmektedir. Bu ilişki, sanatçının koyduğu kurallarla olabileceği gibi, sanatçının öncülük ettiği toplumsallık anlarıyla gerçekleşen çok farklı ilişki biçimleriyle farklı düzeylerde de kurulabilmektedir. Bu noktada çoğu zaman kamusal sanat pratiği sosyal sınırları kaldıracı ve dışlanmışların katılımını sağlayıcı bir araç olma ve marjinal sokak sanatçılarından feministlere kadar kendini öteki olarak gören her türlü kişi ya da gruplara kendileri ifade etme olanağı sağlamaktadırlar.



Resim 3: Banksy, "Designated Graffiti Area", 2005.



Resim 4: Banksy'nin graffitisinin üzerine yapılan diğer tasarımlar

Bu anlamda günümüzün en popüler sokak sanatçılarından biri olan Banksy çoğunlukla ötekiyle olan ilişkiyi altkültür sempatisi üzerinden kurarak, işleriyle izleyici için kamu duvarlarını özgürce kullanabileceği imkânlar yaratan ve onları üretime davet eden sanatçılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Londra'da sahici görünsün diye kraliyet logosunu da kullanarak bazı duvarlara '*Burası graffiti alanıdır, lütfen bu duvar dışındaki alanlara graffiti çizmeyiniz*' şeklinde yazarak yaptığı şablonlar bir manifesto etkisi yaratarak şehirdeki gençlerin bu duvarlara akın etmesini sağlamış ve kolektif bir üretimi tetiklemiştir.



Resim 5: Judy Chicago, Yemek Daveti, ahşap, seramik, kumaş, metal boya, 1463x 1280x 91,5 cm, 1974- 1979.

Kamusal alanda ötekilik formlarından biri olarak ortaya çıkan bir diğer imge ise *kadıdır*. Sanatta *kadın* ve *öteki* eşdeğerliliğine gönderme yapan pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Bunlar içinden ise birinci kuşak feminist sanatçılar içinde yer alan Judy Chicago'nun yine kolektif bir bilinci harekete geçiren *Yemek Daveti* adlı enstalasyonu oluşum sürecinde katılımı gerekli kılması ve sergileme serüveniyle kendi kamusunu oluşturan son derece ilgi çekici bir iştir.

1979 tarihli Yemek Daveti adlı, ilk epik Feminist Sanat ürünü olarak kabul edilmektedir. Batı kültürünün 39 ünlü kadınının bu üçgen masada yeri vardır. Virginia Woolf, Bizans İmparatoriçesi Theodora gibi. Sofradaki her tabak el boyaması Çin porselenidir ve tüm peçeteler ile runner'lar nakışlıdır. Her tabakta vajınayı andıran bir taraf vardır. Masanın durduğu zemin üçgen seramiklerle kaplıdır ve her birinin üzerinde tarihte iz bırakmış 999 kadının adı vardır. Eserin yapımı çok sayıda kadın sanatçının katılımıyla 1974-1979 yıllarında devam etmiştir. Eser, çıktığı dünya turnesinde 15 milyon kişi tarafından izlenmiştir. 2007 yılından bu yana New York'ta Brooklyn Feminist Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir (Kavrakoğlu, 2015).

1980'lerin sonları ile 1900'lerin başlarında doğrudan böyle kadın gibi bir ötekilik formuna vurgu yapmasalar da; sanatla daha az ilgili ya da tamamen ilgisiz izleyici gruplarını mesel yapan aktivist sanat ve kolektif oluşumlar gittikçe artmış, katılımı ve deneyimi önceleyen pek çok çalışmaya imza atmışlardır. Group Material bunlardan biridir. 1979 yılında kurulan grup, sanatta kamusal bir katılımı mümkün kılacak bir ortamın yaratılmasını ilke edinmiştir. Çünkü;

sanatın galeri ve müzeler izleyicileri dışında bir şey olduğunu düşünüyorlardı. INSERTS [Ekler] adlı projeleri böyle bir düşünce üzerine kurgulanmıştı. 1988'in Mayıs ayında New York Times'in Pazar dergisiyle verilmek üzere on iki sayfadan oluşan bir ek hazırlayan grup, bu projeyi, Barbara Kruger, Louise Lawler, Richard Prince, Nancy Spero, Jenny Hölzer, Hans Haacke, Mike Glier, Felix Gonzales-Torres ve Carrie Mae Weems gibi önemli isimlere ait on adet işin kopyalayarak oluşturdu. Bu proje, sanatı galeri ya da gösterişli plazaların duvarlarından kurtarıp, herkesin elinde dolaşan gündelik bir kağıt parçası üzerine taşımaktaydı (Şahiner, 2010:42).

