

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



'KAMUSAL SANAT'TA FARKLI 'KAMUSALLIK'LAR: İSTANBUL'DAKİ
KAMUSAL SANAT ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN BİR OKUMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SELİN GÜRDERE

Temmuz, 2012

'KAMUSAL SANAT'TA FARKLI 'KAMUSALLIK'LAR: İSTANBUL'DAKİ
KAMUSAL SANAT ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN BİR OKUMA

SELİN GÜRDERE

Tasarım Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ

Temmuz, 2012

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

'KAMUSAL SANAT'TA FARKLI 'KAMUSALLIK'LAR: İSTANBUL'DAKİ KAMUSAL
SANAT ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN BİR OKUMA

SELİN GÜRDERE

ONAYLAYANLAR:

(Yard. Doç. Dr. Didem Kılıçkırın) (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)

(Prof. Dr. Zuhale Ulusoy) (Kadir Has Üniversitesi)

(Yard. Doç. Dr. Ayşe Erek) (Yeditepe Üniversitesi)

ONAY TARİHİ: 26/07/2012

“Ben, Selin Gürdere, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarını kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

SELİN GÜRDERE

ÖZET

'KAMUSAL SANAT'TA FARKLI 'KAMUSALLIK'LAR: İSTANBUL'DAKİ KAMUSAL SANAT ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN BİR OKUMA

Selin Gürdere

Tasarım, Yüksek Lisans

Danışman: Yard. Doç. Dr. Didem Kılıçkiran

Temmuz, 2012

Kamusal alanlarda yapılan, insanların kendilerini özgürce ifade edebilmeleri için ortam yaratan, topluma ve kente sosyal, fiziksel, çevresel ve ekonomik katkılar sağlayan 'kamusal sanat', Batı'da 20. yüzyılın başında, Türkiye'de ise ancak 1990'lı yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. 'Yeni tip kamusal sanat', izleyiciyi katılımcıya da dönüştürebilen, gündelik hayatın içine karışarak toplumsal sorunlara odaklanan, farkındalık yaratan, süreç odaklı bir sanat türüdür. Bu çalışmada, İstanbul'da gerçekleştirilen yeni tip kamusal sanat projelerinin 'kamusallık' yaklaşımları, Hannah Arendt, Jürgen Habermas, Oskar Negt ve Alexander Kluge'nin 'kamusal alan' tartışmaları çerçevesinde yorumlanmış ve 'kamusal alan' ile 'kamusal sanat' arasındaki ilişki tartışılarak, 'yeni tip kamusal sanat' olarak adlandırılan çalışmaların karşımıza farklı çıkış biçimleri incelenmiştir.

Literatürdeki 'kamusal sanat' tartışmalarının genellikle 'kentsel dönüşüm' ve 'soylulaştırma' kavramları ile eklemlendirilmesinden dolayı bu iki kavram da araştırmada önem kazanmıştır. Temporary Services, T.A.M.A, Superflex ve Mess Hall'un projeleri de çalışma kapsamında kısaca incelenmiş, ancak oluşturulan kavramsal çerçeve daha çok asıl alan araştırmasını oluşturan İstanbul'da gerçekleştirilen Oda Projesi oluşumunun 'Gülsuyu Gülenso Dükkânı', Monica Fritz, Ursula Katipoğlu, Christina Schray ve Kadriye Bayraktar'ın organize ettiği 'Kuzguncukla İç İçe', Işıl Eğrikavuk'un 'Olağandışı Bir Mahalle Turu', Can Altay'ın 'Kent Bostanı', Pist'in 'Yardımcı Eller'i, Yıldız Teknik Üniversite'sinden

akademisyen ve öğrencilerin gerçekleştirdiği ‘Abbasğa Çiftçileri’ ve Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın ‘İsimsiz Mektup’ projeleri çerçevesinde derinlemesine tartışılmıştır.

Bu projelerin kamusal yaklaşımına dair yapılan detaylı tartışma, projelerin hemen hepsinin ‘yer kimliğini, aidiyet duygusunu öne çıkarmak, farklı kültür, tarihlere sahip çıkmak, sanatı herkese ulaştırmak, izleyici/katılımcıyla sanat/sanatçı arasındaki mesafeyi azaltmak, politik direnişlerin sesini duyurmak, devlete, kapitalist düzene, kurulu/yerleşik sosyal sisteme tepki göstermek, farkındalık yaratmak, iletişim kurmak, çatışan durumları olumlu bir amaca yönlendirmek, demokratik, eşitlikçi ve farklı karşıt kamusal alanlar yaratmak’ gibi özelliklerle öne çıktığını göstermektedir. Bu anlamda kamusal sanatın, Habermas’ın arzuladığı gibi ‘tekil, eşitlikçi ve demokratik bir alan’dan ziyade, Arendt’in tartıştığı anlamda bir ‘toplumsal alan’ oluşturduğu ve Negt, Kluge ikilisinin de vurguladığı gibi ‘çatışmaları içinde barındıran, karşıtlıklardan oluşan çoğul bir kamusal alan’ı kendine tercih ettiği söylenebilir. Bu tarz projelerdeki bu ‘mücadeleci kamusal alan’lar sanat ile birbirlerini karşılıklı olarak etkileyip, sürekli bir ilişki kurmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Sanat, Yeni Tip Kamusal Sanat, Kamusal Alan, Kamusal Alan.

ABSTRACT

DIVERSE APPROACHES TO ‘PUBLIC-NESS’ IN ‘PUBLIC ART’: A READING ON PUBLIC ART PROJECTS IN ISTANBUL

Selin Gürdere

Master of Arts in Design

Advisor: Assist. Prof. Dr. Didem Kılıkırın

July, 2012

Public art provides a means for people to freely express themselves in public spaces, and by doing so it makes physical, environmental, and economic contributions to communities and cities. Coming into prominence at the beginning of the 20th century in the West, in Turkey public art began to emerge in the late 1990s. New styles of public art are process-oriented, focus on social problems by engaging with daily life, seek to raise awareness, and transform viewers into participants. This study examines how approaches of ‘public-ness’ have been utilized in such new types of public art in Istanbul within the framework of discussions on public space in the works of Hannah Arendt, Jürgen Habermas, Oskar Negt and Alexander Kluges. In this way, the study explores the relationship between public space, public art, and the different types of contemporary art which are emerging in the spaces of Istanbul.

In the literature, since discussions on public art are generally articulated in terms of urban renewal and gentrification, this study also emphasizes these concepts. Although it briefly examines the Temporary Services, TAMA, Superflex, and Mess Hall projects, the conceptual framework of this study focuses primarily on projects realized in Istanbul, such as the ‘Gülsuyu-Gülensu Shop’ under the auspices of the Oda Projesi, ‘One Within the Other with Kuzguncuk’ (*Kuzguncuk’la İ İe*) organized by Monica Fritz, Ursula Katipolu, Christina Schray, and Kadriye Bayraktar, Iıl Erikavuk’s ‘Unusual Neighborhood Tour’ (*Olaandıı Bir Mahalle Turu*), Can Altay’s ‘Urban Kaleyad’ (*Kent Bostanı*), PiST’s ‘Assistant Hands’ (*Yardımcı Eller*), ‘Abbasaa Farmers’ (*Abbasaa iftileri*) carried out by student

and academicians from Yıldız Technical University and Public Art Laboratories' (*Kamusal Sanat Laboratuvarı*) 'The Anonymous Letter' (*İsimsiz Mektup*).

This study, through a detailed discussion of approaches to projects which take up public-ness, argues that almost all of the projects share similar features which seek to promote a sense of belonging and place identity, to protect differing cultures and histories, to attempt to make art accessible to everyone, to reduce the distance between viewers/participants and art/artists, and to help give voice to political resistance, as well as to provide a platform for reacting to the state, the capitalist order, and the organizational/resident social system. Additionally, such projects attempt to raise awareness, open lines of communication, guide conflicts towards positive solutions, and create differing democratic, equitable, and oppositional forms of public-ness. In this sense, the claim can be made that public art creates a 'social space', as Arendt has argued, to a greater extent than as Habermas desired a singular, equitable, democratic space. It contains within itself conflicts, and prefers a plurality of public spaces which consist of reciprocity, as Negt and Kluges have emphasized. The 'combative public spaces' generated by these kinds of projects impact one another other and create a sustainable relationship.

Keywords: Public Art, New Age Public Art, Public-ness, Public Space.

Teşekkür Notu

Öncelikle tez konumun şekillenmesinde ve araştırma boyunca benden fikirlerini, tecrübe ve yardımlarını esirgemeyen sevgili hocam ve danışmanım Yard. Doç. Dr. Didem Kılıçkiran'a teşekkür ederim. Değerli önerileri ve yapıcı eleştirileri sayesinde çalışmanın son halinin oluşmasına katkı sağlayan saygıdeğer jüri üyelerim Prof. Dr. Zuhâl Ulusoy ve Yard. Doç. Dr. Ayşe Ereğ'e çalışmanın daha iyi hale gelmesini sağladıkları için müteşekkirim. Araştırma süresince benden desteğini, tecrübe ve fikirlerini hiç eksik etmeyen sevgili hocam Yard. Doç. Dr. Orçun Kepez'e yardımları için teşekkür ederim. Ayrıca çalışmanın abstract kısmının kısa sürede tamamladığı düzeltmeleri için Mark Wyers'a teşekkür ederim.

Sayın Işıl Eğrikavuk ve Tophane sakinlerine beni kırmayıp vakitlerini ayırdıkları, bilgi ve tecrübelerini benimle paylaştıkları, araştırmama katkı sağladıkları için teşekkür ederim.

Hayatıma girdiği günden beri gösterdiği sevgi, saygı, anlayış ve sabırla her koşulda yanımda olan, akli ve bilgisiyle bana her konuda destek olan sevgili Ozan Akdur'a çok teşekkür ederim.

Hayatımın her döneminde gösterdiği sonsuz sevgi, güven ve destekle her şekilde beni iyi ve doğru olana yönlendiren, yüksek lisans için beni teşvik edip eğitimimin tez dâhil her aşamasında benden yardımlarını esirgemeyen, hayatımı varlığıyla kolaylaştıran ve güzelleştiren çok sevgili ablam Seda Gürdere'ye binlerce kez teşekkür ederim. Son olarak hayatım boyunca her konuda beni destekleyen, her koşulda tecrübeleri, sonsuz sevgi ve güvenleriyle yanımda olan, beni bugünlere getiren çok sevgili annem Kadriye Gürdere ve çok değerli babam Ahmet Gürdere'ye sonsuz teşekkürler ediyor ve bu çalışmayı aileme adıyorum.

İçindekiler

Özet

Abstract

Teşekkür Notu

İçindekiler

Şekil Listesi	x
1 Giriş	1
2 Kamusal ve Kamusal Sanat	4
2.1 ‘Kamusal’ Üzerine	4
2.2 Türkiye’de ‘Kamusal’ Tartışmaları	10
2.3 Kamusal Sanat	13
2.3.1 Müze/Galeri Tartışmaları	17
2.4 Yeni Tip Kamusal Sanat	20
2.5 Kentsel Dönüşüm, Soylulaştırma ve Sanat	24
2.5.1 Kentsel Dönüşüm.....	24
2.5.2 Soylulaştırma.....	26
3 Batı’da Kamusal Sanat	30
3.1 Temporary Services	30
3.2 T.A.M.A ve Superflex	34
3.3 Mess Hall	36
4 İstanbul’da Kamusal Sanat ve ‘Kamusal’ Yaklaşımları	49
4.1 Kültür Aracıları Projesi: Gülsuyu - Gülensu Dükkânı	49
4.2 Kuzguncuk’la İç İçe.....	62
4.3 Tophane ve Olağandışı Bir Mahalle Turu.....	71
4.4 Kent Bostanı.....	81
4.5 Yardımcı Eller.....	85
4.6 Abbasağa Çiftçileri.....	87
4.7 İsimli Mektup.....	89
5 Tartışma ve Sonuç	94
Kaynaklar	101

Şekil Listesi

Şekil 3.1 Temporary Services - Çarşı Projesi Tanıtım Afişi	32
Şekil 3.2 Temporary Services - Çarşı Projesi, Kurulan Standlar	33
Şekil 3.3 Temporary Services - Çarşı Projesi	34
Şekil 3.4 Herkes İçin Geçici Özerk Müze	38
Şekil 3.5 Birlikte dikiş – Roman Paltosu	39
Şekil 3.6 Birlikte dikiş – Roman Paltosu	39
Şekil 3.7 Birlikte dikiş – Roman Paltosu	40
Şekil 3.8 Hotel Grande	42
Şekil 3.9 Hotel Grande	42
Şekil 3.10 Hotel Isola	43
Şekil 3.11 Hotel Isola	44
Şekil 3.12 Hotel Isola	44
Şekil 3.13 Guarana Enerji İçeceği.....	46
Şekil 3.14 Guarana çiftçileri ve Superflex arasında gerçekleştirilen atölye çalışması	47
Şekil 3.15 Guarana çiftçileri ve Superflex arasında gerçekleştirilen atölye çalışması	47
Şekil 4.16 Oda Projesi – ‘Kültür Araçları’ Projesi. Gülsuyu ve Gülensu’daki dükkân açılışı	51
Şekil 4.17 Oda Projesi – ‘Kültür Araçları’ Projesi. Gülsuyu ve Gülensu’daki dükkân açılışı	52
Şekil 4.18 Oda Projesi – ‘Kültür Araçları’ Projesi. ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’ .Gülsuyu-Dragos-Adalar teleferik önerisi, Murat Çılgın.....	53
Şekil 4.19 Oda Projesi – ‘Kültür Araçları’ Projesi. ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’ Menzil sokak ve Gazi sokak arasındaki merdiven için trabzan önerisi, Gizem Gürbey	53
Şekil 4.20 Oda Projesi – ‘Kültür Araçları’ Projesi. ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’ Heykel Meydanı için çeşitli öneriler, Aydın İleri	54

