

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1980 SONRASI KAMUSAL ALANDA SANAT
PRATİKLERİ ÜZERİNDEN BİR AKTİVİZM
TARTIŞMASI**

**KARDELEN FİNCANCI
11715003**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi EMİNE ÖNEL KURT**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1980 SONRASI KAMUSAL ALANDA SANAT
PRATİKLERİ ÜZERİNDEN BİR AKTİVİZM
TARTIŞMASI**

**KARDELEN FİNCANCI
11715003**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi EMİNE ÖNEL KURT**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ


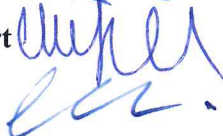

1980 SONRASI KAMUSAL ALANDA SANAT
PRATİKLERİ ÜZERİNDEN BİR AKTİVİZM
TARTIŞMASI

KARDELEN FİNCANCI
11715003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 26.06.2019

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Dr. Öğretim Üyesi Emine Önel Kurt	
Jüri Üyeleri	: Dr. Öğretim Üyesi Muammer Bozkurt	
	Doç. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli	

İSTANBUL
HAZİRAN 2019

ÖZ

1980 SONRASI KAMUSAL ALANDA SANAT PRATİKLERİ ÜZERİNDEN BİR AKTİVİZM TARTIŞMASI

Kardelen Fincancı
Haziran, 2019

Bu tez, kamusal alanda sanat pratiklerinin ne olduğunu kamusal alan, özel alan ve gündelik hayat gibi temel kavramlar ve sanatçı pratikleri üzerinden incelerken, kamusal alanda sanat pratiklerinin aktivizmle olan ilişkisini ele almaktadır. Bu sanat pratiklerine 1980’den günümüze kadar olan bir süre zarfı içinde sanatçı örnekleriyle beraber yer verilmektedir. Ayrıca aktivizm kavramı kamusal alanda sanat pratikleri içinde kullanılan yöntemleri doğrultusunda bir incelemeye tabii tutulmakta ve estetik bağlamında tartışılmaktadır. Pratikler anlatılırken tez kapsamında ele alınan bütün kavramlar ve sanatçılar üzerinden bir karşılaştırma yürütülmektedir. Bu karşılaştırma vesilesiyle aktivizmle kamusal alanda sanat pratiklerinin doğrudan ilişkisi ortaya konmaktadır. Ayrıca kamusal alanda sanat pratiklerinin bir iktidar mekanizması olarak ele alınan sanat kurumlarıyla olan ilişkisi ve bu pratiklerin aktivizmle doğrudan ilişkisi sonucu ortaya çıkardığı sorunlar ve bu sorunların hangi yollarla aşıldığı örneklenmektedir. Böylece kamusal alanda sanat pratiklerinin aktivizmle kurduğu ilişkinin doğurduğu sonuçların tartışılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Alanda Sanat Pratikleri, Aktivizm, Kamusal Alan, Gündelik Hayat, İktidar Mekanizmaları.

ABSTRACT

A DEBATE OF ACTIVISM OVER THE ART PRACTICES IN PUBLIC SPACE AFTER 1980

Kardelen Fincanci

June, 2019

This thesis inquires the art practices in public space over the basic concepts of public and private space, daily life, and the practices of the artists, while embracing the relations of the art practices in public space with activism. These art practices are mentioned with the cases of the artists from the 1980s to date. In addition the concept of activism is debated by the methods used in the art practices in public space, and inquired by its aesthetics context. A comparison of all the concepts and artists included in this thesis is applied through the process of explaining these practices. By this comparison the direct relation of activism with the art practices in the public space is hoped to be revealed. The relation of the art practices in public space with the art institutions which are seen as Power mechanisms, and the questions which arise when these practices directly relate to activism, and the ways of overcoming these questions are also exemplified. In this respect the results of the direct relation between the art practices in public space and activism are aimed to be deliberated.

Key Words: Art Practices in Public Space, Activism, Public Space, Daily Life, Power Mechanisms.

ÖN SÖZ

Bu tezin yazılmasında, bütün gelgitlerime katlanarak her bitiriyorum dediğimde bana inanmaya ve her zaman destek olmaya devam etmiş, uzunluğuyla dillere destan cümlelerimi bıkmadan sıkılmadan okumuş sevgili hocam ve tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Emine Önel Kurt'a katkılarından ve sabrından ötürü çok teşekkür ederim.

Ayrıca, Yıldız Teknik Üniversitesi'nin bana kazandırdığı en güzel şeylerden biri olan dostlarıma; Zeynep Özaltın, Utku Öğüt ve Nesli Gül Durukan'a;

Beraber üretmekten en çok keyif aldığım sanatçıya; Itır Demir'e;

Dizgi ondan sorulur; Aşkın Yücel Seçkin'e;

Benimle bıkmadan usanmadan tartışabilen, zihin açıcı üç güzellere, kardeşlerime; Nergis Denli Erkök, Nihal Öge ve Elif Kuru Karslı'ya;

Her yazdığımın ilk okuru çok sevgili eşime; Gökhan Arıkan'a;

Ve tabii ki sevgili aileme; Şebnem Korur ve Muzaffer Fincancı'ya çok teşekkür ederim.

Ankara; Haziran, 2019

Kardelen Fincancı

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Yöntemi.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Bölümleri.....	3
2. KAMUSAL ALAN VE GÜNDELİK HAYAT	6
2.1. Özel ve Kamusal Alan Ayrımı.....	6
2.2. Kamusal Alanda Gündelik Hayat.....	12
3. AKTİVİZM VE YARDIMCI KAVRAMLAR	17
3.1. Estetik ve Eleştiri.....	18
3.2. Propaganda ve Gösteri.....	22
4. KAMUSAL ALANDA SANAT PRATİKLERİ ÜZERİNDEN BİR AKTİVİZM TARTIŞMASI	26
4.1. İlişkisel Estetik ve İlişkisel Antagonizma.....	31
4.1.1. İlişkisel Estetik.....	31
4.1.2. İlişkisel Antagonizma.....	32
4.2. Superflex ve Temporary Services Örneklemeyle Yeni Tip Kamusal Sanat ...	35
4.3. Banksy ve Voina Örneklemeyle Sokak Sanatı.....	50
4.4. Group Material ve Guerrilla Girls Örneklemeyle Protest Sanat.....	59
5. SONUÇ	69
KAYNAKÇA	74
ÖZ GEÇMİŞ	77

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 4.1: Superflex, Supergas, 1997.....	41
Şekil 4.2: Superflex, Guaraná Power, 2003	43
Şekil 4.3: Superflex, Sansürlü Guaraná Power, 2003	44
Şekil 4.4: Temporary Services, Free For All, 2000.....	45
Şekil 4.5: Temporary Services, Free For All Kutusu, 2000	46
Şekil 4.6: Temporary Services, The Library Project Kitapçığı, 2001	47
Şekil 4.7: Temporary Services, Mess Hall, 2003	49
Şekil 4.8: Banksy, The Flower Thrower, 2005	53
Şekil 4.9: Banksy, Kissing Coppers, 2004	54
Şekil 4.10: Voina, Palace Revolution, 2010.....	56
Şekil 4.11: Voina, Dick Captured by KGB, 2010	57
Şekil 4.12: Voina, Dick Captured by KGB, 2010, uzaktan görüntü	58
Şekil 4.13: Group Material, 1980	61
Şekil 4.14: Group Material, DA ZI BAOS, 1982.....	62
Şekil 4.15: Group Material, DA ZI BAOS, 1982.....	62
Şekil 4.16: Group Material, DA ZI BAOS, 1982.....	63
Şekil 4.17: Group Material, AIDS and Insurance, 1990	64
Şekil 4.18: Guerrilla Girls, Do Women Still Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?, 1989 Courtesy www.guerrillagirls.com	66
Şekil 4.19: Guerrilla Girls, Banana Report: Guerrilla Girls Review the Whitney, 1987 Courtesy www.guerrillagirls.com	67

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AIDS	: Acquired Immune Deficiency Syndrome
CISPES	: Committe in Solidarity with the People of El Salvador
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtları
SURUDE	: Foundation for Sustainable Rural Development
SVA	: School of Visual Arts

1. GİRİŞ

1960'lerden beri genel olarak sanatın evrildiği durum, bildiğimiz haliyle sanatın sonunun geldiği yönündedir. Bu inancın özellikle güncel sanat içerisinde pratiklerin, sözü edilen sonda kurtulmak için gösterdikleri çabayla yeni deneyimlere vesile olduğu söylenebilir. Ayrıca özellikle 1980'lerden itibaren yaşanan savaşlardan ve skandallardan kaynaklanan baskıcı rejimlerin ve sanat kurumlarını dahi etkisi altına alan ırkçılık, cinsiyetçilik gibi durumların baş göstermesi, dönemin sanatçıları politize etmiş ve onları alternatif arayışına itmiştir. Bu deneyimler ve alternatif arayışlarının sonucunda ortaya çıkan pratiklerin, kamusal alanda sanat pratikleri başlığı altında toplanması uygun görülmüştür. Bu pratikleri benzerlerinden ayıran unsur olarak da aktivizm kavramı ortaya atılmıştır. Kamusal alanda sanat pratiklerinin aktivizmle ilişkisi ve sanat kurumunda gerçekleşen alışılmış sergi pratiğinden çıkarak, sadece sergileme değil, bir beraber üretim yeri olarak kamusal alanı seçmesi günümüzde hala güncelliğini koruyan bir tartışmadır. Bu tartışma çoğunlukla bu tip sanatın sanat olmadığı ya da sanat olmaktan vazgeçmesi gerektiği yönünde sonuçlanmaktadır. Bu tezdeyse, yukarıda bahsi geçen noktalar da yok sayılmadan, hem bu duruma bir eleştiri getirilmesi hem de bu pratiklerin başka bir estetik yaklaşım üzerinden değerlendirilebileceği ortaya konmaya çalışılmıştır. Böylece bu tezde kamusal alanda sanat pratiklerinin aktivizmle kurduğu ilişkinin pratik örnekler üzerinden incelenerek tartışılması planlanmıştır.

1.1. Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Bu tartışma ekseninde şu sorulara cevap verilmeye çalışılacaktır:

- 1- Kamusal alan, özel alan ve gündelik hayat nedir?
- 2- Kamusal alanda sanat pratikleriyle aktivizm hangi kavramlar üzerinden ilişki kurar?
- 3- Aktivizmi merkezine alan kamusal alanda sanat pratiklerinin estetikle ilişkisi nasıl şekillenmektedir?

- 4- Aktivizmi merkezine alan kamusal alanda sanat pratiklerinin kazanımları nedir, bu doğrultuda ne gibi sorunlarla karşılaşılır ve çıkış noktaları nasıl olabilir?

Yukarıdaki sorulara yanıt aranırken yapılan literatür taramasında öncelikle ulusal alanda konuyu benzer şekilde ele alan tezler olup olmadığı araştırılmıştır. Kamusal alan, kamusal sanat, yeni tip kamusal sanat, sokak sanatı, protest sanat ve aktivizm gibi anahtar kelimeler aracılığıyla yapılan taramada, mimarlık, güzel sanatlar, sanat ve tasarım ve kentsel tasarım programlarında yazılmış çeşitli tezlerle karşılaşılmıştır. Özellikle güzel sanatlar ve sanat ve tasarım programlarında yazılmış tezlerin aktivizmi performans, heykel ya da belli bir sanatçı özelinde ele aldığı görülmüştür. Belli bir sanatçıyı ele alan tezlerin, özel olarak bu sanatçının işlerini aktivizm bağlamında ele alırken kamusal kaygısı gütmedikleri saptanmıştır. Oysa bu tez, kamusal alanı aktivizmden ayrılmaz bir unsur olarak ele almaktadır. Heykel pratiği üzerinden yazılan tezlerdeyse her ne kadar bu pratiğin kamusallaşmış halinin de sosyal anlam kurabileceği söylenmiş olsa da aktivizmle doğrudan ilişkili kamusal alanda sanat pratiklerinin, sürecin ortaya çıkardığı tecrübeye, ilişkiselliğe ve beraber üretme pratiğine dayanan gücünden mahrum kaldıkları görülmüştür. Ayrıca heykel pratiği üzerinden giderken kamusal alanda sanata da değinen tezlerin, ele aldıkları örnekleri çoğunlukla ana akım kamusal sanat bağlamında değerlendirdikleri görülmüştür. Bu tezdeyse kamusal alanda sanat anlatılırken neden kamusal sanat tabirinin kullanılmadığına ayrıca değinilmektedir. Performans özelinde aktivizmi ele alan tek tez olan Ş. Özgür Erkök'ün Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı'nda yazdığı *Performans ve Aktivizm* başlıklı tezinde bu tezin, tarihsel olarak önceli olduğu söylenebilir. Bilinen anlamıyla sanatın sonunun geldiği yaklaşımı, bu durumun sanatçıları ittiği deneysellik ve bu süreçte ortaya çıkan hareketler ve özel olarak performans pratiğinin bu tez bağlamında ele alınan kamusal alanda sanat pratiklerinin de var olma yolunu açtığı söylenebilir. Lakin tarihsel olarak önemli bir yere oturmakla birlikte *Performans ve Aktivizm* tezinin de aktivizm bağlamında toplumsal cinsiyet ve kimlik özelinde kaldığı görülmüştür. Özellikle mimarlık ve kentsel dönüşüm programlarında yazılan tezlerse kamusal pratikleri bir kentsel dönüşüm unsuru olarak ele almakla kalmaktadır. Son olarak yeni tip kamusal sanat, sokak sanatı ve protest sanatı tek tek konu alan az sayıda tezin mevcut olduğu görülmüştür. Bu tezlerinse ele alınan pratiklerin aktivizmle ilişkisine ya yine sadece toplumsal cinsiyet merkezinde yaklaştıkları görülmüş ya da aktivizmle kurdukları

doğrudan ilişkiyi tartışmadıkları saptanmıştır. Ayrıca belirtmelidir ki bu tez aktivizm kadar kamusal alan da sorun edinmektedir, bu nedenle tek bir pratikten ziyade kamusal alanda sanat pratikleri başlığı ve bu yolda tartıştığı kamusal alan ve kamusal alan yanılması da önemli bir yere oturduğu söylenebilir. Bütün bu tezler incelendikten sonra sadece sanat alanından bir araştırmanın bu tez için yetersiz kalacağı görülmüş ve sosyal alan da araştırmaya dahil edilmiştir. Zira, yukarıda bahsi geçen tezler düşünülerek sosyal alandan düşünürler üzerinden yeniden bir kamusal alan ve gündelik hayat tartışması yapılması gerekli görülmüştür. Ayrıca tezin amaçlarından biri olan alternatif bir estetik anlayışının kurulması için de bu tartışmanın elzem olduğu kanaatine varılmıştır. Böylece, Oscar Negt, Alexander Kluge ve Richard Sennett üzerinden tecrübeyle oluşan kamusal alan ve bu tecrübeden yoksun kalan kamusal alan yanılması bu tez bağlamında sanat kurumlarını da içerecek şekilde ele alınmıştır. Ayrıca kamusal alanda sanat pratiklerinin gündelik hayatla kurdukları ilişki düşünülerek Louise Althusser ve Henri Lefebvre üzerinden gündelik hayatın nasıl tahakküm altına alındığı ve bu yolda sanatın içine düştüğü sorunlar incelenmiştir. Bu kavramların sanatla kurduğu ilişkinin aktivizm ve kamusal alanda sanat pratiklerini nasıl bir araya getirdiği, bu yoldaki kazanımlar ve engellerin ortaya çıkışının, başat kabul edilen modernist estetik anlayışla da ilişkili olduğu görüldüğünden bu estetik anlayışa karşı alternatif bir estetik anlayışın ortaya konması gerekliliği de önemli bir yere oturmuştur. Böylece yeniden ele alınan bütün kavramlardan yola çıkılarak üç ana pratiğe bölünmüş haliyle kamusal alanda sanat pratiklerin, bu pratikler ekseninde üretim yapan sanatçılar aracılığıyla aktivizm merkezinde tartışılmaya açılması uygun görülmüştür.

1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Bölümleri

Tezin amacını içeren Giriş bölümü ve bu amaç ekseninde yapılan tartışmanın sonuçlarını kapsayan Sonuç bölümü dışında bu tez, bahsi geçen kavramların, pratiklerin ve sanatçıların ele alındığı ve tartışıldığı üç ana bölümden daha oluşmaktadır. Bu doğrultuda ikinci bölümde kamu, kamusal alan, özel alan ve gündelik hayat gibi kamusal alanda sanat pratiklerini, doğrudan etkileyen kavramlar incelenmiştir. Kamusal alanın ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, hangi durumlarda kamusal bir alandan bahsedilemeyeceği ve özel alan, Jürgen Habermas, Oscar Negt, Alexander Kluge ve Richard Sennett'in fikirleri üzerinden ele alınmıştır. Böylece

başlangıç olarak burjuva kamusal alanından bahsedilmiş ve ona bir eleştiri olarak tecrübe üzerinden şekillenen karşıt kamusal alan ve narsisizmin ortaya çıkardığı kolektif kişiliklerle oluşan kamusal alan yanılışına değinilmiştir. Gündelik hayat kısmındaysa, kamusal alanda sanat pratiklerinin, gündelik hayatın iktidar mekanizmalarınca programlandığı kabulü üzerinden gündelik hayatı dönüştürebilme potansiyeli ele alınmıştır. Bu yolda önüne çıkan engellerse ideolojik aygıtlar olarak, Louise Althusser ve Henri Lefebvre'nin fikirleri üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, kamusal alanda sanat pratiklerinin aktivizmle kurduğu ilişki, eleştiri, estetik, propaganda ve gösteri kavramları üzerinden incelenmiştir. Eleştiri kavramı anlatılırken Jacques Rancière'in eleştirel sanat ve sanat politika ilişkisi doğrultusunda sunduğu fikirlerden yararlanılmıştır. Özellikle eleştiriyle aynı başlık altında incelenen estetik kavramıysa Boris Groys'un sanatsal estetizasyon ve çağdaş sanat aktivizmi kavramıyla beraber incelenmiş ve bu yolla Rancière'in eleştirel sanatta, sanatın estetikle ilişkisi sonucu ortaya çıktığını belirttiği sorunlara cevap vermeye çalışılmıştır. Böylece, başka bir estetik anlayışın da mümkün olduğundan bahsedilmiştir. Ayrıca bir aktivizm yöntemi olarak kullanılan muhalif propaganda ve sitüasyonist hareketten şekillenen gösterinin tersyüz edilmesi, bu bölümde ele alınmış olup bu yöntemlerin kamusal alanda sanat pratikleriyle ilişkisi ortaya konmuştur.

Dördüncü bölümdeyse, kamusal sanatın ana akım tarihi Suzanne Lacy ve *Mapping the Terrain* kitabı merkezinde anlatılmıştır. Bu ana akım kamusal sanat tarihine alternatif bir sürecin işlediğinden bahsedilmiş ve sürecin sonunda bu tez bağlamında neden kamusal sanat tanımının kullanılmadığına değinilmiştir. Beraber üretme pratiği, ilişkisellik ve sosyal anlam kavramlarından temellendirilen bu alternatif sürecin ortaya çıkardığı pratikler, kamusal alanda sanat pratikleri başlığı altında toplanmıştır. Ayrıca kamusal alanda sanat pratiklerinin merkezindeki kavramlardan ilişkisellik, ilişkiyel estetik ve ilişkiyel antagonizma olarak ikiye ayrılarak ele alınmış ve bu fikirleri ortaya atan Nicolas Bourriaud ve Claire Bishop üzerinden incelenmiştir. Tezin başlığından da anlaşılabilceği gibi 1980 sonrası örnekleri baz alınarak üç ana pratiğe bölünen kamusal alanda sanat pratikleriyse, yeni tip kamusal sanat, sokak sanatı ve protest sanat olarak ele alınmıştır. Bu pratikler altında incelenmiş sanatçılar, pratiklerin merkezinde beraber üretim ilkesi, ilişkisellik ve toplumsal söz kurabilme çabası olması nedeniyle özellikle sanatçı grupları ya da en azından bir ekiple çalışan sanatçılar

arasından seçilmiştir. Ayrıca sözü edilen pratiklerin yurtdışında, özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da şekillenmeye başlamasının sonucu olarak tezde, yurtdışından sanatçı örnekleri kullanılmıştır. Yeni tip kamusal sanat altında Superflex ve Temporary Services, sokak sanatında Banksy ve Voina, son olarak protest sanat altında Group Material ve Guerrilla Girls ele alınmıştır. Böylece, pratiklerin tarihi ve sanatçıların üretimlerinin ışığı doğrultusunda kamusal alanda sanat pratiklerinin aktivizmle kurduğu ilişki incelenmiş ve sanatçıların üretimleri karşılaştırılarak bu ilişkiden edinilen kazanımlar, ilişkinin ortaya çıkardığı sorunlar ve onlara çıkış noktaları tartışmaya açılmıştır.

Sanatın, kamusal alana çıkıp aktivizmle işlevsellik kazanarak güçlendiğinin ve toplumsal değişimi mümkün kıldığı savunulduğu bu tez, aynı zamanda alışa gelinen ve bu tip sanatı, sanat olarak görmeyi reddeden estetik anlayışa karşı da bir cevap kurabilme niyetindedir.

2. KAMUSAL ALAN VE GÜNDELİK HAYAT

17. yüzyılda sözü edilmeye başlanan “kamu” ve “kamusal alan” kavramları, 18. yüzyılda monarşinin son bulup, burjuvazinin ortaya çıkmasıyla pratik biçimlerini almıştır. Kamusal alanın kavramlaşmasının ise bu kavramın ilk pratik halinin zaman içerisinde geçirdiği dönüşümlerden sonra meydana geldiği söylenebilir. Bu dönüşüm süreci, liberal rekabetçi kapitalizmin tekelci kapitalizme dönüşmesiyle başlamıştır. Başlangıçta devrimci olan burjuvazinin liberal kamusal alan kavramı giderek bir iktidar temsiline dönüşmüştür. Bu noktada kamusal alanın kamuya sunulan ideolojilere indirildiği söylenebilir.

2.1. Özel ve Kamusal Alan Ayrımı

Jurgen Habermas 1962 tarihli *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* kitabından yola çıkarak ansiklopedik bir makale biçiminde hazırladığı “Kamusal Alan” adlı çalışmasında, kavramı şöyle özetlemiştir:

“‘Kamusal alan’ kavramıyla, herşeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alanı kastederiz. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur.”¹

Bu tanımın yanı sıra, Habermas; devlet otoritesinin bu bahsedilen kamusal alanla bir ilişkisi olmadığını da altını çizer. Zira 19. yüzyıl itibariyle devletleşmeye başlayan burjuvazinin kamusal alanının yeniden feodalleştiğinden ve dolayısıyla günümüzde anladığımız kamusal alan kavramıyla bağlarını kaybettiğinden bahseder. Çünkü kamuoyu denen unsur tekrar sadece belli bir kesimin oyu (görüşü) haline gelmiştir. Böylece kamusal alan yapısal bir dönüşüme girmiş olur ve sadece burjuva ya da devlet odaklı olmaktan çıkar ve kamu odaklı olarak kavramlaşmaya başlar. Örneğin, Habermas’la aynı dönemde, “proleter kamusal alan” kavramı, Oskar Negt ve Alexander Kluge tarafından ortaya atılmıştır ve Habermas bu tip kamusal alanı politik kamusal alan olarak tanımlar. Yine Habermas’a getirdikleri eleştirilerle kamusal alan kavramına değişik bakış açılarıyla değinen ve geliştiren düşünürler de mevcuttur.

¹ Jurgen Habermas, “Kamusal Alan”, **Kamusal Alan**, ed. Meral Özbek (İstanbul: Hil Yayınları, 2004), 95.

Bu tezdeyse, Negt ve Kluge ikilisinin Habermas'ın kamusal alan kavramına getirdikleri eleştiriyile, "tecrübe" bağlamında geliştirdikleri proleter kamusal alan kavramından ve Richard Sennett'in daha çok kişilik üzerinden ele aldığı oyun, narsisizm, cemaatleşme ve boş kamusal alan kavramlarıyla açıkladığı kamusal alanın çöküşü fikrinden yararlanılacaktır.

1980 sonrası Kluge'nin proleter yerine karşıt tabirini kullanmasıyla bu kavram "karşıt kamusal alan" olarak anılmaya başlanmıştır. Negt ve Kluge'nin kamusal alanı proleter kamusal alan olarak kavramlaştırmasının temel sebebi, Habermas'ın da temel bir sorun olarak gördüğü burjuva kamusal alanının sonunda iktidarla ittifak kurmuş olmasıdır. Bunun yanı sıra Habermas'ın "pleb kamusal alan" tabirinde de belli bir dışlayıcılık olduğunu belirtirler. Çünkü kamusal alanın devletin kamusal alanından ayrı olduğu konusunda Habermas da hemfikirdir ve bu noktada eğer kamusal alan olarak tanımladığımız şey sadece belli bir kesimin devleti kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilme hakkı haline geliyorsa, Habermas'ın Roma'ya ithafen kullandığı *pleb* tabiri günümüze uyarlandığında en hafif tabiriyle eksik kalmaktadır. İşte buradan yola çıkan Negt ve Kluge ikilisi kamusal alanın başına önce proleter sonra da bir revizyonla karşıt takısını getirmişlerdir. "Bu kavramı seçmemizin bir diğer nedeni, bugün egemen söylemin massetmesine maruz kalmamış olmasındandır."² Dolayısıyla buradaki proleter takısı idealist bir tavırdan ziyade egemen olanın dışını tanımlar. Ayrıca ikili, proleter kamusal alan kavramının Habermas'ın pleb kamusal alanının bir uzantısı ya da alt başlığı olmaktan ziyade "üretim sürecinde temellenen bir kamusal alan kavrayışının öz çekirdeği olarak" anlaşılması gerekliliğini vurgularlar.³

Yukarıdaki alıntı, bu tezde yararlanılacak olan kamusal alan kavramlarından birini oluşturacaktır. Tek fark, Negt ve Kluge *Kamusal Alan ve Tecrübe* kitabını yazarken, buradaki üretim sürecinin temel olarak fabrika-işçi birlikteliğini ele alıyor olması, bu tezin ise sanatçı-kamusal alan birlikteliğini ele alıyor olması denebilir. Yine de üretim sürecinde temellenen bir kamusal alandan yani tecrübeyle şekillenen somut bir alandan söz edilecektir.

Örnek vermek gerekirse, Habermas'ın kamusal alan kavramından yola çıkıldığında bir sanat galerisi kamusal alan olarak yorumlanabilir. Lakin sadece belli bir kesimle

² Oskar Negt, Alexander Kluge, "Kamusal Alan ve Tecrübe'ye Giriş", **Kamusal Alan**, ed. Meral Özbek (İstanbul: Hil Yayınları, 2004), 134.