İzleyicinin katılımını sağlayan ve harekete geçmesini amaçlayan dış mekân uygulamaları ile bir diğer önemli grup ise, *DOPA* [*Department of Public Appearances-Halkın Karşısına Çıkma Bölümü*]'dır. DOPA bu başlığı doğrudan doğruya kamu önüne çıkma sorumluluğunun bir işareti olarak görmekte ve temel hareket noktasını kamusal mekân olgusu olarak tanımlamaktadır. Bu çıkış noktasından hareketle grup üyeleri kamusal alanı düzene koyan önemli uygulamalarda

bulunmuşlar, ayrıca gündelik ihtiyaçlara yönelik basit çözüm önerileri sunan kamu yararına pek çok proje tasarlayarak yeni tip kamusal sanat anlayışına yakın önemli çalışmalar yapmışlardır. "Örneğin, bataryaların hayatımızdaki gerekliliklerinden yola çıkan grup 2000 yılında gerçekleştirdikleri 'Umumi Soket' adlı projelerinde sokaklarda herkesin bataryasını ücretsizce şarj edebileceği bir soket standı önermişti" (Özgür, 2005:123). Son yıllarda güncellenerek ve geliştirilerek bu soketlerin Türkiye'de de popüler hale geldiğini görmekteyiz.



Resim 6: DOPA, Halkın Karşısındasın adlı proje, New York metrosu, 1996.

1996 yılında New York'ta gerçekleştirdikleri *Halkın Karşısındasın, bulunduğun nokta için önerilerin var mı?* adlı projelerinde ise DOPA çeşitli kamusal alanlara içinde boş kartpostallar olan kutular yerleştirmiştir.

New Yorkluların her türlü önerilerini ve yorumlarını yazabilecekleri bu kartpostalların arkasında hangi adrese yollanacağı da basılı durumdaydı. Toplanan bu kartpostallarda hiçbir önerisinin dikkate alınmayacağından endişe duyanlardan tutun, asfaltlardaki çukurların onarılmasına, hasar görmüş park çitlerinin tamir edilmesine kadar pek çok değişik dilek söz konusuydu. Bölüm, deyim yerindeyse, kartpostalların emrine bağlı kalarak, bir işçi gibi çalışıp çözümler üretti ve uygulamalar gerçekleştirdi. Söz konusu kartpostalları daha

sonra büyük boyutlu olarak 1998 yılında Graz'da Raum Sanat Merkezi'nde Beyaz Küpvari bir odanın içinde sergiledi (Özgür, 2005:123-124)

DOPA birçok projesini sanatsal etkinlikler içinde gerçekleştirmesine rağmen, üretimlerinin sanat olduğunu iddia etmemektedir. Bununla birlikte, sokakların ve caddelerin fiziksel olarak ulaşılabilirliklerinden yararlanmaları ve mekânı bir boşluk olarak görmekten ziyade, onu karşılıklı etkileşim, iletişim ile kuralların ve geleneklerin oluşturduğu güç alarının bir birleşimi olarak görmeleriyle kamusal alanda sanat yapma pratiğine yakın durmakta ve öteki olmanın dışlayıcılığını, katılımın dahil etme ilkesiyle etkisiz hale getirmektedir.

