 DOI: 10.7816/idil-08-54-10

İSTANBUL'DA KAMUSAL SANAT ÇALIŞMALARI

Hazal AKSOY

Öğr. Gör. Dr, Kocaeli Üniversitesi hazalaksoy84(AT)gmail.com

Anahtar kelimeler:
İlişkisel Estetik, Kamusal Sanat, İstanbul

ÖZ

Doksanlı yılların başlangıcından itibaren tüm dünyada süregelen neoliberalleşme dalgası kültürel üretim metotlarını da etkilemiştir. Batı ülkelerinden başlayarak, batı dışı dünyaya da yayılan özgürleşme dalgası, Türkiye'de askeri darbenin ardından gelen sivilleşme döneminde etkilerini gösterebilmiştir. İstanbul özelinde yeni sanat kurumlarının oluşması ve sanatçıların galeri mekanı ve tekil yapıt statüsüne dair sorgulamaları, sanatın sokağa çıkmasının yolunu açmıştır. Doksanlarda Bourriaud'nun ortaya koyduğu ilişkisel estetik kavramı, sanat izleyicisinin pasif konumuna dair bir sorgulamayı tetiklemiş, değişen dünyada, bireyler arası ilişkilere odaklanmayı hedefleyen yeni bir sanat yaklaşımı gelişmesine vesile olmuştur. Bu makale İstanbul'da doksanların başlarından itibaren sanatın kamusal alana açılma girişimlerini, bu girişimlerin yıllar içinde, eleştirilerin ışığında değişen yapısını, örnekler üzerinden ele alarak, İstanbul'da gerçekleşen kamusal sanat çalışmalarını incelemeyi amaçlamaktadır.

PUBLIC ART WORKS IN ISTANBUL

Keywords:
Relational Aesthetics, Public Art, İstanbul

ABSTRACT

Neoliberalization that has swept across the world like a vast tidal wave since the early nineties affected the cultural production methods as well. Pioneered by western countries and spread through non-western countries as well Liberalization tendencies could only begin to take effect in Turkey by the demilitarization period after the military coup in September 1980. Formations of new art institutions particularly in İstanbul and the artists' questioning of displaying spaces and status of an independent piece of art paved the way of art to pour into streets. The concept of relational aesthetics that was coined by French curator Bourriaud in the nineties stimulated the questionings about the audience's passive state and led the growth of a new artistic approach focusing on relations between individuals in a world changing. This essay intends to examine artistic attempts in Istanbul to open out to the public space and the flux of these experiments in light of criticisms throughout the years, using various examples.

 DOI: 10.7816/idil-08-54-10

Giriş

1968 Mayısı'nın ardından, aralarında Foucault, Deleuze gibi düşünürlerin de bulunduğu Batılı aydınlar, kitlelerin harekete geçirilmesi konusundaki öncü rollerini sorgulamaya başlayıp, herhangi bir öncülük biçiminin kendi içinde bir iktidar kurma modeli olduğunu fark ettiklerinde, başkaları adına konuşmaktan vazgeçerek, başkalarının özbilinci üzerindeki etkilerini sorunsallaştırmaya başlamışlardı. 1970'lerde sosyalizm ideali Küba, Filistin, Şili gibi Batı dışı ülkelerde, ezilmişlerin ve halkın haklarını merkeze alan bir kale gibi durmaktaydı. 1980'lere gelindiğinde sosyalizm ideali emperyalizm karşıtı özne figürünü de içine alarak yozlaşmış ve başarıya ulaşamamış bir proje olarak tarihe not düşülmüştü. İrngard Emmelhainz'in ifade ettiği şekliyle;

> *(...) Ve üçüncü dünyaya yeni bir özgürleşme modeli uygun görüldü: uluslararası işbölümü gibi mefhumları ve politik olarak kendinden tanımlı işçi figürünü geçmişe havale eden, ideolojilerden arındırılmış bir model. Anti-emperyalizm, bir davayı evrenselleştirerek ya da politik bir haksızlığı adlı adınca anmak anlamına geliyordu; tarihin belirli bir döneminde "halk, politik olarak "yeryüzünün lanetlileri" suretine bürünmüştü. Fakat, yeni bir etik hümanizm galebe çaldı: Bu hümanizm, devrimci ve politik duygudaşlığın yerine merhameti ve ahlaki kınamayı geçirerek, bu iki duyguyu insan hakları çerçevesinde politik duygulara dönüştürdü. Bunun sonucunda 1980'lerde ve 1990'larda yeni başkalık figürleri ortaya çıktı: kurtarılması gereken "mazlum öteki" ve iade-i itibar bekleyen postkolonyal madun (Emmelhainz, 2016).*

1989'da Sovyetler Birliği'nin dağılması ile bir ütopya olarak sosyalizm ideali de çöktü. "Komünizm artık tarihteki gerçek bir yerin ve olayın, totaliter diktatörlükler olarak tezahür eden feci bir deneyin adıydı" (Emmelhainz, 2016). Doksanlar yaşanan bu hayal kırıklığı üzerine uygulamaya konan neoliberal politikaların, dünyayı ele geçirmeye başladığı yıllardı. Tüm dünyayı kuşatan neoliberal politikalar, Batı'dan Doğu'ya uzanırken sanatsal aktörler de kendilerini kimlik politikaları ile ilgili bir çemberin, başka bir çeşit yüzleşmenin içinde buldu. Özellikle Türkiye gibi çalkantılı politik geçmişleri olan ülkelerin hemen hepsinde sanatçılar, siyasi tarihleriyle, kimlik mücadeleleri yoluyla hesaplaşmaya başladı.

Doksanlı yılların öncesi, Türkiye'de politik angajmanı olan işlerin kolay kolay sergileme alanı bulamadığı yıllardı. Askeri darbenin baskıcı havasının dağılmaya başladığı doksanlarda ise Türkiye'de, eksik gedik de olsa siyasallaşmanın izleri görülmeye başlandı.

> *Devlet sosyalizminin çöküşünün ertesinde oluşan siyasi manzarayı anlamlandırabilme ve eleştirelliği en baştan kurma çabası bir zihin açılmasına yol açmış, Batı Avrupa'da sosyal demokrat partilerin birbiri ardına iktidara gelmesi ile birlikte bu farkındalığı somutlaştıracak kültür politikalarına zemin hazırlanmıştı (Kosova, 2007: 79).*

Sanatın nesne olma hali, içeriği, biçimi, mekânı, sorunsallaşmaya başlarken, Türkiye sanat ortamı hızla büyümeye başladı. 1989'da gerçekleşen ilk İstanbul Bienali, politik meseleleri gündemine alan sanatçılar için derli toplu ilk mecraydı.