³ *age*, 134.

iletişim kuran bu kamusal alan Negt ve Kluge'nin bahsettiği soruna takılır. Üretim sürecinden, dolayısıyla tecrübe mefhumundan yoksun olan bu alanın aslında kapitalist üretim-tüketim döngüsünün bir parçası haline geldiği söylenebilir. Bununla beraber, Negt ve Kluge proleter karşıt kamusal alanın, özel olarak burjuva kamusal alanına karşı ortaya çıkmadığına da değinirler:

“Proleter karşıt kamusal alanın, içine sermayenin çıkarlarının işlemiş olduğu üretimin bu kamusal alanlarıyla yüzleşmesi; ve kendisini sadece klasik kamusal alanın antitezi olarak görmemesi gerekir. [...] Hatta, burjuva kamusal alanı gerçek düşman bile değildir. Ortaya çıkışından itibaren işçi sınıfı hareketinin kaygısı, proleter çıkarları kendi kamusalılık biçimleri içinde politik olarak ifade etmek olmuştur. Bununla paralel giden amaç, egemen sınıfın devleti araç olarak kullanmasına karşı koymaktır.”⁴

Yukarıda belirtildiği gibi fikirlerinden yararlanılacak bir diğer düşünürse Richard Sennett'tir. Negt ve Kluge'nin tecrübe bağlamında geliştirdiği kamusal alan kavramı bu tezin pozitif kamusal alanı olarak ele alınacak olursa, Sennett'in boş kamusal alan kavramının da günümüzde kamusal alanın geldiği noktayı açıklamak için ele alınacak negatif kamusal alan kavramı olarak kullanılacağı söylenebilir. Ele alınacak bu iki kavramdan birine negatif diğerine pozitif takısı ekleme nedeni, negatif kamusal alan kavramının tecrübeden yoksunluğuyla açıklanabilir. Negt ve Kluge'nin tecrübe olarak tanımladığı şey, Sennett'te oyun olarak tanımlanmıştır. Bu tezdeyse “tecrübe ve oyun” kelimelerinin yanı sıra “süreç” kelimesinin de benzer anlamda kullanılması planlanmaktadır.

Sennett'in oyun kavramından başlanırsa eğer; oyun kavramının yitirilişinin 19. yüzyıl itibariyle kişinin içine dönmesiyle gelişen toplum genelinde ortaya çıkan bir narsisizmden kaynaklandığını söylediği görülür. Kişinin artık kişidışı etkileşimlerden kaçınmakta olduğunu ve oyunun sürecinden çok oyunu kazanmakla ilgilendiğini vurgular. Oyunu kazanmakla ifade edilmeye çalışılan şey ise kişinin artık dünyayı tanımakla ilgilenmediği, tek isteğinin kendisini tanımak olduğudur. Ne hissettiği ya da ne hissedip ne hissedemediği kişinin temel kaygısı haline gelmiştir. Yani artık kişi kamusal bir ifadeden çok kendi temsiliyle ilgilenmektedir. Bu benlik takıntısı Sennett'in de vurguladığı gibi kamusal alana dair iki temel soruna neden olmuştur. Biri kişinin artık kendi içine dönmesi sonucu kişidışı etkileşimden uzaklaşması ve diğeri özel ve kamusal alan kavramlarının birbirinin içine geçme durumu. Çünkü bu narsisizm hali artık kişinin dünyevi bir tecrübeye ilgilenmediğinin bir göstergesi ve

⁴ age, 136-137.

sadece kendisini dünyaya yansıtıp yansıtamadığı sorunsalıdır. Bu narsisizm durumunun kamusal alan üzerindeki etkisini Sennett şöyle dile getirmiştir:

“Özetle, bir toplumda narsisizm seferber edildiği ölçüde oyunun ifade ilkesine tamamen zıt bir ifade ilkesi güçlendirilmektedir. Böyle bir toplumda meziyetin ve göreneklerin kuşkulu görünmesi tabii ki doğaldır. Böyle bir toplumun mantığı kültür araçlarının yıkımını getirecektir. Bu yıkımı insanlar arası engellerin ortadan kaldırılması, insanların birbirine yaklaştırılmaları adına gerçekleştirecektir, fakat sonuçta ancak toplumdaki tahakküm yapılarının psikolojik terimler içinde yeniden inşasında başarılı olacaktır.”⁵

Yukarıda da belirtildiği gibi kişi artık kamusal bir ifade geliştirmekten çok sadece kendisini nasıl ifade edebileceği ve ifade edip edemediğiyle ilgilenmeye başlamıştır. Bu da yine belirtildiği gibi dünyevi bir tecrübeyle ilgilenmediğinin göstergesidir. Bunun sonucu olarak da kamusal alanın olmazsa olmazı kişidışı ifade ve etkileşimin yani şimdiye kadar oyun veya tecrübe olarak tanımlanmış şeyin ortadan kalktığı söylenebilir.

18. yüzyılda çok belirgin olan kamusal-özel ayrımı yine kişisel özgürlük arayışı sırasında bozulmuştur. Sennett özel olanı doğa, kamusal olanıysa kültür olarak tanımlamaktadır ki bu da değinilen narsisizm halinin kamusal olanı nasıl yok ettiğini anlamak için önemli bir unsurdur. Kişi doğal olanı, kişisel özgürlük istemiyle birlikte kültürün yani kamusal olanın yerine koymuştur. Çünkü doğal olan kişisel olandır. Fakat kişisellik üzerine yoğunlaşma kişiyi “oyundan” yani süreçten uzaklaştırmıştır. Artık kişi sadece kazanıp kazanamadığıyla ilgilenmektedir. Sennett, bu durumu çocukluk hali üzerinden anlatırken; çocuklar için oyunun bir kazanıp kazanmama meselesinden çok, “ oynamak” meselesi olduğunu söyler. Bu oyun meselesini irdelediğindeyse basitçe oyunun kuralları, çocuklar tarafından bu kuralların manipülasyonu ve bu manipülasyon sayesinde yaratılan eşitlik hali kazanıp kaybetme halinin üstüne çıkar. Bu durum çocuğun benlik mesafesini koymasını ve kamusallaşmasını sağlar. Lakin yetişkinlik halindeki kişisel özgürleşme istemiyle ortaya çıkan içe dönüş hali kişiyi oyunu oynamaktan çok oyunu kazanmak ya da kaybettiyse neden kaybettiğini düşünmek durumunda bırakarak, geriye kalan her şeyi yani kamusal olanı dışlar. Böylece Sennett’in tabiriyle “insan yaratımından insanlık durumuna”⁶ geçerek, narsisizmin kamusal olanı boyunduruğu altına almış olduğu söylenebilir.

⁵ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, çev. Abdullah Yılmaz, Serpil Durak, 3. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), 431.

⁶ *age*, 138.

Bu durum kişinin kendisini yalıtmasına ve sadece kişilik olarak kendisine benzeyenlerle kısıtlı bir kamusal paylaşımına, yani yine Sennett'in tabiriyle "kolektif kişilik" kavramının oluşmasına neden olmuştur. Bu kolektif kişilik haliyse günümüzde bir kamusal alan yanılması olan cemaatleşme halini ortaya çıkarmıştır. Sennett üzerinden, kolektif kişilik basitçe, fantastik yollarla oluşturulmuş kişilik sembolleriyle beliren bir ortaklık alanı olarak tanımlanırsa eğer, günümüzde bunun kendini gösterdiği alanın da cemaatler olduğu söylenebilir. Bu durumda cemaatin de günümüzde bir kamusal alan yanılması olduğu söylenebilir. Çünkü "cemaat, kolektif bir eyleme değil de, kolektif bir varlığa ilişkin bir fenomen"dir.⁷ Yani yine kişisiz bir edimden ziyade kişisel bir olaydır ve bir benlik meselesidir. Bu durum yukarıda narsisizm olarak tanımlanmıştı ki, bu narsist halin kamusalılığı yıkan bir durum olduğu sonucuna varılmıştı.

Bütün bunlardan yola çıkarak söylenebilir ki, cemaat görünüşte ne kadar bir birliktelik, bir kamusal izlenimi yaratsa da aslında o, kolektif kişilik tarafından kapsanmayanlar için oldukça dışlayıcıdır. Bu da cemaatin, kamusalığın tam zıttı bir noktaya düşmesine sebep olur. Bu durumu açıklarken şöyle diyor Sennett, "Cemaatin paylaştığı kişilik özellikleri hiç olmadığı kadar dışlayıcı olur; paylaşma edimi giderek kimin cemaate ait olup kimin olamayacağına ilişkin kararlarda merkezileşir."⁸ Ayrıca bu cemaatleşme hali bir yanılma olarak kamusal dair belli amaçları varmış gibi gözükse de aslında "dış dünyanın değişmesini talep etmekten çok o dünya tarafından yalnız bırakılma talebidir."⁹

Son olarak bahsedilmesi gereken Sennett'in boş kamusal alan ya da ölü kamusal alan olarak tanımladığı şeydir. Sennett bu durumu; "görünürlüğün ortasında yalıtılmışlık paradoksu..."¹⁰ olarak dile getirir. Burada bahsedilmeye çalışılan şey, mimari olarak, kamusal mekanlar olarak tasarlanmış yerlerdeki sorundur. Öyle ki, bu yapılar görsel olarak içerisiyle dışarı arasındaki ayrımı kaldırdıkları yanılmasını yaratırlar. Zira yeni nesil binaların çoğunlukla dış duvarlarında tamamen cam kullanması buna bir örnektir. Bu durum iki temel sorunu ortaya çıkarır. Biri, o cam duvarlar ne kadar içerisiyle dışarısının aynı olduğunu göstermeye çalışırsa çalışsın, aslında sadece belli

⁷ age, 291.

⁸ age, 342.

⁹ age, 342.

¹⁰ age, 28.

bir kesimi içeri davet etmektedir. Şöyle ki, Sennett'in tabiriyle bu "hava sızdırmayan barikatlar"¹¹ içeride ve dışarıda yapılan faaliyetleri çok daha keskin ve görünür bir biçimde ayırmıştır. Bu durum aynı daha önce bahsettiğimiz, bir cemaatin içinde olma ya da olamama durumuna benzer. Çünkü aynı orada da cemaat, kamusal bir yapı olduğunu söylemektedir lakin herkes için değil de sadece belli bir kesim içindir ve bu durum oldukça da görünürdür. İkinci sorunsu bu görünürlüğün herkesin herkesi gözetleyebileceği bir mekanizma yaratmış olmasıdır. Sennett bu durumu örneklerken ofis tasarımlarından yola çıkıyor ve şöyle diyor:

"Doğrudan doğruya kişinin başkaları karşısındaki görünürlüğünden kaynaklanan yalıttır bu. [...] Herkes birbirinin gözetimi altında olunca, sosyalleşme azalır ve sessizlik tek savunma tarzı haline gelir. [...] İnsanlar, biricik varlık nedeni onları bir araya getirmek olan kamu alanında nasıl kendilerine has yerlere ihtiyaç duyarlarsa, aynı şekilde, aralarında maddi engeller çoğaldıkça daha fazla sosyalleşirler. [...] Yakın temas arttığı anda sosyallikte düşüş başlar. İşte, bürokratik etkinlik mantığının bir başka biçimi..."¹²

Bu durum, dolayısıyla, bir yalıttır neden olur. Bu hayli görünür kılınmış yalıttır haliyse daha önce bahsedilen cemaatleşmeyle bir kamusal alan yanılması yaratır ve bunun, binaların duvarlarını camdan yaparak içerisi ve dışarıyı arasındaki engellerin kaldırıldığı zannedilmesinden bir farkı yoktur.

Günümüzde galeri ve müze gibi yerlerin kamusal alan olarak varsayılabildiği aslında neden kamusal olarak tam olarak karşılayamadıklarının arkasında yatan nedenlerin de aslında yukarıda anlatılanlardan kaynaklandığı söylenebilir. Basit bir örnekle başlanırsa, çoğunlukla müzelerde ve zaman zaman da galerilerde sanat yapıtıyla izleyici arasında izleyicinin yapıtla etkileşime girmesini engelleyen bir barikat vardır. Halbuki sanat yapıtı görünürlüğünü korumaktadır. Bu durum sokak sanatında da görülmeye başlanmıştır. Öyle ki artık sokakta ve sokak için yapılmış yani belirli bir kamusal taşıyan yapıtlar dahi, zarar görme riski bahanesiyle, kaplanmakta ve hatta bazen sökülüp müzelere ya da galerilere taşınmaktadır. Bu durumun yapıtla, hiçbir kolektif kişilik taşımayan izleyici arasına girerek izleyiciyi süreçten dışladığı ve izleyiciyi deneyimden yani kamusal alandan mahrum bıraktığı söylenebilir. Yapıt yerinden edilip bir galerinin hayli görünür vitrinine kalsa bile artık Sennett'in de belirttiği gibi görünürlüğün estetiğiyle toplumsal yalıttır başarıyla gerçekleştirilmiştir. İzleyici, daha önce Negt ve Kluge'nin tecrübe kavramı kullanılarak bahsedilen, tecrübeyle şekillenen somut bir kamusal alandan da yoksun bırakılmıştır. Zira

¹¹ age, 28.

¹² age, 30-31.

galerilerin ya da müzelerin belirli bir kolektif kişilik barındırdığı söylenirse yanlış olmayabilir. Ve daha önce bu kolektif kişiliğin bir kamusal alan yanılması olan cemaatlere evrildiği söylenmişti. Bu durumda artık kamusal olması için yapılmış bir yapının sadece belirli bir kesim için kamusal olduğunu korumakta olduğu söylenebilir. Dolayısıyla yapıt özü itibariyle ne kadar kamusal olmaya çalışırsa çalışsın artık bu öz sadece bir yanılmasından ibaret hale gelmiştir. Çünkü cemaatleşme hali dışlayıcıdır ve bu dışlayıcılık yapıtla etkileşime geçmesi için sadece belirli bir kesimin geçişine izin vermektedir. Böylece söylenebilir ki, bu durum, kamusal olmaktan ziyade ancak, tecrübeyle şekillenebilecek somut bir kamusal alanı yadsır.

2.2 Kamusal Alanda Gündelik Hayat

Yukarıda, Negt ve Kluge'nin tecrübe bağlamında geliştirdikleri karşıt kamusal alan kavramı ve Sennett'in boş ya da ölü kamusal alan olarak tanımladığı, oyun kavramının yitirilişiyle ortaya çıkan narsisizm ve kişisel özgürlük arayışı sonucu özel ve kamusal alan kavramlarının birbirine geçmesi ve bütün bu nüvelerin toplamında kolektif kişilik kavramının oluşmasıyla meydana gelen, bir kamusal alan yanılması olarak cemaatleşme kavramından bahsedilmiştir.

Bütün bu tecrübe, oyun veya bunların yoksunluğunu içinde barındıran yerin de gündelik hayat olduğu söylenebilir. Okula, işe veya bir yerden bir yere gitmek, yürümek, okumak, yazmak ve daha fazlası; bunların hepsinin gündelik hayatın bir parçası olduğu söylenebilir. Bu tezdeyse, Louis Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" olarak tanımladığı eğitim, din, kültür gibi ideolojik aygıtlar aracılığıyla iktidarın gündelik hayatı nasıl tahakkümü altına aldığı, Henri Lefebvre'nin *Modern Dünyada Gündelik Hayat* kitabında ortaya attığı bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu ve yeni ideoloji -ideolojik aygıt- reklamlar yoluyla ve tüketim pratiğiyle gündelik hayatın iktidar lehine programlanması ve uygunlaştırılması ele alınacak, sanatın gündelik hayatı dönüştürme yolunda tüketim toplumuna yenik düştüğü kısımlara değinilecektir.

Yararlanılan bu iki düşünürün de ortaklaştığı nokta gündelik hayatın çeşitli iktidar mekanizmaları tarafından tahakküm altına alındığı düşüncesidir.

Althusser bu mekanizmaları devletin ideolojik aygıtları (DİA) başlığı altında toplamış ve bu “birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumları”¹³ şu şekilde adlandırmıştır:

- Dini DİA (değişik Kiliseler sistemi)
- Öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet “okulları”] sistemi)
- Aile DİA’sı
- Hukuki DİA
- Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem)
- Sendikal DİA
- Haberleşme DİA’sı (basın, radyo-televizyon vb.)
- Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)”¹⁴

Althusser aynı zamanda, bu DİA’ların işlemlerini sağlayan Devlet (Baskı) Aygıtı’ndan da söz eder ve baskı aygıtıyla DİA’ların aynı şey olmadığını lakin birbirlerini tamamladıklarından bahseder. Aralarındaki farktan bahsederken, “baskı aygıtının *zor kullanarak*, ideolojik aygıtın ise *ideoloji kullanarak* işlediğinden”¹⁵ fakat devletin her aygıtında hem baskı hem de ideolojik unsurlar bulunduğundan söz eder. Yine de ikisini birbirine karıştırmamak adına durumu şöyle örnekler:

“Bu ayrım, devletin (Baskı) Aygıtının, kendi hesabına *baskıya* tümüyle (fizik baskı dahil) öncelik verirken, ideolojinin burada ikincil bir işlevi olmasıdır (bütünüyle baskıya dayanan aygıt yoktur). Örnekler: Ordu ve polis hem kendi uyarlıklarını ve yeniden-üretimlerini sağlamak için, hem de dışarıya sundukları ‘değerler’ ile aynı zamanda ideolojiyi kullanarak işlerler.

Aynı biçimde, fakat tersine DİA’larda *ideoloji* tümüyle öncelik kazanırken, aynı zamanda baskıya, en son durumda olsa bile, fakat yalnızca en son durumda çok hafifletilmiş, gizlenmiş, hatta sembolik bir baskıya (bütünüyle ideolojiye dayanan aygıt yoktur) ikincil bir işlev verildiği söylenmeli. Böylelikle kiliseler ve okul, ceza, ihraç, seçme vb. uygun yöntemlerle yalnız kendi çobanlarını değil sürülerini de ‘disipline sokarlar’. Aile de böyledir... Kültürel (içlerinden birini sayacak olursak, örneğin sansür) DİA da... vb.”¹⁶

Aralarındaki ilişkiyi ise şu şekilde özetler:

“Devlet (Baskı) Aygıtının görevi, özü bakımından, son analizde *sömürü ilişkileri* olan üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini siyasal koşullarını, Devlet (Baskı) Aygıtı olarak, baskı (fiziksel ya da değil) ile sağlamaktır. Devlet aygıtı yalnızca kendi yeniden-üretimine önemli bir ölçüde (kapitalist devlette siyasal hanedanlar, askeri hanedanlar vb. vardır) katkıda bulunmaz, fakat devlet aygıtı aynı zamanda ve özellikle, baskı yoluyla (en sert fiziksel güçten basit idari yasak ve emirlere, açık ya da gizli sansüre vb. kadar) DİA’ların işleyişinin siyasal koşullarını sağlar.

Gerçekten de, Devlet (Baskı) Aygıtının ‘kalkanı’ ardında üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini de büyük ölçüde sağlayanlar, bunlar DİA’lardır.”¹⁷

Daha önce, sokakta veya sokak için yapılmış yapıtların çeşitli nedenlerle yerlerinden edilip galeri yahut müzelere taşınması sorunundan bahsedilmişti, bu durum halihazırda Kültürel DİA’ya bir örnek olarak verilebilir. Zira herhangi bir iktidar mekanizması

¹³ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Mahmut Özışık, Yusuf Alp, 4. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 33.

¹⁴ *age*, 33-34.

¹⁵ *age*, 35.

¹⁶ *age*, 35.

¹⁷ *age*, 39.

tarafından programlanmamış ve gündelik hayatın akışını bozabilecek her türlü müdahale, tecrübe mefhumunu da içinde barındırır; bu tecrübenin somut bir kamusal alanın yapı taşı olduğuna değinilmişti. Böylece, her türlü iktidar mekanizması için tecrübenin yani yeniden bir kamusal alan ve dolayısıyla bir kamunun oluşmasının tehlike arz ettiği söylenebilir. Bunu oluşturabilecek her müdahalenin de -bu durumda sokaktaki bir sanat yapıtı- ancak egemen ideolojinin içine dahil edilerek gündelik hayatın programlanmış akışını tehlikeden uzak tutabileceği ve bu işi de (kültürel) DİA ile yaptığı söylenebilir.

Henri Lefebvre de egemen ideolojilerle gündelik hayatın tahakküm altına alındığından bahsetmiştir. Lakin Lefebvre'nin ideolojileri Althusser'inkinden bir nebze farklıdır, zira kendisi egemen ideoloji olarak reklamı alır ve altında bulunduğumuz tahakküm mekanizmasının, bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu aracılığıyla üstyapılar olduğundan bahseder. Bu yolla “gündelik hayatın bölünmekle ve örgütlenmekle kalmadığından, aynı zamanda programlandığından”¹⁸ da bahseder. Lefebvre, bazı yanlarıyla Althusser'in DİA'larına benzediğini söyleyebileceğimiz gündelik hayatın bölünmesi yoluyla örgütlenme ve yapılanmasını şöyle dile getirmiştir;

“Savaşın sonra, Avrupa'da becerikli ve zeki bazı kişiler (kimler olduğunun burada önemi yok), tüketim üzerinde ve tüketim aracılığıyla etki etme olanağının, yani gündelik hayatı örgütleme ve yapılandırma olanağının farkına vardılar. Gündelik hayatın parçaları bölümlere ayrıldı, 'hemen oracıkta' bölündü ve bir yapbozun parçaları gibi düzenlendi. İçlerinden her biri -iş, özel hayat ve aile hayatı, boş zaman-, henüz yepyeni olan (ticari ve kısmen planlanmış) eğlence örgütlenmesi de dahil olmak üzere akılcı bir biçimde işletilir.”¹⁹

Burada şu belirtilmelidir ki, Lefebvre örgütlenmeden bahsederken, burada, “klasik örgencilikten ayrılan *örgütlenme kavramı*”ndan²⁰ bahseder ve bu yeni örgütlenme kavramının “neo-kapitalist toplumun pratiği içinde *kurum* kavramı ile birleşti[ğini]”²¹ belirtir.

Burada bahsi geçen kurum kavramının Althusser'in DİA'larıyla pek çok açıdan kesiştiği söylenebilir. Zira Lefebvre'nin kurumları da gündelik hayatı iktidar mekanizmasının lehine yapılandırıp programlayarak onu tahakküm altına almaktadır. Lefebvre'nin kendi örnekleriyle üstyapılar olarak tanımladığı; “yasalar, devlet,

¹⁸ Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, çev. Işın Gürbüz, 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 77.

¹⁹ **age**, 71.

²⁰ **age**, 55.

²¹ **age**, 55.

hükümet”²²; “kurumlar ve ideolojiler, işlevler ve ‘değer’ sistemleri, aynı zamanda sanat ve düşünce yapıtları”²³, hepsinin bahsi geçen kurum kavramının içinde yer aldığı söylenebilir. Gündelik hayatı boyunduruğu altına alan bu üstyapıların aracısı için ise bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu deyimini önerir ve onu şöyle tanımlar; “Bu şekilde hem bu toplumun akılcı niteliği ve bu (bürokratik) akılcılığın sınırları, hem örgütlediği nesne (üretim yerine tüketim), hem de üzerine oturma çabasında olduğu *düzlem*, yani gündelik hayat belirtiliyor.”²⁴

Bu düzlemi boyunduruğu altına alan tüketimin de, egemen ideoloji reklamla işlediğini söyler. Böylelikle “üretim ideolojisi ve yaratıcı faaliyetin anlamı, *tüketim ideolojisi* haline dönüşmüşlerdir.”²⁵

Bu durumda, sanatın da yaratıcı faaliyetin tüketim ideolojisine dönüşmesi durumundan kurtulamadığı söylenirse doğru olabilir.

Zaten Lefebvre de sanatın bu tüketim ideolojisinin içine girişini şöyle özetliyor:

“Sanat yapıtı yerini estetiğe bırakıyordu ve estetizm, üstdil olarak, bu dolayım sayesinde yapıtların ve özerk güç olarak kurulan sanatın yerine geçiyordu. Böylelikle felsefi yanılısama geniş bir ölçekte, kurumsal bir pratik içinde yaratımın tehdit edildiği, kültürel malların yiyip bitirici bir tüketime sokulduğu koşullarda yeniden üretilir. ‘Kültür’, ‘Sanat’ gibi kendiliklere bürünmüştür.”²⁶

Bu alıntıda bahsi geçen üstdil handikapından söz ederkense şunları söylüyor: “Üstdil, tarihsel görevleri ve tamamlanmamış ödevleri maskeleyerek ve unutmak için, sorumlulukları ortadan silmek için, gizli bir suçluluğu, belli belirsiz bir yoksunluk ve rahatsızlık duygusunu dağıtmak için en büyük ikamedir.”²⁷

Ayrıca, kültürün bir devlet ideolojisi olduğunu söyler Lefebvre:

“Kültürün birliği en üst düzeyde, kültürel kurumlar düzeyinde yer alır. Bu da ‘kitle kültürü’nü ve ‘kaliteli ürünler’in, ‘sağlam’ olarak kaldıkları iddia edilen yapıtların tüketimini beslemeyi olanaklı kılar.”²⁸

Daha önce DİA’lar incelenirken, Althusser’in de bir ideolojik aygıt olarak kültürden bahsettiği görülmüştü. Bu kültürel DİA ve kültür ideolojisi arasında farklar olduğu aşıkardır lakin belli bir noktada ortaklaştıkları da rahatça söylenebilir. Biri devletin

²² **age**, 46.

²³ **age**, 83.

²⁴ **age**, 73.

²⁵ **age**, 68.

²⁶ **age**, 184.

²⁷ **age**, 151.

²⁸ **age**, 111.

baskı aygıtının *kalkanı* ardında egemen sınıf adına sömürü ilişkilerini kurmaya ve devamına çalışırken, öbürü gündelik hayatı programlayan bir kurum olarak, tüketim toplumunun varoluş koşullarını sağlamaktadır. Böylece, farklı yollardan ama benzer şekilde ikisinin de, gündelik hayatın akışını bozabilecek herhangi bir müdahaleyi egemen ideolojinin içine yedirerek, iktidar mekanizmalarının gündelik hayat üzerindeki tahakkümünü sürdürmeye yönelik çalıştığı söylenebilir. Yani her ikisinin de bir tür uygunlaştırma politikasıyla çalıştığı söylenirse yanlış olmayabilir.

Son olarak, Lefebvre, bütün bunların sonucunda dönüştüğümüz şey ve ondan kurtulma yolu adına şunu önerir:

“*Homo sapiens, homo faber, homo ludens*, sonunda birer ‘*homo quotidianus*’ olur; hatta *homo* niteliklerini bile kaybederler. *Quotidianus* hala bir insan değil, bir otomattır. Bu otomatın gündeliklikten yola çıkarak, bir insanın niteliğine ve özelliklerine yeniden kavuşması için, gündelik olanı tam da gündelik olan içinde aşması gerekir!”²⁹

Bütün bunlardan yola çıkarak söylenebilir ki, kamusal alanda sanat pratikleri gündelik hayatı kendi içinde, onun kendi unsurlarını kullanarak dönüştürüp aşabilecek kuvvete sahiptir. Çünkü tam da gündelikliğin içinde gündelik akışı bozabilecek şekilde konumlanabilirler. Lakin bu müdahalelerin bazen farketmeden, bazen de bilerek egemen ideoloji içinde öğütüldüğüne yukarıda referanslarla değinilmişti. Bunlardan birincisinin, bilerek ama belki bilinçsizce üstdilim handikapına düşmeleri ve gündelik hayatı dönüştürdüğü yanılsamasıyla aslında gündelik hayatın uygunlaştırılmasına katkı sağlamaları olduğu söylenebilir. İkincisinin ise, bu yapıtların -DİA’lar ya da kültür ideolojisinin yönlendirmesiyle- birer kültürel tüketim nesnesine dönüşme tehlikesi taşıdığı yönünde olduğu öne sürülebilir. “Dünün karşı çıkışı, bugün kültürel tüketim için kaliteli bir üründür. Bu tüketim, *bir anlam vermeye çalışan şeyi yutmuştur.*”³⁰

²⁹ age, 208.