1998 yılından günümüze kadar kamusal alanda gerçekleştirdikleri sanatsal pratiklerle dikkat çeken bir diğer grup ise Chicago'da *Brett Bloom, Salem Collo-Julin* ve *Marc Fischer* tarafından kurulmuş olan *Temporary Services*'tir. Sanatın servis edilmesi düşüncesiyle yola çıkan bu grubun ise özellikle Chicago'nun işçi sınıfının bulunduğu çevrede halkın yararını gözeterek gerçekleştirdiği yeni tip kamusal sanat örnekleri dikkat çekicidir. Sanatın biraraya getirici ve güçlendirici formlarını kullanarak ötekileştirmenin hariç kılma vurgusunu tersyüz ettikleri bu örneklerden biri *Çarşı* projeleridir.



Resim 7: Temporary Services, Market, Lower East Side, New York, 24 Eylül - 16 Ekim 2011.

Temporary Services'in ilgi çeken birçok projesinden biri olan 'Çarşı Projesi' (Market Project) New York'ta, 2005'de soylulaştırmaya uğramış Lower East Side bölgesinde, yani genel olarak göçmenlerin ve işçi sınıfının bulunduğu bir mekânda, 2011'de gerçekleştirilmiştir. Kendi ofisi olmayan ya da kira masrafını karşılayamayan grup ve bireyler, kira ödeyen ancak görünürliğini arttırmak ya da farklı kitlelere ulaşmak isteyenler, mevsimsel satıcılar, tek kişilik işletmeler ve alana dinamik bir enerji ekleyen diğer katılımcıların ekonomik niyetlerine ya da projeleri uygulayabilme yeteneklerine bakılmaksızın dâhil edildikleri 'Çarşı Projesi', 'Sor bana' (Ask me) sloganından yola çıkarak tasarlanmıştır. Temporary Services'in sanat, işçi sınıfı, ekonomi ve beklenmedik sosyal deneyimlerin yapımı arasındaki kesişimi ve ilişkiyi incelemek adına gerçekleştirdikleri bu projenin amacı, mekânın görünürliğini artırarak buradaki esnafı, profesyonelleri ve farklı kesimlerden katılımcıları bir araya getirmektir. 'Çarşı Projesi', çeşitli yollarla doğrudan iletişim kuran, etkileşimler yaratan alanlar meydana getirmekte ve herkese ücretsiz, açık olup rekabetten uzak bir yaklaşım sergilemektedir. Aynı zamanda insanları günlük hayatlarında birbirleriyle sosyal, ekonomik ve kültürel ilişkiler kurmaları için teşvik etmektedir (Temporary Services 2011: 3, akt.:Gürdere, 2012:31-32).



Resim 8: Maria Papadimitriou, T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All), Herkes İçin Geçici Özerk Müze projesi, Avliza,1998-2003.

Dünyanın her yerinde Temporary Services gibi kamusal alanda ötekilikle ilgili vurgusu yüksek dikkate diğer başka sanatsal projelere rastlamak mümkündür. Örneğin Avrupa'da Yunan sanatçı Maria Papadimitriou 4 yıl boyunca Atina yakınlarında çoğunluğunu Romanların oluşturduğu Avliza'da ötekine, azınlığa, hariç kılınana yaklaşmanın sonucu olarak ortaya çıkan çalışmalar yapmıştır. Papadimitriou'ya göre, fiziksel bir yerleşim yeri olarak kendine has dokusu ve özgün göçebe üretimlerinden oluşan ilgi nesnelere ile bir enstalasyonu andıran Avliza, göçebe gibi yaşayan yerleşiklerin şenlikli hayatlarıyla da yaşamı sanatla birleştiren avangard sanatın temsil alanlarından biri gibi durmaktadır. Bu düşünceden hareketle, Avliza'yı bir laboratuvar olarak kullanan Papadimitriou, burayı müzeleştirmek fikriyle yola çıkarak buradaki azınlıklarla işbirliği içinde onların mekân kullanımlarından ilham alarak ve günlük yaşamlarını organize etmek üzere kullandıkları nesnelere yorumlayarak T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All), Herkes İçin Geçici Özerk Müze projesini gerçekleştirmiştir.



Resim 9: Superflex, Guaraná Power, 2004.