Şekil 4.21 Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’ önerilerin sergilenmesi	54
Şekil 4.22 Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. Cuma sohbetleri 3: Tüm Mahalleli Davetlidir! Afişi.....	55
Şekil 4.23 Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. 23 Nisan Kutlamaları.....	56
Şekil 4.24 Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. 23 Nisan Kutlamalarındaki çocuklardan birinin karton evi	57
Şekil 4.25 Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. Mahallede bir vitrin dolaşılıyor!.58	
Şekil 4.26 Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. Mahallede bir vitrin dolaşılıyor!.....	59
Şekil 4.27 Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. ‘Sözlü Tarih Projesi.....	59
Şekil 4.28 Kuzguncuk’la İç İçe	63
Şekil 4.29 Kuzguncuk’la İç İçe. Çocuklarla yapılan atölye çalışması.....	64
Şekil 4.30 Kuzguncuk’la İç İçe. Terzide sergilenen bir çalışma ve mahalle sakinleri.	65
Şekil 4.31 Kuzguncuk’la İç İçe. Ayakkabıcıda sergilenen bir çalışma.....	68
Şekil 4.32 Kuzguncuk’la İç İçe. Kasapta sergilenen bir çalışma.....	69
Şekil 4.33 Kuzguncuk’la İç İçe - Sibel Baltacı Çalışması	70
Şekil 4.34 Kuzguncuk’la İç İçe - Ayla Yüce Çalışması	70
Şekil 4.35: Kuzguncuk’la İç İçe. Sokakta sergilenen bir çalışma ve mavi sandalye. 71	
Şekil 4.36: ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ - Tophane’nin girişine proje dâhilinde asılan tişört	76
Şekil 4.37: ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ - Tophane’nin girişinde katılımcılara verilen harita.....	77
Şekil 4.38: ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ – Üçok ve yorgancı, Tophane.....	78
Şekil 4.39: ‘Park: Bir ihtimal’ sergisi, Nişantaşı.....	81
Şekil 4.40: Can Altay – ‘Kent Bostanı’ projesi.....	82
Şekil 4.41: Can Altay – ‘Kent Bostanı’ projesi.....	82
Şekil 4.42: Can Altay – ‘Kent Bostanı’ projesi.....	83
Şekil 4.43: İnsanlık Anıtı / Yardımcı Eller - Seyyar Atölye.....	86

Şekil 4.44: Yıldız Teknik Üniversitesi ekibi – ‘Abbasğa Çiftçileri’ projesi.....	88
Şekil 4.45: Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın ‘İsimsiz Mektup’ projesi.....	91
Şekil 4.46: Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın ‘İsimsiz Mektup’ projesi.....	91
Şekil 4.47: Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın ‘İsimsiz Mektup’ projesi.....	92

1 GİRİŞ

Kamusal sanat son yıllarda farklı disiplinlerin sıkça ele aldığı bir konu haline gelmiştir. Kamusal sanat, kamusal alanda belirli bir bölge için yapılan sanat olarak tanımlanabilir ve doğası gereği ekonomik, sosyal, çevresel ve fiziksel dönüşümle (Hall ve Robertson 2001)* yakından ilişkilidir. Öyle ki, ilgili literatürde kamusal sanatın genellikle kentsel dönüşüm projeleri ve kentsel dönüşümle iç içe geçmiş ‘soylulaştırma’ süreçleri kapsamında ele alındığı görülmektedir. Kentsel dönüşümde kültüre dayalı yaklaşımlar, ekonomik yenilik ve çeşitliliği arttırmak, imge üretmek ve sosyal bütünleşmeyi sağlamak amacını güderler (McCarthy 2006: 244).* Sanat da tam bu noktada devreye girer. Çünkü McCarthy’nin (2006) de belirttiği gibi, kamusal sanat diğer dönüşüm elemanlarıyla birleştiğinde, yere bağlı kimlikleri güçlendirmekte asal bir rol oynar.* Diğer yandan kamusal sanat sadece basitçe ‘kamusal alanda yapılan sanat’ anlamına gelmez. Kamusal sanat, izleyicilerini/paylaşımıcılarını birleştirme arzusuyla hareket eden, insanlara kendilerini ifade edebilecekleri alanlar sunan ve belki de toplumda yenilenen yansımalar (*reflections*) yaratan bir sanattır (Sharp, Pollack ve Paddison 2005).* Bu nedenle fiziksel etkisinin yanında yarattığı toplumsal etki de önemlidir.

Türkiye’de kamusal sanat yeterli derecede gelişmemiş, yukarıda tanımlanan biçimiyle önemi kavranamamış ve hak ettiği yaygınlığı kazanamamıştır. Dolayısıyla bu alanda yapılan çalışmaların sayısı hala çok azdır. Gerçekleştirilen sınırlı sayıda çalışmanın ise daha ağırlıklı olarak İstanbul’da yer almış olduğu görülmektedir.

Bu çalışmada, ilgili literatürdeki ‘kamusal sanat’ tartışmaları irdelenerek kamusal sanat yapım süreçleri tartışılmakta ve İstanbul’dan seçilen güncel örnekler üzerinden

* “Bu tezde sadece tarafımca yapılan çeviriler dipnotla belirtilmiştir; diğerleri ilgili alıntının yapıldığı yayının çevirmenine aittir”.

'kamusal sanat'taki farklı 'kamusallık' yaklaşımları/algıları değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmede Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Oskar Negt ve Alexander Kluge'nin 'kamusal alan' üzerine yaptıkları kavramsallaştırmalar esas alınarak, 'kamusal alan' ile 'kamusal sanat' arasındaki ilişki incelenmekte ve sanatın kamusal alanı kurmaktaki rolü ve etkisi, 'kamusal sanat' olarak adlandırılan çalışmaların farklı türleri ve gündelik hayatta sanatsal üretimin karşımıza farklı çıkış biçimleri de irdelenmektedir.

Kamusal sanat denince akıllara daha çok heykeller, grafitiler ve güzel sanatları çağrıştıran çeşitli 'kalıcı', kentsel mekân parçalarını tanımlamaya yönelik ve/veya belli/tanımlı sembolik çağrışımları olan çalışmalar gelmektedir. Yapılan birçok araştırmada kamusal sanata bu çerçeveden bakılmıştır. Oysa insanların kendi içlerine, bireyselliklerine çekildiği içinde bulunduğumuz modern sonrası dönemde katılımın ön plana çıktığı ve gündelik yaşamla ilgili, toplumsal sorunlara odaklanarak çeşitli farkındalıklar kazandırmayı amaçlayan kamusal sanat çalışmaları da yapılmaktadır. Bu çalışmanın odağı, yukarıda sözü edilen 'kalıcı' çalışmalarla karşılaştırıldığında kullanıcıyla daha fazla etkileşim içerisine giren, daha süreç odaklı ve sanatçı ile katılımcı arasında demokratik bir ilişki kurmayı deneyerek farkındalık yaratmaya çalışan 'yeni tip kamusal sanat' yaklaşımlarıdır. Bu doğrultuda, İstanbul'dan örnek olarak seçilen projelerin kamusallık yaklaşımları değerlendirilirken projeler mekân ve hedef kitle seçimleri, amaç ve beklentileri bakımından incelenmekte, gerçekleştirildikleri süreçler analiz edilmektedir. Bu örneklerin yer yer dünyadan seçilen farklı kamusal sanat örnekleriyle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesini de içerecek olan çalışma bu anlamda ilgili literatüre Türkiye'den önemli bir katkı yapmayı hedeflemektedir.

Çalışmada yöntem olarak, niteliksel araştırma yöntemlerinden ‘alan araştırması’ metodu kullanılmaktadır. Çalışmanın dayandığı alan araştırmasını, Oda Projesi oluşumunun ‘Kültür Aracıları’ çalışması kapsamında gerçekleştirdiği ‘Gülsuyu Gü lensu Dükkânı’, Monica Fritz, Ursula Katipoğlu, Christina Schray ve Kadriye Bayraktar’ın organize ettiği Kuzguncukla İç İçe, Işıl Eğrikavuk’un ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’, Can Altay’ın ‘Kent Bostanı’, Pist’in ‘Yardımcı Eller’i, Yıldız Teknik Üniversite’sinden akademisyen ve öğrencilerin gerçekleştirdiği ‘Abbasğa Çiftçileri’ ve Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın gerçekleştirdiği ‘İsimsiz Mektup’ projeleri oluşturmaktadır. Bu projelerin gerçekleştirildikleri bağlam ve mekânlar irdelenmekte, hem ilgili kavramsal literatüre, hem de dünyadan seçilen ve benzer nitelikler taşıyan kamusal sanat örneklerine referansla ‘kamusallık’ yaklaşımları değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak da çalışmada alan araştırmasını oluşturan ‘yeni tip kamusal sanat’ projelerinin değerlendirilmesi ve yapılan içerik analizlerinden ortaya çıkan ortak kamusal yaklaşımından bir model oluşturulmaktadır.

Bu çalışma, kamusal sanat ile ilgili araştırma yapan akademisyenler ve kamusal sanat üretimi içerisinde olan sanatçıların yanı sıra toplumsal gelişime önem veren ve sanatın toplumsal rolü üzerine düşünen ve tartışan herkese yönelik olmayı hedeflemektedir.

2 KAMUSALLIK VE KAMUSAL SANAT

2.1 ‘Kamusallık’ Üzerine

‘Kamusallık’ ve ‘kamusal alan’ kavramları her ne kadar Türkiye’de yoğun olarak 1990’larda ‘türban’ tartışmalarıyla gündeme gelmiş olsa da, Batı’da konuyla ilgili yazının izini 18. yüzyıla kadar sürmek mümkündür. Modernite ile birlikte yaşam alanlarının ‘kamusal alan’ ve ‘özel alan’ olarak ayrılması çerçevesinde şekillenen Batı’daki yazında yaygın yaklaşımın Locke, Rousseau, Hegel (Çaha 1998), ve Arendt’in tartışmalarında olduğu gibi kamusal alanın üstün tutulup özel alanın ikincil kılınması, hatta bazen hor görülmesi olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bunun yanı sıra, özel alanı kamusala göre öncelikli sayanlar ve ‘kamusal alan - özel alan’ ayrımına ‘siyasal’ ve ‘sivil’ olgularını da ekleyerek bu dört kavramı farklı eşleştirmelerle kullananlar da vardır (Erdoğan 2002). ‘Kamu’ kökünden gelmesinden dolayı ‘kamusallık’ kavramının genellikle hukuk alanı ile ilişkili olduğu sanılır. Oysa Mustafa Erdoğan’ın da belirttiği gibi, “kamusal alan bir hukuk terimi değil, siyaset terimidir” ve kavramın anlam ve kapsamının önemli ölçüde kişinin dünya görüşüne bağlı olarak değişkenlik gösterdiğini belirtmek doğru olacaktır. “Neye ‘kamusal’ dediğimiz insanın varoluşunu nasıl kavradığımıza ve nasıl bir devlet toplum ilişkisi tasarladığımıza bağlı olarak değişmektedir” (Erdoğan 2002). Dolayısıyla ‘kamusal alan’ ve ‘kamusallık’ kavramları üzerine farklı yaklaşımları farklı toplum görüşleri çerçevesinde anlamlandırmak gerekir. Buradan yola çıkılarak, bu bölümde ilk olarak ‘kamusal alan’, ‘özel alan’ ve ‘toplumsal alan’ kavramlarını 1958 yılında *The Human Condition* adlı kitabıyla ele alan Hannah Arendt’in tartışmalarına yer verilecektir.

Arendt kamusal alanı insanların kendilerini ifade edebildikleri ve en önemlisi, eşitlikçi bir alan olarak tanımlar. Ona göre, “hakiki bir insanî yaşam sürdürmek için özsel şeylerden yoksun kalınan alan” olarak gördüğü özel alanın tersine, kamusal

alan “yurttaşlık statüsüne yükselip insani değerlerden faydalanılan alan”dır. (1958: 104). Arendt’in yaptığı bu ayırım Antik Yunan dönemine ilişkin yorumlarına dayanır. Burada gördüğü ilkeleri modern çağa uyarlayarak ‘toplumsal alan’ adını verdiği yeni bir alan tanımlar. Arendt, toplumsal alanı melez bir alan olarak yorumlar ve onun ortaya çıkışını modern çağın doğuşuyla kamusal ve özel alanın sınırlarının bulanıklaşmasına bağlar. Bu yeni alanda hane/ev ile ilgili etkinliklerin kamu alanına sızradığını belirtir. Ona göre toplumsal alan, “sadece yaşamak uğruna karşılıklı bağımlılığın kamusal önem ve anlam kazandığı ve sadece yalın beka ile ilgili etkinliklerin kamu yaşamında boy göstermesine imkân tanıdığı bir biçimdir”. Arendt, Antik çağdaki özel alanın mahremiyetine olan aşağılamanın toplumsal alanda itibar kazandığını ve bunu yaparken de özel alanın doğasını hiç değiştirmedini vurgular (Arendt, 1958: 87-88).

Arendt, Antik Yunan döneminde ‘agora’ olarak adlandırılan alanın modern çağdaki ‘kamusal alan’ olduğunu belirterek, bu alanın erkeklerle (yurttaş) özdeşleştirildiğini vurgular. Bunun yanında ‘hane’ olarak adlandırılan alan ise ‘ev’ ile yani özel alanla paraleldir ve yurttaş sayılmayanlar -yani kadınlar, köleler, yabancılar ve zanaatkârlar- özel alana ait görülür.

Arendt, kamusal yaklaşımını üç temel insani etkinliği, yani emek, iş ve eylemi ifade etmek için kullandığı ‘Vita Activa’ terimi vasıtasıyla kavramsallaştırır. Ona göre:

Emek, insan bedeninin biyolojik yaşam sürecine karşılık gelen bir etkinliktir. İnsanın emek harcama/çalışma durumu yaşamın kendisidir, doğaldır. Sadece bireysel sürekliliği değil, türün hayatını da garanti eder. İş, insani varoluşun, türün sürekli yinelenegelen hayat döngüsüne kakılmamış, ölümlülüğü bu döngüyle telafi edilemeyen doğa dışı oluşuna karşılık gelen bir etkinliktir. Doğal çevrenin tümünden tamamen farklı, ‘yapay’ şeyler dünyasını oluşturur. İnsanın iş durumu dünyasallıktır. Eylem ise; şeylerin veya maddelerin aracılığı olmadan, doğrudan insanlar arasında geçen yegâne etkinliktir ve

insanların bu dünyadan oldukları gerçeğine karşılık gelir. Eylem, siyasi düşüncelerin merkezidir (1958: 35).

Arendt'in burada ele aldığı eylem kavramı, modern dönemdeki kamusal alanda yapılan politik eylemlere karşılık gelmektedir. Arendt bu kavramları tartışırken insanın modern anlamda sosyal bir varlık olduğunu ve ancak diğer insanlarla kamusal alanda etkileşim içinde olursa gerçek bir insan olarak var olabileceğini vurgular. Ona göre "hiç bir insan hayatı, hatta vahşi doğada yaşayan münzevinin hayatı da dâhil, başka insanların bulunuşlarına doğrudan ya da dolaylı yoldan tanıklık eden bir dünya olmadan var olamaz". Bu noktada emek etkinliğinin 'başkalarının bulunuşunu' gerektirmediğini, sadece eylem etkinliğinin tamamıyla "başkalarının şaşmaz bulunuşuna bağımlı" olduğunu belirtir (Arendt 1958: 57-58).