³⁰ age, 109.

3. AKTİVİZM VE YARDIMCI KAVRAMLAR

Şimdiye kadar tecrübeden yoksun bırakılan kamusal alanın, bir kamusal alan yanılımasına dönüşüp, cemaatlere evrildiğinden ve bu cemaatleşmenin dışlayıcılığından bahsedildi. Ayrıca DİA'lar ve bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu aracılığıyla iktidar mekanizmaları lehine uygunlaştırılmış bir gündelik hayattan söz edildi. Bu durumların çıkış yolu olarak da kamusal alanda sanat konuldu ve bu çıkış yolunun takıldığı yerler gösterilmeye çalışıldı. Burada artık şu belirtilebilir ki, bu çıkış yoluna ya da şöyle de söylenebilir; bu dönüştürme yollarına ya da müdahalelere yani kamusal alanda sanata içkin olan bir kavram vardır. Bu kavramın da aktivizm olduğu söylenebilir.

Bu noktada aktivizmin kısaca ne olduğunu açıklamak faydalı olabilir.

Aktivizmin sözlük anlamı “politik, ekonomik ya da toplumsal değişime yönelik eylem”³¹ olarak özetlenebilir. Zira kamusal alana odaklanmış kamusal alanda sanatın, bu kamusal alana odaklanış sebebinin, yukarıda bahsedilen cemaatleşmeye ve uygunlaştırılmış gündelik hayata bir karşı duruş ve bunları dönüştürmeye yönelik bir hamle olduğunu söylemek doğru olabilir. Bu hamlenin, daha önce de belirtildiği gibi, zaman zaman üstdille bir dönüşüm yanılıması yaratmakla kalmak; kültürel bir tüketim nesnesine dönüşerek egemen ideolojiye dahil olmak veya kamusal alan yanılımasına kanmak gibi bazı sorunlar teşkil etse de temelde içinde yaşadığımız ve iktidar mekanizmalarınca tahakküm altına alınmış hayatı dönüştürmeye yönelik olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu süreçteki temel kavramın da aktivizm olduğu varsayılabilir. Her ne kadar, zaman zaman dönüştürmeye çalıştığı şeye dönüşüp uygunlaştırılmış ve cemaatleşmiş bir aktivizm olsa da.

³¹ Aktivizm: Bilinç-yükseltmek, ittifak kurmak, seçmen kayıtlarının hazırlanmasına ve politik kampanyalara önderlik etmek, propaganda ve basın-yayın faaliyetleri yürütmek gibi eylemlerin yanında sosyal değişimi etkileyecek başka eylemler vasıtasıyla sosyal ya da siyasal hedeflere ulaşmak için tasarlanmış planlı davranış. Robert L. Baker, **The Social Work Dictionary**, 5th Edition, NASW press. 2003. Aktivizmin tanımının alan içi kitaplarda bulunamaması sonucu, *Sosyal Çalışma Sözlüğü*'ndeki, bulunan tek tanımı kullanılmıştır.

Bu tezde aktivizm kavramı öncelikle, Jacques Rancière'in eleştirisi, sanat ve politika ilişkisi üzerinden ele alınacaktır. Devamındaysa Rancière'in ele aldığı kavramlar doğrultusunda ortaya çıkan sorun ve paradokslara cevaben Boris Groys'un estetiğin sanat ve tasarımla ilişkisi üzerinden bir nevi bu paradokslara sunduğu çıkış yollarına değinilecektir. Ayrıca propaganda ve gösteri gibi aktivizmle doğrudan bağlantılı kavramlar da bu kısımda incelenecektir.

3.1 Estetik ve Eleştirisi

Boris Groys'un deyişiyle sanat aktivizminin, Jacques Rancière'in adlandırmasıyla eleştirel sanat ve sanat-politika ilişkisinin, estetik kavramıyla doğrudan bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu ilişki her zaman doğru orantılı bir ilişki olmak zorunda değildir. Bir çeşit hayat-sanat birlikteliğini ön koşul koyan bu kavramların estetiği ele alışlarının tam olarak aynı noktalardan çıkmasalar da aynı noktaya vardıkları ya da en azından birbirlerini besledikleri söylenebilir.

Aktivizm kavramından söz ederken ve sanatla ilişkisine değinirken bahsedilmesi gereken bir kavramın eleştirel sanat olduğu söylenebilir. Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu* kitabında "Eleştirel Sanatın Sorunları ve Dönüşümleri" bölümüne şu tanımla başlar; "en genel tanımıyla eleştirel sanat, tahakküm mekanizmalarına dair bilinç vererek izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan eyleyiciye dönüştürmeyi amaçlar,"³² der. *Özgürleşen Seyirci* kitabındaki "Politik Sanatın Paradoksları" bölümünüyse şu tanımla bitirir; "eleştirel sanat, politik etkisinin estetik uzaklıktan, mesafeden geçtiğini bilen sanattır. Bu sanat öyle bir etkinin garanti olmadığını, her zaman için karar verilemeyen bir tarafı olduğunu bilir."³³

İlk tanımdan yola çıkıldığında, Rancière'in de değindiği bir problem vardır. Kimse tamamen bilinçsizce, dış güçler tarafından bilinçlendirilmeyi beklememektedir. Lakin burada belirtmek gerekir ki, Rancière'in tanımladığı eleştirel sanat, sanat kurumlarının kapalı cemaatlerinin içinde gerçekleşen bir eleştirel sanattır. Bu tip sanatın doğrudan bu kurumların içinde var olmasa bile sonradan bu kurumlarda "örnek niteliklerini

³² Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, 3. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 48.

³³ Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 77.

sergilyerek anlam kazanabilir,”³⁴ olduğunu belirtir. Burada, bu tez bağlamında söylenmesi gereken iki şey vardır. Birincisi, tez kapsamında ele alınan ve aktivist ya da eleştirel bir yapıya sahip olduğu savunulan sanat pratikleri, insanları bilinçlendirerek eyleme geçirmekten ziyade insanlarla beraber eyleme geçme maksadı taşımaktadırlar. Bu yolda karşılıklı bir bilinçlenme söz konusu olabilir ama bu ancak beraber eyleme geçildiğinde edinilecek kazanımlar sonucu gelecek bir ortak bilinçtir. Rancière’in bahsettiği eleştirel sanatın bilinçlendirme gayesi içinse şunlar söylenebilir, kendisini ancak sanat kurumları içinde var edebilen bu sanat eğer bir bilinçlendirme gayesi taşıyorsa bile zaten hedef kitlesinden çok uzaktadır. Zira kamusal alandan bahsederken genel olarak sanat kurumlarının günümüzde kolektif kişiliklerin cemaatleşmiş yapılarına dönüşerek bir kamusal alan yanılığı yarattığından bahsedilmişti. Böylece bu tip yapıların sadece belli bir kesimi içine dahil ettiği, kamuyu dışladığı ve dolayısıyla tecrübeden yoksun oldukları söylenebilir. Böyle bir ortamdaysa eleştirel sanatın izleyiciyi bilinçlendirme gayesinin asıl anlamını yitirdiği söylenirse yanlış olmaz. Hatta bu eleştirel sanatın, Lefebvre’nin bahsettiği bir üstyapıya ve oradan da doğrudan bir kültürel tüketim nesnesine dönüşmeye bile gittiği söylenebilir. Tez bağlamında söylenmesi gerekenlerden ikincisinin de yukarıda bahsedilenlerle doğrudan bir ilişkisi vardır. O da, yine Rancière’in de değindiği bir sorun olan eleştirel sanatın, sanat kurumları içinde yer aldıklarında kendisinin parodisi haline dönüşme riskidir.

Rancière’in eleştirel sanata dair alınan ikinci tanımındaysa eleştirel sanatın estetik mesafeden geçtiği söylenmektedir. Rancière, bir nevi eleştirel sanatın sanat olma iddiasından vazgeçmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu durumun, modernist estetik anlayışından bakıldığında bir noktaya kadar doğru olduğu söylenebilir. Zira Suzi Gablik’in “*Connective Aesthetics: Art After Individualism*” makalesinden yola çıkarak, modernist estetik, “gözün hegemonyası”, başka bir deyişle saf sanat algısıyla birleşmiş sanatçının asosyal bireyselliği olarak tanımlanabilir. “Modernist estetik, değer biçilecek ana kaynak olarak sadece kendisini görür, yaratıcı bir katılımcılığı teşvik etmektense, Ötekinin uzaklaştırılmasını ve değersizleştirilmesini sağlar.”³⁵ Lakin bu estetik anlayışa karşı başka bir estetik anlayış daha olduğu söylenebilir.

³⁴ age, 68.

³⁵ Suzi Gablik, “Connective Aesthetics: Art after Individualism”, **Mapping the Terrain**, ed. Suzanne Lacy 2. bs. (Seattle, Washington: Bay Press, 1995): 85.

Bahsedilecek diğer estetik anlayış, zaten Rancière'in kullandığı estetik anlayışın, yine Rancière'in eleştirel sanatın sorunları olarak gördüğü şeylere neden olan sorunlu bir anlayış olduğunu ortaya koymaktadır.

Boris Groys sanat aktivizminden bahsederken “her şeyin estetize edildiği bir devirde yaşadığımızı kuşku yok”³⁶ der ve Fransız Devrimi'yle gelen ve geleneksel olmayan bir ikonoklazmdan bahseder. Fransız Devrimi'ne kadar her rejim değiştğinde bir önceki rejime ait her şeyin maddi olarak yok edilmesinin yani geleneksel ikonoklazmın, Fransız Devrimi'yle beraber “çok daha radikal bir ölüm biçimine”³⁷ dönüştürüldüğünü söyler. Bu yeni ikonoklazmı da “estetizasyon” olarak adlandırır. Burada unutulmaması gereken nokta Groys'un estetik kavramını topyekun yadsıması değildir. Fransız Devrimi öncesi yani “modernlik öncesi sanatın tamamını sanat değil, tasarım olarak görmemiz gerekir,”³⁸ der Groys. Bunu söylemesinin nedeni, modern öncesi bizim şimdi sanat olarak tanımladığımız her şeyin, işlevsel bir değeri olması ve bu yapıtların estetize edilmesinin nedeninin alımlayıcıya cazip gelmesi için bir yöntem olarak kullanılması ve bu cazibenin yapıtın işlevini ortadan kaldırmamasıdır. Yani bizim günümüzde sanat dediğimiz modern öncesi sanat; Groys'un deyimiyile “sözcüğün modern anlamıyla sanat değil, tasarım,”³⁹ estetize edildiği ölçüde işlevini kaybetmez, zaten işlevseldir ve gündelik hayatın içindedir. Devrim sonrası ise bu estetizasyonun tersine dönerek üretilen yapıtın işlevsizleştirilmesi için kullanıldığını öne süren Groys, bu durumu yeni ikonoklazm olarak tanımlamaktadır. Her ikonoklazmda olduğu gibi yapıtların fiziksel olarak yok edilmesinden modernlik ile beraber bütün bu yapıtlar için çok daha kesin bir ölüm yolu olan nesnelere bir araya toplanıp asıl kullanım alanlarından kopararak ve işlevsizleştirilerek sergilenmek üzere, müze adı altındaki açık mezarlara konulduğundan bahseder. Bu durumu da sanatsal estetizasyon olarak adlandırır ve sanatsal estetizasyonun, modern anlamda tasarımı, günümüzdeki haliyle sanatı işlevsizleştirdiğinden bahseder. Yani söylenebilir ki, eskinin örgensel olarak estetik olan tasarımı, estetize edilerek sanat adı altında gömülmüştür. Lakin mezar açıktır ve her bakana bu ölümden dönüş olmadığını haykırmaktadır. Groys burada Lenin'in mezarının örneğini verir ve şunları söyler;

³⁶ Boris Groys, **Akışta: İnternet Çağında Sanat**, çev. Ebru Kılıç, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017), 56.

³⁷ **age**, 47.

³⁸ **age**, 45.

³⁹ **age**, 46.

“[...], Stalin’in Lenin’in ölü bedeninin kamuya daima açık tutulmasında bu kadar fazla ısrar etmesinin nedeni budur. Lenin Mozolesi, Lenin’in ve Leninizmin gerçekten ölü olduğunun görünür bir garantisiydi. Rusya’nın bugünkü liderlerinin de, birçok Rusun bu yöndeki taleplerine rağmen, Lenin’i gömmek için hala acele etmemesinin nedeni budur. Lenin gömülürse Leninizmin geri dönmesinin tekrar mümkün hale gelmesinden çekinirler.”⁴⁰

Bu durumun kesin ve geri dönüşü olmayan bir son, bir tükeniş, eylemliliğin devam ettirilemeyeceği bir sınıra ulaşma hali gibi görüldüğü aşıkardır. Lakin Groys tam bu noktada bir çıkış yolu olduğunu belirtir. Bahsettiği olgu çağdaş sanat aktivizmidir. Çağdaş sanat aktivizminin hem tasarım estetizasyonunu hem de sanatsal estetizasyonu içerdiğinden bahseden Groys; tasarımın amacını “[...] gerçekliği, statükoyu değiştirmek; gerçekliği iyileştirmek, daha çekici, kullanım açısından daha iyi kılmak,”⁴¹ olarak tanımlar. Sanatınsa “[...] gerçekliği, statükoyu olduğu gibi kabul eder görünür; ama devrimci, hatta devrim sonrası bir bakış açısıyla işlevsiz, çoktan başarısız olmuş bir şey olarak [gördüğünden],”⁴² bahseder. Bu çelişkili durumun ise bir handicap olarak görülmemesi gerektiğini savunur. Zira sanatın, aynı zamanda modern anlamıyla bir tasarım gibi işlev kazandığından bahseden Groys; “sanat aktivizmi sanatı siyasallaştırır; sanatı siyasal tasarım, zamanımızın siyasal mücadelelerinde bir araç olarak kullanır,”⁴³ der; ardından, sanatsal estetizasyon anlamında katı bir sonu kabul ettiğini şu cümleyle ekler; “statükonun yaklaşmakta olan, iyileştirilmesine ya da düzeltilmesine izin vermeyen topyekun başarısızlığının önceden şekillendirilmesi anlamında başarısızlığını kabul etmesi.”⁴⁴ Bu çelişik durumu ise kötü bir şey olarak tanımlamayan Groys, ancak bu çelişkiye sahip sanatın “radikal bir değişiklik olarak devrim olasılığını işaret ettiğinden,”⁴⁵ söz eder. Keza sanatın aktivizmle beraber tekrar işlev kazanmaya çalışması ve aynı zamanda kendi sonunu görerek, bizim de o sondan geriye bakmamızı sağlamasının birbirini yok sayan bir çelişkidir ziyade birbirini besleyen bir çelişki olduğu söylenebilir. Bu durumda ilerlemenin imkansız hale geldiği noktada; sanat üzerinden konuşursak geçmişin bütün yapıtlarının cesetlerinin sergilendiği noktada, yeni olduğu iddiasındaki her şey de doğduğu anda bir ceset olarak geçmişte kalmış ve bağlamından kopuk bir nesne olduğu gerçeğiyle yüzleşmişse, sanat geriye dönüp bakabilmemizi sağlar. Hikayenin

⁴⁰ age, 48.

⁴¹ age, 52.

⁴² age, 52.

⁴³ age, 52.

⁴⁴ age, 52-53.

⁴⁵ age, 53,

değiştirilemez sonuna hızla savrulurken durup yeniden eyleme geçebilmeyi de bu, geriye dönüp bakabilme durumunun sağladığı söylenebilir. Yani “insan hem dünyayı estetize edip hem de onun içinde eyleme geçebilir,”⁴⁶ der Groys ve böylece siyasal bir eylem olarak tekrar işlev kazanan sanatın, aynı zamanda geriye bakışımızı da sağlayarak önümüzü görmemizi sağladığına değinir ve bunu sanat aktivizmi olarak tanımlar.

3.2 Propaganda ve Gösteri

Aktivizm her zaman muhalif olan tarafından kullanılan bir yöntem değildir. Sözlükteki anlamı “inanç, değer ve uygulamaların sistematik bir şekilde yaygınlaştırılması”⁴⁷ olsa da propaganda, 20. yüzyılda, özellikle birinci ve ikinci dünya savaşlarında, iktidar mekanizmalarının sanatı propaganda aracı olarak kullanılmasıyla negatif bir anlam kazanmıştır. Devletlerin ya da iktidarların ideolojilerini kamuya empoze etme çalışmalarının da bu türden bir aktivizm olduğu söylenebilir. Propagandanın, bu sürece kadar olan tarihi tarafsız sayılabilir ve tarafsız bir yaygınlaştırma aracı olarak tanımlanabilir. Daha sonra propaganda, negatif bir anlam kazanmış olsa da, Toby Clark *Propaganda ve Sanat* kitabında propagandaya eski itibarını geri vererek bu tarz eylemleri muhalif propaganda ya da anti-propaganda olarak adlandırmıştır. Clark’ın kitabın giriş kısmında sanat ve propaganda ilişkisi üzerinden Lucy Lippard’ın “Propaganda için Biraz Propaganda” adlı makalesinden aktararak yaptığı propaganda tanımı şöyledir: “Böylesi bir ‘iyi propaganda’ sanatın olması gerektiği halidir – etrafımızda neler olup bittiği hakkında yeni bir görme ve düşünme biçimi yaratan bir provokasyon.”⁴⁸ Buradan yola çıkarak propagandayla ilgili ilk söylenecek şey, propagandanın provokatif bir yapıda olduğu olabilir. Bir yaygınlaştırma aracı olarak en çok kullandığı medyumunsa kitle iletişim araçları olduğu söylenebilir. Özellikle afişler ve sloganlar bunların arasında önemli bir yer tutar. Provokatif yapısının vuruculuğu için görsel olarak heybetli olabildiği gibi, özellikle savaş dönemlerinde, iktidar mekanizmalarınca kullanılan afişler göz önüne alındığında, afişlerin görsellerinin metinden ayrıldığında anlamsızlaşacağını savunur Clark. Bu durumun propagandanın reklamlarla benzer yöntemler kullanmasından kaynaklandığı

⁴⁶ age, 57.

⁴⁷ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültür Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşsucu, 2. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 11.

⁴⁸ age, 13.

söylenir. Zira popüler kültürün görsel şifreleri kullanılarak, kamuya doğrudan, belirli bir fikir beyan edilmektedir. Savaş dönemlerinde iktidar mekanizmalarınca kullanılan halindeyse, bu durumun, kamuya beyan edilmekten çok empoze edilmeye kaydığı söylenebilir. Benzer bir şekilde, yukarıda, günümüzde artık bir ideolojik aygıt olduğundan bahsedilen reklamın da yine bu empoze etme yolunu kullanmakta olduğu söylenirse yanlış olmaz. Özellikle savaş dönemlerinde propaganda, iktidar mekanizmalarına boyun eğecek, kontrol edilebilir kitleler yaratmak için kullanılmıştır. İktidar mekanizmaları, bunu yaparken her ne kadar kamusal alanı kullansa da, Sennett'in de belirttiği gibi, kitleleri belirli bir kolektif kişilik yapısı altında toplamaya çalıştığından, kendisine tehlike arz eden, tecrübeyle şekillenmiş kamusal alanı da yadsıyabilir ya da yok edebilir.

Propagandayla ilgili bir başka nokta, yapılan provokatif beyanın alıcı tarafından kolayca alınması ve hızlıca yaygınlaşmasını sağlamak için burada, tasarımın önemli bir yer tuttuğudur. Yine bu noktada işin içine propagandanın sanatla ilişkisi doğrultusunda estetik kaygı girer. Clark bu kaygıları kısaca üç soruda özetlemiştir:

“Sanatın propagandaya alet edildiği her eserde mesaj estetik kaliteyi geri plana mı iter? Estetik yapıyı değerlendiren ölçütler ideolojik değerlerden ne kadar ayrılabilir? Propaganda sanatı etkileme amacı taşıyorsa bunu nasıl gerçekleştirir ve ne dereceye kadar başarılı olur?”⁴⁹

Yukarıda estetik başlığı altında anlatılanlar ve Althusser'in DİA'ları ışığında bu sorulara şu cevaplar verilebilir: Birincisi, bu sorularda konu edilen estetiğin, yine Groys'un belirttiği, Fransız devrimi sonrası ikonoklazmla gelen sanatsal estetik olduğunu belirtmek faydalı olabilir. Yani bunun, halen bir değer biçme yolu olarak kabul edilen modernist estetik olduğu söylenebilir. Fakat bu tip estetiğin gözün hegemonyası olduğundan, saf sanat ve asosyal sanatçı düşüncesinden beslendiği yukarıda belirtilmişti. Kendinden başka bir değer mekanizmasını kabul etmeyen bu estetik algıya karşı, Groys'tan yola çıkarak işlevselliğin de bir estetik değer olduğundan bahsedilmişti. Dolayısıyla sanat propagandaya alet edildiğinde, hem sonu görmesini sağlayan sanatsal estetizasyona hem de propagandanın aktivizmin bir parçası olduğu düşünülürse; işlevsellikle gelen estetik değere sahip olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla estetik kalitesinden hiçbir şey kaybetmediği söylenebilir. Hatta tam tersine bu sanatın, estetik olarak, olduğundan daha da kuvvetlendiği bile savunulabilir.

⁴⁹ age, 15.

İkincisiyse Althusser'den yola çıkarak, bu sorulardaki estetiğin yani buradaki adlandırmasıyla modernist estetiğin de bir ideolojik aygıt olduğu rahatlıkla söylenebilir. Zira bu estetik, söz konusu yapıtı egemen ideoloji içine dahil etmenin bir yolu olarak okunabilir.

Propaganda, 20. yüzyılın başlarında da muhalif gruplar ve sanatçılar tarafından kullanılan bir yöntem olsa da, o dönemlerde anlaşılmaz kaldığını belirtir Clark. Asıl olarak 20. yüzyıl sonu itibariyle propaganda feministler ve savaş karşıtları gibi çeşitli muhalif gruplarca, bu bölümün başında belirtilen haliyle yani muhalif propaganda olarak kullanılmaya ve en önemlisi tanınmaya başlanmıştır. Özellikle muhalif sanatçılar tarafından klasik propaganda araçlarının tersyüz edilmesiyle, sanatsal bir yöntem olarak sıklıkla kullanıldığı söylenebilir. Dolayısıyla kamusal sanat pratiklerinin de zaman zaman propagandadan yararlandığı belirtilebilir.

Son olarak, aktivizm bölümünde “gösteri”den bahsedilmesi yerinde olabilir. Guy Debord'un teorisini ortaya attığı gösteri kavramı ve situasyonist hareket birbiriyle doğrudan ilgilidir. Debord gösteriyi tanımlarken, “gösteri, metanın toplumsal yaşamı *tümüyle işgal etmeyi* başardığı andır,”⁵⁰ der. Situasyonist hareketin temelini de bu gösterinin doğrudan eylemle tersyüz (*détournement*) edilmesi olduğu ve gündelik hayatın içinde durumlar yaratıp işleyişine müdahale ederek onu değiştirme amacı taşıdığı söylenebilir. Gösterinin, gerçek yaşamın yerini aldığından bahseder Debord. Bu durumun bir nevi, yukarıda bahsedilen, kamusal alanı tecrübeden yoksun kılarak kolektif kişiliklerin cemaatleşmiş yapılarıyla kamusal alan yanılması yaratma, gündelik hayatı DİA'lar ve tüketim kültürü aracılığıyla uygunlaştırma, modernist estetiği tek estetik değer olarak gösterme gibi; kısaca iktidar mekanizmalarının hayatı tahakküm altına alma yöntemi olduğu söylenebilir. Yani iktidar olan, başa çıkamadığı ve tehlikeli bulduğu şeyi kendi içinde eritip, kendisine mal ederek bir temsilini oluşturmaktadır denebilir. Bu noktada, gösteriye karşı tersyüz etmenin de, iktidar mekanizmalarınca aynı şekilde gösteri haline dönüştürülebilme riskini taşımakta olduğunu belirtmek yerinde olabilir.

Bu tezde bahsedilecek kamusal alanda sanat pratiklerinin, Debord'un adlandırmasıyla gösteriye karşı bir duruş teşkil ettiği söylenebilir. Zira hepsinin gerçek bir kamusal

⁵⁰ Guy Debord, **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, 2. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006), 52.

alan yaratma ve gündelik hayatı uygunlaştırılmış halinden sıyırma amacı taşıdığı söylenirse yanlış olmaz.



4. KAMUSAL ALANDA SANAT PRATİKLERİ ÜZERİNDEN BİR AKTİVİZM TARTIŞMASI

Kamusal alanda sanat pratiklerinin anlatılacağı bu bölümde, genel olarak sanatçı örnekleriyle pratikler ele alınacak ve bu pratikler ele alınan örneklerin yardımıyla aktivizm bağlamında tartışılacaktır. Lakin bu pratiklere geçmeden önce yine bu pratikleri daha iyi anlamak için bahsedilecek bir ana akım kamusal sanat tarihi anlatısı, iki tane de kavram vardır. Ele alınacak pratiklerin içinde atıfta bulunulacak ve önemli bir noktaya oturduğu söylenebilecek bu iki kavramdan biri “ilişkisel estetik” kavramı diğeri de “ilişkisel antagonizma” kavramıdır.

Kamusal alanda sanatın tarihiyle başlanırsa eğer; kamusal alanda sanat pratikleri dendiğinde insanla yaşıt bir süreçle karşılaştığı söylenebilir. “Kimin nasıl kaydettiğine göre değişse de, kamusal alanda sanatın mağara resimleri kadar antik ve Milli Sanat Vakfı’nın (*National Endowment for the Arts*) altında Kamusal Alanlarda Sanat Programı (*Art in Public Places Program*) kadar da güncel bir tarihi vardır,”⁵¹ der Suzanne Lacy. Burada belirtmek gerekir ki, her ne kadar “sanat tarihi kamusal alana yerleştirilmiş heykellerle dolu”⁵² olsa da; kamusal sanatın ayrı bir kavram olarak var olmasının güncel sanatla olduğu söylenebilir. Bu nedenle, kamusal sanatın tarihini yazarken, Suzanne Lacy’nin kamusal sanatın tarihinin alternatif okumasını yaparken başladığı yerden yani 1950’lerden başlamak yerinde olabilir. Lacy’nin 1950’lerden başlayıp ele aldığı alternatif tarih kamunun çıkarının güdüldüğü olayları kapsarken, yine aynı tarihlerden başlayıp aynı şekilde bir kamusal sanat tarihi başlangıcı sayılabilecek başka bir tarih okuması daha vardır. Söylenmelidir ki, bu iki okuma birbirini dışlamaz zira neden “kamusal sanat” tabirinin terk edildiğinin açık bir göstergesi niteliğindedir. Lacy’den bir alıntıyla başlarsak:

“Tarihin bir versiyonu, Judith Baca’nın deyimiyle ‘parktaki batarya’ ana temalı kamusal sanatın ölümüyle başlar – toplumun büyük çoğunluğunu dışlayan, bu milli tarihin muzaffer heykellerinin ölümü. Özellikle kent alanları eskiden galeriler, müzeler ve özel koleksiyonların tekelinde olan sergileme alanlarına alternatif, yeni sergi alanları olarak görülmeye

⁵¹ Suzanne Lacy, “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys”, **Mapping the Terrain**, ed. Suzanne Lacy, 2. bs. (Seattle, Washington: Bay Press, 1995), 21.