Türkiye sanatında, bu sözünü ettiğimiz hesaplaşma, merkez dışı aktörlerin deneyimlerini, "öteki" kimlikleri irdeleyen bir yapıya doğru evrilmeye başladı. Militarizm, milliyetçilik, cinsiyet politikaları, Cumhuriyet ideolojisi ve kurumlarını eleştiren çalışmalar özellikle İstanbul merkezli yeni sanat kurumlarında bir alana kavuştu. Sanat, darbeden sonra ilk kez politikaya bu kadar angaje bir hale gelmiş olsa da bu angajmanın sanat kurumlarının içinde gelişmesi, ancak sınırlı sayıda bir izleyici kitlesi ile buluşması ve bu alanlarda dahi "sansür"e uğramaya devam etmesi, politik sözün esas hedefine ulaşması önünde ciddi bir engel teşkil ediyordu. Kamusallık, içerideki bu sanat biçimi ile mümkün olamıyor, "beyaz küp"ün dışına çıkamayan siyasi söylem, kendi içinde etkisizleşmeye mahkum görünüyordu. Kendini içerik olarak galeri ve sergi mekânının dışına konumlayamayan böylesi bir politik sanat, yaratmak istediği tartışma ortamını sağlayacak kadar heterojen olamıyor, kamusal bir tartışmayı da olanaklı hale getiremiyordu. Erden Kosova'nın ifadesiyle içerisi üzerine konuşuluyor olsa da dışarısının muhatap alınması tartışmayı kışkırtma çabasını boşa çıkarıyor, ele alınan sorunlar kökenindeki mahale mesafeli kalıyordu (Kosova, 2007:79). Bunlara ek olarak sergileme koşulları, piyasa ilişkileri gibi sorunlara cevap bulunamıyor ve korunaklı alanlarda üretilen böylesi bir sanat, inandırıcılık yönünü yitiriyordu. Estetik ve politik temsilin bu noktada girdiği kriz, sanatı kent mekânına, kamusal alana taşıma yönündeki çabaları tetikledi.

Türkiye'de doksanlarda görünür olmaya başlayan güncel sanat pratikleri, İstanbul özelinde bir sanat piyasası mefhumunu ortaya koyarken, hızla bir kurumsallaşmayı da beraberinde getirdi. İkibinlerin başlarında tüm dünyada sistematiğe dönüşen kent kimliğini pazarlama kültürü, Türkiye'de İstanbul örneği üzerinden şekillenmeye başladı. Müzeleşme ve galerileşme süreci ilk İstanbul Bienali ile bir ivme kazanırken, sanat da kenti bir küresel markaya dönüştürme noktasında araçsallaşmaya bu yıllarda başladı. Kimlik politikaları üzerinden inşa olan farklılık miti, tüm dünyada uzak bölgelerde düzenlenen bienallere indirgenirken, küreselleşmenin çok kültürlü ütopyası Türkiye'yi de içine alacak

biçimde çalışmaya başladı. Bienallerin öne çıkardığı, mekâna özgü sanat yapıtı tartışmaları Türkiye sanat ortamını kamusal alana çıkma yönünde girişimlere açık hale getirdi. Batı'da uzunca zamandır tartışılan ilişkisel estetik tabanlı sanat ve ona bağlı olarak gelişen mekâna özgü müdahale girişimleri, Türkiye'de bienalleşmeye paralel gelişmeye başladı. Ancak ikibinlerin başlarında özellikle İstanbul'da varlık göstermeye başlayan ve kar amacı gütmeyen sanatçı merkezli projeler, inisiyatifler, gruplar, kültür endüstrisi yaklaşımlarını sorunsallaştırırken, bu oluşumların da gündemlerine kent mekânı ve kamusal alan oturdu. Kamusal sanat çalışmaları Türkiye'de işte böyle bir atmosferde doğdu.

İkibinlerde hız kazanan neoliberal politikalar, kent mekânını ciddi dönüşümlere uğrattı. Kamusal mekânların büyük çoğunluğu devlet ve sermayenin kuşatması altına girerken, sanatçılar da bu alanlarda varlık göstermenin yollarını araştırmaya başladı. 2002'de Fulya Erdemci küratörlüğünde yapılan "Yaya Sergileri 1" 2007'de Radikal gazetesi tarafından düzenlenen RadikalART gibi etkinlikler, sanatçıların birlikte sokağa çıktıkları ilk önemli toplu etkinliklerdi. İkibinler boyunca sanat ve sanatçılar yer yer bireysel çabalarla yer yer kolektif biçimlerde kent mekânında varoluş göstermeye başladı; İstanbul'da pek çok sanatçı, sanat kurumlarının ötesinde üretim alanları yaratmanın araştırmalarına soyundu. Oda Projesi, Pist, Altı Aylık gibi kar amacı gütmeyen proje mekânlar, kent mekânında sanatın işlevi, iletişim, ilişkisellik, kolektif üretim gibi konular etrafında girişimlerde bulunan ilk örneklerdi. Bu araştırmaların yanı sıra kamusal alan, kültür endüstrisinin de dikkatini çekmeye başlamıştı.

Sanatçıların kent mekânına ve kamusal alana müdahale etmek, sosyal ve kültürel dokunun gelişmesine katkıda bulunmak, kamusal tartışmalar yaratmak için gösterdikleri çaba elbette salt sanat kurumunun ve tekil yapıt statüsünün sorgulanması üzerine inşa olmadı. 1999 yılında Seattle'da başlayan ve tüm dünyayı etkisi altına alan küreselleşme karşıtı hareket, neoliberalizmin karşı karşıya kaldığı en büyük ayaklanma olarak sanatçıları da en az aktivistler kadar heyecanlandırdı. Küreselleşmenin yarattığı çevresel, ekonomik, sosyal etkilerin tümünü merkezine alan bu ayaklanmalar, kullandıkları sanatsal yöntemler ve yaratıcı direniş metotları ile eleştirel duruşun yeni dilini ortaya koymakla kalmadı, sanat ve aktivizm arasında uzun yıllardır, kesintili olarak da olsa devam eden ilişkiyi tekrar gündeme getirdi. Bu yeni tip sanat, hem ilişkisel estetiğin ortaya koyduğu ve tartışmaya açılan yöntemleri hem de politik alandaki gelişmeleri merkezine alarak tanımlanmaya çalışıldı.

Kamusal Sanat: Tanımlar, Tartışmalar

Kamusal sanat, modernizmin tekil, özerk ve şeklen tamamlanmış sanat yapıtı formuna karşı doğan, heterojen, açık uçlu, yapıtın anlam ve bağlantılarını, mekâna ve bağlama ve daha da önemlisi kamuya göre şekillendirmeye çalışan bir sanat biçimidir (Sheikh, 2007:23). Özünü bireyler arası ve kolektif ilişkilerde arayan, yeni toplumsal temaslar yaratmayı hedefleyen ve bu yaklaşımları cesaretlendiren bu sanat biçimi, merkezine kent mekânını alırken, kapitalist anlamlandırma biçimlerinin ötesine geçip, yeni değer sistemleri üreterek, toplumsal değişimleri hedefler. Bunları yaparken kullandığı eylem repertuarını, katılımcılık, ilişkisellik, yaratıcılık, kamusallık gibi olgular merkezinde kurar. Neoliberal hegemonyanın gündelik yaşama olan saldırısını, yeni kamusallık olasılıkları yaratma çabası üzerinden değerlendirirken, barınma, göç, sağlık ve eğitim koşulları gibi ihtiyaçlara cevap verme çabasını içeren yaklaşımları ile politik alana adımını atar.