Arendt'e göre özel alan insanı başkaları tarafından görülmenin ve duyulmanın sağladığı gerçeklikten, 'nesnel' ilişkiden yoksun bırakır. Özel alan, zorunluluk ve eşitsizlik alanıdır. Erkeğin besin bulma emeği ile kadının doğurganlık emeğini, aynı yaşamsal aciliyetin konusu olan doğal işlevler olarak yorumlar. Bu sebeple hanedeki doğal topluluğun ve buradaki bütün etkinliklerin zorunluluk eseri olduğunu belirtir. Buna karşıt olarak kamusal alanı gördüklerimizi ve duyduklarımızı algılayan birilerinin olmasından dolayı dünyanın gerçekliğinin farkında olmamızı sağlayan alan olarak görür. Kamusal alan 'özgürlük alanı ve insanın kendini gösterebildiği alan'dır. "Kökeni modern çağın doğuşuna dayanan ve siyasi biçimini milli-devlet'te bulan görece yeni bir görüngü" olarak tanımladığı 'toplumsal alan' ise, Arendt'e göre ne özel ne de kamusal alandır. Toplumsal alanda 'kamusal' ve 'özel' "sürekli olarak" ve "dalgalı halde" birbirine karışır (Arendt 1958: 65-72).

Habermas ise Arendt'in Antik Yunan'a referansla yorumladığı 'kamusal alan' ve 'özel alan' kavramlarını modern anlamlarıyla sosyal bilimlere kazandıran

düşünürdür. Habermas'ın kamusal alan tartışmasına katkılarından ilki, liberal kapitalizmin etkisi altında oluşan burjuva toplumu ile bağlantılı olan kamusal alanı tarihsel bir kategori olarak yeniden oluşturmaya çalışması, ikincisi ise, 'kamu'yu, devletten, piyasadan ve ailenin mahrem alanından ayrı dördüncü bir terim olarak yorumlamasıdır (Hansen 1990: 160).

Critical Theory and Society: A Reader adlı kitaptaki yazısına göre, Habermas için 'kamusal alan' bireylere öncelik tanıyan ve kendi içinde kamuoyuna benzer bir alanın oluşturulabileceği, toplumsal yaşamımızın parçası olan alandır (Habermas 1989). Habermas'ın kamusal alanı 'özel bireylerin alanı' olarak tanımladığı 'burjuva kamusal alanı'dır. Bu alan "liberal kamusal alanın öz bilincine yerleşmiş bulunan kısıtsız katılım ve eşit hakların olduğu bir alan"dır (Habermas 1962, 1990: 23) ve ancak herhangi bir sınırlama olmaksızın, herkes sorunlar hakkında düşüncelerini özgürce açıklayıp yayımladığı ve insanlar özerk grup örgütlenmeleri kurarak birbirleriyle iletişim kurduğu anda kamusal alan olabilir (Habermas 1989).*

Habermas, kamusal alanın yapısal dönüşümünü incelerken demokratik ve eşitlikçi bir bakış açısını temel alır. Genelde 'kamu' denildiğinde bunun devletle ilgili olduğu akıllara gelir. Oysa Habermas devlet ile kamuyu karşı taraflara koyar: "Her ne kadar devlet otoritesini siyasal kamu alanında icra etmekten sorumlu olsa da, bu alanın bir parçası değildir. Devlet 'kamu erki'dir. Bu sıfatını, kendi hukukuna tabi olanların ortak kamusal selametini sağlama görevine borçludur". Bu şekilde Habermas kamusal alanı da toplum ile devlet arasında bir aracı olarak konular ve 'kamuoyunun taşıyıcısı olarak halkı' ön plana çıkarır (Habermas 1962, 1990: 58).

Ancak Habermas'ın 'burjuva kamusal alan'ını kendisinin iddia ettiği gibi 'demokratik ve eşitlikçi' bulmayanlar da vardır. Nancy Fraser (1991) *Kamusal Alanı*

Yeniden Düşünmek: Gerçekte Var olan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı başlıklı yazısında Habermas'ın 'burjuva kamusal alan' kavramsallaştırmasının geç kapitalist toplumlarda var olan demokrasilerin sınırlarına yönelik bir eleştiri için yeterli olmadığını savunur ve argümanlarında burjuva kavrayışının normatif bir ideal olarak temelsizliğini tartışır. Fraser'ın yanı sıra Habermas'ın 'burjuva kamusal alanı'nı eleştiren ve bu konuda en önemli söylemleri geliştiren iki isim Oskar Negt ve Alexander Kluge'dir. Habermas'ın *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* kitabının İngilizce çevirisine 'giriş' yazmış olan Thomas McCarthy, Negt ve Kluge'nin 1972 tarihli çalışmalarını bu alandaki söyleme dâhil etmemenin 'tablonun bütünü görmekten gelmek' olacağını belirtir (aktaran Özbek 2004). Bu sebeple "ekonominin analitik kavramlarını *aşağıya* doğru, yani insanların gerçek tecrübelerine indirerek tartışabilecek bir çerçeve oluşturma"yı isteyen Negt ve Kluge'nin 'kamusal alan'ı kavrayışlarına da burada kısaca değinmekte fayda vardır.

Negt ve Kluge, 1972'te *Kamusal alan ve Tecrübe* adlı kitaplarında Habermas'ın burjuva kamusal alan kavramlaştırmasını ele alarak, 'proleter kamusal alan' ya da 'karşıt kamusal alan' kavramını öne sürerler, bir 'tecrübe' alanı olarak gördükleri proleter kamusal alanı ve burjuva kamusal alanı arasındaki diyalektik ilişkiyi araştırırlar (Özbek 2004: 21). "Proleter kamusal alan, kendine hedef olarak tutarlı insan duyularını alan, kolektif toplumsal üretim sürecinin adıdır" (Negt ve Kluge 1972: 297).^{*} Kamusal alan ise Kluge'ye göre, "mücadelelerin savaş dışı yollarla karara bağlandığı (sonuçlandırıldığı) yerdir" (Kluge; aktaran Hansen 1990: 141). Burada Negt ve Kluge burjuva kamusal alanının eşitsiz ve mücadele gerektiren bir alan olduğunu vurgular. Burjuva kamusal alanının çelişkilerinin bu alanın parçalanması ve çöküşüyle birlikte sonradan ortaya çıktığı iddiasına karşı çıkarlar. Onlara göre bu çelişkiler zaten kamusal alanın oluşumunun içinde mevcuttur

(Hansen 1990). Deutsche de, Negt ve Kluge'nin yaklaşımına benzer şekilde, kamusal alanın ancak "kabul edilmiş dışlamalar göz önünde bulundurulup itiraza açıldığında demokratik kalabildiğini" öne sürer. Ona göre de "çatışma, bölünme ve istikrarsızlık, demokratik kamusal alanı zedelemeyebilir; aksine bunlar kamusal alanın varlığının koşullarıdır" (Deutsche 1996; aktaran Bishop 2004: 37).

Simon Sheikh 2005'teki '*Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya*' adlı yazısında kamusal alanı, "parçalı, bazen birleşen, bazen ayrılan, birbirleriyle çelişkili ve çatışmalı bir ilişki içinde olan mekânlar, oluşumlar içeren bir alan" olarak tasavvur etmemiz gerektiğini, zaten bu vurguyu Negt ve Kluge'nin yapmış olduğunu belirtir. Sheikh, Negt ve Kluge'nin söylemleri sayesinde kamusal alanlarla girdiğimiz bu ilişkideki 'deneyim' kavramının önemini farkettiğimizi belirtir ve kamusal alan idealleriyle beraber karşı-kamusalılıkların da var olduğunu savunur (2005: 24). Negt ve Kluge'ye göre, burjuva kamusal alanı, yaşamın değişmeyen, öz menfaatlerini dışlıyor olmasına rağmen, bir bütün olarak toplumu yansıttığını iddia eder. Oysa burjuva kamusal alanının temeli yaşamın, bu özelliklerine yeterince oturmadığı için kapitalist üretimin çıkarlarıyla ittifak kurmaya mecbur kalır (1972: 136).

Kluge, 'dağıtımsal' olarak tanımladığı Habermas'ın kamusal kavrayışına karşı, kendi ve Negt'in 'üretimsel' bir yaklaşım geliştirdiklerini vurgular. "Toplumumuzda dağıtım ilkelerine dayanan Roma hukuku var ve burada önemli olan bir şeyi *kimin* yaptığı değil de, kimin *sahip* olduğudur" (Kluge 1987; aktaran Liebman 1987: 630). Kluge, bu söylemini şu örnekle açıklar; bir işçinin ürettiği şey kendisine ait olmalıdır. Eğer elinden alınırsa bu haksızlıktır. Fakat bu şekilde bir yasa bizim hukukumuzda mevcut değildir. Kluge'ye göre, Habermas'ın kamusal alanında nesnel

olarak hiç bir ahlâki direniş mümkün olmadığı için, onu eski fikirlerle savunmak yararlı değildir. Bu sebeple asıl incelenmesi gereken “bir direniş potansiyelinin olduğu üretim alanlarıdır”. Kluge, Liebman ile yaptığı söyleşide bu yaklaşımlarının “tecrübeyle doldurulmuş bir kamusal alana, ahlâki olan ve bağımsız bir vicdan içeren, özel bir kamusal alan”a işaret ettiğini belirtir (Kluge 1987; aktaran Liebman 1987: 630).

Negt ve Kluge, deneyim kavramını öne çıkararak, Habermas’ın kamusal alanının eşitsizliğin fark edilmesini sağlarlar ve farklı mekânlardaki davranış biçimlerini ve iletişim imkânlarını çözümleyebilmeyi olanaklı hale getirirler. Çözümlemelerinde hem çalışma mekânını hem de evi ‘kolektif deneyime imkân veren’ ‘kamusal’ alanlar olarak ele almaları, ‘belirli ama çoğul bir kamusal alan’ fikrini, yani, ‘proleter kamusal alan’ı ortaya çıkarır (Negt ve Kluge 1972; aktaran Sheikh 2005: 24).

2.2 Türkiye’de ‘Kamusallık’ Tartışmaları

Türkiye’de kamusal alan kavramı, kamusal-özel ayrımı ve ilişkili meseleler, 1990’ların başından beri çeşitli akademik ve entelektüel çevrelerde tartışılmış ve konu üzerine çeşitli yayınlar yapılmıştır. Kavram, 2002’den beri medya aracılığıyla Türkiye kamuoyunun gündemine girmiş ve akademik çevrelerin dışında da tartışılmaya başlanmıştır (Özbek 2004). Bu alanda Türkiye’de yapılan en kapsamlı çalışmalardan biri Meral Özbek’in editörlüğünü yaptığı *Kamusal Alan* isimli kitabıdır. Özbek kitapta literatürdeki farklı ‘kamusal alan’ kavrayışlarını bir araya getirmiş ve özellikle Habermas ve Negt-Kluge ikilisinin yaklaşımlarını yorumlamıştır. Özbek, Habermas’ın “kamusal alan, her şeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturduğu alandır” cümlesinin kamuoyunu ‘hayalet’ olmaktan çıkarıp somutlaştırdığını, tarihsel ve toplumsal bir

temele oturttuğunu belirtir. Özbek, Negt ve Kluge ‘nin ‘proleter’ kamusal alan yaklaşımlarının ise, “kapitalizmin sömürdüğü, bastırıldığı ve değersizleştirdiği toplumsal emek gücünün tecrübe ve ilişki biçimlerinin kâr getiren stratejilerle bir araya getirilmesinin taşıdığı devrimci potansiyele işaret ettiğini vurgular” (Özbek 2004: 31, 37).

Negt ve Kluge’ye göre, kamusal alan meselesinin özünde, farklı kamusal alanları birbirinden ayıran niteliği anlamayı sağlayan ‘kullanım değeri’ yatar. Negt ve Kluge, mülksüzlerin kamusal alanı ne oranda kullanabildiklerini ve egemen sınıfların bu alan aracılığıyla hangi çıkarlarını sürdürdüklerini sorgular. (Negt ve Kluge 1972; aktaran Özbek 2004: 182). Özbek de bu açıdan bakarak günümüzdeki kamusal alan tiplerini, ‘egemen’, ‘alternatif (radikal)’ ve ‘karşıt (proleter devrimci)’ olmak üzere üçe ayırır. Egemen politik kamusal alanı “toplumsal mücadelelerin, sistemin yeniden üretimini sağlayacak biçimde denetlediği, karmaşık yapılar ve araçlar içeren bir alan” olarak tarifler. Özbek, alternatif kamusal alanı, sermayenin, kapitalizmin meydana getirdiği problemleri ondan etkilenenler açısından çözmeye çalışan söz ve eylemlerin alanı, yani demokratik mücadelelerin verildiği alanlar olarak tanımlarken, karşıt-kamusal alanı ise, “doğrudan sermaye-emek çelişkisi üzerinde yükselen sınıf mücadelesi zemininde anti-kapitalist, kolektif ve ‘kurucu’ nitelikli politik söz ve eylemleri içeren alan” olarak yorumlar (Özbek 2004: 182).

Özbek’e göre “demokratik ilke olarak kamusal alan, yurttaşların ortak meselelerini, eşit ve özgür katılımı halletmeye çalıştığı yerdir”. Ona göre ‘kamusal alan’, politik bir alandır. Devletin keyfi ve baskıcı iktidarını eleştirerek, kontrol ve tahvil eden demokratik muhalefetin alanıdır. “Politik kamusal alan, radikal anlamıyla ve tüm

heterojenliği içinde ‘halka ait’, bağımlı sınıf ve grupların politik söylem ve eylemleriyle katıldığı bir hegemonya mücadelesi alanıdır” (Özbek 2004: 32).

Ferhat Kentel de 2002’de kaleme aldığı ‘Kamusal Alan Artık ıplak’ yazısında Özbek’in bu söylemini destekler şekilde kamusal alanı bir ‘mücadele alanı’ olarak tanımlar ve artık kamusal alanı sadece aristokratların, burjuvaların verdiği biçimle anlamının ve kabul etmenin imkânsız olduğunu vurgulayarak, onu “hem bir iktidar, tartışma ve katılma alanı, hem eşitsiz bir mücadele alanı, hem de bir yandan özel alan ve diğer yandan iktidar karşısında özerkleşme alanı” olarak tanımlar. Ona göre kamusal alan eşitsizlikler alanıdır:

Her şeyden önce, ‘kamusal alan’ kavramı tarihsel süreç içinde ‘modernite’ ile paralel giden bir kavram. Buna bağlı olarak, moderniteyle birlikte kentlere üşüşen ‘tehlikeli sınıfların’ yani zevkleri ve kültürleri ‘incelmemiş’, ‘kaba saba’, ‘cahil’ halk güruhunun kontrol edilmesini amaçlayan bir alan. İnsanlar modern kapitalist düzenin işleyişini ‘tartıştılar’ ve ona ‘katıldılar’. Bu tartışma, var olan egemen bir ideoloji, bir düzen altında, güçlülerin denetlediği, gerektiğinde yasakladığı veya yok ettiği bir tartışma olarak gerçekleşti. Yani ‘eşitsizlik’ kamusal alanın değişmeyen bir özelliği oldu (Kentel 2002).