Danimarkalı bir sanatçı grubu olan *Jakob Fenger, Rasmus Nielsen ve Bjornstjerne Christiansen*'den oluşan *Superflex* ise 1993 yılından itibaren aktif olarak azınlıklarla ilgili politikaları sıklıkla eleştirdikleri sanatsal müdahalelerle ve projelerle dikkat çekmektedir;

grubun pratiği, popüler kültürden tabana ait hareketlere kadar uzanmaktadır; fakat grubun en çok önemseydiği şey 'aletler' (tools) olarak isimlendirdikleri projelerindeki katılımcılıktır. Bunun en iyi örneği, Brezilya yerlileriyle beraber

ürettikleri Guarana içeceği. Küresel kapitalizm yüzünden kendi yerel meyvelerini kullanamayan Brezilya yerlileri, Superflex'in girişimiyle kendilerine has bir taktik oluşturmayı başarmışlardır (Kolektif, 2007:167).

Örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte, özellikle kamusal alanda katılımcı sanat pratikleri içinde sıklıkla önerilen ve gerçekleştirilen yemek performansları ise bu alanda neredeyse bir kategori oluşturmuş gibidir. Biyolojik bir gereksinim olmanın dışında bir aradalığı ve dayanışmayı gerektiren bu performanslar ötekiliği bu sınırları yok edici tutumla ortadan kaldırmaktadırlar.



Resim 10: Rirkrit Tiravanija'nın yemek yapma performanslarından biri.

Bu anlamda Amerika'daki oluşumlardan biri olan Mess Hall'un *bruncluck/dinnerluck* olarak adlandırdığı birlikte yemek yeme aktiviteleri ya da aynı ritimde *sanatı pişiren bir açayım* diyen Rirkrit Tiravanija'nın törensi bir havada gerçekleştirdiği yemek performansları vb. gibi pek çok örneğe rastlamak mümkündür.



Resim 11: 13. İstanbul Bienali Afişi. 2013

Görülen odur ki, dünyada öteki olana bakışı değiştirmek üzere kamusal alanda yapılan katılımcı sanat projeleri ve bu projeler üzerinden gerçekleştirilen performanslar bir ilginin, duyarlılığın ve gerekliliğin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, sıklıkla entelektüeller tarafından incelenen ötekilik formları ve bir çözüm önerisi olarak katılımın ve ilişki kurmanın gerekliliği Türkiye’de de sanatın konusunu oluşturmuş, kendine ait bir literatür yaratmış ve konuyla ilgili kamusal alanda pek çok sanat performansı gerçekleştirilmiştir. Örneğin, Fulya Erdemci küratörlüğünde, “Anne, ben barbar mıyım?” başlığı altında bir bütün olarak 13. İstanbul Bienali’nde siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri ve ötekilik formları üzerine odaklanılmış, mekân politikaları üzerinden *uygarlık* ile *barbarlık* kavramları sorunsallaştırılarak *mutlak öteki* olarak görülen barbar tanımlaması tekrar gündeme getirilmiş, tartışmaya açılmış ve böyle büyük ölçekli bir sergiyle küresel bir platforma taşınmıştır.



Resim 12: 'Oda Projesi' kapsamında Naz Erayda'nın 'Yemek' projesinden bir görüntü, 2003.

Bu bienalden öncesine gidildiğinde de zaten pek çok kez birçok sanatçı ve sanatçı inisiyatifinin, sivil oluşumun, toplum örgütlerinin, üniversitelerin, sanat ve kültür kurumlarının, kamusal alanları sorguladıkları görülmektedir. Bir örnek olarak *Santralistanbul'un Avrupa Birliği Kültür 2000 Programı* çerçevesinde Bilgi Üniversitesi ve diğer destekçi kuruluşlarla Yeni Kültürel Pratikler ve *Trans-Avrupa diyalogu İçinde Kamusal Sanat* başlığı ile 2006-2007'de gerçekleştirdikleri sergi, söyleşi, konuşma, tartışma, yayından oluşan bir dizi etkinlik gösterilebilir. Özellikle bu etkinlik içinde bir sanatçı kolektifi olan *Oda Projesi*'nin kamusal alanda gerçekleştirdikleri sanatsal projeler dikkate değerdir. *Özge Açıkkol*, *Güneş Savaş* ve *Seçil Yersel*'den oluşan bu kolektif ülke içinde olduğu kadar yurtdışındaki bazı oluşumlarla da bağlantı içindedir. Oda Projesi 2000 yılında İstanbul'un Galata semtinde yer alan bir apartman dairesinde sanatçıları ya da farklı oluşumlardan gelen insanları birlikte projeler üretmek üzere mahalleye davet etmesiyle başlamıştır. Mahallede oturanlar da sadece izleyici olarak değil katılımcı olarak projelerde sıklıkla