Komünite temelli sanat, proje temelli sanat, aktivist sanat ya da yeni tip kamusal sanat gibi isimlerle anılan bu yeni sanat; Bakçay'ın belirttiği şekliyle, yaşam alanları tasarlayan, karşılaşma mekânları olarak muhalif kamusal alanlar yaratmayı öneren, gündelik yaşamın içine sızan deneyimler ve toplumsal ilişki biçimleri örgütleyen bir tür kolektif eylem laboratuvarıdır (Bakçay, 2010:64, 65). Geleneksel anlamda, devlet ve sermaye eliyle kamusal alanda uygulanan anıt heykel gibi formların dışına çıkarak, resmi bir ideolojiyi yaymanın ötesinde, karşılıklı müzakere alanları yaratmayı hedeflemesi ile kamusal alanda sadece var olan değil, kamusal alanı kamuyla birlikte kurmayı hedefleyen yaklaşımları içerir.

Doksanların neoliberalleşen kentlerinde, insanlar arası müzakere ve iletişim olanaklarının sınırlandığını var sayan ve bu iletişimi ilişkisellik temelinde kurgulayan bu sanat çalışmalarını anlamlandırmaya çalışırken, Bourriaud'nun ilişkisel estetik kavramı ve yeni toplumsal hareketleri değerlendirme dışı bırakmak pek mümkün değildir. Borriaud'nun belli bir çalışma disiplini ile sınırladığı ilişkisel estetiğin temelini katılım, deneyim ve iletişim oluşturur. İzleyicinin pasif kaldığı düşünülen geleneksel sanat biçimlerinden farklı olarak ilişkisel estetik, izleyicinin de içinde olduğu deneyim alanları sunmayı hedefler.

Bu yeni tip sanatta, izleyici çalışmanın olmazsa olmaz bir parçası olarak kurgulanır. Bu bağlamda ortaya konulan çalışmalar ise yeni ilişki biçimleri kurmaları vesilesi ile neoliberal yabancılaşma koşullarında, insanlar arası teması mümkün kılmayı hedefler. Gündelik yaşamımızın içine sızmayı

hedefleyen bu çalışmaların temel prensibi; gerçekleştirilebilir mikro ütopyalar kurmayı hedeflemeleridir ki bu noktada ilişkisel estetik, eleştiriye açık hale gelir.

Bourriaud'nun ilişkisel estetik kavramını açıklamak için faydalandığı, Liam Gillick, Carsten Holler, Rirkrit Travanija gibi sanatçıların, yalnızca galeri mekanında gerçekleşen ve dolayısı ile sadece sanat izleyicilerini içine alan çalışmaları, karşılıklı tartışmayı mümkün kılmadığı gibi orada ve o anda gerçekleşen bir deneyimin dışına çıkmaz. Bu durum ilişkisel estetiği, neoliberalizmin yabancılaştırıcı etkisini kırmaya yönelik politik iddiasının gerisine düşürür. Galeri mekânı ve sanat kurumunun korunaklı alanında gerçekleşen bu tip ilişkiler, bu kurumların izleyici kitlelerinin homojenliği sebebiyle, gerçek bir toplumsallık kurma olasılığını bertaraf eder. Bu noktada Bishop'ın eleştirisi kamusal sanat ve ilişkisellik bağlamında anlam kazanır:

> *"Bir sanat yapıtının "ilişkisel" pratiklerle ya da kamusal bir sanat yapıtı olarak bağlamlaştırılmasıyla olan yakınlığı, bu sanat yapıtının kamuyu etkin bir aracıya dönüştürme potansiyelini garantilemez. Sadece işbirliği yapmak ya da katılımcı ya da interaktif olmak bir yapıtı meşru kılmaya ya da izleyicinin bakış açısından anlamlılığını garantilemeye yetmez; çünkü, bugün katılım, genellikle, yaratıcı endüstriler, kitle iletişimi, kültür turizmi ve siyaset tarafından halkın denetim altına alınmasıdır" (Bahtsetzis, 2007:66).*

Bishop, ilişkisel estetiğin deneyim ve katılım temelli yapısını kamusal alan oluşturma üzerinden değerlendirirken, Laclou ve Mouffe'nin antagonizma kavramından yararlanır. Kamuyu, açık bir alan olarak, birbirleri tarafından yaratılan, engellenmiş parçalı kimliklerin gerilim sahası olarak tanımlayan düşünürler, homojen bir kamusal alanın çatışmadan uzak yapısının gerçek bir müzakere alanı doğuramayacağını vurgular. Laclou ve Mouffe'ye göre tam anlamıyla işleyen demokratik bir toplum tüm çatışmaların kaybolduğu değil, sürekli yeni siyasi cephelerin çizildiği ve tartışmaya açıldığı bir toplumdur (Bishop, 2007: 39). Sheikh de karşı kamusallığın önemine vurgu yapar.

> *Karşı kamusallıklar, ancak tanıdık olmayan toplumsallık biçimlerini ve onların düşünümselliklerini (reflexivity) hayal edebilmenin farklı yollarını bulmaya çalıştıkları ölçüde "karşı"dırlar; birer kamu olarak, sadece stratejik değil, ama aynı zamanda mensubiyeti ve bunun etkilerini kurucu olabilecek şekilde, tanıdık olmayanın dolaşımına yöneliktirler (Sheikh, 2007:25).*

Bourriaud'nun ilişkisel estetiği ise hem içinde yer bulduğu sanat kurumu, hem de bu kurumların ulaşabildiği kitlenin sınırlılığı sebebiyle, gerçek bir kamusal alanın kurulmasına imkan tanımaz. Uzlaşma temeline oturan böylesi bir sanat ise demokrasiyi ancak parodileştirir. İzleyiciyi etkinleştirmek tek başına demokratik bir eylem değildir; zira katılım ilkesi neoliberal yönetişimin de en önemli araçlarından biridir.