Diğer yandan Ömer Çaha, Habermas’ın burjuva kamusal alanını ‘demokratik kamusal alan’ olarak yorumlar ve Habermas’ın bu demokratik yaklaşımına referansla, ‘kamusal alan’ı ‘ideolojik’ ve ‘demokratik’ olmak üzere ikiye ayırır. aha, Hegel ve Arendt’in, “devletin ve onunla bütünleşmiş öğelerin ortak homojen alanı, ataerkil ve farklılığa yer olmayan bir alan olan” olarak yorumladıkları kamusal yaklaşımını da ‘ideolojik kamusal alan’ olarak tanımlar (2002).

aha, demokratik kamusal alan anlayışının hâkim olduğu toplumlarda kamusal alanların eşitlik, özgürlük ve farklılıkların bulunduğu ortak bir alan olduğunu belirtir ve demokrasilerde bu hakların yalnızca özel alanlarda değil, aynı zamanda kamusal alanlarda da bireylere tanındığını vurgular. ‘İdeolojik kamusal alan’ı ‘demokratik

kamusal alan'dan ayıran başlıca özelliğın, ideolojik kamusal alanın kuşatıcı ve homojen bir düşünce sistemiyle farklılığa kapalı olması olduğunu belirtir. İdeolojik kamusal alanın 'yasaklayıcı, tartışmaya kapalı, siyasal ve kamusal alanı belli başlı gruplara devrederek toplumun geriye kalan kesimlerini ikinci plana atan, toplumu olduğu gibi kabul etmeyen, kendi takdir ettiği biçime sokmaya çalışan' bir alan olduğunu ileri sürer ve Türkiye'yi de "devletin sürdürmeye çalıştığı ideolojik kamusal alan anlayışı ile toplumsal grupların ve küreselleşme sürecinin zorladığı demokratik kamusal alan arasında gidip gelen ülkelerden biri" olarak görür (Çaha 2002).

2.3 Kamusal Sanat

Türkiye'de 1990'lı yılların sonlarında çeşitli toplumsal gruplar sivil alanlarda sanat projeleri gerçekleştirmeye başlamıştır. Batı'da ise 1960'lı yıllardan bu yana radikal sanatçılar çeşitli projelerle toplumsal sorunları görünür kılmaya çalışmış ve tartışmaya açmışlardır. Batı'da, genellikle toplumsal anlamda araçsallaştırılmasının mümkün olması nedeniyle, 'kamusal sanat' (*public art*) projeleri devlet ve belediye gibi kurumlar tarafından uzun zamandır desteklenmektedirler (Tan ve Boynik 2007: 15).

Batı'da kamusal alan ve güncel sanat arasındaki ilişkinin tartışılması, 20. yüzyılın başında Dadaistler'in 'salon sergileri'ne tepki olarak farklı kamusal sanat etkinlikleri gerçekleştirmeleriyle başlamıştır. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise, artık müzelerin/galerilerin kamusal alanı tam anlamıyla temsil etmediği ve sanatın 'beyaz kutu' nun (*white box*) dışına taşması gerektiğini savunan radikal sanatçılar ön plana çıkmışlardır (Tan ve Boynik 2007: 15). Bu bağlamda, Tan'ın (2010) da belirttiği gibi, "kamusal sanat, sanatçıların müze ve benzeri kurumlardan kaçış olarak

kurumsal olmayan sosyal mecralara yönelmeleriyle ve ‘yer’e özgü farklı estetik temsiliyetleri aramalarıyla ortaya çıkmıştır” (Tan 2010).

Kamusal sanat, izleyicileri birleştirme arzusuyla hareket eden, insanların kendilerini ifade edebildikleri alanlar yaratan ve belki de toplumda yenilenen yansımalar (*reflections*) yaratan bir sanattır (Sharp, Pollack ve Paddison 2005).* Kamusal sanatın anıtlılaştırmak, kent peyzajının görselliğini geliştirmek, turizm ve yatırımcıları etkileyerek ekonomik yenilenmeye yardımcı olmak, artistik ve kültürel yenilenmeye yardımcı olmak, insan toplulukları için kimlik üretmek, insanları kamusal alan kullanımına teşvik etmek, yaşam kalitesi üzerine daha genel bir politikaya cevap vermek gibi farklı özellikleri de vardır (Remesar 2005).* Kamusal sanatın sosyal etkilerinin yanı sıra fiziksel, çevresel ve ekonomik sorunlara çözümler getirebileceği de iddia edilmektedir. Bunlar Politika Çalışmaları Enstitüsü (*Policy Studies Institute*) tarafından şu şekilde özetlenmiştir:

- Yerel ayırt edici özelliklere katkı
- Yatırımcıları ve şirketleri etkileyebilme
- Kültür turizminde rol oynama
- Arazi değerlerini artırma
- İstihdam yaratma
- Açık alanların kullanımını artırma
- Binalardaki aşınma ve yıpranmaları azaltma ve vandalizm seviyesini düşürme

(Hall ve Robertson 2001).*

Hall ve Robertson (2001) *'Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates'* başlıklı makalelerinde, konu üzerine yapılan pek çok çalışmada kamusal sanatın kimlik ve yer duygusunu geliştirmeye yardım ettiğinin, kentli kimliğine katkıda bulunduğunun, toplumun ihtiyaçlarına işaret ettiğinin, sosyal dışlama ile mücadele ettiğinin, eğitim değerine sahip olduğunun ve sosyal değişimi teşvik ettiğinin savunulduğunu belirtirler ve kamusal sanatın katkılarının ekonomik, sosyal, çevresel ve psikolojik olması gerektiğini vurgularlar.*

Kamusal sanat şehrin içindeki doğal ve yapay parklarda, kütüphanelerde, hastanelerde, sokaklarda, toplu konut sitelerinde, kamusal binalarda, alışveriş merkezlerinde ve bunun gibi halka açık kamusal mekânlarda birçok farklı şekle bürünerek gerçekleşir. Yani kısaca insanların yaşadığı, çalıştığı ya da boş vakitlerini geçirdiği yerler kamusal sanatın alanları olabilirler. Sanatsal özelliklere sahip olan küçük ya da büyük heykeller, müraller, resimler, sokak mobilyaları, binalar, çeşmeler, köprüler ve benzerleri kamusal sanat biçimleri olarak bu alanlara dâhil olabilirler (Remesar 2005).* Nitekim kamusal sanat dendiğinde akıllara daha çok heykeller, grafitiler ve benzeri çalışmalar gelmektedir. Yapılan birçok araştırmanın kamusal sanata bu çerçeveden baktığı gözlenmektedir.

Sharp, Pollack ve Paddison, kamusal sanata bu tür 'kalıcı', yani, kentsel mekân parçalarını tanımlamaya yönelik ve/veya belli/tanımlı sembolik çağrışımları olan çalışmalar çerçevesinden bakanlardan yalnızca birkaçıdır. Yazarlar *'Just Art for a Just city: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration'* adlı makalelerinde kamusal sanatın nasıl dışlayıcı/dâhil edici bir rol oynadığını heykel odaklı örneklerle incelerler. Verdikleri örneklerde iki farklı yaklaşımı ele alırlar. Bir örnekte kamusal sanat adına yapılan bir heykelin insanlar tarafından nasıl dışlandığını anlatırken,

diğer örnekteki heykelin açıkça politik bir sembol olmasına rağmen halk tarafından nasıl benimsendiğinden bahsederler. Bu noktada yazarlar kamusal sanatın herkesin farklı biçimde okuduğu, anlamlandırıldığı bir olgu olduğunu belirtirler. Kamusal sanatın ‘sanat’tan genel olarak bir farkı olmadığını, hatta onun ‘görünürlüğü’ ve ‘kaçınılmazlığı’nın onu tat alınabilen ve tercih edilen kıldığını belirtirler. Ayrıca kamusal sanata verilen tepkilerin çeşitli ve yüksek sesli olduğunu vurgularlar. Zamanın, sanat eserlerine bakış açısına yardım edebildiğini ve yıllar geçtikçe bu eserlerin kentin çevresine uyum sağladıklarını, kentin bir parçası haline geldiklerini anlatırlar (Sharp, Pollack ve Paddison 2005).*

Bu noktada kamusal sanat adı altında yapılan eserlerin politik amaçlarla da kullanılabildiği görülmektedir. Sharp, Pollack ve Paddison (2005) da bu makaleleriyle kamusal sanattaki sanat-izleyici arasındaki iletişime dikkat çekerek onun önemini vurgularlar ve kamusal sanatın sıklıkla sembolik bir katkı sağladığını belirtirler.* Bu söylemlerini Lefebvre’nin bakış açısı ile desteklerler. Lefebvre (1991), kamusal sanatın politik çıkarlar sağlama amacıyla bir aracı olarak kullanılma olasılığının hep var olduğunu vurgular: “Sanatsal özelliklere sahip binalar gücü ve keyfi yapılan çıkarıcı güç işaretlerini maskeleyebilir”. Bu anlamda, kamusal sanatın yararlı olduğu iddia edilen niteliklerinin ölçülmesi oldukça zordur ve bu yararlar arasında birbiriyle çelişenler olabileceğini söylemek de mümkündür (Selwood 1995).* Dolayısıyla kamusal sanatın insanların yaşamlarında ve kamusal alanlar üzerinde pozitif etki yaratma amacının politik ve benzeri faktörlerle olumsuz bir sürece de dönüşebileceği öngörülebilir.

2.3.1 Müze/Galeri Tartışmaları

Kamusal sanatta çokça tartışılan bir diğer konu da müze ve galerilerde gerçekleştirilen sanatsal projelerin kamusalılığıdır. Müze ve galerilerin ‘kapalı alanlar’ içinde faaliyet göstermeleri, bu mekânlarda yapılan sanatın ‘kamusal’ olarak adlandırılmasını tartışmalı hale getirmektedir. Daniel Buren de bunu destekler biçimde müze ve galerileri, bünyelerinde sergilenen her şeyi safça ‘sanat’ statüsüne yükselttikleri için eleştirir. Müzelerin estetik, ekonomik ve mistik olmak üzere üç role sahip ayrıcalıklı yerler olduğunu belirtir. Ona göre müzeler eserin çerçevesidir: “Müze, sergilediği şeyleri ayrıcalıklı kılarak/seçerek onlara ticari bir değer kazandırır. Eseri muhafaza ederek veya genel vasatın içinden çekip (dışarı) çıkararak ona toplumsal itibar kazandırır” (Buren 1970: 150). Buren burada olumlu görünen ‘ayrıcalıklı’ terimini aslında müzelerin ‘dışlayıcılığını’ vurgulamak için kullanmaktadır.

Buren’e benzer negatif bir yaklaşımla Haacke de müzeleri siyasi kurumlar olarak yorumlar ve onları ‘bilinç sanayii’ olarak adlandırdığı şeyin bir parçası olarak görür. Her müzenin ister özel kişilerce ister kamu kuruluşları tarafından yönetilsin, kaçınılmaz olarak kurumun mali kaynaklarını elinde bulunduran kişilerin eğilimlerini ve ilgilerini yansıttığını belirtir (1983: 220-238). Ayrıca, McCarthy’nin (2006) de belirttiği gibi, sanat galerilerinin yaptığı açılışların halka yönelik olduğu ya da aksine daha özel bir kamusal alana hitap etmesinden dolayı halka açık olmadığı konusunda da tartışmalar vardır. Örneğin Nick Prior müze kavramını “orta sınıf seçkinlerin kendi kültürel ayırım göstergelerini inceden inceye işledikleri, diğer toplumsal sınıflarla mesafelendikleri, uygun gördükleri toplumsal davranışları belirledikleri bir toplumsal alan” olarak tanımlar (Prior 2002; aktaran Artun 2006: 186). Bu tanım

müzenin toplumsal eşitsizlikleri ortadan kaldıran demokratik bir toplumsal alan olarak sembolleştirildiğini öngören yaygın yaklaşıma meydan okur (Sönmez ve Öcal 2007).

Beril Sönmez ve Gökçe Öcal (2007)'a göre bahsedilen bu 'demokratik kamusal alan' Foucault açısından baktığımızda da sorunlu görünmektedir. Foucault, J. Bentham'ın tasarladığı hapishane olan 'Panopticon'u sadece mimari bir biçim olarak algılamaz. Bentham Panopticon'u daire şeklinde tasarlamıştır. Dairenin ortasındaki avluda bir gözetleme kulübesi vardır. Hücreler de bu kulenin etrafına kuleye bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Kulenin içi karanlıktır ve kuleden bütün hücreler görülebilmektedir. Bu durumda hücredeki mahkûmlar kulenin içini, dolayısıyla da ne zaman gözetlendiklerini bilemezler. Foucault da bu noktada bu tasarımın, mahkûmların sürekli gözetlendiklerini düşüncelerinden dolayı kendi kendilerini denetlemelerine yol açacağını savunur. Onu aynı zamanda insanların üzerinde zihinle kurdukları bir yönetim biçimi olarak değerlendirir ve hapishanedeki bu gözetim tekniğiyle insanlar üzerinde kontrol sağlandığını vurgular. Buradan yola çıkarak bireyleri toplumdan dışlayan, gözetim altında tutarak davranışlarını dönüştüren ve kontrol eden hapishaneler ile müzelerin benzer bir yaklaşımla çözümlenmesinin anlamlı olduğunu söyleyebiliriz (Sönmez ve Öcal 2007). Douglas Crimp'in yaklaşımı da bu doğrultudadır. Crimp de müzenin en az hastane ve hapishane kadar dışlayıcı ve sınırlayıcı bir mekân olduğunu belirtir. Bu özellikleriyle de müzelerin bireyleri toplumdan soyutladığını vurgular ve "sanatın toplumsal hayattan sökülüp alınması, sanat için 'özerk' bir ortam yaratılması" durumuna da gönderme yapar (Crimp 1993; aktaran Artun 2006: 190, 193) Bütün bunlardan yola çıkarak genel anlamda insanların müzeler ve Brian O' Doherty' nin (1999) "beyaz küp" olarak tanımladığı

modern teşhir mekânları olan galerilere çekingen yaklaşma sebeplerini anlamlandırabiliriz.