⁵² Zerrin İren Boynudelik, “Kamusal Alan ve Güncel Sanat”, Ders notları.

başlandığında, ‘parktaki batarya’nın hakimiyeti 1960’ların yüksek sanat dünyası tarafından elinden alınır. Kötücül bir bakış açısıyla; bu durumu teşvik eden şey kurumların himayesinden çıkmadan, heykelin piyasa alanını genişletmektir.”⁵³

1950’lerin son yıllarında sanatçıların halihazırda mevcut sanat mekanlarını deneysel çalışmalarıyla epeyce zorlamaya başladığına değinen Lacy, bu alternatif tarih okumasında, sanatın kamusallaşma serüvenine televizyon yayınlarına yapılan müdahalelerle başladığını belirtiyor. Deneyselliğin ön planda olduğu bu yıllarda daha sonra özel girişimler ya da devletler eliyle kamusal alana yerleştirilen ve kamusal sanat olarak tanımlanan enstalasyon ve heykellerin yanı sıra, Lacy’nin anlattığı alternatif tarihte, sonunda “yeni tip kamusal sanata” evrilen sürecin öncülerini kendisi şöyle tanımlıyor: “ortak noktaları sol politikalar, sosyal aktivizm, yeniden tanımlanmış izleyici kavramı, toplumun ayırt edici özellikleri (özellikle marjinal topluluklar) ve birlikte üretme pratiği olan feministler, etnik gruplar, Marksistler, medya sanatçıları ve diğer aktivistler.”⁵⁴

Bu grupların, sonunda yeni tip kamusal sanat olarak anılacak tarihlerine girmeden önce her koşulda, kamusal sanatın güncel arenadaki hareketlenmesinin mihenk taşı olarak, Milli Sanat Vakfı’nın altında Kamusal Alanlarda Sanat Programı’nın 1967’de Amerika Birleşik Devletleri’nde kurulması ve takiben ABD ve Avrupa’da devletler ya da şehirler ölçekli “Sanat için Yüzde” (*Percent for Art*) programlarının oluşturulması olduğunu söyleyen Lacy, kamusal sanatın tarihinin her türlü anlatısı için bu kurumların kuruluşunun önemine de değiniyor.

Devlet destekli bu programların, ilk bakışta devletlerin kamuyu temsil ettiği varsayımı üzerinden özel girişimlerden daha demokratik olduğunun düşünüldüğüne değinen Lacy, bu durumun pek de görüldüğü gibi olmadığını söyler. Zira bu programların temel kaygısı henüz kamusal değerleri kapsamaktan çok uzaktır ve ana tartışma soyut mu figüratif mi sorularıyla özetlenebilecek bir noktada takılı kalmıştır. İlerleyen süreçte kamusal alanlara bahsi geçen programlar yoluyla yerleştirilen yapıtların kamunun kendisi tarafından negatif bir tepkiyle karşılanması kamusal sanatın içinde barındırdığı sıkıntıları kanıtlar niteliktedir. Lacy’nin de “*Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*” makalesinin başında alıntılıdığı Jo Hanson’un, “Şimdiye kadar kamusal sanat olarak tanımlanan şey kişisel zevk olarak adlandırılrsa yeridir. Keza

⁵³ Lacy, *age*, 21.

⁵⁴ *age*, 25.

kamusal sanat doğuştan sosyal müdahaledir”⁵⁵ lafının bu durumu ve kamusal sanatın tarihi boyunca içinde bulunduğu sıkıntıları özetlediği söylenebilir. 1960 sonları ve 1970’lerin büyük kısmı boyunca bu kurumların temel amacının, zamanın en iyi sanat yapıtlarını müze duvarlarının dışına çıkarmak olduğunu belirten Lacy, bu süreçte bu kurumların büyük stres altına girdiğinden de bahsediyor. Bu yapıtlar kamusal alanlara yerleştirilirken kamusal değerlerin hiçe sayıldığından bahsetmiştik ki bu durum önce sosyal çalışmacıların sonra da tasarımcı ve mimarların işe dahil olmasının önünü açıyor. Böylece kamusal alana konacak yapıtlar farklı disiplinlerden kişilerin oluşturduğu ekipler tarafından değerlendirilip üretilmeye ve kamusal alanlara yerleştirilmeye başlanıyor. Ne var ki kamunun bütün bu yerleştirilen heykel ve enstalasyonları tepeden inme olarak algılamasının önüne geçilemiyor. 1974 yılında Milli Sanat Vakfı bu durumun önüne geçmek için yapıtın yerleştirileceği yerin de, seçilecek yapıt için bir kriter olması gerekliliğini getiriyor. 1978’deyse bir adım daha ileri giderek, “kamusal durumları da işine malzeme edecek geniş ölçekli yaratıcı çalışmalar” için sanatçılar cesaretlendirilmeye başlanıyor.⁵⁶ 1980 itibariyle sanatçının yapıtını yerleştireceği yeri de kendisinin seçmesinin önü açılıyor ve 1982’de Görsel Sanatlar ve Tasarım programları güçlerini birleştirerek kamusal sanatçılarla tasarım profesyonellerini beraber çalışmaları için cesaretlendirmeye başlıyor. O dönemin önde gelen kamusal sanatçılarından Scott Burton bu durumu şu sözleriyle özetliyor; “Mimarlık, tasarım ve kamusal sanatın ortak noktası sosyal fayda ve içeriktir. Kamusal sanatın son noktası da sosyal planlama olacaktır.”⁵⁷

Her ne kadar bu yaklaşımla beraber sanatçılar bakışlarını, sitenin/yerin fiziksel koşullarından çevresel, tarihsel ve sosyolojik alanlarına çevirmiş olsa da ve 1980’lerin başları itibariyle seçici kurullar sanata kamusal duyarlılığı arttırmak için kamunun hazırlığı ve eğitimi üzerine yöntemler geliştirmiş olsalar da, bu ana akım kamusal sanat tarihi anlatısına şöyle devam ediyor Lacy:

“Dönemin ekonomik ve kentsel çöküşü kamusal sanata ve kamusal sanata kaynak sağlayanlara karşı kamunun tutumunu şiddetlendirdi. Özellikle 1980 sonlarındaki Richard Serra’nın *Titled Arc* işine kamunun ters tepkisi bunu kanıtlar nitelikte. Sanatçıların kamusal alana yapacakları işlere karşı kamunun görüşü ters düştükçe sanatçılar ve kamu arasında işler çirkin bir boyuta ulaştı. Böylece kurum yöneticilerine kamuyla iletişime geçmek için daha çok iş düştü çünkü

⁵⁵ age, 19.

⁵⁶ age, 23.

⁵⁷ age, 23.

sanatçılar hala ‘sosyal etkileşimi’ yaptıkları için estetik boyutu olarak önemli bir noktada görmemektedir.⁵⁸

Başlangıcından itibaren kamusal sanatın çeşitli kurumlar ve en önemlisi de sanat piyasası tarafından desteklendiğini söyleyen Lacy, kamusal alanda sanat yapıtlarını sergilemenin atılgan bir tutum olsa da birçok sanatçının, müzelerin ve sanat eleştirmenlerinin ağzının içine bakmaya devam ettiğini belirtiyor. Jeff Kelley’den aktararak şöyle devam ediyor:

“Birçok sanatçının kamusal sanat adı altında yaptığı şey, bir yere tepeden inmek ve orayı sanatla değiştirmek. O zamanların yere/siteye özgü (*site specific*) anlayışı biraz halihazırda orada bulunan ve kendi içinde bir anlamı olan ‘site/yer’in üzerine kurulmuş, asıl yerinden edilmiş ve orada nesnel bir varlığı olmayan müze alanı olarak görülüyordu.”⁵⁹

Son yıllardaysa⁶⁰ diyor Lacy:

“Sanatçılar, yöneticiler ve sanat eleştirmenleri birbirleriyle benzer zamanlarda, sanat nesnesinin müzeden kamusal alana, yere/siteye özgü enstalasyonlara doğru hareket ettiği bu ilerlemeyi görmüş ve güncel toplumsal bazlı ve politik yapıtları bu yenilikçi hareket çerçevesinde değerlendirmişlerdir. Böylece mimarlık geleneğinden yola çıkarak tasarlanmış ‘tasarım ekipleri’nde yansımasını bulan, sanatta birlikte üretme pratiğinin önemini anlamışlardır.”⁶¹

Şimdiye kadar bahsedilen kamusal sanat, Lacy’nin kamusal sanatın alternatif tarihini anlatmadan önce hem onu etkileyen hem de bu alternatif tarih dışında kalan kısmıydı. Zira bu bahsi geçen 30 senede devletler, özel kuruluşlar ve bunlarla çalışan sanatçı, mimar ve tasarımcıların yanı sıra kamusal sanata dair başka bir süreç daha işliyordu. Lacy bu alternatif sürecin ortaya çıkardığı şeyi “yeni tip kamusal sanat” olarak tanımlamaktadır.

Bu tez bağlamında, yeni tip kamusal sanat dışında kamusal alanda sanat pratikleri içinde iki başka pratikten daha bahsedilecektir. Bu noktada kısaca bu iki pratiğe de değinmek yerinde olabilir. Bunlardan biri 1980’lerde grafitiyle başlayan “sokak sanatı”, diğeryse 1960 ve 1970’lerin çalkantılı politik atmosferinde doğrudan politik protestolarla bağlantılı olan “protest sanat”tır. Kamusal alanda sanat pratikleri dendiğinde bahsi geçen bu üç pratikten farklı şekilde adlandırılmış başka pratikler ya da etiketlemeler de olduğu söylenebilirdi. (Örneğin: Aktivist Sanat, Süreç Temelli Sanat, Topluluk Temelli Sanat, Katılımcı/Etkileşimli Sanat, Sosyal Heykel gibi.)

⁵⁸ age, 24.

⁵⁹ age, 24.

⁶⁰ Buradaki son yıllar ifadesi, referans olarak alınan kitap göz önünde bulundurulduğunda ve kitabın basım tarihinin 1995 olduğu düşünülerek 1990’lı yıllar olarak anlaşılmalıdır.

⁶¹ age, 24-25.

Lakin bahsedilecek bu üç pratiğin; yani, “yeni tip kamusal sanat”, “sokak sanatı” ve “protest sanat”; aslında diğer benzerlerini kapsadığını söylemek doğru olabilir.

Tek tek kısaca bahsetmek gerekirse; üç pratiğin de aktivizmi içermeleri ve “aktivist sanat” işlerinin aynı zamanda bu üç pratikten her birine doğrudan bağlantılı olduğu varsayıldığında, tez kapsamında aktivist sanattan ayrı bir pratik olarak bahsetmek gerekli görülmemiştir.

Bahsedilecek bu üç pratiğin aktivizmi nasıl ve neden içerdikleri kendi içlerinde gerekçelendirilecektir.⁶²

“Süreç temelli sanat” ve “topluluk temelli sanat”sa, “yeni tip kamusal sanat”la aynı dönemde farklı kişiler tarafından kamusal sanat terimine alternatif bir tanım aranırken ortaya çıktığı için ve temelde aynı anlama geldiğinden “yeni tip kamusal sanat” başlığı altında incelenecektir.

Joseph Beuys’un ortaya attığı “Sosyal Heykel” kavramıysa; “kolektif bir çabayla daha iyi bir toplumsal yapının şekillendirilebileceği düşüncesinden hareket eder.”⁶³ Kısaca içinde yaşadığımız hayatı heykel, bu hayatı dönüştürmeye ve şekillendirmeye çalışan herkesi de sanatçı olarak konumlayan Beuys bu sürece “Sosyal Heykel” adını vermiştir. Sosyal Heykel kavramının birlikte üretme pratiğini içine alan, sanatçıyı yüce bir varlık olarak görmekten vazgeçip, sürece katılan herkesin sanatçı olduğunu vurgulayan ve sonunda bitmiş bir heykel beklentisinden çok toplumun sosyal yapıyı dönüştürme ve şekillendirmesinin sonsuz bir devinim olduğunu yani sürecin önemini ortaya atan temel kavram olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Beuys’un 1970 başları itibariyle ortaya attığı sosyal heykel kavramının, adı anılan diğer bütün kamusal alanda sanat pratiklerinin temeli olduğunu ve hepsini kapsadığını söylemek doğru olabilir. Bu nedenle bu tezde bahsedilen kamusal alanda sanat pratikleri okunurken hepsinin temeli olarak Beuys’un sosyal heykel kavramının da göz önünde bulundurulması yararlı olabilir.

“Katılımcı veya etkileşim temelli sanat”tan ayrıca bahsedilmeyecek olması, her üç pratiğin içinde bu iki kavramın ayrıca ele alınacak olmasıdır.

⁶² Dijital boyutu da olan ama tezin konusu gereği doğrudan dijital ortam üzerinden yapılan aktivist sanat ikincil kaldığından kapsam dışı bırakılmıştır.

⁶³ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3. bs. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), 211.

4.1 İlişkisel Estetik ve İlişkisel Antagonizma

Kamusal sanat pratiklerini anlatmaya geçmeden önce bu pratikleri etkileyen iki kavram daha olduğundan yukarıda söz edilmişti. Bu kavramların da ilişkisel estetik ve ilişkisel antagonizma olduğu söylenmişti. Bunlara, bahsedilecek pratikler içinde atıfta bulunulacağından, pratiklerin anlatısına geçmeden önce ilişkiselliğin ne olduğuna değinmek doğru olabilir.

Lacy'nin, *Mapping the Terrain* kitabının sunuşunun hemen başındaki tanım şöyledir:

“Yeni tip kamusal sanat’ kavramı hem şeklen hem de niyeti bağlamında geçtiğimiz yirmi beş sene boyunca kamusal alanlara yerleştirilmiş heykel ve enstalasyonlardan oluşan ve kamusal sanat denen kavramdan ayırt edilebilmesi için ortaya çıkmıştır. Şimdiye kadar kamusal sanat olarak tanımlanan şeyin aksine, yeni tip kamusal sanat -doğrudan geniş ve çok çeşitli bir izleyici kitlesinin hayatını birebir etkileyen konular üzerine hem geleneksel hem de gayri geleneksel medyularla çalışan görsel sanatlar toplamı- ilişkisellik üzerine kuruludur.”⁶⁴

Bu noktada öne çıkan iki kavram olduğundan bahsedilmişti. Bunlardan ilk ele alınacak olan Nicolas Bourriaud’un ortaya attığı “ilişkisel estetik” kavramıdır, devamındaysa Claire Bishop’un ilişkisel estetik kavramına bir eleştiri olarak getirdiği “ilişkisel antagonizma” kavramı ele alınacaktır.

4.1.1 İlişkisel Estetik

Bourriaud izleyiciyle ilişkiselliği ön plana koyan “yapıtın adeta ilişkisel bir aygıt”⁶⁵ görevi gördüğünü ve sanatın genel denebilecek tanımını yaparken ilk olarak şunları söyler:

“Sanat tarihi adı verilen bir anlatının çerçevesinde sahnelenmiş bir nesnelere bütününe niteleyen tanıtıcı terim. Söz konusu anlatı, resim, heykel, mimari diye üç alt küme üzerinden eleştirel bir soyağacı ortaya koyar ve nesnelere getirebileceği kazanımı sorunsallaştırır.”⁶⁶

Devamındaysa sanat tanımını günümüz⁶⁷ üzerine odaklanarak yapar ve şunları söyler;

“Sanat’ sözcüğü bugün artık yalnızca bu anlatıların anlambilimsel bir kalıntısı gibi görünüyor, en açık tanımı şu olabilir: Sanat, işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelere yardımcıyla dünyada ilişkiler üretmeye yarayan etkinliklerdir.”⁶⁸

Bu tanımların yanı sıra Bourriaud sanat yapıtının “ticari niteliğinin ya da anlambilimsel değerinin ötesinde, bir toplumsal aralık anlamına geldiğini”⁶⁹ söyler.

⁶⁴ Lacy, 19.

⁶⁵ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005), 48.

⁶⁶ **age**, 177.

⁶⁷ Buradaki günümüz tabiri, Nicolas Bourriaud’un referans alınan kitabının basıldığı 1998 tarihine atıfta bulunmaktadır.

⁶⁸ **age**, 177.

⁶⁹ **age**, 26.

Toplumsal aralığı da Karl Marx'tan yola çıkarak tanımlar: "Toplumsal aralık, bir insani ilişkiler uzamıdır; bir taraftan az ya da çok uyumlu ve açık olarak global sistemin içinde yerini alırken, bir taraftan bu sistemin içinde egemen olanların dışında başka mübadele olanakları olduğu fikrini uyandırır."⁷⁰ Bourriard ayrıca ilişkisel estetik kavramıyla mikrotopyalar yaratılabileceğini belirtir.

Bu tanımların her birinin Lacy'nin yaptığı yeni tip kamusal sanat tanımıyla doğrudan örtüştüğü söylenebilir. Tek sorun, Bourriard'un da haberdar olduğu ve konu üstüne kendisine getirilen eleştirilerdir. Zira Bourriard, ilişkisel estetik tanımını yaparken ve örneklerken ele aldığı "uygulamaların galeri ve sanat merkezlerinin alanlarıyla sınırlanmaları, onlara yön veren sosyalleşme arzusuyla çelişiyor"⁷¹ olduğu ve "sosyal çatışmaları, farklılıkları, yabancılaşmış bir sosyal alanda iletişim kurmanın imkansızlığını inkar etmekle, sosyalleşme formlarıyla ilgili olarak, sanat çevresiyle sınırlı kaldığı için elitist ve aldatıcı olan bir modeli öne çıkarmakla suçlandığının"⁷² farkındadır. Bu nedenle kendisi bu eleştirileri yapanların durumu eksik kavradıklarını iddia eder:

"İlişkisel' bir yapının sosyal ya da politik içeriğini, sadece ve rahatlıkla estetik değerinden kurtularak yargılamak saçma olur; Tiravanija'nın ya da Casten Höller'in bir sergisinde güya ütöpic bir pandomimden başka bir şey görmeyenlerin, ve dün 'bağımlı', yani propagandacı bir sanatı savunanların istediği de budur.

Çünkü bu yöntemlerin temelinde, 'sosyal' ya da sosyolojik sanat yoktur."⁷³

Bu noktada şunu belirtmek yerinde olabilir, daha önce kolektif kişilik üzerinden cemaatleşmiş kamusal alandan ve galeri, müze gibi ortamların bir kamusal alan yanılması olarak bu cemaatlerin içine girdiğinden bahsetmiştik. Dolayısıyla Bourriard'a getirilen eleştirilerin bu tez bağlamında yerinde olduğu söylenebilir.

4.1.2 İlişkisel Antagonizma

Claire Bishop'ın antagonizma kavramı üzerinden biçimlendirdiği ilişkisel antagonizma kavramı, Bourriard'un ilişkisel estetik derken kurguladığı ilişkiselliğın sorunlarını ele alır ve ona dair bir eleştiri barındırır.

Avrupa'da 2002'de açılan Palais de Tokyo'nun müdür yardımcıları olan Jerome Sans ve Nicolas Bourriard'un mekanı kurgularken çıplak ve tamamlanmamış olarak

⁷⁰ age, 26.

⁷¹ age, 133

⁷² age, 133

⁷³ age, 133 134

birakmalarının “Avrupa sanat mekanları arasında güncel sanatı sergilemek konusunda ortaya çıkan, ‘beyaz küp’ modelini, bir atölye veya deneysel bir ‘laboratuvar’ olarak yeniden kavramsallaştırma yolundaki görünür eğilim açısından bir örnek oluşturduğunu”⁷⁴ söyleyen Bishop, “bu fikrin birçok sorunlu yönü bulunduğunu”⁷⁵ söyler. Bu sorunlarıysa şöyle sıralar; “[...] en önemli olanlardan biri de, kimliği kasten istikrarsız kılınmış bir işin ne olduğunu ayırt etmenin zorluğu. Diğer bir sorun ise ‘laboratuvar’ın bir boş zaman ve eğlence mekanı olarak ne denli kolay pazarlanabilir hale gelebildiği.”⁷⁶

Bourriaud’un da aralarında bulunduğu bir grup küratörün desteklediği laboratuvar paradigmasını anlatırken Bishop şunları söyler:

“1990’larda üretilen sanat türüne doğrudan bir tepki olarak (laboratuvar kavramsallaştırmasını) benimseme eğiliminde oldular: Açık uçlu, etkileşime dayalı, sonlandırılmaya direnen, tamamlanmış bir nesnedense genellikle ‘üretim aşamasında iş’ olarak karşımıza çıkan.”⁷⁷

Ve bu işlerin “post-yapısalcı kuramın yaratıcı bir yanlış okumasından türemiş”⁷⁸ görüldüğünü ekler. Bunun üzerine, daha önce yukarıda belirtilmiş olan laboratuvarın pazarlanabilirliği sorununa değinerek devam eder; “izleyicinin, kurumsallaşmış bir atölye çalışması olan böyle bir yaratıcılık ‘deneyimi’nden ne elde edeceği genellikle belirsizdir.”⁷⁹

Bourriaud’un ilişkisel estetik kavramıyla izleyiciye sunduğunu söylediği bu yaratıcılık deneyiminden gerçekten de ne elde edileceğinin belirsiz olduğu söylenebilir. Zira daha önce kamusal alan tanımı yapılırken kamusal alanın olmazsa olmazı tecrübe mefhumundan bahsedilmişti. Söz konusu yaratıcılık deneyimi, tezin teorik çerçevesine göre de sorunlu kabul edilebilir. Çünkü bu deneyim, kamusal alanın olmazsa olmazı tecrübenin aksine, gerçek bir kamusal alan yaratmaktansa kolektif kişilikler tarafından üretilen ve bir kamusal alan yanılması sunan cemaatlere yöneliktir ve neredeyse geri kalan tüm kamuyu dışlar.

Bu noktada Bishop da şunu söyler; “tutarlı ve belirgin bir mekan dönüşümü

⁷⁴ Claire Bishop, “Antagonizma ve İlişkisel Estetik”, **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere güncel sanatta kamusal alan tartışmaları**, der. Pelin Tan, Sezgin Boynik, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007), 31.

⁷⁵ **age**, 31

⁷⁶ **age**, 31

⁷⁷ **age**, 31

⁷⁸ **age**, 31

⁷⁹ **age**, 31

oluşturmaktansa [...] ilişkisel sanat eserleri, düşünmeden çok kullanımda ısrar ediyorlar.”⁸⁰ Burada Bishop’ın da parmak bastığı noktanın, bu eserlerdeki ilişkisellik kavramının birlikte üretme pratiğini barındırmaktan çok müze ve galeri gibi kamusal alan yanılması saydığımız cemaatleşmiş yapıların kolektif kişilik kıstaslarına uyan kişilerle sanatçı arasında bir karşılaşma yaratarak bu yolla aradaki ilişkiyi geçici bir süre için demokratikleştirmek olduğu söylenebilir. Bishop bu karşılaşmalar sonucu gelen demokratikleşmenin de; Bourriaud’un mikrotopyalar önermesinin aksine; sanatçı ve izleyici arasında kısa süreli bir orta yol olmaktan ileri gidemeyeceğini çünkü ilişkisel estetikteki ilişkilerin niteliğinin asla değerlendirilip sorgulanmadığını belirtir. Bu noktada Bishop, 1980’lerde Group Material’in sorduğu soruyu, halkın kim olduğu ve kültürün nasıl ve kimin için üretildiği sorusunu tekrarlamak gerektiğini söyler.

Burada belirtilebilir ki, kamusal sanatın ana akım tarihini anlatırken bahsedilen, zamanında devlet eliyle kurulmuş kurumların, kamusal sanata el attığında, devletin kamuyu temsil ettiği ve böylece kamusal alanlara yerleştirilecek işlerin de kamu görüşünü barındıracağına inanılması gibi ilişkisel estetiğin de çatışmasız bir karşılaşmalar yoluyla kurduğu ilişkiselliğin hiç sorgulanmadan, herkesçe kabul edilip mikrotopyalar yaratabileceğine inanmanın sorunlu bir inanç olduğu söylenebilir. Zira tekrar etmek gerekirse; “halk [gerçekten de] kimdir? Bir kültür nasıl üretilir ve kimin içindir?”⁸¹

Böylece Bishop, Laclau ve Mouffe’nin öznellik kuramından temellendirdiği antagonizma kavramını ortaya koyar.

“Laclau ve Mouffe tam anlamıyla işleyen demokratik bir toplumun tüm çatışmaların kaybolduğu değil, sürekli yeni siyasi cephelerin çizildiği ve tartışmaya açıldığı bir toplum olduğunu öne sürer. Başka bir deyişle, demokratik bir toplum çatışma ilişkilerinin silindiği değil, sürdürüldüğü bir toplumdur. Çatışma olmadan sadece otoriter düzen tarafından dayatılan, konuşma ve tartışmanın bastırıldığı bir görüş birliği vardır, ki bu demokrasiye terstir. Çatışma fikrinin Laclau ve Mouffe tarafından siyasi kilitlenmenin karamsar kabulü olarak anlaşılmadığını hemen vurgulamak önemlidir; çatışma ‘ütopyanın siyasetin alanından kovulmasına’ işaret etmez. Aksine, ütopya kavramı olmadan radikal bir imgelemin mümkün olmayacağını savunurlar. Mesele, imgesel idealle, toplumsal olumluluğun faydacı yönetimi arasındaki gerilimi totaliter olana sapsmadan dengeleyebilmektir.”⁸²

Antagonizma kavramını çeşitli sanat yapıtları üzerinden, ilişkisel estetiğin mikrotopyalar yaratmasının tersine, süregiden bir çatışmalar bütünü üzerinden ilişkisel antagonizma olarak kavramsallaştıran Bishop, bu ilişkisel antagonizmayla sanat

⁸⁰ age, 33

⁸¹ age, 38

⁸² age, 39

yapıtının daha demokratik bir yapıya kavuştuğunu söyler. Sanat ve toplum arasındaki gerginliğin bu çatışmalar sayesinde “kendi üzerine düşünen bir gerilim”⁸³ olacağını söyleyen Bishop, uzlaşmayı ve dolayısıyla empatiyi reddeder. Bu reddedişin sosyal olanı yok saydığı noktada ilişkisel estetik için geçerli olduğu söylenebilir. Lakin belirtmek gerekir ki kamusal alanda empatinin topyekun reddinin de sosyal olanı yok saydığı söylenebilir. Bu varsayım üzerinden sonsuz bir çatışma halinin; her ne kadar eleştirel bir güç temin ediyor olsa da, sosyal olanı dert edinmiş her kamusal sanat pratiği için, sonunda gerçekten de siyasi bir kilitlenmeye dönüşebileceği öne sürülebilir. Böylece söylenebilir ki; kamusal alanda sanat pratikleri, ilişkisel estetiği ve ilişkisel antagonizmayı hem içerir hem de dışlar. İlişkisel estetiği izleyiciyle kurduğu ilişkisellik ve toplumsal aralık olma noktasında içerir ama sosyal olmaması bağlamında dışlar. İlişkisel antagonizmayıysa toplumsal çatışmayı kullanması bağlamında içerir ama empatiyi tamamen yok sayarak sosyal olan için bir kilitlenmeye dönüştüğü noktada dışlar.