yer almışlardır. Örneğin 2001 yılında davetli sanatçılardan Erik Göngrich, mahallelinin katılımıyla Oda Projesi mekânına bakan avluda bir piknik gerçekleştirirken, Naz Erayda ise avluda yine bir yemek projesiyle karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

Kamusal alanda sanat yapma pratiği Batı'da 20. yüzyılın başında ortaya çıkmasına rağmen, Türkiye'de ancak 1990'lı yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. Genel olarak kamusal alanda yapılan sanat pratiklerinde formalist sanat biçimlerinden farklı olarak katılımın ve deneyimin öncelenip sanat ve yaşamın birleştirilmesi, bir özgürleşme alanı yaratılması, toplumsal yaşam içinde insanların günlük yaşamlarına dair bir farkındalık kazandırılması ve kent dokusuna katkıda bulunulması amaçlanmıştır. Bunun yanında değişik izlekler üzerinden ve bu izleklerin katılımı ile çoğunlukla onların yararına yapılması ve böylelikle kamusal alanda kolektif bir bilinç için bir iyileşme ve çoğunlukla bir telafi alanı oluşturulması da düşünülmüştür. Ancak her ne kadar bu düşünce büyük ölçüde gerçekleştirilmiş olsa da özellikle ötekilik formları bazen daha da pekiştirilmiş gibi görünmektedir. Örneğin, Papadimitriou'nun T.A.M.A. (Herkes İçin Geçici Özerk Müze) projesiyle ilgili olarak aşağıdaki şu haklı eleştiriler yapılmaktadır:

Bu projedeki sorun, aşırı yoksul Roman ve Pomakların dertleriyle ilgilenmek ve onları avangard kuramlarla incelemek değildir şüphesiz; T.A.M.A.'daki sorun Romanlarla ilgilenirken onları farklı/ilginç bir grup olarak yüceltmek ve bunu yaparken 'kültür ayrımcılığı' mantığıyla, buldukları—hiç de iyimsen olmayan— gerçeklikten uzaklaştırmaktır. Bu uzaklaştırma onların bulunduğu durumun ekonomik ve politik altyapısını görmezden gelmek ve de bu duruma gelmelerinin sebebinin, baskıcı kamusal alanın (Atina'nın) etkisini pek incelememekle mümkün olmuştur.

Aynı zamanda, Avliza'yı müzeleştirmek ve dayanılmaz bir sefaleti de estetikleştirmek T.A.M.A. projesinin ve buna benzer kamusal alan projelerinin çektiği en temel sıkıntılardır. Kitapta klarinetçi Yorgos Magas dışında hiçbir Roman'a söz verilmemiştir. Magas'ın sevimliliği ve kabullenışı de herhalde uluslararası cazcılarla müzik yapıp kendini tüm dünyaya duyurmayı hayal etmesinden kaynaklanmaktadır (Kolektif, 2007:161).

Sonuçları benzer olan pek çok kamusal alanda sanat projesi bu nedenlerle sorunlu hale gelmektedir. Ancak yine de ortak bir amaç etrafında toplanarak faydacı bir anlayışla kamusal alanda yapılan projelerin öteki ya da aykırı olanın hayatında küçük ölçekli de olsa değişimler yarattığı çok açıktır. Ayrıca grup çalışmalarında ya da bireysel çalışmalarda görülmektedir ki; kamusal alanda sanat yapma pratiği, sergileme alanlarının toplumsal, kentsel alanlarla sayılamayacak kadar çok farklı

olasılık içinde birleştirilebilmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle, dünyanın birçok yerinde avangard eğilimlere sahip, giderek artan sayıdaki sanatçı grupları biraraya gelerek çalışmakta ve geleneksel sanat ve galeri anlayışlarını ve kamusal alanda ya da kamuya karşı farklı kamusalılıklar oluşturarak ötekiliği ortadan kaldırmak üzere mücadele etmektedirler.