Müze tartışmalarının yanında, müze, sanat eseri ve izleyici arasındaki karmaşık ilişki de tartışılmaktadır. Haacke (1974) ‘sanat eseri’ diye kabul edilen ürünlerin sırf onlara bu sıfatı veren insanlar sayesinde, yani, izleyiciler ile öne çıktığını vurgular. Ona göre ‘sanat eseri’ olarak adlandırılan eserlerin insan elinden çıkmış onca nesnenin arasından kendi kendilerine sivrilmeleri olanaklı değildir. Ducamph’ın (1971) da belirttiği gibi, “her hangi bir esere son kertede ‘başyapıt’ adını veren, seyircidir. Müzeyi kuran, onu oluşturan eserleri tedarik eden kişi, sanatı icra eden değil, sanatı seyreden kişidir” (aktaran Cabanne 1971: 136). Artun’un da belirttiği gibi, izleyici konusunda Bourdieu’ nun (1969,1979) ‘beğeni’ anlayışı da dikkate değerdir. Ona göre beğeni evrensel değil, tarihsel ve toplumsaldır. İnsanın beğeni anlayışı, önce doğduğu aileye, sonra eğitim aldığı çevreye ve farkında olmadan toplumdaki edindiği alışkanlıklara bağlıdır. Yani doğal olarak nitelenen estetik haz, aslında alıştırma yoluyla öğrenilir. Bourdieu’ ye göre sanat eserlerinden keyif alıp, onları anlamak ve takdir etmek ancak belli bir kültürel sermayeye sahip olmakla mümkündür (Artun 2006: 183-186). Bunların yanında izleyicinin bakışı, sadece esere ve nerede, nasıl konumlandığına göre değil, aynı zamanda deneyimlerine bağlı olarak da değişmektedir (Sheikh 2005: 24). Dolayısıyla bu kutuplaşmaların insanların derin kültür ve kimliklerinden kaynaklanan çatışmalardan çıktığı söylenebilir. Bu noktada Sheikh’in de belirttiği gibi, birbiriyle çatışma halinde olan ve birbirini etkileyen üç değişkenden söz edilebilir: “Yapıt, bağlam ve izleyici”. Bu sebeple, sanat üretimi üzerinden tartışırken bu kavramları ayrı ayrı ve birbirleriyle ilişki içinde değerlendirmek gerekir. Güncel sanat pratikleri, bize ne yapıtın ne de izleyicinin biçimsel olarak tanımlanıp sabitlenemeyeceğini ve bir araya gelme alanı olarak

kamusal alanın da benzer şekilde maddi özelliklerinden arındırıldığını gösterir (2005: 24).

Bu çalışmada ele alınan projelerde de, kamusal alanlar olarak nitelenen müze/galerilerde yapılan sanat projeleri yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı ele alınmayacaktır. Çalışmada, müze ve benzeri kurumlara tepki olarak ortaya çıkan ve 'yer'e özgü farklı kamusal alan arayışları sergileyen kamusal sanat projelerine odaklanılacaktır.

2.4 Yeni Tip Kamusal Sanat

Modern çağın bir unsuru olarak insanların kendi içlerine, bireyselliklerine çekildiği içinde bulunduğumuz bu dönemde katılımın ön plana çıktığı ve gündelik yaşamla ilgili, toplumsal sorunlara odaklanarak çeşitli farkındalıklar kazandırmayı amaçlayan kamusal sanat çalışmaları dikkat çekmektedir. Kamusal sanatın izleyici ile daha fazla etkileşim içerisine giren bu tarz uygulamaları, toplum tabanlı sanat (*community-based art*), katılımcı (*participatory*), müdahaleci (*interventionist*), araştırma tabanlı (*research-based*) ya da işbirlikçi sanat (*collaborative art*) gibi farklı isimlerle anılır (Bishop 2006). Lacy, 'kamusal sanat' tanımını bir adım daha ileri götürür ve kamu kim ise o grubun doğrudan müdahil olabileceği sanatı 'yeni tip kamusal sanat' olarak tanımlar. Jacob ise benzer pratikleri 'süreç temelli sanat' olarak tanımlar (Lacy 1995; aktaran Boynudelik 2010).

1960'lardan beri farklı geçmişlere ve bakış açılarına sahip görsel sanatçıların, politika ve sosyal aktiviteleri estetik bir duyarlılıkla ön plana çıkardıkları görülür. Zehirli atıklar, ırkçılık, evsizlik, kültürel sorunlar gibi derin konularla uğraşarak, yeni modeller üreterek sanatı geliştirirler. Lacy (1995), kamusal alandaki heykel ve yerleştirmeler için kullanılan 'kamusal sanat' terimini biçim ve niyetinden ayırt

etmek için, sadece görsel ya da politik bilgi içermekle kalmayan, aynı zamanda sanatçının işbirliği içinde olduğu izleyicisine farkındalık da kazandıran bu sanat yaklaşımına ‘yeni tip kamusal sanat’ adını verir. Bundan önce kamusal sanat olarak adlandırılanların aksine ‘yeni tip kamusal sanat’, hayatlarını doğrudan etkilediği konular hakkında geniş ve farklı kesimlerden izleyicilerle iletişim kurup, onları etkilemek için görsel sanatı geleneksel ve geleneksel olmayan medyayla beraber kullanır. 60’lı yılların sonundan beri ise kullanılan ‘yeni tip’ terimi sanatı medyanın geleneksel sınırlarının dışına çıkmış olarak tanımlar. Kavramsal sanat, performanslar, karışık medya sanatı, yerleştirmenin tümünü kapsayan bir terim olan yeni tip kamusal sanat biçim ve içeriği birlikte deneyimler. Sınırlara saldıran yeni tip kamusal sanatçılar öncü biçimlerden yeni modeller üretirler. İzleyiciyi de sürece dâhil ederek ona sanatta aktif olma imkânı tanır ve duyarlılık kazandırır (Lacy 1995: 19-20).*

Devletin sıklıkla kamusal sanatı ‘güzelleştirme’ maskesi altında kendi çıkarları doğrultusunda kullandıklarına inanan aktivistler, 1960’larda kamusal sanatı sorgulamaya ve tartışmaya başlamışlardır. Bu noktada bu aktivistler Negt ve Kluge’nun (1972) “işçi sınıfı hareketinin amacı, egemen sınıfın devleti araç olarak kullanmasına karşı koymaktır” söylemini anlamlandırarak onların tanımladığı gibi karşı kamusal sanat yaratmışlardır. Bununla beraber bu aktivistler kamusal sanatı özgür ifadenin ve toplumu inşa etmenin bir çıkış yolu, bir fırsatı olarak görmüşlerdir. Birçok kamusal sanat yapan aktivist, onu yeniden tanımlamak için girişimde bulunmuş ve kendilerini ‘yeni tip’ olarak adlandırdıkları yeni bir kamusal sanat hareketinin içine yerleştirmişlerdir. İlk önce, ‘sanat’ı ve onun niteleyicisi ‘kamu’yu yeniden kavramsallaştırmışlar, ikinci olarak da yeni tanımlarını daha iyi sunmak adına yeni modeller önermişlerdir. Böylece ‘yeni tip kamusal sanat’ ile ‘kamusal

sanat neyi gerçekleştirir?’ ve ‘kamusal sanat kimin içindir?’ sorularını sormuşlardır (Gutfreund 2003: 12).*

Boynudelik (2011) kamu ile birlikte yapılan sanat üretimini ‘kamusal pratikler’ olarak adlandırır ve onu son yıllarda sanatın kendisini ifade edebilmesi için kabul görmüş yöntemlerden biri olarak tanımlar. Boynudelik, daha çok günümüzün toplumsal cinsiyet, şiddet, ırkçılık, kültürel kimlik gibi sorunları kendine dert etmiş sanatçıların ilgisini çeken bu yeni tip sanata olan ilginin, estetik dilini kamusal stratejilerin oluşturmaya başladığı bir sanat yaklaşımı olduğunu belirtir:

Bu uygulama yeni bir ilişki türünü ve sanata dair yeni kavramları da gündeme getirmiştir. Bu yeni ilişki türü özellikle sanatın katılımcı yanını vurgularken, bir anlamda geleneksel olarak ‘izleyici’ olarak adlandırılan tarafın sürecin içinde daha aktif olmasını sağlamakta ve bu katılım / var oluş biçimi sanatın algılanması bakımından bir demokratik ilişki türü ortaya koymaktadır. Bu görece demokratik ilişki biçimi her iki taraf, sanat (ve doğal olarak sanatçı) ve izleyicilerde önemli bir farkındalık alanı yaratmaktadır. Buna göre, burada artık, geleneksel olarak tanımlanmış park, bahçe ve alışveriş merkezleri, havaalanları gibi yerlerdeki heykel ve yerleştirme uygulamalarından çok, sanatçı ve izleyicinin bir ilişki içinde bulunacakları ve sonuçta ortak bir üretimin gerçekleşeceği bir sanat türünden söz etmek zorunludur (Boynudelik 2011).

Yeni tip kamusal sanat, diğer sanat pratiklerine göre daha katılımcı bir yaklaşım benimser (Lacy 1995).* Kamusal sanat kavramı bugüne kadar sıklıkla ‘kalıcı çalışmalar’ kapsamında tartışılmıştır, oysa yeni tip kamusal sanat, onlara kıyasla daha demokratik ve katılımcı yeni bir yüzdür. Gözlem yaparak, toplumsal olanı odağına alır. Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişki üzerine inşa edilir ve belli bir sonucu hedeflemek yerine bir süreç kurmayı amaçlar (Hein 2006; aktaran Salice 2010: 4-5).*

İşıl Eğrikavuk ve Zerrin İren Boynudelik’in (2006, 2007) ‘*Arrademento*’ yayını için gerçekleştirdikleri kamusal sanat sohbetlerinden yola çıkarak yeni tip kamusal sanat:

- Demokratik olmaya çalışır;
- Sonuçtan çok süreç ön planda ve önemlidir;
- Sanatçı otoritesini yıkararak, eşit bir yaklaşım sunmayı dener;
- Makro değil, daha çok mikro ölçekli sorunlarla ilgilenir;
- Birçok disiplinden beslenir;
- Gündelik hayatın içine karışır;
- Katılımcı odaklıdır;
- Sanatçı, sanat ile katılımcı arasında bir araçtır;
- Farkındalık yaratmaya çalışır;
- Kolektiftir;
- İçerik ve süreç estetiğın önünde tutulur.

Yeni tip kamusal sanat, eşitlikçi bir yaklaşımla sanatçının otoritesini ve geleneksel anlamda sanatçının rolünü sorgularken, bir yandan da kamunun olaylara kritik bir gözle bakmalarını ve durumu tartışmalarını sağlamaya çalışır. Bunu yaparken de cevaplar vermektan çok sorular sorar. Yeni tip kamusal sanat organik bir süreç içerir ve didaktik tavırdan kaçınır. Bu sanat tipinde sanatçı sadece aracıdır, anlatmak istediğini katılımcının keşfetmesini sağlamaya çalışır (Boynudelik ve Eğrikavuk 2006, 2007). Bunların yanında bu sanat türü ‘farklılıkları korumak’ adına genellikle marjinal sosyal gruplara yönelir ve çoğunlukla geçicidir.

Yeni tip kamusal sanat, nesneli ya da nesnesiz olsun, bir zamanlar sanatın sadece izleyicisi olduğu düşünölen herkesi ve sanatçıları bir araya getiren, sanatı herkese olanaklı kılan bir sanattır. Katılımı, olabilecek en demokratik biçimde sunmaya çalışır (Boynudelik 2006).

2.5 Kentsel dönüşüm, Soylulaştırma ve Sanat

2.5.1 Kentsel Dönüşüm

Farklı disiplinlerden araştırmacıların ve sanatçıların da katkılarıyla yakın zamanda kamusal alan ve kamusal alan kavramları üzerine yoğun bir tartışma zemininin oluşturulduğu görülmektedir. Bu tartışmalara son dönemde 'kentsel dönüşüm' , 'soylulaştırma' kavramları da dâhil edilmiş ve bu iki kavram literatürde 'kamusal alan' ile birlikte anılmaya başlamıştır. Tartışılan birçok projede mekân olarak kentsel dönüşüm alanları içinde, soylulaştırmaya uğramış veya uğrama riskinde olan belirli bölgeler seçilmiştir. Dolayısıyla alan araştırması için seçilen projelerdeki 'mekânsallık' vurgusu ve burada bahsedilen 'kamusal alan'ları daha iyi kavrayabilmek için bu bölümde kısaca kentsel dönüşüm/soylulaştırma süreçleri de ele alınacaktır.

Nicolas Bourriaud 1998'de kaleme aldığı *İlişkisel Estetik* adlı kitabında kentin dönüşümü ile sanatın dönüşümünün paralel olduğunu ve birbirinden etkilendiğini vurgular. İkinci dünya savaşı sonrası dünyada yaşanan yaygın kentleşmenin, toplumsal değişimlerin alışılmamış bir şekilde büyümesini ve bireylerin yer değiştirmesini sağladığını belirtir. Bourriaud hızla yaygınlaşan çaprık kentleşmenin sonucu, nesnelerin ve sanatın da buna uyum sağlayarak değiştiğini, kentlerin kalabalıklaşmasının 'yakınlığı' arttırdığını ve bunun da yapılan sanatta seyirciyle 'karşılaşmayı', 'birlikte-varolmayı' beraberinde getirdiğini sözlerine ekler. Yani kentlerdeki değişimin insanların sosyal yaşamlarını, tasarımı ve sanatı da etkilediğini vurgular:

Yapıtların işlevindeki ve sunulma biçimlerindeki değişim, sanatsal deneyimin giderek kentlileştiğini gösterir. Kent yakınlık deneyimini olası kıldı ve genelleştirdi. Bu yoğunlaştırılmış karşılaşma düzeni, uygarlığın mutlak bir kuralının gücüne yükseltince, kendine uygun sanatsal uygulamalar üretti.

Yani dayanağı karşılıklı-öznellik olan, merkezi tema olarak da birlikte-varolmayı, seyirciyle tablo arasındaki ‘karşılaşmayı’, anlamın kolektif olarak özümlemesini alan bir sanat biçimi meydana getirdi (Bourriaud 1998: 23).

Bourriaud ‘kendine özgü bir toplumsallığın üretildiği yer’ olarak tanımladığı ve ‘farklı seviyelerde ilişkisel ve bir dialog kurucu’ olarak gördüğü sanatı, kent tarafından sunulan ‘karşılaşma durumlarının’ bütünü içinde değerlendirmemiz ve sanatın bu karşılaştırma durumlarını yaratmada oynadığı rolü tartışmamız gerektiğini belirtir (Bourriaud 1998: 24).