4.2 Superflex ve Temporary Services Örneklemiyle Yeni Tip Kamusal Sanat

Yukarıda, ele alınan kamusal sanatın ana akım tarihine alternatif bir başka tarih okumasının olduğundan bahsedilmişti. Zerrin İren Boynudelik’in aktarımıyla; Suzanne Lacy bu alternatif tarih anlatısını örerken, içinde kamunun görüşünü barındırmayan kamusal sanatın içine düştüğü ikilemden yola çıkar ve “[...]Kamusal Sanat tanımını bir adım daha ileri götürerek, kamu kim ise o grubun doğrudan müdahil olabileceği sanatı Yeni Tip Kamusal Sanat” olarak tanımlar.⁸⁴ Benzer pratikler başka isimlerle de anılmıştır. Örneğin “Mary Jane Jacob bu türden sanatı Süreç Temelli Sanat, Michael Brenson ise Topluluk Temelli Sanat” olarak tanımlamıştır.⁸⁵ Yine bir diğeryse “Emma Mahony’nin doğrudan kullandığı, Joseph Beuys’un Sosyal Heykel” kavramıdır.⁸⁶ Kamusal sanatın ana akım tarihinde de göze çarpan ve kamusal alanın kullanım değerini fark eden kurumların da zaman içerisinde fark ettiği en önemli şeyin, müze, galeri gibi dört duvar arasındaki cemaatleşmiş alanlarda sergilenen yapıtların, tepeden inme bir biçimde kamusal alana aynen konulduğunda bu yapıtları kamunun

⁸³ age, 46

⁸⁴ Zerrin İren Boynudelik, “Kamu ile Sanat Pratikleri ve Güncel Sanat: Olanaklar ve Tuzaklar”, **Kültür Politikaları ve Yönetimi Yıllık**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010): 175.

⁸⁵ age, 175.

⁸⁶ age, 175.

reddetmesi olduğu söylenebilir. Yukarıda anlatıldığı üzere pek çok değişimden geçen ana akım kamusal sanat da sonunda birlikte üretme pratiğini yadsıyamayacak noktaya gelmiştir. Ne var ki bütün bu otuz yıllık süreçte ana akım tarihe ve kamusal sanata paralel olarak başından itibaren birlikte üretimin, deneyselliğin, sosyal olanın ve kamusal alanın önemini savunan ve o yönde yapıtlar üreten sanatçılarla birlikte ilerlemiş bir de kamusal sanatın alternatif tarihi vardır. Son ana kadar ve belki de hala bu yapıtların kabul görmüşlüğüne şallantıda olduğu söylenebilir. Lakin günümüzde belli bir kabul görmüşlüğe sahip bu süreç artık yeni tip kamusal sanat olarak sanat çevrelerince de tanınmaktadır. “Hem içerik hem de biçim bakımından deneyselliğin öteki adı olarak yeni tip ibaresi”nin⁸⁷ bu nedenle kullanıldığı söylenebilir. Lacy’nin söylediği gibi yeni tip kamusal sanatta kamu ve sanat arasındaki ilişki dahi kendi başına sanat yapıtını oluşturabilir. Yeni tip kamusal sanatın tarihinin, kullanılan malzemelerin çeşitlerinin, mekanların ya da sanatsal malzemenin üzerine kurulu olmadığını söyler Lacy. Onun yerine; “izleyici, ilişki, iletişim ve siyasi niyet kavramları üzerine kuruludur” der.⁸⁸ Lakin farklı yollardan aynı yere varan bu sanatçılar, ne kamusal sanat ne de başka bir sanat akımı olsun, 1980’lerin sonuna kadar ortak bir noktada buluşmamıştır. Bunun nedenini öncelikle dönemin muhafazakar siyasi havasına bağlar Lacy.

Ortak bir nokta bulmanın ve sanatı kamusallaştırmanın bu tip sanatın çekirdeği olduğu söylenebilir. Ayrıca sanatçının, beraber üretme pratiğine girilen izleyicinin ya da daha doğru bir tabirle kamunun sorumluluğunu alması gerekmesinin de bu tip sanatın bir başka özelliği olduğu söylenebilir. Bu noktalardan yola çıkılırsa yeni tip kamusal sanatın ele aldığı konular çoğunlukla toplumsal bazlı ve politiktir. Daha geniş bir tanımla Lacy şunları söylüyor:

“Kapsamlı bir çalışmayı yeniden çerçevelemeye çalışan bu kitap, yeni tip kamusal sanatın, ne üretildiği malzemeye ne nasıl yerleştirildiğine, ne de kullanılan siteye/yere indirgenemeyeceğini; tam tersine etkinleştirilmiş değer sistemlerinin estetik bir dışavurumu olduğunu ortaya atar.”⁸⁹

Yeni tip kamusal sanatın uzun süreler sanat olarak kabul görmemesinde bir başka etken daha vardır. Bu da kamuyla birlikte üretilen bu tip sanatta zaman zaman ortaya nihai bir yapıt çıkmaması olarak özetlenebilir. Lakin Lacy ve yukarıda adı geçen diğer sanatçılar, ilişkisellik ve deneysellik üzerinden inşa ettikleri bu tip sanatta nihai yapıtın

⁸⁷ Lacy, 20.

⁸⁸ **age**, 28.

⁸⁹ **age**, 30.

önemini kaybettiğini, daha ziyade sürecin önemli olduğunu savunurlar. Onlara göre yapıt olarak ele alınacak şey süreçtir. Örneğin Jeff Kelley bu durumu açıklarken; sürecin kendisinin de bir metafor ve güçlü bir anlam taşıyıcısı olduğundan bahseder ve sadece işin sonunda ortaya çıkmış ürünle (eğer çıkmışsa) bütün işi süreçten bağımsız ele alamayacağımızı belirtir. Bu duruma bir başka bakış açısı sunan Mary Jane Jacob'sa ana akım çağdaş sanatın üretilen objeye ve bunun dağıtımına odaklandığını, yeni tip kamusal sanatın ya da kendi deyimiyle süreç temelli sanatın izleyiciyle kuracağı ilişkiye odaklandığını ve bunu yapmak için de kamusal alanı tercih ettiğini söyler. Ve bu tip sanatı anlamak için başlangıç olarak merkezinde (üründen ziyade) sürecin olduğunun anlanması gerekliliğinden bahseder. Zira bu tip sanatın varlığını, iletişime açıklığına ve diğerleriyle kurabildiği ilişkiselliğe dayandırırken yanılmadığı söylenebilir. Ayrıca hem Lacy hem de Jacob, kamusal sanatın ana akım tarihindeki örnekler gibi diyalogdan yoksun ve sadece biçim merkezli bir kamusal sanatın toplumsal bir söz kurmaktan yoksun olduğunu belirtir. İlişkiselliği ve deneyselliği ön planda tutan, zaman zaman sürecin bitmiş bir nihai yapıtın yerine geçtiği ve izleyicisiyle beraber üretmek bir diyalog oluşturmayı amaç edinmiş bu sanata kamusal sanat yerine yeni tip kamusal sanat denmesinin nedeninin beraber üretme süreciyle oluşturduğu sosyal anlam, yani toplumsal söz kurabilme çabası olduğu söylenebilir. Bu noktada, bu tez bağlamında aktivizm başlığı altında incelenen estetik kavramını hatırlamak yerinde olabilir. Yeni tip kamusal sanata gelen, zaman zaman nihai biçimsel bir yapıt çıkmadığı eleştirisi, modernist estetik üzerinden yapılan bir eleştiridir. Zira bu tip estetiğin gözün hegemonyası olduğu ve kendinden başka bir değer mekanizması tanımadığı söylenmişti. Halbuki sanatın nihai hedefinin sadece göz doygunluğuna hitap eden biçimsel yüce bir yapıt ve dolayısıyla yüce sanatçı olmadığı fikri ortaya atılmıştı. Hatta bu durumun özellikle sanatın barındırdığı kuvveti yok etmek, onu işlevsizleştirmek için kullanılan yeni ikonoklazm yöntemi olduğu Groys aracılığıyla belirtilmişti. Ve gözün hegemonyasından ayrı başka bir estetik değer, işlevsellikle gelen bir estetik değer olduğundan bahsedilmişti. Bu yeni estetik değer de önceki bölümlerde anlatılanların ışığında, toplumsal söz kurabilme çabası ve becerisi olduğu söylenebilir.

Yine yukarıdakilere benzer bir bakış açısıyla Patricia C. Phillips de ana akım kamusal sanatla bu tezde kullanıldığı adıyla yeni tip kamusal sanatın en temel farklarından birinin kamusal sanatın bir şehir dekorundan fazlası olabileceğine, kültürel ve politik

kurumların (katılmış) yapılarını sallayabilecek bir eğitim formu olabileceğine değinir. Kendi deyimiyle geleneksel kamusal sanatın, tezdeki haliyle ana akım kamusal sanatın bir şehir plancılığı yöntemi olduğundan dem vurur ve tam tersine onun, birlikte yapılan bir keşif olabileceğini söyler. Ayrıca Lacy bu iki tarih anlatısının ne kadar benzermiş gibi gözükseler de 1980'lere kadar pek de kesişmediğinden bahseder ve 1980'ler itibariyle az da olsa aralarındaki mesafenin kısılmasına değinir. Bu yakınlaşmayı kısaca; dönemin ırk ayrımcılığındaki artış, yükselen şiddet, yükselen muhafazakarlıkla beraber cinsiyet ayrımcılığı ve kadınların bu durumun dışına çıkmak için yıllardır yürüttükleri çabalarını kısıtlama, yine kadın, etnik kökenli ve homoseksüel sanatçılara uygulanan sansür sonucu bu tarz sanat yapıtlarına düzenlenen saldırıların ayyuka çıkması ve son olarak da AIDS'in dünyada yaygınlaşması sonucu kabul görmüş ana akım sanat dünyasının da artık bunlara sessiz kalamaması olarak özetler.

Yukarıda bahsi geçen bu söz kurabilme çabasının, temelinde bir toplumsal değişim amacı taşıdığı ve aktivizmi içinde barındırdığı söylenebilir. Zira yeni tip kamusal sanatın, aktivizm başlığı altında incelenen dört kavramı da kapsadığı söylenebilir. Yani, sosyal problemlerden yola çıkarak, bu problemlerin taraflarıyla beraber üretme pratiğini benimsemesi, kurumlardan dışarı çıkması ve tecrübeyle, bu tez bağlamında ortaya koyduğu süreçle gerçek bir kamusal alan yaratma çabasıyla eleştiriyi barındırır. Groys'un tanımladığı çağdaş sanat aktivizmi olarak, hem sanat olma iddiasından vazgeçmeyerek sanatsal estetizasyonla gelen sonu görebilme yeteneğini korur, hem de beraber üretim ve toplumsal söz kurabilme çabasıyla işlevselliğini geri kazanır. Zaman zaman kendi içerisinde de belki sanat olma iddiasından vazgeçmesi gerektiği tartışılmıştır lakin bu tez kapsamında kendisine modernist estetiğin gözüyle bakılmadığından sanat olma iddiasından vazgeçmesine gerek olmadığı söylenebilir. Zira sahip olduğu, ikonoklazmla gelen sanatsal estetizasyonun da, sanatın geriye dönüp bakarak eyleme geçebilmesini sağlayan bir unsur olduğundan bahsedilmişti. Bir taktik olarak da gösteriyi tersyüz etme yoluna başvurur ve zaman zaman muhalif propaganda olarak konumlanır.

Yeni tip kamusal sanatın tarihinde, başka birçok muhalif grubun yanı sıra, özellikle feminist sanatçıların önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Bu isimlerden önde gelenleri arasında ABD'den Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Judy Chicago, Cheri Gaulke, ve Avrupa'dan Margaret Harrison gibi isimler sayılabilir. 1960'lardan 1980 sonlarına

kadar bu feminist sanatçıların başka kadın sanatçılarla da ortaklaştıkları sanat hareketleri ve grupları olmuştur. ABD’de, Suzanne Lacy ve Leslie Labowitz’in kurduğu *Ariadne: A Social Art Network* (1977-1980); Judy Chicago’nun, Sheila Levrant De Bretteville ve sanat tarihçi Arlene Raven’la birlikte kurduğu *The Woman’s Building* (1973-1991) bunların arasında sayılabilir. Ayrıca *Feminist Studio Workshop* (1976-1978) ve *Womanspace Gallery, Woman’s Building* altında gerçekleştirilmiştir. Cheri Gaulke önderliğinde pek çok başka feminist sanatçıyla birlikte kurulan *Sisters of Survival* (1982-1985), *Feminist Art Workers* (1976-1980) ve *Waitresses* (1977-1985) gibi oluşumlar da feministlerin kurduğu gruplar arasında sayılabilir. Avrupa’daysa Margaret Harrison, 1970’de *Women’s Liberation Art Group* ve daha sonra *Women’s Art History Group* ve *Women Artists’ Slide Library* gibi oluşumların kurulmasına katkı sağlamıştır.

Bu grupları ve hareketleri oluşturan feminist sanatçılar yeni tip kamusal sanat bağlamında öncü olmuşlardır. Lakin bu tez bağlamında, giriş kısmında da belirtildiği gibi hem sanatçı kimliklerini bireysel olarak değil grup üzerinden tanımladıklarından hem de güncelliklerini korudukları için Superflex ve Temporary Services’in incelenmesi uygun görülmüştür. Zira günümüzden bakıldığında bahsi geçen feminist sanatçılar, gruplarından ziyade bireysel sanatçı kimlikleriyle tanınmaktadırlar.

Bu iki grubun güncel anlamıyla yeni tip kamusal sanatın önde gelen iki isimi olduğu söylenebilir. 1993 yılında Jakob Fenger, Bjornstjerne Christiansen ve Rasmus Nielsen tarafından Kopenhag’da kurulan Superflex⁹⁰, yaptıkları işleri “araçlar” (*tools*) olarak tanımlar. 1998’de Brett Bloom ve Marc Fischer tarafından Chicago’da kurulan Temporary Services⁹¹ ise, yine benzer bir şekilde işlerini “servisler” (*services*) olarak adlandırır. İki grup da halen araçlar ve servisler üretmeye devam etmektedirler. Modernist estetik anlayışıyla bakıldığında işlerini sanat yapıtı yerine daha sosyal bir boyutu olan kelimelerle adlandırmaları anlaşılır bir durumdur. Ama bu arada bir yandan sanat grubu olarak da tanımlanmaya devam ederler. Sanatın çelişkisini, yani Groys üzerinden gidilirse, hem sanatsal estetizasyona hem de işlevsellikle gelen estetik anlayışa sahip olmaları ve kendilerini bu şekilde var edebilmelerinin sanatın toplumsal söz söyleyebilme çabasını gerçekçi kıldığı söylenebilir. Ayrıca sosyal

⁹⁰ <https://superflex.net/information/> [14.05.2019].

⁹¹ <https://temporaryservices.org/served/> [14.05.2019].

heykel kavramına dönülürse, “toplumsal/sosyal bir eylem, aynı bir heykel gibi süreç sonucu şekillenir” der Beuys ve bu sürecin de değişimi getirebileceğini savunur.⁹² Superflex’in ve Temporary Services’in yaptıkları tam da süreç sonucu şekillenen bir sosyal eylemdir. Superflex’in 2002 yılında yayınlanan *Tools* kitabının sunuşunda bu durum açıkça belirtilmiştir: “Araçlar, belirli sosyal ve yerel durumlar tarafından şekillenmekte ve çerçeveleri çizilmektedir. Böylece, bu belirli bağlam üzerinden kendi anlamlarını kurarlar.”⁹³ Bu sosyal süreçlere aracı olanın da Superflex olduğu söylenebilir. Ürettikleri birçok aracın arasında *Supergas*, *Supercopy*, *Superchannel* sayılabilir.

1958’de Poul Henningsen tarafından üretilen ve Danimarka’da son yüzyılın en iyi tasarım objesi seçilen PH5 lambasının, biyogazla modifiye edilmiş halinin, elektrik olmayan bölgelere kendi kendine yeten bir sistem olarak taşınmasını içeren *Supergas*, Superflex’in, Afrikalı ve Danimarkalı mühendislerin katılımıyla gerçekleştirdiği bir projedir. Amaçları bir aileye yemek pişirme ve aydınlatma ihtiyaçlarını karşılayabilecek, yenilenebilir bir enerji sistemi kurmaktır. Biyogaz üreten bu sistemi alan bir aile, bir daha hiçbir masraf yapmadan, sadece yine kendi ürettikleri insan ya da hayvan dışkısı gibi organik maddelerle kendi kendine yeten bir aydınlatma ve pişirme sistemine sahip olacaktır. 1997 yılında Tanzanya’da pilot çalışması gerçekleşen proje başarıyla sonuçlanmıştır.

⁹² Jale Erzen, “The City As Social Sculpture”, *SAJ Serbian Architectural Journal*, c. 6, n. 1 (2014): 6

⁹³ Superflex, *Tools*, https://superflex.net/files/SUPERFLEX_TOOLS.pdf 5, [14.04.2019].



Şekil 4.1: Superflex, *Supergas*, 1997, Massawe Family

Superflex, *Tools* (Cologne: Walter König, 2002), 17.
https://superflex.net/files/SUPERFLEX_TOOLS.pdf [14.05.2019]

Pilot çalışmanın başarısı, başka birçok bağımsız kuruluş ve üniversitenin de dikkatini çekmiştir. Böylece çok hissedarlı Supergas Ltd. Şirketi kurulmuş ve istenen yerlere bu araç sağlanmıştır. Kırsal bölgelerdeki enerji sorunu üzerinden yola çıktığı söylenebilecek Superflex, yeni tip kamusal sanatın temel ilkelerinden sayılabilecek niyetlilik ve beraber üretim pratiğine sadık kalmıştır. Öyle ki, kurulan şirketin ortakları arasında, Superflex'in ve bireysel katılımların yanı sıra, Tanzanya'da yenilenebilir doğal kaynaklar üzerine çalışmalar yürüten, çiftçi temelli bağımsız bir organizasyon olan SURUDE (*Foundation for Sustainable Rural Development*) vardır ve proje hem bu tarz kuruluşlar, hem çeşitli akademik alanlardan gelen bireyler hem de bölgelerdeki insanların katılımıyla yürütülmüştür. Bir süreç olarak ele alınabilecek *Supergas*'ın fikrinin bir sanatçı grubundan çıkmış olması da ayrıca önemli sayılabilir. Daha sonra Louisiana Sanat Müzesi'nde sergilenen proje'de çalışan mühendislerden Jan Mallan'la, Barbara Steiner ve Doris Berger tarafından yapılan bir röportajın sonunda, Superflex'in neden böyle işleri sanat alanında yaptığına dair bir fikri olup olmadığı sorulduğunda kendisi, şu cevabı vermiştir: “Bu sadece mühendislik değil, aynı zamanda bir düşünce, bir fikir. [...] böyle bir yerleştirmenin sadece bir sanatçının heykeli olmaktan fazlası olması çok iyi bir şey.”⁹⁴ Bu, yeni tip kamusal sanat

⁹⁴ Superflex, *Tools*, (Cologne: Walter König, 2002)
https://superflex.net/files/SUPERFLEX_TOOLS.pdf 198, [14.05.2019].

örneğin, sosyal olanı dert edinip onun üzerinden, birlikte üretim yapmasının sanatın, işlevsellikle gelen aktivist gücünü kanıtlar nitelikte olduğu söylenebilir. Superflex üyelerinden Jakob Fenger'in de belirttiği gibi estetiği bir araç olarak kullanılmaktadırlar. Yani gözün hegemonyasından kurtulmuş, sanata ikonoklazm öncesi sahip olduğu eski gücünü kazandırabilecek, işlevsellikle gelen bir estetik değer üzerinden işlerini üretmekte oldukları söylenebilir. Böylece, kurguladıkları süreçle bir tecrübe ve bu tecrübeyle şekillenen bir kamusal alan yarattıkları ve toplumsal bir söz söylemeyi başararak değişim olasılığını taşıdıkları söylenebilir.

Yine Superflex'in ürettiği araçlar arasında sayılabilecek ve grubun Sean Treadway ile birlikte ortaya attığı *Superchannel*, Kopenhag'daki Artspace %1 isimli galeri alanında, deneysel bir çalışma olarak 1999'da ortaya çıkmıştır. Çevrede yaşayan insanların kullanımına açık bir tartışma platformu, bir araya gelme forumu olarak tasarlanan *Superchannel* aynı zamanda yerel halkın internet üzerinden özgürce yayın yapabildiği, fikirlerini ve üretimlerini paylaşabileceği bir stüdyo olarak kurgulanmıştır. Gördüğü yoğun ilgiyle birlikte, Superflex, *Superchannel*'in ilk stüdyosunu kendi ofisine taşımış ve daha fazla stüdyo için kolları sıvamıştır. 2000 itibariyle Liverpool'daki toplu konutlarda ikinci stüdyosu açılmış ve ardından bu stüdyoların sayısı otuza ulaşmıştır. Bu stüdyoların bir kısmı halen internet üzerinden yayınlarına devam etmektedir⁹⁵ ve en önemlisi içerik ve idareleri stüdyoların bulunduğu yerlerdeki halk tarafından yürütülmektedir. Superflex'in ortaya çıkardığı bu sürecin, halen devam eden bir yapıt olduğu söylenebilir.

Supercopy ise tek başına bir araç olmaktan çok telif hakkı (*copyright*) meseleleri üzerinden ortaya çıkmış bir fikirdir. Örneğin PH5 lambasının modifiye halinin, lambanın orijinal haline sahip Louis Poulsen Lighting A/S ile Superflex arasında telif hakkı sorununa yol açması, Bangkok Tayland'daki sahte/çakma giyim endüstrisinden etkilenen Superflex'in Hansenmadsen isimli bir giyim tasarım grubuyla ortaklaşa ortaya çıkardıkları, ünlü giyim markalarının kopyalarının üretilmesi ve Kopenhag Moda Fuarı'nda defileye çıkması, *Supercopy* başlığı altında ele alınabilir. Grubun tanımıyla *Supercopy*, "orijinalinden daha çekici hale gelen bir kopya yaratabildiğinizi

⁹⁵ Örneğin, *Superchannel*'in faaliyeti 2005 itibariyle son bulsa da, Liverpool'da yine Superflex aracılığıyla kurulan *Tenantspin Channel* faaliyetlerine devam etmektedir. <https://www.tenantspin.org/about/> [14.05.2019]

düşünün”dür.⁹⁶ Grup, *Supercopy* fikri çerçevesinde *copyshop*, *I COPY Therefore I Am*, *If Value Then Copy* gibi araçlar da üretmiştir.

Son olarak Superflex’in, bu tez bağlamında ele alınması önemli olan ve *Supercopy* fikriyle de doğrudan alakalı bir aracı daha vardır. Kapitalist üretim ilişkilerini ele alan Guaraná Power, Brezilya’nın Maués bölgesindeki guaraná bitkisini hammadde olarak tekeline tutan çok uluslu şirketlerin oluşturduğu kartelin, bölgedeki çiftçiyi tahakkümü altına almış olması üzerinden çıkmıştır. Superflex ve bölgede yaşayan çiftçilerle ortak bir proje olarak 2003 yılında gelişen Guaraná Power, hammaddeyi üreten çiftçinin örgütlenerek bir kooperatif oluşturması ve kendi ürettiği bitkiden, kendi ürününü de üreterek küresel piyasaya girdiği içecek markasıdır.



Şekil 4.2: Superflex, Guaraná Power, 2003

Guaraná Power, https://superflex.net/tools/guarana_power/image/1#g [14.05.2019]

Superflex’in bu kooperatifle birlikte, bir karşı-ekonomik hamle olarak tasarladığı projede, çiftçinin zaten sahibi olduğu ve çok düşük fiyatlara şirketlere satmak zorunda kaldığı bitkinin dışında hammadde olarak, bu çok uluslu şirketlerin markaları ve stratejileri kullanılmıştır. Bunlardan biri halihazırda var olan ünlü Guaraná Antarctica markasının logo tasarımını kopyalayarak kooperatifin ürettiği içekte kullanmış olmalarıdır. Bu durum birçok telif hakkı krizine neden olmuş ve Guaraná Power’ın logosu sonunda sansür işaretinden ibaret hale gelmiştir. Lakin bu logo, son geldiği haliyle de bir direniş simgesine dönüşmüştür.

⁹⁶ Superflex, **Tools**, https://superflex.net/files/SUPERFLEX_TOOLS.pdf 138, [14.04.2019].



Şekil 4.3: Superflex, Sansürlü Guarana Power, 2003

Guarana Power, https://superflex.net/tools/guarana_power/image/3#g [14.05.2019]

Bir diğeriye, şişeleme gibi fabrikasyon süreçlerinin ekonomik külfetine bir çözüm olarak Superflex'in, sergi mantığı çerçevesinde, galeri alanlarını şişeleme tesislerine dönüştürmesidir.⁹⁷

Superflex'in bu tez bağlamında ele alınan kavramları kapsayan ve dolayısıyla aktivist yapıya sahip bir yeni tip kamusal sanat grubu olduğu söylenebilir. Zira ortaya çıkardıkları süreçlerle, sürecin geçtiği yerde yaşayanlarla birlikte bir tecrübe oluşturdukları, dolayısıyla gerçek bir kamusal alan yarattıkları söylenirse yanlış olmaz. Bu arada ürettikleri araçlarla ve bu araçları üretim nedenleri ve yollarıyla sanata işlevselliğini geri kazandırdıkları aşikardır. Ayrıca sanat kurumlarını kullanım biçimlerini, alışılmış sergi modelinin dışına çıkararak, bu kurumlara yaklaşımlarıyla da önemli bir noktaya oturdukları söylenebilir. Zira kamusal alandan bahsedilirken sanat kurumları, Sennett üzerinden bir kamusal alan yanılması olarak tanımlanmıştı. Lakin Superflex'in bu alanları kullanımına bakıldığında, söz konusu kurumlardaki kolektif kişiliklerden türemiş cemaatleşmiş yapılarda da bir çatlak oluşturabildiği görülebilir. Bir galeri mekanının şişeleme tesisi olarak kullanılması bunlardan birine örnektir. Yani, kurumlar tarafından bir tüketim nesnesine dönüştürülme riskini aşarak, bu kurumları, süreçlerin gerek duyduğu üretim tesislerine dönüştürmüşlerdir.

⁹⁷ <https://www.redcat.org/exhibition/superflex> [14.05.2019]

Temporary Services'ınsa yine Superflex'e benzer bir şekilde üretimlerini "servisler" (*services*) olarak adlandırdığından bahsedilmişti. Sundukları servisler içinde en güncel olan, kişisel yayıncılık (*self publishing*) üzerinden gelişmiş *Half Letter Press* sayılabilir. 1998'den beri sürece katılmak isteyen herkesle ortaklaşa sağladıkları her servisin kişisel yayıncılık ve fanzin gibi yollarla bir de kitapçığını yayınlamayı ihmal etmemiş Temporary Services, *Half Letter Press*'le bu işi sanatçılar için de kendi kendini döndüren bir ekonomik sisteme dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Özellikle sanatçı kitapları üzerine yoğunlaşan bu yayınevi, sanatçıların kendi kitaplarını kendilerinin yaptığı bir sisteme sahiptir ve kitapların satışı üzerinden gelen parayla, yine sanatçılara işlerini üretmek için ekonomik yardım sağlamaktadır. Kuruluşundan beri Temporary Services'in dert edindiği konulardan birinin, sanatçılık hali, onun sanat piyasasına mahkumiyeti ve bu mahkumiyeti kabul etmeyenlerin de sanatçı olarak kabul görmemesi durumu olduğu söylenebilir. Bu mahkumiyeti kırmak, sanatı iktidar mekanizmalarının tekelinden çıkarmak için sağladıkları servisler arasında, 2000 yılında gerçekleştirdikleri *Free For All* projesi ve 2001 yılındaki *The Library Project* sayılabilir.