KAYNAKLAR

ANTMEN, Ahu. Sanat-Cinsiyet: *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

BOURRIAUD, Nicholas. *İlişkisel Estetik*. Çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

ÇAKMAK, E.Efe. "Inter Urinas et Faeces Nascimur?". *Sanat Dünyamız*, 96, (Kış 2005): 163.

ÇETİNKAYA Y. Doğan. "1908 Devrimi'nde Kamusal Alan ve Kitle Siyasetinde Dönüşüm". *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* 38 (Mart 2008).

DASTARLI, Elif. "Sanatın İzini Sürmek", *rh+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi* 22 (2005):32.

DEMİR, Şeyhmus ve Mutlu SESLİ,. "Kamusal Alan (Türkiye'de Kamusal Alan Kavramlaştırılmasının Muhtevası: Tektopluluk mi, Çoğulculuk mu?)". *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 1, (2007): 283-284.

EĞRİKAVUK, Işıl ve Zerrin BOYNUDELİK. "Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir söyleşi", *Sanat Dünyamız* 97, (Kış 2006):225.

GRAF, Marcus. "Uzay İstilacıları:Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekânın Yokoluşu". (Kasım-Aralık 2007) 1 Aralık 2010. http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi157/marcus_157.html

GÜNEŞ, Şinasi. *Sokak Sanatı*, İstanbul:Artes Yayınları, 2009.

GÜNER, Deniz. "İstanbul Kıyı Alanlarında Değişen Kamusalılıklar". 13 Ekim 2010. (Erişim tarihi 1 Aralık 2010) <http://www.archplus.net/home/news/7,1-4018,1,0.html?referer=103,>

GÜNEY, Zeynep. "Kamusal Alan Nedir? Kamusal Mekân Nedir?". 25 Ekim 2007. (Erişim tarihi 1 Aralık 2010). [http://www.arkitera.com/haber_21487_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekân-nedir.html,](http://www.arkitera.com/haber_21487_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekân-nedir.html)

GÜRDERE, Selin. *Kamusal Sanat'ta Farklı 'Kamusal'lar: İstanbul'daki Kamusal Sanat Çalışmaları Üzerinden Bir Okuma*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Kadir Has Üniversitesi, 2012.

HABERMAS, Jürgen. *Kamusalın Yapısal Dönüşümü*. Çev.Tanıl Bora-Mithat Sancar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

KAHRAMAN, Hasan B. "Sanat Sokağa Çıkınca". 3 Ekim 2002 (Erişim tarihi 1 Aralık 2010) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=52021>

KAVRAKOĞLU, Fusun. "Çağdaş Sanata Varış 184 Kavramsal Sanat 8 Feminist Sanat". 17 Aralık 2015. (Erişim tarihi 24.08.2017) <http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-184-kavramsal-sanat-8-feminist-sanat-1/>.

KOLEKTİF. *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere güncel sanatta kamusal alan tartışmaları*. Der: Pelin Tan ve Sezgin Boynik. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 193. 2007.

ÖZGÜR, Ferhat. "Düzenleyici Bir Retorik Olarak Kamusal Mekân /Department of Public Appearances'in Uygulamaları Üzerine". *Sanat Dünyamız* 96 (Güz 2005):121.

SAYBAŞILI, Nermin. "Deneyim ve Katılım". *Sanat Dünyamız* 96. (Güz 2005):214.

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

ŞAHİNER, Fırat. "Teknolojik Koşulların 'Kamusal Sanat'a Etkisi'. *Artist Actual Yerel Süreli Aylık Sanat Dergisi* 29 (Mart 2010): 42.

* "Kamu" <http://www.tdk.gov.tr> (Erişim tarihi 1 Ocak 2017)