Literatürde kentsel dönüşüm konusuna genel olarak iki farklı bakış açısının hâkim olduğu görülür. Kimi yazarlar kentsel dönüşüm sürecine insanların yaşamını kolaylaştırmak için yapılan olumlu değişimler olarak bakarken, kimileri de bu sürece dâhil olan farklı aktörlerin etkisiyle kentsel dönüşümün çıkar sağlama amacıyla gerçekleştirilen stratejik planlamalar olduğunu söyleyerek eleştirir. İkinci görüşe sahip olanlar kentsel dönüşüm sürecinin bu belirtilen sebeplerle soylulaştırma sürecine dönüştüğünü vurgularlar.

Bu sürece olumlu bakan Roberts ve Sykes (2000) kentsel dönüşümü, “fiziksel, sosyal, ekonomik ve benzeri kentsel problemlere, kalıcı bir düzenleme ve iyileştirme ile çözüm getirmeye çalışan kapsamlı eylemler” olarak tanımlar.* Son iki yüz yıl içinde yaşanan demografik değişimler, insanların gündelik yaşamlarında ve mekânsal yapılanmalarda büyük değişiklikler yaratmıştır. Karışık ve değişken bir yapıya sahip olan kentler de fiziksel, ekonomik, çevresel, toplumsal ve siyasal faktörlerin etkisiyle dönüşüm göstermektedirler. Diğer yandan mekânlarda olumlu değişimler yaratma amacıyla yapılan bu dönüşümler, kimi zaman da bozulmalara yol açabilmektedir (İçli 2011). Bu bozulmalar kentsel dönüşümün tarihsel süreci içinde açıklanabilir. Kentsel dönüşümün, Kurtuluş ve Türkün’ün *İstanbul’da Kentsel*

Ayrışma kitabında da belirttiği gibi, ‘üç radikal evre’ den geçtiği görülür. 19. yüzyılın başlarındaki modern döneme denk gelen bu ilk evrede, kentsel alanlarda kapitalizm, sanayileşme ve göçle birlikte hızlı bir dönüşüm ortaya çıkmıştır. İkinci evre, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden yapılanma sürecinde, devlet politikalarının da desteğiyle orta sınıflara yeni bir yaşam şekli sunan, alt kentleşme dönemidir. Üçüncü evre ise, kapitalizmde 1970’lerde başlayan krizle beraber bütün dünyada görülen küreselleşme dönemidir. Bu evrede devlet ve belediyeler orta-üst gelir gruplarını geri çekerek sermayeyi yeniden merkeze getirmenin yollarını bulmaya çalışmışlardır. (Kurtuluş ve Türkün 2005: 11-16).

Bu noktada kentsel dönüşümün başlangıçta doğal olan yapısının, giderek, dış aktörlerin de etkisiyle, planlı bir sürece dönüştüğü söylenebilir. 2006 yılında gerçekleşen kentsel dönüşüm konferansında planlama ve mimarlık eyleminin sadece kentlerin fiziki yapısını değil, aynı zamanda ekonomik ve sosyal yapısını da değiştirdiği belirtilmiş ve kentsel dönüşümün siyasi tercihe bağlı bir eylem olduğu vurgulanmıştır. Bütün bunların ışığında kentsel dönüşümün, ekonomik, sosyal ve fiziksel yönden gelişme gösterememiş, tarihsel süreçteki değişimlerinden etkilenerek terk edilmiş ve işlevini yitirmiş kent mekânlarının, farklı aktörlerin eşitsiz müdahaleleriyle rant malzemesi olarak kullanıldığı, stratejik bir planlama içerisinde gerçekleştirilen eylemler olduğunu söyleyebiliriz.

2.5.2 Soylulaştırma

Kentsel dönüşüm sürecinde, devletin merkezi alanları terketmiş orta ve üst-gelir gruplarını yeniden merkeze getirmek için uyguladığı planlı müdahaleler oraya yerleşmiş işçi sınıfının yerinden edilmesine neden olmakta ve bu süreç literatürde ‘soylulaştırma, mutenalaştırma’ (*gentrification*) olarak adlandırılmaktadır (Şen

2005). Bu kavram ilk olarak 1960'lı yılların başında sosyolog Ruth Glass tarafından kullanılmıştır. Ruth Glass, bu süreci genellikle bekâr ve çocuksuz orta sınıftan oluşan genç çiftlerin Londra'nın içlerinde fazla popüler olmayan mekânları banliyölere tercih etmesi ve buraya gelmesi olarak tanımlar (Glass; aktaran Butler 1995).*

Besime Şen, *İstanbul'da Kentsel Ayırışma* adlı kitaptaki makalesinde soylulaştırmayı kuramsal yaklaşımlar bakımından 'neoklasik yer seçimi kuramlarına dayalı geleneksel yaklaşım' ve 'eleştirel yaklaşım' olmak üzere iki gruba ayırarak açıklar. Geleneksel yaklaşım, soylulaştırmayı olağan karşılayıp, bir yönüyle de bu süreci olumlu olarak değerlendirirken, eleştirel yaklaşım ise neoliberal politikaların etkisiyle yaşanan bu yerinden etme durumunun yarattığı sonuçları öne çıkarır ve bu süreci eleştirir. Eleştirel yaklaşım, soylulaştırma sürecinin kapitalist yeniden yapılanma ile olan ilişkisini öncelikli tutarak, onu genel ekonomik ve toplumsal yeniden yapılanmadan ayırmaz (Şen 2005: 133).

Soylulaştırma kavramına eleştirel olarak yaklaşanlar bu süreci 'kaotik' olarak yorumlarlar (Beauregard 1986; Rose 1984 ve Warde 1991; aktaran Şen 2005: 130). Kavramı ilk olarak kullanan Ruth da bu kavrama eleştirel olarak yaklaşanlardandır. Bu açıdan bakıldığında neden ve sonuç itibariyle bu süreç politik bir alan içine girer. Şen'in de belirttiği gibi, soylulaştırma süreci bütün dünyada uygulanan neoliberal politikaların da olumsuz etkileriyle artan bir hızla devam eder, mekânsal ve toplumsal bir ayırışma yaratır. Bu da toplumsal eşitsizliğe neden olur (2005: 128). Smith (2002), soylulaştırmanın neredeyse her kentte benzerlik gösterdiğini ve standartlaşmış bir süreç olduğunu belirtir.* Türkiye'de de bu süreç 1980 sonrası ekonomik yeniden yapılanma ile oluşan yeni toplumsal ve mekânsal dinamikler çerçevesinde oluşmaya başlamıştır. Şen, soylulaştırma ile eski kent içi alanlar

üzerinden kentsel rantlar yaratıldığını ve belirli sınıfların ayrıcalıklı konuma geldiklerini belirtir. Soylulaştırılan ‘eski İstanbul mahallelerine’ nostaljik bir öykülenme ile popülerlik kazandırılarak, bu mahalle-semtler yeniden canlandırılıp ‘yeni sahipleri’ tarafından kullanılmaktadır. Bu da ‘tarihsel mirasın’ yaşatılması açısından oldukça saygı görmektedir (Şen 2005: 128).

Oysa yasallaştırıcı söylemlerde kentsel dönüşüm projelerinin sağlıklı çevre koşulları içindeki alanları, sosyal ve ekonomik maliyetini ödemiş düşük gelirli sınıflar için daha yaşanabilir bir kentsel alana dönüştürmesi beklenmektedir. Aynı zamanda mekânsal, sosyal ve kültürel anlamda yapılandırılmış bu yerleşim alanlarının göreceli iyileştirilmesinin sınıfsal gerginlik ve çatışmaları en aza indirmesi beklenmektedir. Fakat neoliberal politikalar, bu beklentileri karşılamadıkları gibi, alt sınıfların kentsel alanlardaki mülkiyet haklarının üst sınıflara doğru bir transferini mümkün kılmaktadır. “Neoliberal kentleşme olarak adlandırılan süreçte, eş zamanlı olarak yeni zenginliğin ve yeni yoksulluğun mekânları üretilmekte, bu mekânlar giderek ayrışmakta, ilişkiler kopmakta, toplumsal mesafe artmakta ve kutuplaşma belirginleşmektedir” (İçli 2011: 47).

Literatürde sıklıkla soylulaştırmaya neden olan faktörler olarak ‘bireysel anlamda üretilen sanat’, ‘kapital’ ve ‘kamu politikası’ gösterilmektedir (Cameron ve Coaffe 2005). Akademisyenler sanatçıların soylulaştırmadaki rolü üzerine iki farklı yaklaşım sergilemektedirler. Kimileri bireysel olarak sanat üreten sanatçıları soylulaştırmadaki etkili aktörler olarak benimseyerek, sanatçıların, galerilerin ve benzer oluşumların bilerek bu sürecin içinde yer aldıklarını belirtirken, kimileri de sanatçıların bu sürece istem dışı dâhil olduklarını savunurlar. Cameron ve Coaffe, sanatçıların soylulaştırma sürecindeki rollerini olumlu değerlendirenlerdendir. Onlara göre kent

mekânlarının dönüşümüne neden olan kamusal politikadır. Cameron ve Coaffe'nin aksine Deutsche ve Ryan, sanatı soylulaştırma sürecinin bir parçası ve cesaretlendireni olarak görürler. Yazarlar, *'The Fine Art of Gentrification'* (1984) adlı makalelerinde soylulaştırmayı New York Lower East Side'da yaşananlar odağında ele almışlar, işçi sınıfının oluşturduğu fakir bir bölge olan Lower East Side'in 1981'de sanat galerilerinin taşınmasıyla geçirdiği hızlı dönüşümünü ve bu bölgede yaşanan soylulaştırma sürecinde galerilerin rolünü tartışmışlardır. Deutsche ve Ryan'a göre bu bölgedeki soylulaştırma süreci restore edilen binaların beyaz, orta sınıf sanatçılara satılmasıyla başlamıştır. Onlara göre, bu olay sonrasında Lower East Side, sanat galerinin taşınması ve medyanın da ilgisiyle sanat camiasının gözdesi haline gelmiş ve artan ilgiyle burada yaşayan işçi sınıfının sayısı giderek azalmıştır. Sonuç olarak yaşanan bu soylulaştırma süreci Lower East Side halkı için tartışmalı bir konu iken, sanat dünyasının bazı kesimleri için aykırı bir ilgiden öteye gitmemiştir (Deutsche ve Ryan 1984).*

3 BATIDA KAMUSAL SANAT

Kamusal sanat projelerinin yaygınlaşmasıyla ‘kamusal alan’ ve ‘kamusal sanat’ kavramları arasındaki ilişki sıkça tartışılmıştır. Sanatın kamusal alanı kullanma ve ona dâhil olma biçimi her zaman değişken olmuştur (Sheikh 2005: 23). Kamusal sanat çalışmaları kente ve insanların günlük yaşantılarına görsel güzellik katma, kentsel yaşamı sorgulatma, kente dair kimlik, aidiyet duygularını geliştirme ve politik gibi farklı amaçlarla gerçekleştirilmektedir. Heykel, yerleştirme, görsel sanatlar, grafiti gibi çalışmalarla beraber, daha geçici, süreç odaklı performans tarzı projeler de kamusal sanatın alanına dâhil edilmektedir. Bütün bunların yanında son yıllarda teknoloji, internet, GSM sistemleri, digital yayıncılık gibi yeni iletişim ortamları dünyada toplumsal, kültürel, siyasal ve iktisadi değişimlere yol açmış ve yeni ‘kamusal alanlar’ meydana getirmiştir. Ancak araştırmada ele alınan projeler yere ait, coğrafi karşılığı olan, kimlik odaklı, sosyal içerikli, kolektif eylemlilik içeren, sürece dayalı, geçici ve farklı mekânlarda üretilebilen ‘yeni tip kamusal sanat’ uygulamaları olup, genel olarak yeni medyanın oluşturduğu yeni kamusal alanlara ait projeler kapsam dışı tutulmuştur. Bu çerçevede, çalışmanın bu bölümü son yıllarda ön plana çıkmış, literatürde tartışılmış Batı’dan yeni kamusal sanat örneklerinin yorumlanmasına ayrılmıştır. Çalışmada kaynak olarak oluşumların resmi internet siteleri, çeşitli internet tabanlı makaleler kullanılmış ve çeviriler benim tarafımdan yapılmıştır.

3.1 Temporary Services

Chicago’da 1998 yılında Brett Bloom, Salem Collo-Julien ve Marc Fischer tarafından kurulmuş olan ‘Temporary Services’ ‘kamusal sanat’ çerçevesinde işler yapan oluşumlardan sadece biridir. İlk kez deneysel bir kamusal sanat alanı olarak

Chicago'nun işçi sınıfının bulunduğu çevrede çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Kuruldukları yıldan beri de çeşitli sanat odaklı sergiler, projeler düzenlemektedirler. Resmi internet sitelerinde yayınladıkları yazıya göre, Temporary Services kendilerini ve yaptıkları işi şu şekilde tanımlamaktadır:

Bizim ismimiz başkalarına da sanatı servis etme, sunma arzumuzun bir yansımasıdır. 'Geçici Hizmetler' olarak görüntülenmek, bize sokağımızdaki esnafla uyum sağlamamızda yardımcı olmaktadır. Biz sanat alanı olarak hemen algılanabilir durumda değildik. Bu bir bakıma da bizim mahallemizdeki soylulaştırmada oynamış olabileceğimiz rolden sıyrılmamızı sağladı. Biz sanatı 'satmak için' üretmiyoruz. Günlük hayatımızı yaşadığımız yerlerde sanatı deneyimlemek bizim için kritik bir önem taşımaktadır. Bir tarafın içinde fazlaca kalmanın sağlıklı olmadığına inanıyoruz. Bu sebeple de birleştirici ve güçlendirici formlar alabilen sanatla ilgileniyoruz. Biz, kendimiz ve diğerleri arasında işbirliği yapıyoruz (2011).

Temporary Services aynı yazıda, rekabete de karşı olduklarını vurgulayarak, karşılıklı yarar sağlayan ve yarışmacı olmayan etik ilişkiler yaratmayı arzuladıklarını belirtir. Daha önce hiç sanat projesine katılmamış ya da kendini sanat camiasının dışında hissetmiş insanların fikirlerinden ve enerjilerinden yararlanarak kendi yaklaşımlarını geliştirdiklerini belirtirler:

Biz güven ve sınırsız deney üzerine inşa ettiğimiz estetik tecrübeler doğrultusunda çalışırız. Biz sergiler, etkinlikler, projeler, sosyal durumlar ve katılımlar üretiriz. Biz sanatı yaşadığımız hayat tecrübelerinin içine yerleştiririz ve fikirlerimiz, işlerimiz için ilginç yerler ve farklı izleyici kitleleri ararız (Temporary Services 2011).