Simon Sheikh bir yapıtı, kamusal sanat kavramı çerçevesinde değerlendirmek için, onu basitçe bir kamusal mekana yerleştirmenin gerekli olduğunu ifade eder. Bu şekilde ve bağlamda yerleştirilen yapıtların, doğası icabı galerilerde alınıp satılan yapıtlardan ayrışması beklendiğine de vurgu yapar. Bu tip yaklaşımlar, yapıtla ilişkide olan kitleyi ister istemez kamusal bir tartışmanın içine sokar diyen Sheikh, ciddi bir siyasi planlama gerektiren bu yapıtların öncelikle ne, nereye ve kimin için yerleştirilebilir sorularına cevap vermesi gerektiğini ifade eder. Kamusal sanat çalışmalarında yapıt, bağlam ve izleyici unsurlarından hiçbirinin önceden belirli olmaması şartını koşan Sheikh, sanat ve temsiliyet üzerine düşünürken bu üç kavramı birbiriyle ilişkili ve ayrı ayrı değerlendirmenin önemini de belirtir (Sheikh, 2007:23,24). Aslında en geleneksel anlamda dahi sadece kamusal alana yerleştirilmesi, yahut kamusal alanda gerçekleştirilmesi bir yapıtı kamusal sanat yapmaya yetmez, mühim olan üretim sürecinin de kamusal olduğu, kamusal olarak alımlanan yaratıcılık biçimleri ortaya koymaktır.

Bu noktada yeni tip kamusal sanatın, sözü geçen ilişkileri merkezine alarak evrimleştiği söylenebilir. Galeri mekânı ve sanat kurumunun dışında çalışmanın önemine vurgu yapan sanatçı ve akademisyen Zerrin Boynudelik, yeni tip kamusal sanatın, kamusal alanda kamusal olan ile birlikte ve kamu dediğimiz çatışmacı yapının tüm aktörlerine açık bir biçimde gerçekleştirilmesi gerektiğini ifade eder, hem sanatçı kimliğinin öne çıkmasının hem de sanat kurumu içinde yer almanın bu tip bir sanatı çıkmaza düşüreceğinin altını çizer.

> *Bir nesneye ya da bir sürece dair, ortak ya da bireysel olarak üretilmiş herhangi bir şeyi genel tanımlar içinde işlevi belirlenmiş, üzerinde toplumsal olarak anlaşılmış bir mekânda (galeri ya da müze) sergilemek zaten bizim bu yeni tip kamusal sanat ile beklediğimiz ilişki biçiminin doğrudan dışına çıkmaktır (Boynudelik, 2006: 219).*

Yeni tip kamusal sanat ya da komünite tabanlı sanat, bir ayağını ilişkisel estetiğe yaslasa da üzerine bastığı zeminin diğer ayağını, yeni toplumsal hareketlerde bulur. 1999'da küreselleşme karşıtı ayaklanmalarla başlayıp, günümüze kadar devam eden yeni toplumsal hareketlerin yaratıcı repertuarı, sanattaki kamusal alan ilgisiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkar ki bu da tartışmayı politika ve sanatın çapraz geçişlerinin sorgulandığı bir ara alana sürükler. Bu nedenledir ki, hem dünyada hem de Türkiye'de yaygınlık kazanan kamusal sanat çalışmaları ile sanatçılar, içinde yaşadıkları coğrafyanın

gerçek sorunlarına eğilmeye başlamıştır.

Bu noktada mühim olan, bu çapraz geçişlerin kurgulanışı esnasında sanatçının kendisine biçtiği rol, yaptığı eylemin sosyal yapıda yarattığı etki, yahut değişimdir. Mikro ütopyalar kurmak üzere hareket eden bir sanat biçimi, kapitalist düzen içinde, var olan sosyal dokudaki delikleri belli zaman ve mekân dilimlerinde yamamaktan öteye gidemez; ki bu da modernist bir ütopya olan ve hayata karışma iddiasında olan tüm sanat pratiklerinin ortak hedefi olan sanatın hayatı dönüştürmesi yolundaki iddiayı boşa çıkarır ve sanatı politik arenada etkisizleştirir. Ranciere bu durumu değerlendirirken, bugün politize olmuş sanat biçimlerinin, siyasal sanatın büyük stratejilerini yeniden canlandırdığını, yeniden düzenlediğini, fakat bunu parodi şeklinde yaptıklarını ifade eder (Ranciere, 2007: 131). Bishop'ın Bourriaud'dan aktardığı ifade ise Ranciere'i destekler niteliktedir.

> *Bugünün sanatçıları, ütopyacı bir gündemdense sadece bugün ve şimdi için geçici çözümler bulmakla uğraşıyorlar, çevrelerini değiştirmeye kalkışmaktansa, sadece "dünyada daha iyi bir şekilde ikamet etmeyi öğreniyorlar" gelecekteki bir ütopyayı beklemektense bu sanat şimdide işleyen "mikroütopyalar" kuruyor (Bishop, 2007:33).*

"Hayvanat Bahçesi Etkisi"

Tüm bu eleştirilere rağmen Bishop'ın da pek çok başka eleştirmenin de üzerinde uzlaştığı ve "İmkansız Değil, Üstelik Gerekli, Küresel Savaş Çağında İyimserlik" konseptli 10. İstanbul Bienali'nin de küratörü olan ve Bienal esnasında kentin İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi gibi kent dokusu içinde yer alan mekânları kullanan Hou Hanru'nun dediği gibi toplumsal bağlamda ne kadar fazla anlam üretirse, o kadar güç kazanan ve daha büyük bir toplumsal ve aktivist hareketin meşru bir parçası olmaya aday çalışmalar da hala mevcuttur (Hanru, 2007:141).

Bu bağlamda Thomas Hirschhorn son dönemde kamusal sanata başka bir boyut kazandıran önemli isimlerden biridir. Bishop'a göre Hirschhorn'un yapıtlarına bir demokrasi retoriği işlemiş durumdayken, izleyiciye bakış açısı da ilişkisel estetiğin sınırlarının biraz ötesinde bir çizgidedir. Sanatçı, izleyicinin fiilen harekete geçtiği eylemlerden ziyade, izleyicinin zihninde devam eden bir süreç ve ilişkiye odaklanmaktadır.

Hirschhorn'un Documenta XI için hazırladığı "Bataille Monument" adlı çalışması, bu çerçevede öne çıkmaktadır. Etkinliğin ana mekânında kilometrelerce uzakta yer alan ve Kassel'in bir banliyösü olan Nordtstadt'ta gerçekleştirdiği çalışması, her yeri iki konut projesi tarafından çevrelenen bir yeşil alana konumlanıyor. Çalışma, bölgedeki barakaların arasına konulan üç yerleştirmeden, bir ailenin işlettiği bir bardan ve bir ağaç heykelinden oluşuyor. Barakalar Hirschhorn'un sıkça kullandığı atık malzemelerle kurulmuşken, yerleştirmelerden ilkinde sanatçının hayranı olduğunu söylediği filozof Bataille'ın seks, spor gibi konulardaki fikirlerini içeren kitaplar ve videolar yer alıyor. Diğer iki barakada ise bir televizyon stüdyosu ve Bataille'ın hayatı ve eserleri hakkında bilgilerden oluşan bir yerleştirme yer alıyor. Documenta izleyicileri anlaşma yapılmış olan bir Türk taksi şirketiyle temasa geçerek anıtın bulunduğu bölgeye gidiyor. İzleyiciler, grubun geri kalanını getirecek bir sonraki taksi gelene kadar yabancısı oldukları bu muhitte oyalanıyor ve barda zaman geçirmek zorunda kalıyorlardı. Sanatçı alışılmış olan mekânların dışına çıkardığı sanat turistleri ile bölge halkı arasında bir tanışmayı tetiklerken, Bishop'ın yorumuyla sanatçının "hayvanat bahçesi etkisi" dediği etkiyi tersine çeviriyor ve sanat izleyicisini bahtsız birer davetsiz misafire dönüştürüyordu. Hirschhorn'un yöre halkını bir Bataille okuyucusu olarak entellektüel bir zemine çıkarması ise sanat izleyicileri arasında uygunsuz bulunarak eleştiriliyordu.