Free For All projesinde elliye yakın sanatçıyla birlikte Chicago'daki bir sokağın köşesindeki dükkanın ön kısmında yaptıkları bu sergide sekiz bine yakın iş sergilenmiş ve en önemlisi sergiye uğrayan ve isteyen herkese bu işler bedava dağıtılmıştır. Sergiye gelenlere *Free For All* logolu karton kutular sağlanmış ve içlerine sergilenenlerden istediklerini doldurarak alıp gitmeleri için teşvik edilmişlerdir.



Şekil 4.4: Temporary Services, *Free For All*, 2000

Free For All, <http://www.arte-util.org/projects/free-for-all/> [15.05.2019]

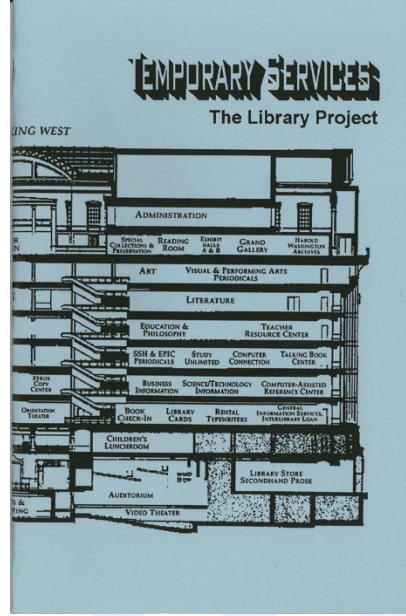
Bu yolla sanat piyasasına girmeden de bir sanatçının işlerinin izleyiciyle buluşabilmesi ve dağıtılabilmesi amaçlanmıştır. Bu servisin temelde sorguladığı meselenin de iktidar mekanizması haline gelmiş kurumların aracılığına bağlı kalmadan sanatın direkt olarak kamuya ulaştırılması ve kurumların hem sanatçıyı hem de izleyiciyi sömüren yapısına alternatif yollar bulunabileceğinin gösterilmesi olduğu söylenebilir.



Şekil 4.5: Temporary Services, *Free For All* Kutusu, 2000, Karton Kutu

Free For All, <https://temporarieservices.org/served/past-services/2000-2/#Freeforall>
[15.05.2019]

Yine benzer bir şekilde, *The Library Project*'teyse, Temporary Services, ABD'deki en büyük halk kütüphanelerinden olan Chicago'daki *The Harold Washington Library Center*'a yüz kitaptan ve çeşitli sanatçı işlerinden oluşan büyük bir bağış organize etmiştir.



Şekil 4.6: Temporary Services, *The Library Project* Kitapçığı, 2001, Fanzin

The Library Project, https://temporarieservices.org/served/past-services/2001-2/#library_project [15.05.2019]

Kamuya hizmet veren bir mekana kamusal bir müdahale sayılabilecek bu proje, kütüphaneye giren kitaplara ve hangi kısma yerleşeceğine dair kütüphane yönetiminin karar mekanizmasını geçerek bu kararı, doğrudan kitapları bağışlayanlara bırakmıştır. Kütüphane kataloğu kontrol edilerek, bağışlanacak her kitabın kütüphanenin himayesinde bulunmadığından emin olunmuş ve kütüphaneye herhangi bir bildirimde bulunmadan, bu “hediyeler” bağışlayanlar tarafından tercih edilen yerlere yerleştirilmiştir. Bağışlanan hediyeler arasında, sanatçıların kimini kendilerinin yaptığı sanatçı kitapları, küçük ölçekli yayınevlerinin bastığı dağıtımı az kitaplar, yine sanatçılar tarafından, kitaplar kullanılarak ya da kitap formatında üretilmiş işler sayılabilir. Bir kısım işin de okurun, bu kütüphanenin resmi kataloğundan bağımsız kitabı keşfi sonrası, kendisinin de katılımıyla devam edebilecek yapıtlar olduğunu belirtmekte fayda olabilir. Yine sanat piyasasının dışında kalmış sanatçıların kitaplarının ve dolayısıyla işlerinin yaygınlaştırılması gibi bir yanı olan bu müdahalenin aynı zamanda kamusal olanın yeniden kamu tarafından ele geçirilmesi gibi sosyal bir anlamı da taşıdığı söylenebilir. Temporary Services’tan Marc Fischer *The Library Project* kitapçığındaki yazısının başında tam olarak bu duruma parmak basmaktadır: “Büyüklüğüne, şahane mimarisine, devasa [kitap] koleksiyonuna ve geniş sanat koleksiyonuna rağmen Temporary Services, bu kütüphanenin kamuya

daha fazlasını sunması gerektiğini düşünmektedir.”⁹⁸ Ayrıca kütüphaneye bağışlanmış bu hediyelerin kullanımını, herhangi biriyle karşılaşacak ziyaretçilerin ve kütüphane çalışanlarının inisiyatifine bırakmışlar, isterlerse evlerine götürmeleri ya da hediye ödünç almak için danışmaya götürüp bu yolla kütüphanenin resmi kataloğuna kaydettirmelerinin önünü açık bırakmışlardır.

Temporary Services’ın, servisleri aracılığıyla bir sosyal anlam yaratmaya çalışarak ve sanatçıyı iktidar mekanizmaları haline gelmiş sanat kurumlarının bağlayıcılığından kurtarma yolları arayışlarıyla, günümüzün önemli yeni tip kamusal sanat örneklerinden biri olduğu söylenebilir.

Yukarıda örneklendirilen servislerinin dışında bu tez bağlamında önemli bulunan bir birlikte çalışma pratiği ve bir de deneysel kültür merkezi oluşumu vardır. Bunlardan ilki yani, *Dave’s Stories* (Dave’in hikayeleri), 2000’de Temporary Services’ın ofisine gidip gelmeye başlayan, bölgenin yerel evsizlerinden biri olan Dave’le birlikte gerçekleştirdikleri projedir. Karşılıklı yardımlaşmayla başlayan bu birliktelik, Dave’in hikayelerinin ilginçliği ve akabinde Temporary Services’ın kendisine sağladığı kayıt cihazıyla kendisinininkilerin yanı sıra bölgedeki diğer evsizlerin de hikayesini topladığı bir dokümantasyon projesine dönüşmüştür. Bu projenin en önemli unsurunun, genel olarak korkulan ve herhangi bir ilişki kurulmak istenmeyen ama buna rağmen orada var olan bir topluluk sayılabilecek evsizlerin de diğer herkes gibi bölgenin yerel halkının dolayısıyla kamunun bir parçası olduğu gerçeğini ortaya çıkarması olduğu söylenebilir. 2003’te Dave’in gruba son bir e-postasının ardından tamamen ortadan kaybolmasıyla proje son bulmuş olsa da, yapılan kayıtlar Temporary Services’ın web sitesinde bulunabilir ve dinlenmeye devam edilebilir.⁹⁹

Diğeryse hiç kuşkusuz, Temporary Services’ın birçok başka kişiyle ortaklaşa kurduğu Mess Hall oluşumudur. 2003’ten 2013’e kadar faal kalan mekan, birçok kültürel etkinliğe ev sahipliği yapmış ve alternatif bir kültür merkezi, en önemlisi deneysel bir birliktelik ve birlikte üretim mekanı olmaya devam etmiştir. Adından da anlaşılacağı üzere; karmaşık salon, açık kaldığı süreç boyunca birçok farklı insan tarafından idare edilmiş ve hiçbir sınırlaması olmadan en basit tanımıyla bir paylaşım mekanı olarak

⁹⁸ Temporary Services, The Library Project Booklet, http://www.temporarieservices.org/library_project.pdf [15.05.2019]

⁹⁹ Dave’s Stories <https://temporarieservices.org/served/projects-by-name/daves-stories/>

işlev görmüştür. Sergi salonundan, atölyeye, konuşmalardan, konserlere, yemeklerden, bedava eşyaların dağıtımına uzanan geniş bir yelpazede içine giren herkesin bir şekilde katkı sağladığı Mess Hall'un parayla hiçbir ilişkisinin bulunmadığını da söylemekte fayda olabilir. Hatta mekan, resmi yollarla kiralanmış gibi dursa da, içinde bulunduğu binanın sahibi tarafından Temporary Services'a bedava verildiği söylenebilir. Yıllık bir dolar gibi bir fiyata kiralanen mekan, hiçbir ekonomik yükümlülüğü olmamasıyla içine giren ve mekanı kullanan kimseyi de aidat ya da benzeri, ekonomik bir yükümlülüğün altına sokmak zorunda kalmamıştır. 2013'teyse binanın sahibinin mekanı, Yahudi çalışmaları için bir merkez yapmak istemesiyle Mess Hall kapanmıştır.



Şekil 4.7: Temporary Services, Mess Hall, 2003

Mess Hall, <https://temporarieservices.org/served/mess-hall/> [15.05.2019]

Yine de ekonomik özgürlüğün getirdiği bu fırsatla, birlikte üretim pratiği, dayanışma ve paylaşım ile alternatif bir kültür merkezinin nasıl olabileceğinin örneği olan Mess Hall'un, on yıllık bir tecrübeyle gerçek bir kamusal alan yarattığı söylenebilir.

Yukarıda anlatılan iki grubun da aktivist bir yapısı olduğu söylenirse yanlış olmaz. Zira Superflex'in genel olarak kapitalist üretim ilişkilerinin karşısında konumlanan ve sanata işlevselliğini geri kazandırarak toplumsal söz kurabilme çabasında olduğundan

bahsedilmişti. Temporary Services'ın da sanatçıyı kurumların tahakkümünden kurtarmak için ortaya çıkardığı servisleri ya da kamusal olanın kamuya geri verilmesi için örgütledikleri organizasyonları ve bunu yaparken sanatı işlevsel bir araç olarak kullandıkları düşünüldüğünde benzer bir şekilde toplumsal bir söz kurabilme çabasında oldukları söylenebilir. Ayrıca her ikisinin de işlevsel ve süreğen bir yapıt olarak kurguladıkları araçlar ve servislerin ilişkiselliği ön planda tuttukları söylenirse yanlış olmaz. Zira iki grubu da araçlarını ve servislerini sağladıkları, beraber kurguladıkları ve birlikte ürettikleri topluluklardan ayrı düşünmek pek olası değildir. Böylece, bu araçlar ve servislerle Bourriaud'un tanımladığı, kurdukları ilişkilerle bir toplumsal aralık olmayı başararak egemen olanın dışındaki alternatif var oluşları keşfedebilir ve yaygınlaştırabilirler. Bu sayede işlevsel ve ilişkisel bir araç olarak kullandıkları sanatla ve sanat olmaktan tamamen vazgeçmeden, gündelik hayatı dönüştürme ve onu iktidar mekanizmalarının tahakkümünden kurtarma potansiyelini taşıdıkları söylenebilir. Böylece değişime yönelik bir eylemlilik içinde oldukları söylenebilecek bu grupların aktivist yapılar oldukları da savunulabilir.

4.3 Banksy ve Voina Örneklemeyle Sokak Sanatı

Sokak sanatı denildiğinde akla gelen üç önemli unsur vandalizm, duvar resmi (*mural*) ve grafitidir. Sokak sanatının tarihi düşünüldüğünde 1970'lerde başlayıp, 1980'leri etkisi altına alan ve bir mihenk taşı olarak konumlanabilecek grafiti'nin ilk göze çarpan örnek olduğu söylenebilir. Grafiti, özellikle şehirlerde ve varoşlarında “[...] mahallelerin tekinsiz güvenliği, binaların durumu ve mülkiyetin idaresi üzerinden büyük bir riske girilerek [...]”¹⁰⁰ dönemin sanatçıları tarafından sanat kurumlarının da iktidarına karşı olduğu söylenebilecek bir altkültür olarak ortaya çıkmıştır. Bu altkültürün normalde görünmez olanı, fark edilmeyeni deklare ettiğini söyleyen Martine Irvine, “Work on the Street” makalesinde, sokak sanatçısı Swoon'dan alıntıyla sokak sanatını, halkın şehirdeki varlığını ve hakkını göstermek için başvurduğu bir yol olarak tanımlar. Bütün dünyada sokak sanatının, özellikle grafitinin bu kadar yaygınlaşmasını da aslında halkların yani kamunun buna ne kadar çok ihtiyacı olduğuna dair bir kanıt olarak gösterir.

¹⁰⁰ Martine Irvine, “Work on the Street, Street Art and Visual Culture”, **The Handbook of Visual Culture**, ed. Barry Sandywell, Ian Heywood (Londra, New York: Berg, 2012): 240.

Lakin biraz daha geriye gidildiğinde, sokak sanatının muhalif mücadeleden ayrı düşünülemez bir tarihini tetikleyen bir şey daha vardır. Bunun da Meksika'yı diktatörlük yönetiminden kurtarmak için 1910'dan 1920'ye kadar süren devrimci mücadeleyle tekrar şekillenen duvar resimleri (*mural*) olduğu söylenebilir. Mağara resimlerinden beri sanatın bir parçası olduğu söylenebilecek duvar resimleri, 1910-1920 yılları arasında büründüğü yeni muhalif haliyle, 1930'lar itibariyle Meksika sınırlarını da aşmıştır. ABD'deki ekonomik bunalım yıllarında ortaya çıkan kamusal alanlarda sanat yapıtları için destek programı “1933-34 yıllarında uygulanan Kamusal Sanat Yapıtları Projesi'nin kazandığı başarı sonucu” ortaya çıkmıştır.¹⁰¹ “ABD hükümetinin 1935-1943 yıllarında sürdürdüğü bu destek kampanyası, Federal Sanat Projesi olarak adlandırılır.”¹⁰² Bahsi geçen bu destek projesi, Diego Rivera gibi Meksika'nın devrimci mücadelesi sırasında yaptığı duvar resimleriyle ünü bu projeden önce ABD'ye ulaşmış bir duvar ressamının da ABD'de birçok yerde duvar resimleri yapmasına ön ayak olmuştur. Rivera'nın New York'taki Rockefeller Merkezi'ne 1934 yılında yaptığı duvar resmininse bu toz pembe gidişatta bir kırılma noktası yarattığı söylenebilir. Zira, iktidar mekanizmasının bir çarkı sayılabilecek Rockefeller, duvar resimlerinde devrimci mücadeleyi konu edinen Rivera'nın merkeze yaptığı *Man at the Crossroads* adlı resmini sansürlemeye çalışmış ve bunu başaramayınca duvar resmi tamamen yıkılmıştır. Bu tarihsel anın da günümüzde iktidar mekanizmalarının karşısında konumlandığı düşünülebilecek duvar resimlerinin ve duvar ressamlarının muhalif duruşunu kurduğu söylenebilir. Böylece günümüzde şehri tekrar gerçek sahiplerine yani kamuya kazandırma, hatta bu edilgenlikten çıkarak onun, gerçek sahipleri tarafından tekrar ele geçirilmesi hareketinin sanatsal düzlemi sayılabilecek sokak sanatının tarihinde, duvar resimleri kritik bir noktaya oturuyor denebilir.

Grafiti ve duvar resmi gibi sokak sanatı öğeleri, 1989'da her yanı grafiti ve resimle dolu Berlin duvarının yıkılışı ve ana akım medyanın buna ve özellikle ABD'deki grafiti örneklerine olan ilgisinin artmasıyla, 1990'dan itibaren saf vandalizm olarak algılanmaktan ziyade sanat olarak tanınmaya başlanmıştır. Sokak sanatı ekseninde, iktidar mekanizmalarınca kamu malına zarar vermek olarak adlandırılan vandalizm'in önemli bir kavram olduğu savunulabilir ve bu noktada sokak sanatının hala bir parçası olan vandalizmden bahsetmek yerinde olur. Zira bu tanımın iktidar mekanizmalarının

¹⁰¹ Antmen, **age**, 146.

¹⁰² Antmen, **age**, 146.

gözünden yapılan bir tanım olduğu ve sokak sanatındaki vandalizmin, kamu malı olarak tanımlanan şeyin aslında kamuya ait olmaması üzerinden harekete geçtiği aşıkardır. En azından Irvine’in de belirttiği gibi kamunun olduğu iddia edilen şehirler temelde kamuyu dışlamak üzere kurgulanmıştır denebilir. Vandalizmin sitüasyonist hareket bağlamında da okunması mümkündür. Zira, sokak sanatıyla “tahrip edildiği” iddia edilen kamu mallarının aslında Lefebvre’nin, tüketim toplumunun yeni ideolojisi olarak tanımladığı reklamın hatta tüketim toplumunun kendisinin tersyüz edilmesi olarak da okunabilir. Irvine’in iktidar mekanizmalarının gözünden bir reklam ve ticari alan olarak tanımladığı sokak, sokak sanatçıları tarafından bu unsurlar tersyüz edilerek geri alınmaktadır. Bu yolla kamunun muhalif iletişim aygıtına dönüşen sokaklar oradan geçen herkesi en basit tanımıyla çarpıcı bir şekilde pek de iç açıcı olmayan gerçeklerle karşı karşıya getirmektedir. Böylece gösteriyi tersyüz etme ve doğrudan eylem mantığını benimseyen sitüasyonistlerin eylemleriyle de pek çok açıdan benzerlik gösterdikleri söylenebilir. Guy Debord’un “Politikada veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler” adlı yazısında da belirttiği gibi: “Sitüasyonistler biliyorlar ki, gerçek olumluluk başka bir yerden gelecektir ve şu aşamada olumsuzluk onu ortaya çıkarmaya katkıda bulunacaktır.”¹⁰³

1950’ler ve 1960’larda Antoni Tápies’in şehir duvarlarını taşıdığı tuvaleri, 1980’ler itibariyle Keith Haring’in resimlerine sokak kültürünü taşıması ve Basquiat’ın grafitiden iç mekan duvar resimlerine yönelerek bu türleri sanat kurumlarının içine sokması, sokak sanatı bağlamında bu üç sanatçıyı da önemli bir yere oturtmaktadır. Lakin günümüzden bakıldığında hem yaptıklarıyla yol açtıkları tartışmalar düşünüldüğünde hem de birbirleriyle olan doğrudan ilişkileri nedeniyle, çok daha güncel ve dolayısıyla önemli bir yere oturan iki sokak sanatçısı ya da sokak sanatı grubu daha vardır. Bunlardan biri Banksy, diğeri ise Voina’dır.

Banksy 1990’lardan beri sokak sanatı içerisinde aktif olarak bulunmaktadır. Ama dünya tarafından görünür hale gelmesi, 2000’ler itibariyle geçiş yaptığı şablon yöntemiyle duvarlara aktardığı, hem grafiti hem de duvar resmi unsurlarını içeren işler üretmeye başlamasıyla olmuştur. Banksy’nin pop sanatın bir parçası sayılabilecek şablon yöntemini benimsemesinin hem Arthur C. Danto’nun sanatın sonundan sonraki

¹⁰³ Ali Artun (der.), **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, çev. Kaya Özsezgin ve diğerleri, 4. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 343.

sanat olarak tanımladığı, dönemin önemli avangard akımı pop sanata¹⁰⁴ bir saygı duruşu hem de aynı dönemde yukarıda da belirtildiği gibi sokak sanatının sanat olarak tanınmasındaki katkısı nedeniyle Basquiat'a ve Keith Haring'e bir selam olduğu söylenebilir. Banksy'yi sözü edilenlerden ayrı bir yere oturtansa resmettiği çarpıcı imgeler ve bunları uyguladığı yerlerdir. Bu noktada Filistin-İsrail bölgesinde yaptığı işler önemli bir yere oturmaktadır. Aralarından birininse Banksy'yi bugünkü ününe kavuşturduğu söylenebilir. Kudüs'te bir garaj duvarına 2005'te yaptığı *The Flower Thrower* hem İngiltere'den, dolayısıyla Filistin İsrail savaşına çok uzak bir sanatçı tarafından yapılmasıyla hem de klasik eylemci imgesini tersyüz edişiyle tüm dünyada barış simgelerinden biri haline dönüşmüştür.



Şekil 4.8: Banksy, *The Flower Thrower*, 2005, Şablon ve Sprey Boya, Filistin

The Flower Thrower, <https://www.theartstory.org/artist-banksy-artworks.htm>
[19.05.2019]

Şunu da belirtmek gerekir ki, bu tez bağlamında Banksy bireysel bir sokak sanatçısından ziyade bir sokak sanatı ekibi olarak ele alınmaktadır. Zira Will Elsworth-Jones'un *Banksy Duvarın Ardındaki Adam* kitabında da değindiği gibi bu şöhretin arkasında gerçekten de bir ekip vardır. Bu ekibin arasında Banksy'nin halkla ilişkilerini yöneten Jo Brooks, ilk menajeri Steve Earl, çalkantılı bir ilişkileri olan eski menajeri Steve Lazarides, sonraki menajeri Holly Cushing ve tabii ki Banksy'nin kendi kurduğu şirketi Pest Control Office sayılabilir. Elsworth-Jones, Lazarides'i Banksy'nin ününü İngiltere'den ABD'ye taşıyan ve onu sanat piyasasına sokan adam

¹⁰⁴ Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra Sanat, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), 149-167.

olarak tanımlamaktadır. Böylece sokaklarda yaptığı işlerinin edisyonları satılmaya başlanan Banksy'nin bugün Pest Control tarafından otantikliği tasdik edilmiş ya da bir müzayedeye gönderdiği işi kendisine milyon dolarlar kazandırmaktadır. Lakin bu ününün, kendisinin de rahatsız olduğu bir sıkıntısı vardır. O da sokakta yaptığı işlerin yerinden sökülme ve satılmaya başlanmış olmasıdır. Otantiklik tartışmalarının önüne geçebilmek için 2007'den itibaren bütün işlerini imzalamaya başlayan sanatçının, 2008'de Pest Control şirketini de kısmen bu durumun önüne geçebilmek için kurduğu söylenebilir. Belli bir ücret karşılığında bir işin Banksy olup olmadığını kontrol edip tasdikleme yetkisine sahip Pest Control zamanla sokaktaki bir işi sırf yerinden edilmesin diye tasdiklememek gibi bir tutum da geliştirmiştir. Ama artık ne yapılırsa yapılsın Banksy'nin ciddi anlamda ticari değere sahip bir sokak sanatçısı olduğu aşikardır. Yani kendi isteğiyle çoktan sistemin içine entegre edilmiş halde olduğu söylenebilir. Zira bu durumu kapsayan başka bir örnek daha verilebilir. O da 2004'te Banksy'nin İngiltere Brighton'da bir pub'un duvarına yaptığı *Kissing Coppers* olabilir.



Şekil 4.9: Banksy, *Kissing Coppers*, 2004, Şablon ve Sprey Boya, Özel Koleksiyon

Kissing Coppers, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/21/banksy-kissing-coppers-sold-america> [19.05.2019]

Duvar resmine yapılan saldırılar bahane edilerek, 2011 yılında, yerinden sökülen bu iş satılmış ve asıl yeri kopyası ile doldurulmuştur. Bu saldırıların münferit olmadığını belirtmek faydalı olabilir. Örneğin Banksy'nin Bristol'deki, yani sokak sanatı hayatına başladığı yerdeki son işi sayılabilecek 1998 tarihli *The Mild Mild West* de birden çok kez saldırıya uğramıştır. Banksy'nin işlerinin duvarları yerinden sökmeye varacak kadar ileri giden toplanması ve asıl yerleri yerine, galeri duvarlarını süslemeye

başlamasının birden çok nedeni vardır. Bunlardan en yaygını duvar sahibinin duvarındaki işin maddi değerini öğrenmesidir. Ama en önemlisininse Banksy'nin kariyerinin başında belki de ilerisini pek düşünmeden girdiği sanat piyasası ve bu piyasanın da bir iktidar mekanizması olması sonucu, bu cesur işleri kalıcılık bahanesiyle yerinden ederek sistem içinde massetmesi olduğu söylenebilir. Konuyla ilgili olarak sonradan önlemler almaya çalışsa da Banksy'nin de artık elinden gelen pek bir şey olmadığı belirtilirse yanlış olmaz. Zira kendisiyle yapılan röpotajlardan birinde kendisi durumu şu şekilde ele almıştır: “[...] Bazen sorunun mu yoksa çözümün mü bir parçası olduğumu soruyorum kendime (...) Ürettiğiniz sanatı satmakta bir sıkıntı yok –sadece arkasında bir vakıf desteği olan biri bunun tersini söyleyebilir. Ancak ne kadar ileri gideceğinizi bilmek biraz kafa karıştırıcı.”¹⁰⁵

Hal Foster da “Kültürel Direniş” makalesi içerisinde altkültürel olanın ele geçirilmesine dair Jacques Attali'den aktararak şöyle diyor:

“Hiçbir örgütlü toplum, içine farklılıkları yerleştireceği bir yer yapılandırmadan ayakta kalmaz. Hiçbir mübadele ekonomisi bu farklılıkları kitlesel ya da seri üretim formu içinde eritmeden gelişemez.[...].”¹⁰⁶

Böylece söylenebilir ki; Banksy bir yandan ürettiği çarpıcı ve muhalif imgelerle ve onları ürettiği yerler düşünülduğünde iktidarın tam aksi istikametinde yer alan aktivist bir sanatçı olarak ele alınabilirken bir yandan da sanatıyla karşısında konumlandığı iktidar mekanizmalarının tam ortasındaki kültürel bir tüketim nesnesine dönüşür. Öte yandan, Banksy'nin yüce sanatçı imgesini kırmak için kullandığı düşünülebilecek anonimliği de böylece bir reklam kampanyasına dönüşmüştür denebilir.

Banksy'yle doğrudan ilişkili diğer sokak sanatı grubuysa 2005'te Oleg Vorotnikov ve Natalia Sokol tarafından Rusya'da kurulan Voina'dır. Kendilerini politik sanat yapan anarşist ve aktivist bir sokak kolektifi olarak tanımlamaktadırlar. Daha sonra değinilecek diğer önemli üyelerinden biri Leonid Nikolaev'dir. Daha çok sokak sanatının vandalizm kavramı üzerinden işler üreten Voina yaptıkları eylemleri idman (*training*) ya da alıştırma (*practice*) olarak tanımlar ve bu tez bağlamında incelenen en cüretkar grup olduğu söylenebilir. Eylemleri, müzede orji düzenlemekten Rusya parlamentosunun ön cephesine yansıttıkları yeşil kafatasına ve oraya düzenledikleri

¹⁰⁵ Will Ellsworth-Jones, **Banksy, Duvarın Ardındaki Adam**, çev. Esra Ermert, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), 288.

¹⁰⁶ Hal Foster, “Kültürel Direniş”, **Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, ed. Ali Artun, çev. Mustafa Tüzel ve diğerleri, 5. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 171.

baskına uzanan oldukça geniş ve sert bir skaladadır. Grubun adının Rusçada “savaş” anlamına geliyor olması da her türlü iktidara karşı açtıkları amansız savaşı kanıtlar niteliktedir. Öyle ki 2010’da iki üyesi, kurucularından Oleg Vorotnikov ve bahsi geçen Leonid Nikolaev bir Voina eylemi sonucunda tutuklanmıştır. 2010 Haziran’ında St. Petersburg’da birçok polis arabasını ters çevirdikleri bu eylem sonucu devleti büyük zarara uğrattıkları gerekçesiyle Moskova’da yakalanıp gözaltına alınmışlardır. Holiganlıkla suçlanan ve haklarında yedi yıl hapis istenen Voina üyeleri bu sürecin sonunda tutuklanmış ve mahkemelerini beklemeye başlamışlardır. Haklarında yapılan tek suçlama holiganlıkla kalmamış, bunun yanı sıra ondan fazla başka suçla da itham edilmişlerdir.