Temporary Services'in ilgi çeken birçok projesinden biri olan 'Çarşı Projesi' (*Market Project*) New York'ta, 2005'de soylulaştırmaya uğramış Lower East Side bölgesinde, yani genel olarak göçmenlerin ve işçi sınıfının bulunduğu bir mekânda, 2011'de gerçekleştirilmiştir. Kendi ofisi olmayan ya da kira masrafını karşılayamayan grup ve bireyler, kira ödeyen ancak görünürlüğü arttırmak ya da farklı kitlelere ulaşmak isteyenler, mevsimsel satıcılar, tek kişilik işletmeler ve alana

dinamik bir enerji ekleyen diğerkatılımcıların ekonomik niyetlerine ya da projeleri uygulayabilme yeteneklerine bakılmaksızın dâhil edildikleri ‘Çarşı Projesi’, ‘Sor bana’(Ask me) sloganından yola çıkarak tasarlanmıştır. Temporary Services’in sanat, işçi sınıfı, ekonomi ve beklenmedik sosyal deneyimlerin yapımı arasındaki kesişimi ve ilişkiyi incelemek adına gerçekleştirdikleri bu projenin amacı, mekânın görünürlüğünü artırarak buradaki esnafı, profesyonelleri ve farklı kesimlerden katılımcıları bir araya getirmektir. ‘Çarşı Projesi’, çeşitli yollarla doğrudan iletişim kuran, etkileşimler yaratan alanlar meydana getirmekte ve herkese ücretsiz, açık olup rekabetten uzak bir yaklaşım sergilemektedir. Aynı zamanda insanları günlük hayatlarında birbirleriyle sosyal, ekonomik ve kültürel ilişkiler kurmaları için teşvik etmektedir (Temporary Services 2011: 3).



Şekil 3.1: Temporary Services - Çarşı Projesi Tanıtım Afişi, New York (<http://www.temporarieservices.org/MARKET/>)

Çarşı alanını meydana getiren standlar için, ‘formu gibi yaşamak’ (*living as forms*) adlı sergide kullanılan altyapı ödünç alınmıştır. Çarşı standları, normal işlevleri kamusal alanlar olan Delancey ve Essex sokaklarının köşesine geçici olarak kurulmuştur. Kurulan bu standlarda belirli hacimler sergi süresi boyunca toplamda

birkaç gün olmak üzere günde sekiz saat kullanmaları için projedeki her bir katılımcıya verilmiştir. Temporary Services tarafından parlak renkli olarak tasarlanan bu standlara ek olarak limonata tezgahları, bit pazarı tarzında masa üstü sunumlar da modellenmiştir. Her satıcıya tanıtımlarını yapabilmeleri için aynı boyutta ve ücretsiz olarak tablo dağıtılmıştır (Temporary Services 2011: 3).



Şekil 3.2: Temporary Services - Çarşı Projesi, kurulan standlar, New York (<http://www.temporaryservices.org/MARKET/>)

Proje, 23 Eylül 2011'den 16 Ekim 2011'e kadar sürmüştür. Kırkı aşkın grup, organizasyon, bireysel katılımcı ve iş mekânı projeye katılım göstermiştir. Bunların arasında pastaneler, sağlık/güzellik merkezleri, tasarım stüdyoları, peyzaj ofisleri, fotoğrafçılar, tiyatro oluşumları, din grupları, matbaacı ve çeşitli toplumsal oluşumlar gibi farklı alanlardan katılımcılar yer almıştır. Stand açan katılımcılar tablolara 'Bana Alan Greenspan hakkında soru sor!', 'Bana Supermax hapisaneleri hakkında soru sor!', 'Bana nasıl hissettiğimi sor!', 'Bana televizyonda yayınlanan soul müzik hakkında soru sor!' benzerinde yazılar yazarak, onları ziyarete gelenleri hakim oldukları alanlarda sorular sormaları için teşvik etmişlerdir. İnteraktif olarak

ilerleyen bu süreçte stand açan katılımcılar görünürlük kazanırken, ziyarete gelen katılımcılar da merak ettikleri konularda bilgi sahibi olmuşlardır (Temporary Services 2011: 3).



Şekil 3.3: Temporary Services - Çarşı Projesi, New York
<http://www.temporarieservices.org/MARKET/>

Bu noktada proje, Gumprecht 'in (1999) kamusal sanatın işlevi konusunda belirttiği gibi, insanların gündelik hayatlarının içine dâhil olmuş ve iletişim fırsatı yaratarak, onlara imkân tanımıştır. “Kamusal sanat insanların günlük yaşamlarından ayrılamayabilir. Kamusal alanda uyum içinde yaşamayı geliştiren kamusal sanatın toplum içinde bir işlevi vardır ve onların seslerini duyurabilmeleri için bir mekân sağlayabilir” (Baca 1995; aktaran Gutfreund 2003: 15).*

3.2 Mess Hall

‘Yeni tip kamusal sanat’ ile ilgilenenler arasında Amerika’da öne çıkan oluşumlardan biri de Mess Hall’dur. Kendilerini “deneysel bir kültür merkezi” olarak tanımlamaktadırlar. Kâr amacı gütmeyen, her türlü fikre açık, hükümetin her türlü

denetleme ve kayıt mekanizmasının dışında kalmak isteyen bir oluşumdur. Mess Hall aynı isimle, Chicago Rogers Park'ta görsel sanatlar, radikal politikalar, yaratıcı kentsel planlama, ekolojik tasarım alanları gibi bilgi alış verişinde bulunulabilecek, sergilere, tartışmalara, film gösterimlerine, atölyelere, konserlere, toplantılara ve kampanyalara ev sahipliği yapan ufak bir mekân kurmuştur (messhall.org).

Mess Hall'da elbise değişimi, 'brunchluck', 'dinnerluck' gibi birçok etkinlik düzenlenmekte ve galeri/müzelerle iş birliği içinde olmayan/olamayan sanatçıları ürettikleri işleri sergilemeleri için mekânlarına davet etmektedirler. Bir yandan izleyici/katılımcı bulmakta zorlanan sanatçıların seslerini duyurmalarına olanak sağlarken, diğer yandan da oraya gelen mahalle sakinleri, küratörler, sanatçılar gibi farklı çevrelerden insanları bir araya getirmektedirler. Böylece sanatçı ve izleyici eşit şekilde ortak bir amaç etrafında katılımcı olmaktadır. Hep beraber yemek yeme aktivitelerini de brunchluck/dinnerluck olarak adlandırmaktadırlar. Eski giysileri getirip, tamir edip, değiş tokuş etmek ya da ihtiyacı olanlara vermek gibi basit gözükken bir etkinlik bile aslında bir araya getirdiği farklı toplulukların ilgi alanlarına yönelik teorik tartışma ortamlarına olanak sağlamaktadır. Mess Hall'daki etkinliklerin amacı yalnızca kapitalist sisteme bir eleştiri getirmek değildir, aynı zamanda son derece yalın bir biçimde alternatif alanlar yaratarak yeni modellerin ve süreçlerin olanaklı olduğunu göstermektedir.

Mess Hall'da yürütülen projeler arasında dikkat çekenlerden biri de hapishanedeki insanlara yalnız olmadıklarını ve unutulmadıklarını hissettirmek için ülkenin farklı şehirlerinde gerçekleştirilen ve Mess Hall'ın da katıldığı 'Mahkûm Sevgililer Günü Kart Yapımı Partisi' dir (*Prisoner Valentine Day Card-Making Party*). İnsanlar bir

araya gelmek ve ortak bir amaç adına çalışırken eğlenmek için etkinliğe davet edilmişlerdir:

Bu sevgililer gününde içerideki insanlara sevgi gönderme geleneğini yayacağız. Geçtiğimiz yıllarda da benzer etkinlikler yapan ‘Mahkûm destek ve savunma organizasyonu’, bu yılda ülkenin dört bir yanındaki insanlara içeride kilitli olan mahkûmlara sevgilerini göndermek için bir fırsat sunuyor. Onların unutulmadıklarını bilmelerini ve toplumun sevgisini hissetmelerini istiyoruz. Gelin siz de bize katılın ve hapisane duvarlarının ötesine göndereceğiniz kartlar yapın! Yanınızda arkadaşlarınız da getirebilirsiniz! (Mess Hall 2012).

Mess Hall’ın bütün bu etkinlikleri, ‘aykırı’ kesimlerin sesini duyurma, onların yanında olma, ufak ama etkili projelerle mikro ölçekli değişimler yaratma, insanları ortak bir amaçla bir araya getirerek toplumda bir dayanışma, farkındalık yaratma gibi özellikleriyle ‘yeni tip kamusal sanat’ çerçevesine uyduğu söylenebilir. Türkiye’de de buna benzer bir oluşum Mart 2012’de ‘Dayanışma Mutfağı’ adıyla Tarlabası’nda faaliyete geçmiştir. Tarlabası’ndaki göçmenlerle beraber hazırlanıp yenilen yemeklerle, çeşitli aktivitelerin düzenlendiği bu oluşum, kendi söylemleriyle “bizi birbirimizden ayıran her türlü sınıra karşı dayanışmanın ve paylaşmanın mutfağıdır” (bianet.org).

3.3 T.A.M.A ve Superflex

Avrupa’dan ise Yunan sanatçı Maria Papadimitriou’nun Romanlar ile yürüttüğü bir proje olan T.A.M.A. (*Temporary Autonomous Museum for All*), ve Danimarkalı Superflex oluşumu dikkat çekmektedir. Bu iki oluşum da farklı ülkelerdeki konferanslara davetler alarak katılımlar gerçekleştirmektedirler. Türkiye’de de Santralİstanbul ve AB Kültür 2000 Programı çerçevesinde 2007 yılında gerçekleştirilen “Kamusal Alan ve Güncel Sanat Pratikleri” adlı panele katılmışlardır.

T.A.M.A, Yunanistan'ın harap bir bölgesi olan Avliza'da Romanlar ve Eflaklar gibi göçmen nüfusu gözlemlemeye dayanan bir projedir. Papadimitriou, bu bölgeye ilk kez iki arkadaşıyla beraber ucuza eski mobilya bulmaya gittiklerini ancak burada dikkatini mobilyalardan çok mekânın, beklenmedik etkinliklerin, planlanmamış sanat çalışmalarının ve değişik insanların çektiğini belirtmiştir. Avliza'dan çok etkilenen Papadimitriou burayı her gün ziyaret etmeye başlamış, oradakilerle arkadaş olup, onların derinliklerini paylaşmak, düşüncelerini ihtiyaçlarını dinlemek istemiş ve sonunda onlara yaklaşmayı başarmıştır (Carras 2007). Papadimitriou, bu bölgedeki göçebe yaşamların ve toplumun özelliklerinden ilham alarak, halkın, sanatçıların ve toplumun bir araya gelebileceği bir sistem yaratma fikri geliştirmiştir. Böylece 'Herkes İçin Geçici Özerk Müze' ismini verdiği sistemi bu mekânda kurmuş ve oradaki çalışma yaşamının, çeşitli görsel ve antropolojik malzemelerin ve çoğunlukla barışçıl olan biraradalıkların dinamiklerini gözlemlemiştir. Papadimitriou, T.A.M.A'nın "göçmen nüfusunun ihtiyaçlarına ve ruhlarına dayanan bir sosyal kurum" olmasını istediğini vurgulamaktadır (manifesta.org). Bu mekânda dört yıl boyunca saha araştırması yaparak göçmenlerin kamusal alandaki mekân kullanımlarını ve bundan doğan 'sanatsal' fikirlerin çeşitli tasarımcı, mimar, sanatçı, sosyolog ve felsefecilerin de katılımıyla uygulanması sağlanmıştır. Papadimitriou'ya göre Avliza kendine özgü, açık bir sergi alanıdır. Buradaki insanların zor yaşam koşullarında yaşayabilmek için ürettikleri zeki fikirler ve göçebe 'şenlikli, ilginç, egzotik' hayat tarzları ona ilham vermiş ve 2002 yılında buradaki çalışmalarıyla 25. Soho Paolo Bienali'ne katılmıştır (Boynik 2007).



Şekil 3.4: Herkes İçin Geçici Özerk Müze (*Temporary Autonomous Museum For All*), Avliza 1998-2003 (<http://iaac-readings.wikidot.com/words:tama>)

Papadimitriou, dört yıl boyunca göçmenlerle beraber olmanın getirdiği tecrübe ile 2010 yılında Londra’da gerçekleşen *The Royal Academy of Arts* sergisine ‘Birlikte dikiş – Roman Paltosu’ (*Sewing Together - The Roma Coat*) isimli yaratıcı bir işle katılmıştır. Papadimitriou, orada bulunduğu süre içinde ona en etkileyici gelen şeyin, çingenelerin gecekondularının her zaman orta yerinde bulunan renkli battaniye yığını olduğunu belirtir. Anneler kızlarına bu battaniyeleri aile geleneği olarak verir, bunlar çingene kızlarının çeyizidir. Gecekonduyunun ortasında adeta bir heykel gibi duran bu yığın, gün boyunca hareketsiz bir şekilde durur, gece olunca da üzerine yattıkları ve vücutlarını sardıkları yatak olur. Zengin ya da fakir olmaları farketmez, onlar bu battaniyelerin üzerinde uyumakta ısrar ederler. Mekân değiştirirken de yanlarına aldıkları ilk eşya bu battaniyelerdir. Papadimitriou bu değerli eşyayı paltoya dönüştürmüştür. Battaniyeler paltoya dönüşerek vücutlarının evi olur. Böylece bu ‘çok özel’ olan ‘açıkça kamusal’ hale gelerek, kimlik değiştirir (Barra 2010).



Şekil 3.5: Birlikte dikiş – Roman Paltosu (*Sewing Together - The Roma Coat*),
Avliza 2010 (<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2010/11/maria-papadimitriou-roma-gypsy-fashion.html>)



Şekil 3.6: Birlikte dikiş – Roman Paltosu (*Sewing Together - The Roma Coat*),
Avliza 2010 (<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2010/11/maria-papadimitriou-roma-gypsy-fashion.html>)



Şekil 3.7: Birlikte dikiş – Roma Paltosu (*Sewing Together - The Roma Coat*), Avliza 2010 (<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2010/11/maria-papadimitriou-roma-gypsy-fashion.html>)

Bu noktada T.A.M.A' nın azınlık bir grup olan göçmenlere yöneldiği görülmektedir. Diğer yandan ismi ile Temporary Services gibi 'geçiciliğe' vurgu yapmaktadır. Bu oluşumların isimlerini 'geçici' müze ve 'geçici' hizmetler olarak seçmelerinin nedenleri belki de seçtikleri mekânların özelliklerinde gizlidir. Temporary Services Chicago'nun işçi sınıfının bulunduğu bölgede çalışmalarını sürdürürken, T.A.M.A da göçmenlerin bulunduğu bir bölgeyi kendisine seçip 'yerleşmiştir'. Bir bakıma buradaki 'yerleşme' eylemini 'geçici'lik vurgusu ile yumuşatarak oradaki insanların kendilerine kolay uyum sağlayabilmelerini ve 'onların mekânlarında' onlarla kolay iletişim kurmayı amaçlamaktadırlar. Diğer yandan T.A.M.A 'nın açılımı olan 'geçici müze' ismindeki 'müze' kelimesi de dikkat çekicidir. Burada müze kavramı toplumsallaştırılmaya çalışılmaktadır ve müzeye girmeye çekinen kesimin mekânına müzeyi geçici olarak getirerek onları sanata dâhil etmek amaçlanmaktadır.