> *Bu tedirginlik sanat dünyasının kendi kendine kurduğu kimliğin hassas koşullanmasını göz önüne serdi. Bataille Monument'ın içerik, inşa ve konumunda, özdeşleşmeye yol açan ve özdeşleşmenin önüne geçen mekanizmaların karmaşık oyunu radikal ve yıkıcı anlamda düşünce uyandırıcıydı: "Hayvanat bahçesi etkisi" çift yönlü çalışıyordu. Documenta el kitabının iddia ettiğinin aksine, "topluluk sorumluluğu" üzerine bir düşünce sunmaktansa, Bataille Monument topluluk kimliği ya da sanat ve felsefe "hayran"ı olmanın ne anlama gelebileceği ile ilgili tüm kavramları istikrarsızlaştırmaya (ve dolayısıyla potansiyel olarak serbest kılmaya) yarıyordu (Bishop, 2007: 45).*

Resim 1. Thomas Hirschhorn, Bataille Monument, Yerleştirme 2002, Kassel http://www.on-curating.org/issue-33-readerpost-north-documenta11-and-the-challenges-of-the-global-exhibition.html#.XA_7BRMzZE4 adresinden erişilmiştir.

İzleyicinin fiili katılımını gerekli kılmayan ama izleyiciyi zihinsel bir sürece mecbur kılan bu çalışma ile Hirsch-

 DOI: 10.7816/idil-08-54-10

horn bir kamusal tartışma yaratmayı başarmakla kalmıyor toplumsal bağlamda bir anlam da üretiyordu.

İstanbul'da Kamusal Sanat Çalışmaları

Daha önce de değinildiği gibi güncel kamusal sanat uygulamaları ikibinli yılların başlarında Türkiye sanat ortamında yaygınlığını artırmaya başlamıştı, bu dönem İstanbul'un kültürel bir simge olarak sunulmaya başlandığı yıllardı ve aynı dönemde kamusal alan yalnızca sanatçıların değil sermaye gruplarının da ilgisine mazhar olmaya başlamıştı. Galatasaray meydanında Yapı Kredi Yayınları'nın hemen önünde yer alan alanda başlayan görsel deneyler, kent mekânına dair farkındalığın geliştiği ve çoğunlukla sanatsal yerleştirmelerden esin alan uygulamalara açık hale gelmişti. İkea'nın sandalye yerleştirmeleri, Coca-Cola'nın ramazan aylarında gerçekleştirdiği ışıklandırma gösterileri, şehrin dekoratif görselleştirmesinde yeni bir dilin geliştiğini gösterir nitelikteydi. Şehrin büyük bir kısmını işgal eden billboardlar, reklam panoları ve yerleştirmeleri istenilen etkiyi uyandırırken, sanat formlarından yararlanmaktan geri durmuyordu. Kültür endüstrisinin sanat aracılığıyla kent mekânına dahil olma çabaları da bu yıllara denk geliyordu. Radikal gazetesinin 10. Yılı sebebiyle gerçekleştirilen Radikal Art: Sanat Sokağa Taştı isimli etkinlik, bu çabaların görünür olduğu etkinliklerin ilk örneklerinden biriydi. Aralarında Borga Kantürk, Ergin Çavuşoğlu, Gülsün Kara Mustafa gibi ünlü isimlerin de yer aldığı 47 sanatçı, küratörler Beral Madra, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu, Burçak Madran tarafından seçildi. Etkinlik açılışı Nişantaşı'nda bir sokak partisi ile yapılırken, partiye sanat çevresinden katılım da son derece yüksekti. Çalışmalar, İstanbul'un Beyoğlu, Nişantaşı, Teşvikiye gibi noktalarında ışıklı panolara yerleştirilirken, gazete, her gün birkaç sanatçıyı ve işlerini online olarak tanıttı. Sergiyle ilgili Erden Kosova'nın yorumu şöyledir:

> *Etkinlik İstanbul'un başlıca semtlerine ve anayollarına yayılan reklam panolarına yerleştirilen farklı sanatçılara ait çalışmalardan kuruluydu. Panoların özel bir şirketin işletiminde bulunması, sergilenen çalışmaların yine statik göstergeleri aşamayan karakteri, kamuyu rahatsız edebilecek çalışmaların gazete tarafından geri çekilebileceğine yönelik ifadeler, 'sokağa açılma'nın sınırları konusunda zihinlerde soru işaretleri bırakan unsurlardı... Etkinliğin reklamının, sergilenen çalışmaların yerleştirildiği panolardan çok daha büyük ebatlardaki çok sayıda billboard'a basılmış olması rahatsızlık yaratan bir diğer konuydu. En azından kamusal alana müdahale edecek sanat çalışmasının 'ne olmadığı konusunda dersler çıkarılmış oldu (Kosova, 2007: 81).*

Resim 2. Ergin Çavuşoğlu, Çıkış Noktası, fotoğraf, 2007, İstanbul http://www.radikal.com.tr/kultur/sokakta-sanat-partisi-802696/ adresinden erişilmiştir.

Resim 3. Hakan Gürsoytrak, fotoğraf, 2007, İstanbul http://www.radikal.com.tr/kultur/sokakta-sanat-partisi-802696/ adresinden erişilmiştir.