Şekil 4.10: Voina, *Palace Revolution*, 2010

Palace Revolution, <https://www.themoscowtimes.com/2010/09/19/art-group-flips-police-cars-a1582> [19.05.2019]

2010’un Kasım ayında tutuklanan grup üyeleri için Rusya’daki sanat toplulukları Voina hakkındaki suçlamaların ölçsüz olduğunu ve grubun üyelerinin hemen salıverilmesi gerektiğini beyan etmişler ve bu duruma dünya çapında dikkat çekmeye çalışmışlardır. Grubun dışarıda kalan üyeleri *Free Voina*¹⁰⁷ kampanyasını başlatmış ve tutuklamanın nasıl geliştiğine ve sürece dair bilgi verdikleri ve destek istedikleri bir web sitesi kurmuşlardır. Aralık ayında bekledikleri destek gelmiştir. Bu desteği veren de Banksy’den başkası değildir. Önce bir sergisinde sattığı ve değeri 80.000

¹⁰⁷ <https://en.free-voina.org/arrest> [19.05.2019]

pound olan bütün baskıların gelirini gruba bağışlamıştır. Ardından mahkeme sonucu belirlenen ve kişi başı 6.500 pound olan kefaletlerini ödeyerek Mart ayında grup üyelerinin salıverilmesini sağlamıştır. İçine girdiği sanat piyasasıyla bir kültürel tüketim nesnesine dönüştüğü yukarıda belirtilmiş Banksy'nin, hiçbir yerinden sanat piyasasına dokunmayan hatta kurumları içinde bile bulunmayan Voina'yı hapisten kurtaran kişi olmasının dikkate değer bir yanı olduğu söylenebilir.

Grubun tutuklanan üyelerinden Leonid Nikolayev'e tutuklanmalarından kısa süre önce, böyle aşırı eylemleri sonucu tutuklanmaktan korkup korkmadığı sorulduğunda kendisi şöyle cevap vermiştir: "Bizim toplumumuz çok uzun yıllardır korku içinde yaşamaktadır. Biz de onu tekmeleyerek uyandırmaya çalışıyoruz."¹⁰⁸

Voina'nın bu tez bağlamında ele alınacak bir diğer işiyse yine 2010'da tutuklanmalarından önce gerçekleştirdikleri *Dick Captured by KGB*'dir. Petersburg'da Federal Güvenlik Merkezi'ne dönük, açılır kapanır bir köprüye uyguladıkları bu grafiti dev bir penis şeklindedir. Şehrin birçok noktasından da görülebilen bu penis, köprü her kalktığında erekte olmakta ve güvenlik merkezine en basit tabiriyle hareket çekmektedir.



Şekil 4.11: Voina, *Dick Captured by KGB*, 2010

Dick Captured by KGB, <https://yadi.sk/a/Z8bWO0pu3XGMhz> [19.05.2019]

¹⁰⁸ <https://www.bbc.com/news/world-europe-12645902> [19.05.2019]



Şekil 4.12: Voina, *Dick Captured by KGB*, 2010, uzaktan görüntü

Dick Captured by KGB, <https://yadi.sk/a/Z8bWO0pu3XGMhz> [19.05.2019]

Bu arada gelen geçen herkesin dikkatini çeken bu iş oldukça ilgiyle karşılanmış ve birçok insan önünde fotoğraf çektirmiştir. Rusyanın gizli istihbarat servisine gönderme yapan bu işin Federal Güvenlik Merkezi'ne dönük olması şaşırtıcı değildir. Köprü, bir yandan güvenlik merkezinin gözü önünde böyle bir eylemin gerçekleşebileceğini bas bas bağırırken bir yandan da iktidara karşı halkın gücünü mizahi bir dille gözler önüne sermektedir. 2011 yılında bir çağdaş sanat ödülüne aday gösterilen bu iş daha sonra aday listesinden gizemli bir şekilde yok olmuştur. Grup üyeleri ise bu duruma, bu işle kim ne isterse yapsın şeklinde yaklaşmış ve üzerinde hiçbir hak iddia etmediklerini beyan etmiştir.

Sokak sanatının iki ucunda olan bu sanatçılar aktivist olduklarını halihazırda kabul ve deklare etmektedirler. Bu aktivizmi kullanma yöntemlerininse tartışmaya açık olduğu söylenebilir. Biri aşırı cüretkar işler yapıp tutuklanmayı bile göze alır ve militanca bir tutum sergilerken, öbürü kendisinin de belirttiği gibi şöhreti ve kazandığı parayla kendisini sanat piyasasına fazla kaptırarak gerçek bir aktivizm üretmekten çok bir parodi olma riskine kaymaktadır. Zira dünyanın neresine gidilirse gidilirsin Banksy baskılı tişörtlerden fincanlara, kalemlerden cep telefonu kılıflarına, işleri her yerde görülebilir. Bu, bir yandan ürettiği çarpıcı simgelerin dünyaca ünlü direniş simgelerine dönüştüğünü gösterirken öbür yandan, sadece sanat olarak değil bir reklam aracı/görseli olarak kültürel tüketim nesnesine de dönüştüğünü gösterir ve bu nedenle aynı simgelerin çarpıcılığını kaybettiği söylenebilir. Voina örneğindeki riskse her ne

kadar korkan halkı tekmeleyerek uyandırmak gibi bir amaçları olsa da sonunda halkın korktuğu başka bir unsura dönüşmek olabilir.

4.4 Group Material ve Guerrilla Girls Örneklemeyle Protest Sanat

İncelenen kamusal alanda sanat pratikleri kapsamında protest sanatın siyasi hareketlerle en ilgili olanı olduğu söylenebilir. Aynı sokak sanatı gibi zaman zaman grafiti ve duvar resmini (*mural*) bir yöntem olarak kullansa da merkezine, daha çok pankartlar, afişler ve fotoğraflar oturmaktadır. Genellikle siyasi hareketlerin görsel uzantısı olarak kendini konumlandığı söylenebilecek protest sanat, Tijen Tunalı'nın "Paradoxical Engagement of Contemporary Art with Activism and Protest" makalesinde şöyle tanımlanmaktadır: "Protestolar, isyanlar ve ayaklanmalar sırasında sokaklarda karşılaştığımız sanat. Bu türden sanat çoğunlukla protest sanat altında toplanır."¹⁰⁹ Bu tezdeyse sadece protestolar sırasında ortaya çıkan sanat olarak değil aynı zamanda kendi protestosunu yaratan bir pratik olarak da ele alınacaktır.

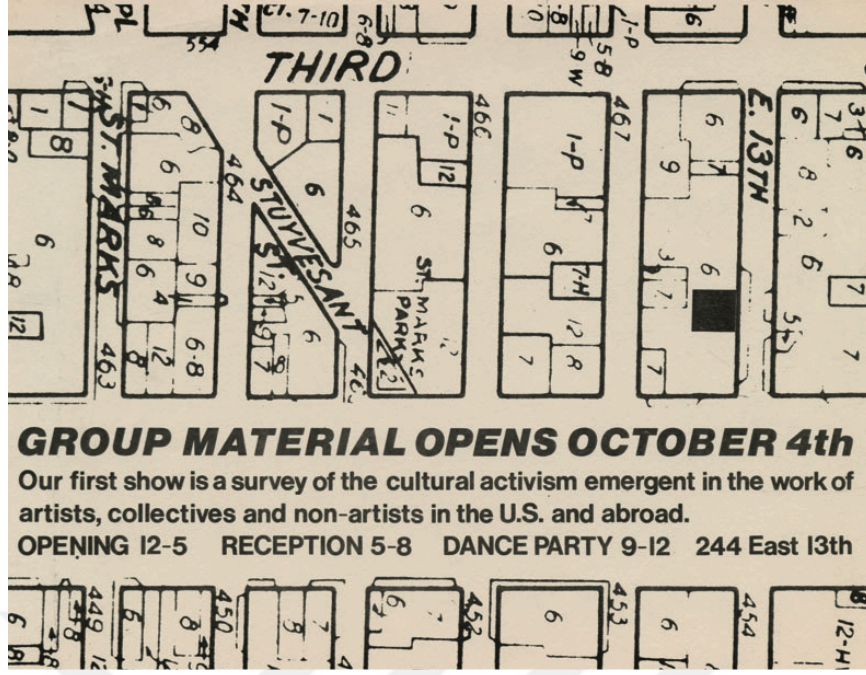
Özellikle ABD'de 1960'larda başlayıp 1970'ler boyunca devam eden ve politik olarak çok çalkantılı olan bu dönemde sanatçılar da büyük oranda politizedir. Dönemin savaşlar, suikastlar ve skandallarla dolu olması bir grup sanatçıyı da gidişata karşı ses çıkarmaya ve bu doğrultuda iş üretmeye itmiştir. Bu sanatçılar, adeta bir protesto organize eder gibi işlerini çoğunlukla savaş karşıtı ya da feminist bir duruşla temellendirmiştir. Savaş karşıtı protestolar için üretilen içeriği, kamusal alanlara dikilen kuleler ve anıtlar, savaşın korkunçluğunu yansıtan foto-kolajlar, Kızgın Sanatlar Haftası gibi etkinlikler ve bu süreçte artan ırkçılığa karşı etnik kökenli sanatçıların yaptığı duvar resimleri oluşturmuş, diğer yandan feministler de cinsiyetçiliğe karşı örgütlenmiş ve üretmişlerdir. Clark'ın *Sanat ve Propaganda* kitabında da belirttiği üzere, sanat kurumlarının, sanatın özgür olması için apolitik olması gerektiği yönündeki yaklaşımı, sanatçıların, bu sanat kurumlarına karşı da muhalif ve protest bir tutum takınmasına yol açmıştır. 1980'ler itibariyle ABD'deki politik çalkantı kendisini baskıcı bir rejime bırakmışken dünya çapında hala ciddi bir gerginlik sürmektedir. Bu süreçte politik istikrarsızlığın yanına bir de AIDS hastalığının yükleselişe geçmesi eklenmiştir. Böylece bahsi geçen protest sanatçıları

¹⁰⁹ Tijen Tunalı, "The Paradoxical Engagement of Contemporary Art with Activism and Protest", **Rhetoric, Social Value and Arts, But How Does It Work?**, ed. Charlotte Bonham-Carter, Nicola Mann, (Palgrave-MacMillan, 2017), 68.

özellikle devletlerin hastalığa karşı tutumuna dair de üretim yapmaya başlamışlardır. 1960'lar itibariyle başladığı söylenebilecek protest sanat hareketi, 1980'lerle birlikte artık bir sanat pratiği olarak oturmuştur. Yukarıda anlatılanlar ışığında iki sanatçı grubu ele alınacaktır. Bunlardan biri 1979'da kurulan ve 1996'daki dağılmalarına kadar bu tez bağlamında protest sanatı bugün bildiğimiz haline getirdiği düşünülen Group Material'dır. Ayrıca bu tezde ele alınan gruplardan grup olarak güncelliğini korumayan tek örnektir. Lakin bu grubun, yaklaşık yirmi yıllık süreçte takındıkları sanatsal tutum ve bu tutumun güncelliği nedeniyle ele alınması uygun görülmüştür. Diğer grupsa feminist hareketten şekillenen ve 1985'ten beri faaliyetlerini sürdüren Guerrilla Girls'tür. Ayrıca bu iki grubun politik alt yapıları dışında sanat kurumlarına karşı takındıkları tavır da sözü edilen grupların seçilmesinde önemli bir unsur olmuştur.

Group Material aralarında sanatçıların, yazarların ve aktivistlerin bulunduğu on beş kişilik geniş bir ekip tarafından kurulmuştur. Grubun kurucuları arasında sayılabilecek isimlerden birkaçı, hepsi *School of Visual Arts*'tan (SVA) mezun olan Tim Rollins, Marybeth Nelson, Hannah Alderfer, Beth Jaker, Peter Szypula; Rollins'in New York Üniversitesi'nde tanıştığı Patrick Brennan ve yine Rollins'in ev arkadaşları olan Julie Ault ve Yolanda Hawkins'tir. Grup, faaliyetlerine her pazartesi akşamı iş çıkışında aralarından birinin evinde buluşup yaptıkları tartışmalarla başlamıştır. Bu tartışmaların ana temasıysa sanatın nasıl olması gerektiği sorusu etrafında şekillenmiştir ve sonunda grubun ortaklaştığı cevap; “[...] sanat sosyal iletişim ve politik değişim için itici bir güç olmalıdır,” olmuştur.¹¹⁰ 1980 itibariyle sanat olarak tanınmak için “gerçek bir galeri”ye ihtiyaç duyduklarına karar vererek kendi aralarında topladıkları paralarla alternatif bir mekân açma peşine düşmüşler ve New York'ta açtıkları galeri mekânına Group Material ismini vermişlerdir. Bu mekânda tek sanatçı odaklı işler sergilemek yerine, bölgedeki sanatçı olan ya da sanatçı olmayan, herkesle birlikte üretim yapmışlardır.

¹¹⁰ Jan Avgikos, “Group Material Timeline: Activism as a Work of Art”, **But Is It Art? The Spirit of Art as Activism**, ed. Nina Felshin, (Seattle, Washington: Bay Press, 1995), 87.



Şekil 4.13: Group Material, 1980, Davetiye

Group Material (Four Corner Books, 2010) 21.

http://stripe-painting.info/GMBook_ebook_spread_USLetter.pdf [20.05.2019]

Her ne kadar bölgedeki insanlarla beraber üretim pratiği üzerinden verimli bir ilişkisellik kurmuş olsalar da bir yıllık bir denemeden sonra mekânı idare etmek ve sürekli sergi organize etmek gibi sorunlar yaşamışlardır. Farklı bir alternatif mekân olarak kurguladıkları bu mekânın da ticari galerilerin çocukları olarak gördükleri diğer alternatif mekânlar gibi bir aldatmaca olduğunu farkederek grup, bu mekânı kapatmıştır. Böylece, daha çok kamusal alana odaklanan işler üretmeye başlamış ve işleri yürütmek için Rollins ve ev arkadaşlarının evinin salonunu kendi deyimleriyle “karargah” olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu arada grubun sayısı da bu başarısız alternatif mekân deneyiminden sonra bir hayli azalmış ve üçe düşmüştür. Bu isimler, Tim Rollins, Julie Ault ve Mundy McLaughlin’dir. Daha sonra 1982’de Doug Ashford, 1988’de Felix Gonzales Torres ve 1989’da grubun dikkatini AIDS üzerine çeken isim olarak Karen Ramspacher gruba dahil olmuştur. Bu arada 1986’da Mundy McLaughlin ve 1987’de de Tim Rollins gruptan ayrılmıştır.

Grubun, karargahtan çıkan ve bu tez bağlamında önemli bulunan kamusal işlerinden birinin 1982 tarihli, *DA ZI BAOS* olduğu söylenebilir. Grubun iki üyesinin *Union Square*’de ellerinde bir kayıt cihazıyla gelip geçenlere yönelttikleri soruların cevaplarının, *Dazibaos* şeklinde üretilip yine *Union Square*’deki bir binanın cephesine illegal olarak asılmasını içeren bu işin kamusal bir münazara başlatma peşinde olduğu söylenebilir. *Dazibaos*, temel olarak üzerine bilgi verici, fikir beyan eden ya da

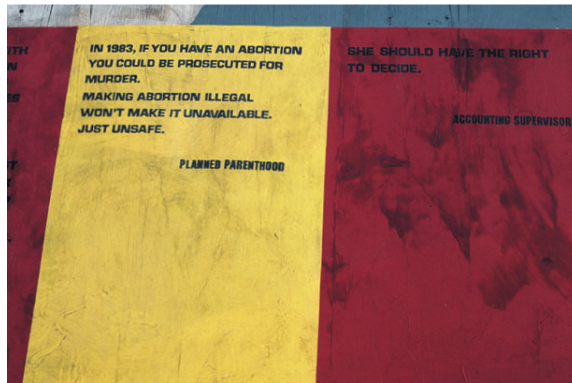
protesto amaçlı büyük karakterli yazılar yazılmış posterlerden oluşan ve Çin’de kullanılan bir münazara yöntemidir.



Şekil 4.14: Group Material, DA ZI BAOS, 1982

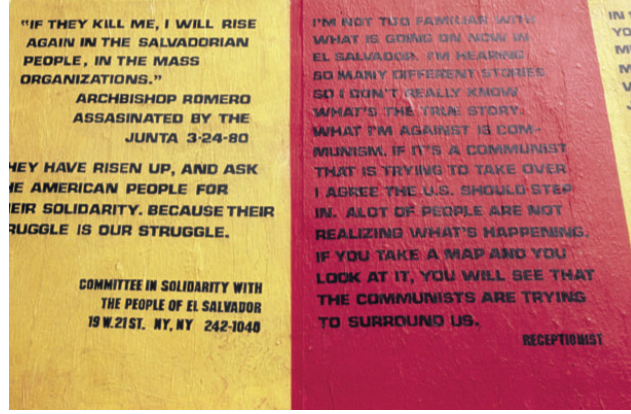
Group Material (Four Corner Books, 2010) 62.
http://stripe-painting.info/GMBook_ebook_spread_USLetter.pdf [20.05.2019]

Grubun gelip geçenele yöneltilikleri sorularsa ABD’nin El Salvador’a müdahalesi, kadınların üreme hakları, idam cezası ve işçi sendikalarının önemi gibi konuları içermektedir. Ayrıca sokakta röportaj yapılan insanların posterlerinin yanı sıra altı tane de ilgili organizasyon, kendi posterlerini hazırlamak için davet edilmiştir. Davete cevap veren organizasyonların arasında, El Salvador Halkıyla Dayanışma Komitesi (CISPES), Evde Bakım İşçileri Sendikası, Planlı Ebeveynlik, Hapishane Reform Kurulu, New York Eyaleti Madde İstismarı Bölümü vardır.



Şekil 4.15: Group Material, DA ZI BAOS, 1982, Afiş

Group Material (Four Corner Books, 2010) 70.
http://stripe-painting.info/GMBook_ebook_spread_USLetter.pdf [20.05.2019]



Şekil 4.16: Group Material, *DA ZI BAOS*, 1982, Afiş

Group Material (Four Corner Books, 2010) 69.
http://stripe-painting.info/GMBook_ebook_spread_USLetter.pdf [20.05.2019]

Group Material'ın *Dazibaos* işiyle muhalif bir propaganda yarattığı söylenebilir. Burada önemli olan noktaysa, grup kamuya, ne konu hakkındaki kendi fikrini beyan etmektedir ne de başka bir mekanizmaninkini; bunun yerine kamuya hiçbir ayırım gözetmeksizin kamunun kendi fikrini sunmaktadır. Dolayısıyla bu yolla işini oldukça demokratik bir yapıya oturtmakta ve karşıt fikirler de olsa, onları yan yana getirerek izleyiciyi katılımcı haline dönüştürmekte ve onunla bir ilişkisellik kurmanın da ötesine geçip onun, kendi kendisiyle ilişkiye geçmesini sağlamaktadır denebilir. Dahil olan herkesin kendisinininkinden farklı bir fikirle iletişime geçmesiyle hem toplumsal bir çatışmayı kurduğu hem de toplumsal empatiyi mümkün kıldığı söylenebilecek bu işin, sonunda bir sosyal anlam yarattığı söylenirse yanlış olmaz.

İlerleyen yıllarda tekrar kurumsal yapılara yönelen grubun, AIDS hastalığı üzerine yoğunlaştıkları işlerinden de yine belli bir topluluğun yaşadığı sorunlar üzerine kurulu olmalarıyla kısaca bahsetmek gerekir. 1989 itibariyle ortaya çıkan ve sanat kurumlarıyla ortaklaşa yürüyen *AIDS Timeline* ve 1990'daki *AIDS and Insurance* projeleri bu işlerin arasındadır. *AIDS Timeline* projesi üniversiteler ve müzeler dahil birçok kurumda sergilenmiş ve çıkış noktasını *Dazibaos*'ta kullandıkları "görüş duvarı" fikrinden almıştır. Proje, AIDS hastalığına karşı farkındalık yaratmak, devletlerin hastalığa olan ilgisizliğini ve yetersizliğini gözler önüne sermek ve toplumun hastalığı görmezden gelmesinin önüne geçmek için kurgulanmıştır. Birçok sanatçı ve sanatçı olmayan insanın katılımıyla üretilen *AIDS Timeline* bunu, konuya dair sanat yapıtlarını, gündelik hayat nesnelerini, eğitim materyallerini, popüler kültür referanslarını, deneyimlerin anlatıldığı kayıtları ve tarihi belgeselleri bir araya toplayıp sergileyerek yapmıştır. Bu proje uzun yıllar boyunca gelişerek birçok yerde

sergilenmeye devam etmiştir. Her ne kadar kamusal alandan çekilip kendi deyimleriyle sınırlı sanat dünyasına girmiş de olsalar izleyici için olmasa bile bu proje, AIDS hastalarının oluşturduğu topluluk için önemli bir yere oturmaktadır. Zira onların anonim ses kayıtları gibi kendilerine ait materyellerin de olduğu bu projenin, AIDS hastaları arasında bir iletişim aracına dönüştüğü söylenebilir. *AIDS and Insurance*'daysa dönemin başkanı Bush'un AIDS hastalarına dair bir konuşmasının alıntısıyla yapılan posterler şehrin tamamını dolaşan Hartford otobüslerine yerleştirilmiştir. Konuşma başkanın, AIDS hastalarının yanında olduğuna ve sigortalarının kesilmeyeceğine dairdir.



Şekil 4.17: Group Material, *AIDS and Insurance*, 1990, Afiş

Group Material (Four Corner Books, 2010) 175.
http://stripe-painting.info/GMBook_ebook_spread_USLetter.pdf
[20.05.2019]

ABD gibi sağlık sigortasının zor elde edilebilir ve onuz hiçbir tıbbi yardım alınmadığı bir ülkede, bu alıntının sigortacılar bölgesi olarak bilinen Hartford'da dolaşmasının, aynı sigorta şirketlerine bir hatırlatma olması planlanmıştır. Otobüslerle gezen bu alıntı dışında, konuya dair hazırlanan broşürler, harekete geçmelerini sağlamak için sigorta şirketlerinin ofislerinin önünde dağıtılmıştır. Grup bu işinde, aynı Dazibaos gibi muhalif propaganda yolunu kullanarak kendi protestosunu yaratmıştır.

Ayrıca grubun sanat kurumlarıyla olan gelgitli ilişkisi de dikkate değerdir. Zira çok yönlü ve büyük bir proje olan *AIDS Timeline*'in sanat kurumlarında sergilenmesinin projenin bu kadar büyümesini ve tekrar tekrar yenilenecek dolaşıma girmesini sağladığı bir gerçektir. Ama grubun da en başından beri sınırlı ve elit olarak

tanımladığı bu kurumlar aynı zamanda izleyici kitlesini de sınırlamaktadır bir taraftan. Bu projenin de *AIDS and Insurance* gibi kamusal alanda uygulanmasının bir yolu olmadığı ya da uygulansaydı neyi değiştirebileceği sorusunun akıllarda yer etmeye devam etmekte olduğu söylenebilir. Yine de AIDS üzerine yapılan en ses getirici projelerden biri olarak daha önce de belirtildiği gibi sergiyi izlemeye gelenlerden ziyade AIDS hastaları arasında sanat aracılığıyla kurduğu ilişkisellik ve ürettiği sosyal anlamın oldukça kuvvetli olduğu savunulabilir. Diğer yandan grubun asıl olarak; “çantada keklik gibi görünen kültürü enine boyuna sorgulamak”¹¹¹ olarak lanse ettiği ana amacı 1996’daki dağılımlarına kadar sürdürülmüştür.

Protest sanat kapsamında bahsedilecek diğer grup Guerrilla Girls’tür. 1985’te iki kadın sanatçı tarafından anonim olarak kurulan grup, feminist sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve provokatörlerden oluşan çok sayıda insanı bünyesinde bulundurur. Grup birçok politik eylem, poster ve basın bülteni üretmiştir. Bunların yüzden fazlası kamusal alanlarda boy gösterirken bir kısmı da karşı oldukları kurumların içinde onlara, içeriden bir müdahale olarak gerçekleştirilmiştir. Geçen yıllarda farklı sürelerle gruba elli beş üye katılmıştır, yüz kadar kadınla da ortak üretim yapmışlardır. Çoğunlukla cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçılık meseleleri üzerinden üretim yapan grup, anonimliklerini korumak için goril maskesi takar. Ürettikleri posterler, eylemler ve broşürlerinde kullandıkları mizahi, çarpıcı dil ve görseller düşünüldüğünde anonimlik için taktıkları goril maskesi de başlı başına bir iş sayılabilir. Zira her türden ayrımcılığa karşı savaş açmış bu grup kendilerini feminist aktivist sanatçılar olarak tanımlar ve kesişimsel feminizme¹¹² (*intersectional feminism*) inandıklarını beyan ederler. Grubun bahsedilecek ilk işi 1989’dan 2012’ye kadar üç edisyonunun üretildiği *Do Women Still Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?* posterleridir. Sokaklara, otobüs reklamlarının üstüne, metrodaki reklam panolarına ve ilan panoları gibi pek çok yere uyguladıkları bu poster sanat kurumlarında kadının temsilini ele almaktadır. Sorduklarıysa “Metropolitan Müzesi’ne girebilmek için kadınlar hala soyunmak zorunda mıdır?” sorusudur. Bu soruya karşılık olarak alınan istatistiksel cevapsa oldukça çarpıcıdır. 1989’da müzedeki kadın sanatçı yüzdesi %5 iken sanat yapıtlarındaki çıplak kadın yüzdesi %85 gibi yüksek bir orandır. Bu oran, 2005 ve 2012’de yapılan

¹¹¹ Avgikos, *age*, 115.

¹¹² Sadece kadın hareketi olmaktan ziyade cinsiyet eşitliği üzerinden şekillenen bu feminizm, her türlü toplumsal ve politik ayrımcılığın karşısında konumlanır.

diğer iki edisyonda değişiklik göstermiş ve yapıtlardaki çıplak kadın yüzdesi düşerken müzedeki kadın sanatçı sayısı da düşmüştür. Kadın sanatçı sayısındaki bu düşüş ilginç olmakla birlikte kadın sanatçıların, sanat kurumlarının hiyerarşik yapısını, bu kurumlara her zaman kolayca kabul edilmiş erkek sanatçılardan önce fark etmiş olması olasıdır ve böylece üretimlerini bu kurumlara girmeye çabalamak yerine kamusal alana taşımış oldukları söylenebilir. Zira özellikle feminist sanatçılar düşünüldüğünde, zaten ilişkide olduğu topluluk ve hareketin aktivist yapısı nedeniyle elitist ve eril sayılabilecek ve iktidar mekanizmaları olarak konumlanan sanat kurumları politik olarak da karşısında konumlanılacak yerlerdir. Daha önce de belirtildiği gibi ilişkisellik, niyetlilik ve sosyal anlam üzerinden yeni tip kamusal sanatta da başı çekenler feminist sanatçılar olmuştur.