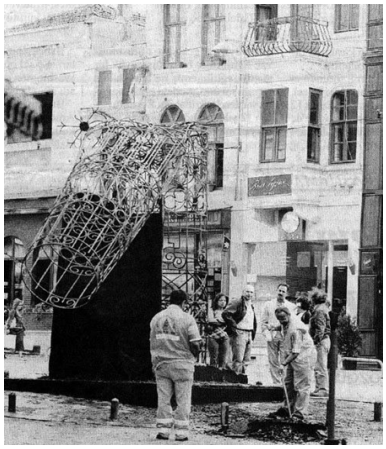
2002 yılında Fulya Erdemci küratörlüğünde 2005'te ise Emre Baykal ve Erdemci'nin ortak çalışmaları ile gerçekleşen Yaya Sergileri de kamusal alana müdahale, kent ve sanatı buluşturma gibi misyonlarla ortaya çıkmış başka bir etkinlik dizisi idi. İlki Nişantaşı'nda gerçekleşen etkinliklerin ikincisi ise Tünel-Karaköy hattında yer aldı. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, dDF (Dream Design Factory), ve İSTAV (İstanbul Sanat Tanıtım ve Araştırma Vakfı) işbirliği ile Koç Holding'in katkılarıyla hayata geçti. Sergide 19 uluslararası sanatçı ve mimar yer aldı, etkinlik süresince kentsel ölçekte heykeller, mimari düzenlemeler, kent mobilyaları, ışık gösterileri, video yerleştirmeleri ve İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar gibi üniversitelerin de katkılarıyla atölye çalışmaları gerçekleştirildi. Projenin amaçları arasında, kültürel faaliyetlerin geniş kitlelere ulaşmasının yanı sıra, kent kimliğin uluslararası arenada tanıtılması ve kültür turizmine katkı sağlaması yer alıyordu. Seçilen bölgenin İstanbul'un tarihi dokusunu simgeleyen bir köprü mekân olması bu noktada

 DOI: 10.7816/idil-08-54-10

önemliydi. Etkinliğin amaçları tanımlanırken kamusal alanlarda yaya lehine yeni olasılıkların ortaya konmasının da altı çiziliyordu.

Her iki etkinlikte de sanatçı katılımı bir hayli yüksek olmakla beraber seçilen bölgelerin sterilliği, sponsorluk ilişkileri ve çalışmaların büyük bir çoğunluğunun dekoratif bir zemine dayanması kamusallık konusunu tartışmaya açık hale getiriyordu, zira çalışmaların büyük bir kısmı kamusal alana dair bir açılım sunmuyor daha ziyade, kamusal mekânın kullanımını merkeze alıyordu. İlk sergide Canan Tolon'un yaptığı ve özellikle belediyelerin hataları sebebiyle gerçekleşen kazalara olan tepkisizliği eleştiren "kendi düşen ağlamaz" yerleştirmeleri, Hasan Çalışlar ve Kerem Erginoğlu'nun camii içine kurdukları "çocukların oynaması yasaktır" isimli oyun alanı yerleştirmeleri, kamusal tartışmalara odaklanan nitelikleriyle dikkat çekicilerdi.

İkinci etkinliğin en tartışmalı çalışması ise kuşkusuz ki Kemal Önsoy'un 1993'de Tünel meydanına yerleştirildiği günden beri Beyoğlu için sembolleşen Ayşe Erkmen heykeline yaptığı müdahale ve sonrasında yaşanan gelişmelerdi. Ayşe Erkmen'in 1993 yılında dönemin belediyesinin açtığı yarışma ile seçilen 10 heykelden biri olan "Tünel" heykeli, sanatçının doğup büyüdüğü bölgeye, tünel bölgesinin tarihi dokusundan yararlanarak tasarladığı bir heykeldi. Kemal Önsoy'un Yaya Sergileri 2 kapsamında yaptığı çalışma, Erkmen'in heykelinin üzerini sergi süresi boyunca straforla kaplayarak "ardında neyin gizli olduğuna" dair bir soru sordurmak ve bu yolla kent dokusuna dahil olan bu heykelin ne kadar görünür olduğunu tartışmaya açmak hedefiyle düzenlenmişti. Ancak yerleştirme gerçekleştikten kısa bir süre sonra, çalışma henüz kim oldukları öğrenilmemiş kişilerce yakıldı ve Erkmen'in heykeli de straforlarla birlikte tahrip oldu. Yaşanan bu gelişme vandallık olarak nitelenerek kınansa da İstanbul'un sosyo-kültürel açıdan en kozmopolit bölgelerinden biri olan Beyoğlu'nda dahi kamusal alana çıkmanın zorlukları konusunda, sanatçıların pozisyonlarını açıklamak bakımından iyi bir örnek oldu. Belediyenin, pek çok vakıf ve kuruluşun sponsorluğunda gerçekleşen bu çapta bir etkinlikte dahi böylesi şiddet eylemleri ile karşılaşılması kamusal alanın yapısı, işbirlikleri, bölge dinamikleri ve sosyolojik alt yapı gözetmeksizin sahaya çıkmanın zorluklarını ortaya koyması açısından da kayda değerdi. Ancak sayıları az olsa da, uzun yıllar aktif olarak eylemlerini sürdüren, yeni ilişki modelleri kurgulayarak kamusal alanda yeni açılımlar yaratan ve kar amacı gütmeyen projeler de gerçekleşti.



Resim 4. Kemal Önsoy'un Ayşe Erkmen'in Tünel Heykeli üzerine yaptığı yerleştirme (tahribattan sonra) 2005 http://ucayaklisehpa.blogspot.com/2014/ adresinden erişilmiştir.

Oda Projesi, Türkiye'de kamusal alanda, kamuyla birlikte, kamuya dair yapılabilecek çalışmalar arasında, önemli örneklerden biridir. Oda Projesi, Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'den oluşan bir sanatçı kolektifidir. 2000 yılında başlayan proje, 2005 yılında Galata'nın mutenalaşma sürecine girerek, kolektifi yerinden ettiği sürece kadar, kar amacı gütmeyen bir sanat kolektifi olarak varlığını sürdürmüştür. Kolektif üyeleri, yaptıkları işi şöyle tanımlamaktadır:

> *Oda Projesi'nin şu anda hareketli ve yere bağlı olmayan bir yapısı vardır. Oda Projesi, İstanbul'un ve sakinlerinin yaratıcılıklarına olan bağını ve saygısını ön planda tutarak, halen yere ve mekâna dair sorular sormaya; kartpostal, radyo, kitap, poster, gazete gibi araçları ya da geçici mekânları kullanarak yeni ilişki modelleri üzerine düşünmeye devam etmektedir (Oda Projesi).*

Galata'ya ilk yerleştiklerinde orada sadece komşu olduklarını, projenin ilerleyen üç yılda gerçekleştiğini söyleyen sanatçılar, uzun süren mahalle deneyimlerinde Galata'da yaşanan kentsel hareketliliğin tanıkları olan mahalle sakinleri ile kurdukları ilişkiler yoluyla kamusal alan - özel alan, mahalle, katılım, gibi olgular üzerinden araştırmalar yaptılar.