Şekil 4.18: Guerrilla Girls, *Do Women Still Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?*, 1989, Kağıt Üstüne Dijital Baskı, Copyright © Guerrilla Girls

Do Women Still Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?,
<https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages> [21.05.2019]

Guerrilla Girls'ün bir diğer işi 1987'de yaptıkları *Banana Report: Guerrilla Girls Review the Whitney*'dir. İstatistik bilgilerden, metinlerden ve ilan panosu sanatından oluşan bu iş Whitney Müzesi'ni adeta feminist değerlendirmeye tabii tutmuştur.



Şekil 4.19: Guerrilla Girls, *Banana Report: Guerrilla Girls Review the Whitney*, 1987, Kağıt Üstüne Dijital Baskı Copyright © Guerrilla Girls

Banana Report: Guerrilla Girls Review the Whitney,
https://static1.squarespace.com/static/55d4aaa8e4b084df273878ef/56df639522482e5c7f0ab3dd/5a5e40b50d9297a44bb6ad92/1526506635172/1987_GuerrillaGirls_ClocktowerPoster-ReviewTheWhitney.jpg [21.05.2019]

Kullanılan metinlerden birinde; “Whitney Müzesi küratörlerinden daha iyisini yapabilir misin? Bienal Kayıtları, 1972-1987: %71.29 Beyaz Erkek; %24.31 Beyaz Kadın; %4.10 Beyaz olmayan Erkek; %0.30 Beyaz olmayan Kadın,”¹¹³ istatistiği geçer. Sanat kurumlarındaki ayrımcılığa parmak basan bu iş, beyaz erkeklerin iktidar olduğu düzende kolayca farkedilmeyecek bir gerçeği sayıların kesinliğiyle gözler önüne serer. Yine bir başka iş 1988’de hazırladıkları bir liste olan *The Advantages of Being a Woman Artist*’tir (Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları). Oldukça ironik bir dille hazırlanmış bu liste sadece ABD ile sınırlı kalmamış dünyanın pek çok yerinde farklı dillerde sergilenmiştir. Hatta grup bu listenin, *The Advantages of Owning your Own Art Museum* (Kendi Sanat Müzene Sahip Olmanın Avantajları) gibi özel müze girişimlerini eleştiren varyasyonlarını da üretmiştir.

Daha önce propagandanın bir yaygınlaştırma yöntemi olduğundan bahsedilmişti. Bütün bu işler düşünüldüğünde Guerrilla Girls’ün özellikle feminist hareketi yaygınlaştırmak

¹¹³ Susan Leibovitz Steinman, “Compendium”, *Mapping the Terrain*, ed. Suzanne Lacy, 2. bs. (Seattle, Washington: Bay Press, 1995), 225.

adına işlevsel imgeler ürettiği ve böylece muhalif propaganda biçimini benimsediği söylenebilir. Bu yolla da kendi protestosunu yarattığı aşikardır. Muhalif propagandanın, reklamların taktiklerini tersyüz ederek kullandığı düşünülürse, Guerrilla Girls'ün ürettiği imgeler de kolayca tüketim nesnesine dönüşme riski taşır. Lakin ürettiği imgelerin işlevselliği sayesinde bu durumdan kurtulduğu savunulabilir. Zira imgelerini modernist estetik yaklaşımıyla değil Groys'un bahsettiği, sanatı bir aktivizm aracı olarak kullanmakla kazanılan işlevsellikle şekillenen estetik değer üzerinden üretmekte oldukları söylenebilir. Sanat kurumları içerisine girip, orayı gözün hegemonyasına boyun eğmiş bir sergi alanından ziyade bu kurumları eleştirdikleri protesto alanları olarak kullanmaları da ayrıca önemlidir. Böylece, tezin başından beri iktidar mekanizmaları olarak tanımlanan bu kurumların iktidarlarının sarsılabileceği ve sanatın aktivizmle işbirliği sonucu kurumların dönüşebileceği alternatifler gösterilebilmektedir.

5. SONUÇ

1980 sonrası kamusal alanda sanat pratikleri üzerinden sanatın aktivizmle kurduğu ilişki kavramsal ve pratik çerçevede incelenmiştir. Tarihin 1980 sonrası olarak sınırlandırılmasının nedeni ilk başta da belirtildiği gibi, hemen öncesinde yaşanan savaşlar, skandallar ve suikastlerin meydana getirdiği baskıcı rejimlerin ve bu dönemde yükselen ırkçılık, cinsiyetçilik gibi durumların sanatçıları da politize etmiş olmasıdır. Alternatif arayışına giren sanatçılar sanatın gücünü ve içine girdikleri sanat kurumlarını sorgulamaya başlamıştır. Böylece ortaya çıkan pratikler de bu tez bağlamında kamusal alanda sanat pratikleri olarak ele alınmıştır. Yeni tip kamusal sanat, sokak sanatı ve protest sanat alt başlıkları altında, aktivizmle kurdukları ilişkileri karşılaştırılarak tartışmaya açılan sanatçılarsa Superflex, Temporary Services, Banksy, Voina, Group Material ve Guerrilla Girls'tür.

Bu yolda öncelikle kamu, kamusal alan, özel alan ve gündelik hayat gibi kamusal alanda sanat pratiklerini doğrudan etkileyen kavramlar ele alınmıştır. Habermas tarafından tanımlanan burjuva kamusal alanının dışlayıcı yapısına bir eleştiri olarak Negt ve Kluge'nin ortaya attığı ve tecrübe mefhumu üzerinden şekillenen karşıt kamusal alan bu tezin pozitif kamusal alan kavramı olarak kullanılmıştır. Kamusal alanda sanat pratiklerinin ortaya çıkardığı sürecin yani tecrübenin, gerçek bir kamusal alanı mümkün kıldığına değinilmiştir. Zira Sennett'in narsisizm üzerinden tanımladığı kolektif kişiliklerin yarattığı cemaatlerin, bir kamusal alan yanılması olduğu belirtilerek böylece ortaya çıktığı söylenen boş kamusal alan kavramı bu tezin negatif kamusal alan kavramı olarak ele alınmıştır. Tez kapsamında sanat kurumları da sözü edilen kolektif kişiliklerin, cemaatleşmiş yapıları olarak bir kamusal alan yanılması yaratmalarıyla negatif kamusal alan olarak tanımlanmıştır.

Kamusal alanla doğrudan ilişkili olan gündelik hayat kavramı ayrıca ele alınmış ve kamusal alanda sanat pratiklerinin üstdilim engeline takılmadan iktidar mekanizmalarının tahakkümü altında programlanmış gündelik hayatı, kendi içinde dönüştürebilecek pratikler olduğu savunulmuştur. Böylece iktidar için tehlike oluşturan bu pratiklerin, ideolojik aygıtlar aracılığıyla egemen ideoloji içine dahil

edilerek tüketim nesnesine dönüşme riskine parmak basılmıştır. Yarattığı tecrübeyle gerçek bir kamusal alanı mümkün kılan ve gündelik hayatın tam ortasında konumlanmasıyla onu dönüştürme gücüne sahip olduğu söylenen kamusal alanda sanat pratiklerine içkin olan kavram olarak da aktivizm ortaya konmuştur.

Aktivizm tez bağlamında, eleştiri, estetik, propaganda ve gösteri kavramları üzerinden incelenmiştir. Boris Groys'un Fransız Devrimi'yle gelen bir ikonoklazm modeli olarak tanımladığı sanatsal estetizasyon yani, bu tez bağlamında modernist estetik ve bu estetiğin sanatın işlevselliğini nasıl yok ettiğine değinilmiş ve bu durumun karşısına çıkış yolu olarak sanatın aktivizmle kurduğu ilişki konmuştur. Böylece aktivizmin sanatı, gözün hegemonyası olarak tanımlanan modernist estetiğin boyunduruğu altından kurtaran ve ona işlevselliğini yeniden kazandıran kavram olduğu savunulmuştur. Kullandığı araçlar da eleştiri, propaganda ve gösteriyi tersyüz etme olarak sıralanmıştır.

Yukarıda bahsedilen kavramlar, 1980 sonrası örnekleri baz alınarak kamusal alanda sanat pratikleri ve sanatçı grupları üzerinden üretimleri karşılaştırılarak tartışılmış ve sanatın aktivizmle kurduğu ilişkinin nasıl dönüşümlere vesile olduğu, bu yolda takıldığı sorunlar ve çıkış yolları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Ayrıca tez kapsamında, ele alınan sanatçı gruplarının ve kamusal sanat tabirinin devletlerin kamuyu temsil ettiği yanılgısıyla kullanılan bir tabir olması nedeniyle üst başlık olarak kullanılan kamusal alanda sanat pratiklerinin üzerinden, kamusal alanda sanatın ne olduğu ve olmadığı, kamusal alana çıkan sanatın aktivizmle kurduğu ilişki, bu ilişkiyle gelen kazanımlar ve çıkan sorunlar bağlamında yeni bir tartışma açılmaya çalışıldığından bahsedilmiştir. Bu tartışmaya eklenen, bu tür sanatın hangi estetik anlayışla değerlendirilebileceği sorusuyla, bugüne kadar genel olarak sanatın değerini ölçmekte kullanılan modernist estetik dışında bir estetik anlayışı, Groys'un tabiriyle tasarım estetizasyonunu yani işlevsellikle gelen estetik değer ortaya konmaya çalışıldı. Böylece günümüzdeki örneklerin, ortaya çıkış yerleri, tarihleri, benimsedikleri taktiklerle bu tez bağlamında bir temel çıkış noktası olarak ele alınan pratiklerin ve sanatçıların ışığında tartışmaya açılabilmesinin de yolu açılmaya çalışıldı. Kamusal alanda sanat pratikleri ve aktivizm denildiğinde Türkiye'den de olmak üzere pek çok farklı örnek ve pek çok alt başlıktan bahsetmek mümkündür. İlişkisel bir aygıt, bir beraber üretim pratiği ve toplumsal söz söyleme çabası olan yeni tip kamusal sanat, sokak sanatı ve protest sanatı temel başlıkları altında Oda Projesi'nin kurguladığı

mahallede beraber üretim pratikleri, Gezi Direnişi'ndeki yaratıcı eylemler ve performanslar, Sulukule gibi çeşitli dayanışma pratikleri, daha önce de belirtildiği gibi aktivizmle ilişkilenen kamusal alanda sanat pratiklerinin dijital boyutu ve daha pek çok örnek sayılabilir. Ayrıca kamusal alan olduğunu iddia eden sanat kurumları ve etkinliklerine yapılan müdahaleler ve sivil toplum kuruluşlarıyla iktidar mekanizmalarına karşı dirsek dirseğe yapılan çalışmalar yani içinde yaratıcı enerjiyi taşıyan her türlü pratik de bu temel başlıkların altına girebilir ve açılan tartışma modernist estetiğin baskın tutumundan yani gözün hegemonyasından çıkarak işlevsellikle gelen bir estetik anlayışla tartışılmaya devam edilebilir. Belirtmek gerekir ki bu tezse yapılmaya devam edilebilecek bütün bu tartışmalara bir temel ve çıkış noktası oluşturabilmek adına bir ilk tartışma olma amacıyla hazırlanmıştır.

Ortaya çıkan ilk sonuç neden kamusal sanat tabirinin kullanılmadığını göstermektedir. Zira yapılan araştırmada kamusal sanatın iktidar mekanizmalarının kontrolünde gelişen bir tarihi olduğu ve devletlerin kamuyu temsil ettiği yanılığısı üzerinden kamusal sanat tanımını aldığı ortaya çıkmıştır. Böylece tez kapsamında kamusal alanda sanat pratikleri adı altında yeni tip kamusal sanat, sokak sanatı ve protest sanat incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda, bu üç pratiğin de aktivist bir yapıya sahip olduğu ve birbirleriyle geçişken oldukları görülmüştür. Üç pratik de üretimlerinde eleştiriyi, muhalif propagandayı ve gösterinin tersyüz edilmesi yöntemini kullanmaktadır. Hepsi, toplumsal söz kurabilme çabasıyla ve böylece yarattıkları sosyal anlamla işlevsel bir yere oturmaktadır. Toplumsal söz kurabilme çabalarını da ilişkisel bir aygıt olarak işlev kazanmaları üzerinden şekillendirmektedirler. Hem ilişkisel estetiğin toplumsal aralık olma durumuna hem de ilişkisel antagonizmanın toplumsal çatışmayla kazandığı eleştirel güce sahiplerdir.

İkinci olarak, kamusal alanda sanat pratiklerinin zaman zaman kamusal alanda yaptıkları işlerin dokümantasyonunu sergilemek veya sanat olarak kabul edilmek için sanat kurumlarının içine girdiği görülmüştür. İçinde aktivizmi barındıran kamusal alanda sanat pratiklerinin, sadece belli kişileri içine davet eden, neyin sergilenebilir olup neyin olmadığına hatta neyin sanat olduğuna karar verme yetkisini kendisine vermiş bu yerlerin içine girmesinin sorunlu olduğu belirlenmiştir. Zira kamusal alan yanılısaması olarak tanımlanan sanat kurumlarının da modernist estetiğin bakış açısıyla sahip olduğunu iddia ettiği karar yetkisi, onu da bir iktidar mekanizmasına dönüştürmektedir. Böylece, kamusal alanda sanat pratikleri gibi kendisi için tehlike

arz eden pratikleri masnetme yolunda ideolojik bir aygıt olarak işlediği görülmüştür. Özellikle Banksy üzerinden görülen bu durum, işlerinin sanat kurumlarına girmesiyle tüketim nesnesine dönüşmesine yol açmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak, ürettiği aktivizmin, kendisinin bir parodisine dönüştüğü görülmüş ve toplumsal aralık olmaktan elitist bir zevke dönüştüğü saptanmıştır. Ele alınan diğer sanatçı gruplarının arasında da sanat kurumlarına girenler vardır. Özellikle Group Material'ın tarihinin bu konuda oldukça gelgitli olduğu görülmüştür. Alternatif mekân mantığı üzerinden deneyler yapan grup, kendi kurdukları alternatif mekânın da sonunda, ticari mekânların ön ayak olduğunu düşündükleri diğer alternatif mekânlardan bir farkı olmadığını anlamıştır. Zira bir yerden sonra, burada sürdürülmeye çalışılan beraber üretme pratiği yerini, gelip geçenlerin izlemekten öteye geçmediği, duvarlara asılmış nesnelere bırakmıştır. Sanat kurumlarını tamamen reddeden Voina dışında ele alınan diğer grupların kurumlarla ilişkisiyse umut vericidir. Superflex, sanat kurumunu, bağlamından koparıp işlevsel bir aygıtı dönüştürme yolunu seçerken, Temporary Services sanat kurumlarının elitist yapısına karşı dükkanları geçici olarak galeri mekânı gibi kullanma yolunu seçmiştir. Ayrıca kurdukları Mess Hall'u da yine bir sanat kurumu gibi organize etmek yerine, içinde her türlü etkinliğin yapılabildiği ve hiçbir hiyerarşik yapısı bulunmayan bir salon gibi kurgulamıştır. Bu iki tutum, aktivist içerikli kamusal alanda sanat pratiklerinin, sanat kurumlarının içine her girdiklerinde illa ki iktidar mekanizmaları tarafından massedilmediğini ve otomatikman bir tüketim nesnesine dönüşmediğini göstermektedir. Hatta tam tersine, kamusal alanda sanat pratiklerinin, kurumları da tersyüz ederek iktidar mekanizması olmaktan çıkarıp işlevsel hale getirerek kamusal alanlara dönüştürebildiğini gösterir. Aynı durum Guerrilla Girls'ün sanat kurumlarını adeta bir meydan, bir protesto alanı olarak kullanmasında da görülmüştür.

Son olarak, bu tez kapsamında araştırma yapılırken aktivizmle ilişkilenen kamusal alanda sanat pratiklerinin, sanat kurumlarının içine girmeden sanat olarak değerlendirilemeyeceğini iddia eden baskın bir tutumun varlığı fark edilmiştir. Ele alınan bazı grupların, yaptıkları işleri “sanat yapıtı” olarak adlandırmak yerine başka isimlendirmeler kullanmış olması, bu tutumun karşısında konumlanan grupların bile içten içe bu tutumu kabullenişlerini gösterirken, bu baskın tutumun ne denli güçlü olduğunu da gözler önüne sermiştir. Ayrıca grupların sanat kurumlarıyla, içinde mi yoksa dışında mı yer almaları gerektiğine bir türlü karar veremedikleri gelgitli ilişkisi,

bu tutumun baskınlığına bir başka örnektir. Fakat özellikle Voina örneği üzerinden, üretilen işin toplumsal bir söz söyleyebildiği sürece, sanat kurumlarını tamamen reddetse de sanat olarak tanımlanabileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Bu baskın tutumun nedeni, bahsedilen bütün pratikleri kapsayan estetik anlayıştır. Bu tez kapsamında, sözü edilen estetik anlayışın da sorunlu bir estetik anlayış olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır. Groys'un sanatsal estetizasyon olarak tanımladığı bu estetiğin, sanatın işlevselliğini kırmak için Fransız Devrimi'yle gelen ikonoklazm sonucu ortaya çıktığı daha önce söylenmişti. Bu sanatsal estetizasyonun da tek başına ele alındığında, üretilen sanat yapıtının sergilendiği anda ölümünü ilan etmek ve böylece sanatın taşıdığı toplumsal değişim gücünü ve bu yoldaki işlevselliğini yok etmek için ortaya çıktığı gösterilmeye çalışılmıştır. Zira uzun zamandır yankılanan sanatın sonu nidaları boşuna değildir. Lakin kamusal alanda sanat pratiklerinin aktivizmle gelen işlevsellik sonucu başka bir estetiğe daha sahip olduğu savunulmuştur. Bu da ikonoklazm öncesi sanatın yani modern anlamıyla tasarımın sahip olduğu işlevsellikle şekillenen estetikdir. Böylece gösterilmeye çalışılmıştır ki, özellikle kamusal alanda sanat pratikleri incelenirken, yeniden kurdukları işlevsellik doğrultusunda bu pratikleri, sanatsal estetizasyonun yani başka bir deyişle modernist estetiğin gözünden estetik değerlendirmeye sokmak sorunludur. Zira hepsinden alınan örneklerde de görüldüğü gibi üretimleri işlevsellik çerçevesinde şekillenmektedir ve bu işlevsellik de toplumsal söz söyleme çabasıdır. Toplumsal söz söyleyen yani sosyal anlam kurabilen bir sanat yapıtını da gözün hegemonyası olarak tanımlanan modernist estetik üzerinden değerlendirmek olası değildir. Ayrıca bu pratiklerin, kamusal alanı üretim yeri olarak seçmelerinin nedenlerinden birinin de sanatsal estetizasyonun sorunlu yapısını görmüş olmalarına dayandırıldığı belirtilmelidir. Her ne kadar yukarıda bahsedilen baskın estetik tutum nedeniyle ele alınan sanatçıların da zaman zaman kendi üretimlerini sanat adı dışında isimlerle adlandırmaya yöneldikleri görülse de tez kapsamındaki bütün grupların günümüzde sanatçı grupları olarak kabul gördüğü bir gerçektir. Böylece sahip olduğu işlevsel gücü korumak için belki de sanat olma iddiasından vazgeçmesi gerekliliği de tartışılmıştır. Zira Beuys'un da belirttiği gibi yaratıcı bir enerjiyle sosyal anlam kurabilen her şey sanat olabilir.

KAYNAKÇA

Althusser, Louis. **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. çev. Mahmut Özışık, Yusuf Alp, 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. 3. bs. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Artun, Ali (der.), **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, çev. Kaya Özsezgin ve diğerleri, 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Avgikos, Jan. "Group Material Timeline: Activism as a Work of Art". **But Is It Art? The Spirit of Art as Activism**. ed. Nina Felshin, (Seattle, Washington: Bay Press, 1995: 85-116.

"Banana Report: Guerrilla Girls Review the Whitney".

https://static1.squarespace.com/static/55d4aaa8e4b084df273878ef/56df639522482e5c7f0ab3dd/5a5e40b50d9297a44bb6ad92/1526506635172/1987_GuerrillaGirls_ClocktowerPoster-ReviewTheWhitney.jpg [21.05.2019] Courtesy www.guerrillagirls.com

Bishop, Claire. "Antagonizma ve İlişkisel Estetik", **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere. Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları**. der. Pelin Tan, Sezgin Boynik. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007: 31-54.

Bourriaud, Nicolas. **İlişkisel Estetik**. çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.

Boynudelik, Zerrin İren. "Kamu ile Sanat Pratikleri ve Güncel Sanat: Olanaklar ve Tuzaklar". **Kültür Politikaları ve Yönetimi Yıllık**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010: 175-179.

Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda, Kitle Kültür Çağında Politik İmge**, çev. Esin Hoşsucu, 2. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Danto, Arthur C. **Sanatın Sonundan Sonra Sanat, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, çev. Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Debord, Guy. **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**. çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent. 2. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

"Dick Captured by KGB". <https://yadi.sk/a/Z8bWO0pu3XGMhz> [19.05.2019]

- “Do Women Still Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?”.
<https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages> [21.05.2019] Courtesy
www.guerrillagirls.com
- Ellsworth-Jones, Will. **Banksy, Duvarın Ardındaki Adam**. çev. Esra Ermert.
İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.
- Erkök, Özgür. “Performans ve Aktivizm”. Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler
Enstitüsü, 2011.
- Erzen, Jale. “The City As Social Sculpture”. **SAJ Serbian Architectural Journal**, c.
6, n. 1. 2014: 3-16.
- Foster, Hal. “Kültürel Direniş”. **Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel
Politika**. ed. Ali Artun, çev. Mustafa Tüzel ve diğerleri, 5. bs. İstanbul: İletişim
Yayımları, 2016: 155-184.
- “Free For All”. <http://www.arte-util.org/projects/free-for-all/> [15.05.2019]
_____. <https://temporarieservices.org/served/past-services/2000-2/#Freeforall>
[15.05.2019]
- Gablik, Suzi. “Connective Aesthetics: Art after Individualism”. **Mapping the
Terrain**. ed. Suzanne Lacy. 2. bs. Seattle, Washington: Bay Press, 1995: 74-87.
- Groys, Boris. **Akışta: İnternet Çağında Sanat**. çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Koç
Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Group Material (Four Corner Books, 2010) [http://stripe-
painting.info/GMBook_ebook_spread_USLetter.pdf](http://stripe-painting.info/GMBook_ebook_spread_USLetter.pdf) [20.05.2019] 21-175
- “Guaraná Power”. https://superflex.net/tools/guarana_power/image/1#g [14.05.2019]
_____. https://superflex.net/tools/guarana_power/image/3#g [14.05.2019]
- Habermas, Jürgen. “Kamusal Alan”. **Kamusal Alan**. ed. Meral Özbek. İstanbul: Hil
Yayımları, 2004: 95-102.
- Irvine, Martine. “Work on the Street, Street Art and Visual Culture”. **The Handbook
of Visual Culture**, ed. Barry Sandywell, Ian Heywood. Londra, New York:
Berg, 2012: 235-278.
- Jacob, Mary Jane. “An Unfashionable Audience”. **Mapping the Terrain**. ed. Suzanne
Lacy. 2. bs. Seattle, Washington: Bay Press, 1995: 50-59.
- “Kissing Coppers”. [https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/21/banksy-
kissing-coppers-sold-america](https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/21/banksy-kissing-coppers-sold-america) [19.05.2019]
- Lacy, Suzanne. “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys”. **Mapping the
Terrain**, ed. Suzanne Lacy. 2. bs. Seattle, Washington: Bay Press, 1995: 19-49

Leibovitz Steinman, Susan. “Compendium”. **Mapping the Terrain**, ed. Suzanne Lacy, 2. bs. Seattle, Washington: Bay Press, 1995: 193-285.

Lefebvre, Henri, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**. çev. Işın Gürbüz, 3. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

“Mess Hall”. <https://temporarieservices.org/served/mess-hall/> [15.05.2019]

Negt, Oskar, Alexander Kluge. “Kamusal Alan ve Tecrübe’ye Giriş”. **Kamusal Alan**. ed. Meral Özbek. İstanbul: Hil Yayınları, 2004: 133-140.

“Palace Revolution”. <https://www.themoscowtimes.com/2010/09/19/art-group-flips-police-cars-a1582> [19.05.2019]

Phillips, Patricia C. “Public Constructions”. **Mapping the Terrain**. ed. Suzanne Lacy. 2. bs. Seattle, Washington: Bay Press, 1995: 60-71.

Rancière, Jacques. **Estetiğin Huzursuzluğu**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, 3. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

Sennett, Richard. **Kamusal İnsanın Çöküşü**, çev. Abdullah Yılmaz, Serpil Durak, 3. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Superflex, **Tools** (Cologne: Walter König, 2002)
https://superflex.net/files/SUPERFLEX_TOOLS.pdf [14.05.2019]

“The Flower Thrower”. <https://www.theartstory.org/artist-banksy-artworks.htm> [19.05.2019]

“The Library Project”. https://temporarieservices.org/served/past-services/2001-2/#library_project [15.05.2019]

Tunali, Tijen. “The Paradoxical Engagement of Contemporary Art with Activism and Protest”. **Rhetoric, Social Value and Arts, But How Does It Work?**, ed. Charlotte Bonham-Carter, Nicola Mann. Palgrave-MacMillan, 2017: 67-83.

ÖZ GEÇMİŞ

Kardelen Fincancı 1985 yılında İstanbul'da doğmuştur. 2004 yılında Kadıköy Anadolu Lisesi'nden, 2008 yılındaysa Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü Resim Anasanat Dalı'ndan mezun olmuştur.

2011'de Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım yüksek lisans programına kabul edilmiştir.

2008'den bu yana birçok sergiye kabul edilmiş olup, 2012'de İran'daki Sazmanab, Platform for Contemporary Arts'taki (Sazmanab, Çağdaş Sanat Platformu) küratöryel programa kabul edilen Nesli Gül'ün davetli sanatçılarından biri olmuştur. Ayrıca 2014'te New York School of Visual Arts'ta (New York Görsel Sanatlar Okulu) City as Site: Public Art as Social Intervention (Site/Yer olarak Şehir: Toplumsal Müdahale olarak Kamusal Sanat) sanatçı programına kabul edilmiştir. Türkiye'de 2008'den itibaren KargART, Cer Modern, Galataperform, Depo, Space Debris gibi pek çok yerde sergilere katılmış ve kamusal alanda birçok iş üretmiştir. 2010'da İstanbul Avrupa Kültür Başkenti altında gerçekleşen Taşınabilir Sanat Projesi'nde sanatçı olarak yer almıştır. 2014-2017 yılları arasında Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nda Wernicke Korsakoff Sendromlulara Yönelik Sanatla Güçlendirilmiş Bilişsel ve Sosyal Rehabilitasyon Çalışması'nı yürütmüştür. 2019 yılı Mayıs ayında gerçekleşen Sanart 3. Türkiye Estetik Kongresi'nde Kamusal Alanda Sanat Pratikleri, Arşivleme ve Kurumsal Dönüşümler adlı panelde Kamusal Alanda Sanat Pratiklerinde Estetik ve İşlevsellik isimli bildirisini sunmuştur.

Halen sanatsal ve sosyal çalışmalarını sürdürmektedir.