2009 yılında, İstanbul Anadolu yakasında yer alan Gülsuyu-Gülensu mahallesinde Mimar Philipp Misselwitz ve Nikolaus Hirsch'ün çizmiş olduğu çerçevede gerçekleştirdikleri Kültürel Aracılar projesi ise Türkiye'de yapılmış en uzun vadeli ve sonuçları bakımından en tatmin edici kamusal sanat projelerinden biridir. Gülsuyu - Gülensu mahallesi, 1950'li yıllarda kurulan tipik bir gecekondu mahallesi, daha çok Sivas, Erzincan, Tunceli illerinden gelen Alevilerin ağırlıkta olduğu bir mahalle ve dolayısıyla sol tandansın yüksek olduğu bir yapıya sahip. Özellikle ikibinlerin başlarında kentsel dönüşüm projelerine karşı verdikleri örgütlü mücadele ile de dikkatleri üzerine çekmiş bir merkez. Oda Projesi üyele-

 DOI: 10.7816/idil-08-54-10

rinden Seçil Yersel, 5 yıl süren Galata deneyiminden sonra gerçekleşen projenin Galata'daki uygulamalarından çok farklı olduğunun altını çiziyor ve Galata'ya komşu olarak Gülsuyu-Gülensu mahallesine ise misafir olarak, sanatçı olarak gittiklerini belirtiyor. Bu sebeple projeye başladıktan çok kısa bir süre sonra, adını Gülsuyu-Gülensu Dükkanı verdikleri bir gecekondu kiralayarak mahalleye adım atmaları ise önem arz ediyor.

Resim 5. Oda Projesi, Gülsuyu-Gülensu Dükkanı Açılış Posteri, fotoğraf, 2009, İstanbul. http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=55 adresinden erişilmiştir.

Proje kapsamında sanatçılar, ilk kez kent mekânında merkez dışı olarak kabul edilebilecek ve sanatsal ve kültürel üretimin odağında olmayan bir mahallede yapacakları bu çalışmanın başka dinamikleri de getireceğinin bilincinde olduklarını belirtiyorlar, zaten projenin çıkış noktasını da kent merkezi dışındaki mahallerde gerçekleşen kültürel üretimler oluşturuyor. Özge Açıkkol, projenin amacını şöyle açıklıyor "Projenin tek cümlede anlatabileceğimiz hedefi, daha çok kent merkezinde, özellikle de Beyoğlu ve çevresinde odaklanmış olan kültürel üretimin, kentin sınır mahallerinde gerçekleştirildiğinde nasıl işlediğini araştırmaktı" (Açıkkol, 2011).

Resim 6. Oda Projesi, İlk Vitrin Sergisi, fotoğraf, 2009, İstanbul http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=55 adresinden erişilmiştir.

Proje süresi boyunca sanatçılar mahalleli ile birlikte hareket ediyor, mahallenin yerel dinamiklerini gözeterek birlikte üretim yapmayı temele alıyorlar. Vitrin sergileri, haftalık toplantılar, konuk sanatçılar, mimarlık üzerine organik yapı merkezli tartışmalar, mahallenin önemli figürleri ve ev kadınları ile yürütülen atölyeler, Bienal gezileri, çocuk atölyeleri, uzun ve meşakkatli bir sürecin olumlu sonuçlarını gözler önüne seriyor. Kültürel aracılar projesi boyunca mahallenin önemli figürlerinden olan ve Oda Projesi ekibiyle projenin her aşamasında yer alan Erdoğan Yıldız, sanat ve sanatçının yaratıcılığı ile yerel örgütlenme bağını doğru kurabilirse bunun sadece mahalleliye değil sanatçıya da bir özgürleşme alanı açabileceğinin altını çiziyor. Sanatçının kendini bir yere kültür götüren bir öncü olarak konumlamadığı, karşılıklı öğrenme, paylaşma, üretme ve tartışma zeminlerini kurabildiği bu tip çalışmaların başarıları, pek çok noktada umut vaat ediyor.

Erdoğan Yıldız sanatçının kime sanat yaptığını, bunun karşılığın ne olduğunu, sanatçının sorması gereken sorular olarak ortaya koyarken, mahallenin dili ile sanatın dili arasındaki mesafenin sorgulanmasına ve buradan doğacak birlikteliğe çok ihtiyaç olduğuna vurgu yapıyor. Burak Delier'in bölgede gerçekleştirdiği "Başka bir mimarlık mümkün mü?" Projesini değerlendiren Yıldız, sanatçı ve mahalleli arasındaki ilişkinin nasıl kurulması gerektiğini şöyle saptıyor:

> *…Örneğin sanatçı Burak Delier'in gerçekleştirdikleri, tam tersine oradaki direniş stratejisine, ya da mahallenin kentsel dönüşüm projesiyle ilgili saldırılara karşı refleks geliştirmesine yardımcı bir sanat aktivizmi olarak okundu. Bunların hepsi iki tarafın da birbirinden etkilenebildiği, birbirinden öğrenebileceği bir süreç olarak görüldüğünde, pekâlâ mahallenin bir parçası olabilecek, oradan farklı üretimler çıkartabilecek bir alan haline gelebiliyor. Şöyle bir tehlike var ama: Ne mahalle direnişi diye bir mitos yaratmak lazım ne de ilerici sanatçı diye bir sınıflandırma yapmak lazım. Bunlar tehlikeli kavramlar. Sırf bu nitelemelerle bir mahalleyi yorumlamak problemli (Yıldız, 2011).*

Resim 7. Burak Delier, Başka Bir Mimarlık Mümkün mü? Projesi, fotoğraf, 2009, İstanbul http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=55 adresinden erişilmiştir.

 DOI: 10.7816/idil-08-54-10

Oda projesi boyunca ortaya konan en somut çalışmalardan biri de kuşkusuz ki bir sözlü tarih araştırması olarak başlayan ve sonunda Erdoğan Yıldız tarafından Oda Projesi ortaklığı ile çıkarılan "Kendi Sesinden Gülsuyu-Gülensu mahallesi" adlı kitaptır. Kitabın oluşma aşamasında mahallenin önemli aktörleri ile görüşen, mahallenin siyasi, sosyal geçmişini mahalleliden dinleyen ve kendisi mahallenin bir parçası olan Yıldız, bir mahallenin kendi kültürünü nasıl oluşturduğunu, kolektiviteyi, direnişi bu kitapta birleştirerek projenin en somut çıktısını da ortaya koymuş görünüyor.

2013'te feminist sanatçı ve aktivistler olan Neriman Polat ve Arzu Yayıntaş'ın Tophane'de gerçekleştirdikleri "Acı Kahve" adlı performans yerleştirmeleri de kamusal sanat ve politik eylem arasındaki alanda yer alan dikkat çekici çalışmalardan bir diğeridir. Son yıllarda görünürlüğü artan ama Türkiye coğrafyasının uzun yıllardır tanık olduğu kadın cinayetleri konusu üzerine temellenen çalışma, yine son yıllarda şiddet olayları ile birlikte anılmaya başlayan Tophane'de bir kahvede gerçekleştirildi. Çalışma, Bianet'in uzun süredir haftalık olarak yayınladığı Kadın Cinayetleri raporlarından elde edilen verilerin ışığında Tophane'deki VİP adlı kahvehaneyle ortaklaşarak yürütülmesi vesilesi ile hem mahalleli ile barışçıl bir orta yol bulunabileceğini hem de var olan bir toplumsal meseleye, meselenin ortaklarını dahil ederek nasıl bir farkındalık yaratılabileceğini serimlemesi açısından kayda değerdir. Mahalle kültürünün bir parçası olan ve erkeklerin egemenliğinde olan "kahve"nin, çalışma için seçilmesinin sebebi, sanatçıların Seher Uysal'a verdikleri röportajda şöyle ifade ediliyor:

> *Kıraathaneler özellikle küçük yerlerde bir baskı mekânıdır. Kadınlar önünden geçerken içerideki erkeklerin bakışlarından rahatsız olarak, önüne bakarak; koşarak geçmek zorunda kalır. Mahallenin erkekleri, kıraathanenin camlarından tüm mahalleyi izler, kontrol eder, yargılar, dedikodusunu yapar. Bir erkek mekânıdır ve kadınlar için sınırları çizilidir. Biz bu kıraathanenin camlarını kadınların isimleri ile kaplayarak, erkeklerin dışarıya kadınların isimlerinin izin verdiği kadar bakabilmelerini sağladık. Üstelik dışarı bakarken gözlerinin takıldıkları her bir isim bir erkeğin son verdiği bir hayat. Biz bu çalışma için bir tanımlama yapmadık, bir açılış, bir duyuru yapmadık. Sanat projesi tanımlaması altında kaybolup gitmesin, gerçekten bir eylemlilik olsun istedik. Orada gerçekten yaşasın; mahallelide, kıraathanenin müdavimlerinde ufak da olsa bir farkındalık yaratsın (Uysal, 2013).*

Resim 8. Neriman Polat, Arzu Yayıntaş, Acı Kahve, fotoğraf, 2013, İstanbul. https://m.bianet.org/bianet/toplum/145286-kadina-siddet-uygulayan-bu-kahveye-giremez adresinden erilşilmiştir.

Sanatçılar çalışma kapsamında bir geceliğine kadınları kahveyi işgal etmeye de çağırdı. 21 Mart gecesi çevreden gelen kadınlar kahveyi işgal edip o mekânı erkeklerle ortaklaşa kullandı. Bianet'in yaptığı habere göre herhangi bir olumsuz tepkiyle de karşılaşılmadı. Sanatçıların bir eylemlilik olarak tanımladıkları "Acı Kahve" kısa süreliğine de olsa yarattığı çatışmacı kamusal alan açısından ilgi çekici bir örnek oldu.

Sonuç

Türkiye'deki kamusal sanat çalışmaları son yıllarda artış gösterse de eleştirel bakış açısına bağlı kalan ve gösterge çokluğunun içinde neoliberal uzlaşım politikalarının dışına çıkmayı başaran çalışmalar üzerine kafa yormak hala zorlu bir düşünme sürecini gerektiriyor. Batı ülkeleri ile kıyaslandığında Türkiye'de kamusal alanın kullanımı ciddi politik ve ahlaki sınırlılıkları içeriyor ki bu da sanatçıların ve üretimlerinin önünde engel oluşturmaya devam ediyor. Üstü örtülen çatışmaları ortaya çıkarabilecek, tartışmaları tetikleyerek kamusal mekânı kamusal bir tartışma alanına dönüştürecek üretimlerin ortaya konması önündeki engeller her geçen gün büyüse de sanatçıların ve aktivistlerin eylemsizleşmesi yönündeki etkiyi kırmanın yollarını arayan "acı kahve" gibi çalışmalar umut vaad etmeye devam ediyor.

İstanbul gibi gettolaşma yolunda hızla ilerlerken sınırların birbirine gittikçe yaklaştığı bir metropolde sanatçıya düşen rol, iletişim ve etkileşim kanallarını koparmadan, kendi akvaryumu dışındaki alanlara da duyarlı kalarak yeni anlamdırma biçimleri aramak gibi görünüyor. "Kültürel Aracılar" projesi gibi kent merkezlerinin dışında devam eden arayışlar, hem sanatçılar açısından öğretici bir iletişim aracı olurken hem de "kamu"nun çok katmanlı yapısını bir nebzede olsa harekete geçirmeye yönelik bir çabayı ifade ediyor.

Sonuç olarak sanat alanının kendi içinde yarattığı sı-

DOI: 10.7816/idil-08-54-10

nıfsal konformizm ve kültürel öncülük modelini bir kenara bırakarak, kolektif üretimlere yönelme ve bu üretimler üzerine bir düşünme pratiğini geliştirmeye dair çabaları, kamusal alanın her geçen gün biraz daha daraldığı Türkiye gibi ülkelerde daha anlamlı hale geliyor.

KAYNAKLAR

Bahtsetzis, Sotirios. "Kamuyu Sınamak: Yunanistan'da Yeni Kamusal Sanat" Çev. Özge Açıkkol ve diğer. Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere güncel sanatta kamusal alan tartışmaları. Der. Sezgin Boynik, Pelin Tan. Çev. Özge Açıkkol ve diğer. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007. 66.

Bakçay, Ezgi. "Toplumsal Hareketler Direnmenin Estetiği ve Kamusal Sanat" (Temmuz 2010) 16 Mayıs 2016 https://issuu.com/srnyshn/docs/cizgidisidergi

Bishop, Claire. "Antagonizma ve İlişkisel Estetik" Çev. Özge Açıkkol ve diğer. Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere güncel sanatta kamusal alan tartışmaları. Der. Sezgin Boynik, Pelin Tan. Çev. Özge Açıkkol ve diğer. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007. 39.

Eğrikavuk, Işıl, Boynudelik, Zerrin. "Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi".

Sanat Dünyamız. 97. (Kış 2006): 219.

Emmelhainz, Irmgard. "Temsilin İflasından Gerçeğin Kurtarılmasına" (9 Şubat 2016) 16 Mayıs 2016 http://www.e-skop.com/skopbulten/temsilin-iflasindan-gercegin-kurtarilmasina/2807

Hanru, Hou. "Sürekli Yenilenen Kamusallığı Kurmak ve Kolektif Eylem" Çev. Özge Açıkkol ve diğer. Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere güncel sanatta kamusal alan tartışmaları. Der. Sezgin Boynik, Pelin Tan. Çev. Özge Açıkkol ve diğer. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007. 141.

Kosova, Erden. "Dışarı Çıkma Cesareti" Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere güncel sanatta kamusal alan. Der. Sezgin Boynik, Pelin Tan. .İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007. 79-82.

Oda Projesi. 16 Mayıs 2016. http://odaprojesi.blogspot.com/2018/01/

Rancière, Jacques. Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları. 2014.

Uysal, Seher "Acı Kahve: Bir Sanat Projesi Değil Bir Eylemlilik" 16 Mayıs 2016.

https://www.academia.edu/8222877/Ac%C4%B1_Kahve_Bir_Sanat_Projesi_De%C4%9Fil_Bir_Eylemlilik_R%C3%B6portaj_2013

Yıldız, Erdoğan. "Kültürel Aracılar ve Olası Etkileri Üzerine" 16 Mayıs 2016. http://www.red-thread.org/dosyalar/site_resim/dergi/pdf/7136878.pdf