Papadimitriou'nun göçmenler için yaptığı bir başka proje ise otellerdir. Papadimitriou, sıradışı yerlerde insanlara düşünme ve dinlenme imkanı veren, bir resepsiyon masası ve yatak içeren oteller kurarak bir proje zinciri başlatmıştır. Şu an için proje İtalya'da Hotel Isola, Makedonya'da The Cosmotel ve Yunanistan/Larissa'da Hotel Grande olmak üzere üç hotelden oluşmaktadır. 'Evden uzakta yerel bir ev' sloganıyla yola çıkan Papadimitriou, T.A.M.A oluşumuyla birlikte gerçekleştirdiği bu hotel projelerinde turistlerin, göçmenlerin istek ve arzularını karşılayabilecekleri bir alan yaratma ve onları anlama amacı taşımaktadır. Hotel Grande'nin tanıtımında şu sözlere yer verilmektedir:

Uzun günlük yürüyüşlerin ardından yorgun bir şekilde Hotel Grande'ye gelin. İster dünyanın dört bir yanından gelen sanat camiasının üyeleri, ister bir hippy, asi genç, Roman çingene, parlak bir gelecek arayan bir göçmen ya da sadece eski bir turist olun, Hotel'in basit lobisi sizleri ağırlıyor. Yorgun ayaklarınızı dinlendirmek için size bir yatak sunuyor ve yeni geçici eviniz olan Larissa'yı dolaşmak için yeni şehir atlası sizlere rehberlik ediyor (tama-gr.blogspot.com 2005).

Hotel Grande projesinde Papadimitriou, o bölgedeki çingeneleri ya da Larissa üniversitesi öğrencileri gibi toplulukların hareketlerini koordine etmiş ve onların yeteneklerini uygun amaçlara yönlendirmiştir. Papadimitriou, Larissa'nın kalbinde bu kuruluş tarafından sunulan komik bir sadelik ve asgari bir konfor ile ya da öğrenciler tarafından çekilen binlerce fotoğraftan oluşan ve şehre ait görsel bir tur olarak derlenen 'Yeni Atlas'ın Hotel'in resepsiyonu aracılığıyla sunulmasına aracılık ederek bu toplulukları özgür bırakmış, ayrı dünyalarını yeni bölgeler oluşturmak için birleştirmiştir (Carras 2005).



Şekil 3.8: Hotel Grande, Larissa 2005, <http://tama-gr.blogspot.com/2005/05/text-by-maria-thalia-carras-exhausted.html>



Şekil 3.9: Hotel Grande, Larissa 2005, <http://tama-gr.blogspot.com/2005/05/text-by-maria-thalia-carras-exhausted.html>

Herkese açık olan ve kamusal alanda yarı özel bir bakış açısı sunan bu oteller, insanlara başka topluluklarla bir araya gelip yeni ilişkiler ve fikirler etrafında olmalarına imkân tanımaktadır. Hotel Isola'nın bu projeler içinde farklı bir tarafı vardır. Hotel Isola, çevre bölgelerde yaşayan toplulukların, yerel kent planlamacıları ve Garibaldi Cumhuriyeti (*Garibaldi-Republica*) ile yaşadıkları anlaşmazlığın, çatışmanın sonucudur. Isola sakinleri bu terk edilmiş eski fabrikayı toplum merkezine dönüştürmek isterlerken, planlamacılar buranın eski yapısını yıkarak yerine yüksek ticari kuleler yapmak istemektedirler. Papadimitriou'nun oteli -geçici bir mekân- olarak Isola sakinlerine tarihlerini içeren bir anıt olmasının yanında bir ev sağlamaktadır. Verilen bir yatak dışında Hotel Isola, sanatçıların fabrikalardan ve yerel halktan topladığı nesnelere doludur. Burada, ziyaretçiler geçmişle birlikte dinlenirken, geleceklerini düşünüp tasarlayabilirler (Papadimitriou 2012).



Şekil 3.10: Hotel Isola, İtalya 2012,
http://www.isolartcenter.org/index_eng.php?p=1131987204&i=1159788601&z=1196664119



Şekil 3.11: Hotel Isola, İtalya 2012,
http://www.isolartcenter.org/index_eng.php?p=1131987204&i=1159788601&z=1196664119



Şekil 3.12: Hotel Isola, İtalya 2012,
http://www.isolartcenter.org/index_eng.php?p=1131987204&i=1159788601&z=1196664119

Papadimitriou'nun T.A.M.A oluşumu ile gerçekleştirdiği bütün bu projelerde kamusal sanatın 'aykırı' gruplara yönelmesi özelliği ön plana çıkmaktadır. Bu bölgelerdeki insanlarla yakın ilişkiler kurarak, onlara sanatı ulaştırmış ve sanatın içinde olmalarını sağlamaya çalışmıştır. Günlük hayatlarına dâhil olarak aradaki mesafeyi azaltmış ve kurulan bu ilişki de hem onların hem de kendi yaşamlarına yeni bakış açıları getirmeyi hedeflemiştir.

Superflex ise, 1993'ten beri çeşitli projeler ve sergiler düzenleyen, Jakob Fenger, Rasmus Nielsen ve Bjørnstjerne Christiansen'in kurduğu bir sanatçı oluşumdur. Kendi projelerini 'araçlar' (*tools*) olarak tanımlamaktadırlar. Kurucuların tanımı ile 'araç' kullanıcı tarafından aktif olarak kullanılan, daha çok yararlanılan ve değiştirilebilen bir model ya da öneridir.

Genellikle ekonomik güçlerle demokratik üretim koşulları ve örgütlenmeler sağlamak üzere sisteme karşı tepki gösteren projeler üreten Superflex, 2003 yılında Brezilya Amazon'larının Maues'inde Guarana çiftçilerinin oluşturduğu kooperatifle bir araya gelerek bir atölye çalışması gerçekleştirmiştir. Guarana'nın çoğunu karşılıklı anlaşma ve birleşmelerle satın alan çokuluslu şirketlerin rekabeti öldürüp, bundan yararlanarak da üreticilere düşük ücret vermelerine karşı tepki olarak Superflex işbirliği ile çiftçiler yeni fikirler ve öneriler üretmek için bir araya gelmişlerdir. Önlerinde iki sorun vardır; ilki, şirketlerin hammadde üzerindeki tekelliğine direnmek için farklı bir pazarda satabilecekleri ikinci bir ürün üretmek ve belki de bu şirketlerle doğrudan rekabet edecekleri bir yol bulmak gerekmektedir. İkinci olarak da, topluluğun bunu mümkün kılmak için ne sermayeleri, ne üretim ekipmanları ne de dağıtım mekanizmalarına erişim imkânları vardır. Dolayısıyla atölye çalışması ilk olarak bu iki sorunu çözmeye odaklanmıştır. Bunun üzerine

herkes çikolata ya da meşrubat üretmek gibi öneriler sunmuştur. Örneğın Superflex, Müslüman Fransız bir şirket tarafından üretilen Mekke Cola markasına ‘aptalca değil, sorumlulukla için’ sloganıyla Filistin hayır kurumlarına kârlarının yüzdesi üzerinden bağış yapmaları ve yerel ürünlerin inanılmayacak kadar pahalı endüstriyel teknolojiye ihtiyaç duymadan geliştirilebileceğine dair öneri bir model ileri sürmüştür. Kooperatif üyeleri yerel ürün çeşitliliğini arttırmak adına, uzun mesafe kamyoncuları ve Guarana dondurmaları için Guarana meyve tozundan yapılmış bir enerji içeceği yapmayı önermişlerdir. Bir kartel oluşturan, hammaddenin tekelinin elinde bulunduran ve kendi ürünlerinin maliyeti artarken, Guarana tohumlarının fiyatını %80 oranında aşağı düşüren bu çokuluslu şirketlere tepki olarak organize olan çiftçilerin ürettiği Guarana Enerji içeceğinin niyeti, bir karşı ekonomi pozisyonu yaratmak için hammadde olarak bu küresel markaları ve onların stratejilerini kullanmaktır. Fakat buradaki asıl amaç, ille de ticarileşmeye ve küreselleşmeye karşı olmak değil, bunun yerine ekonomi yapılarını görünür kılmak ve üreticiler ile tüketiciler arasında yeni bir denge kurmaktır (Superflex 2003, 2005).



Şekil 3.13: Guarana Enerji İçeceği, Brezilya 2003
(http://superflex.net/tools/guarana_power/image/2#g)



Şekil 3.14: Guarana çiftçileri ve Superflex arasında gerçekleştirilen atölye çalışması, Brezilya 2003 (http://superflex.net/tools/guarana_power/image/4#g)



Şekil 3.15: Guarana çiftçileri ve Superflex arasında gerçekleştirilen atölye çalışması, Brezilya 2003 (http://superflex.net/tools/guarana_power/image/6#g)

Superflex'in başlattığı, 2003'de Venedik Bienalinde de satışa sunulan Guarana Enerji ieeği dünyanın çeşitli yerlerinde halen satılmaktadır. Superflex, bu çalışmalarında kapitalizmin ve büyük şirketlerin sömürdüğü yerel üreticiye destek vererek seslerini duyurmaları ve üretim yapabilmeleri için ortam yaratmaya çalışmıştır. Çiftçilerin de fikir ve katılımıyla sisteme karşı yeni modeller üretmiş ve problemlere çözümler getirerek hedeflerine ulaşmışlardır. Buradaki duruş tam anlamıyla politik olmakla beraber, üretilen bu karşı kamusallık gerçekleştirilen iyi örneklerden birini oluşturmaktadır.

4 İSTANBUL'DA KAMUSAL SANAT VE 'KAMUSALLIK'

YAKLAŞIMLARI

İzleyicisiyle ve de içinde bulunduğu ya da kendisini konumlandığı mekânla ilişkisini yeni tür stratejilerle sorgulayan sanat uygulamalarının Türkiye'de yeterince yaygınlaşmadığı önceki bölümlerde belirtilmişti. Bunun başlıca nedenleri bu tür sanat projeleri için gerekli maddi imkânların, yani kurumsal bir altyapının olmamasının yanında sivil talebin de yeterli olmamasıdır. Diğer yandan sanatçıların çoğu eserlerini hala galeri/müze gibi kurumlarda sergileme ihtiyacı duydukları için de kamusal alandaki sanat üretimi artış gösterememektedir (Tan ve Boynik 2007: 17).

Kamusal sanat kamusal alanın içinde alternatif bir alan üretmeye çalışır ve kamusal alanın farklı sanatsal, toplumsal fırsatlara açık olduğunu gösterir. “Kamusal alan ve güncel sanat arasındaki ilişkiye dair genel sorunsallaştırma, güncel sanatın, kamusal alan temsilleriyle nasıl başa çıktığını ve bu başa çıkmanın sonucunda, sanatın kendisinin bu çerçevede nasıl bir alternatif alan oluşturabileceğiyle ilgilidir” (Tan ve Boynik 2007: 15).

4.1 Kültür Araçları Projesi: Gülsuyu - Gülensu Dükkânı

Türkiye'de yeni tip kamusal sanat çerçevesinde çalışmalar yaptığı bilinen ilk oluşum Oda projesidir. Oda projesi oluşumu, 2000 yılında Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel tarafından kurulmuştur. Türkiye'deki çalışmalarının yanı sıra yurtdışında da bu alanda birçok etkinliğe, sergiye, konferansa katılmaktadırlar.

Kurucuları projeyi şu şekilde tanımlamaktadırlar:

Oda Projesi'nin, İstanbul'dan, Galata'da bir mahallenin coğrafyasından, yaşayanlarından etkilenecek ve onlarla etkileşime geçerek, İstanbul sanat ortamının birbirine benzer koşullarından sıkılarak hareketlenen, mekân üretimleri üzerine düşünen bir oluşum ve bir sanatçı kolektifi olduğu söylenebilir. Oda Projesi olarak 2000 yılından beri bu çatı altında oda, mahalle, kent, kitap, gazete, kartpostal ve radyo mekânları içinde üretimde bulunmaktayız.

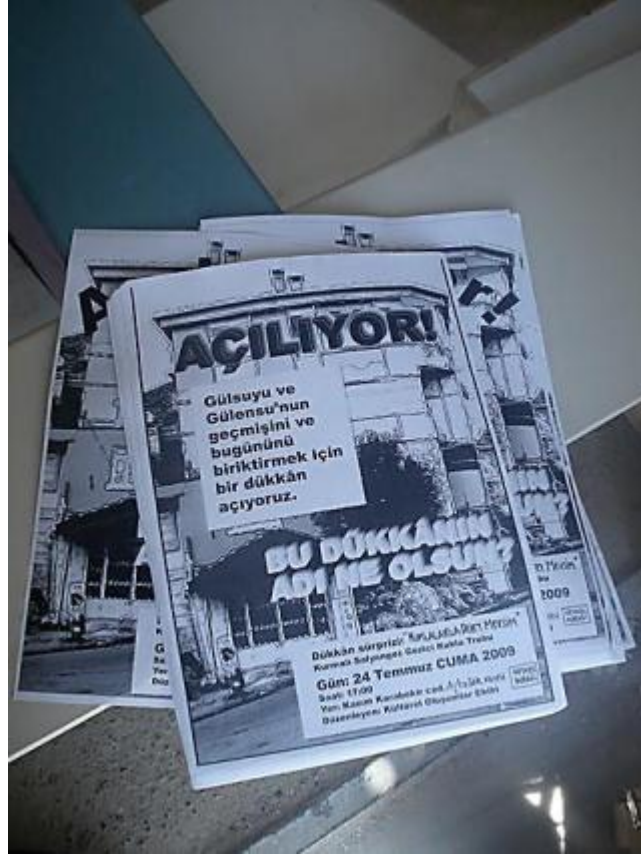
Sanatçılar sekiz sene Galata'da kalıp, sonrasında altı yıl bir mekânsızlık yaşayıp, şimdilerde ise Üsküdar Kuzguncuk'taki Simotas Binasına taşınmışlardır. Farklı disiplinlerden çeşitli sanatçıları bir araya getiren bu yapı içerisinde çalışmalarına devam etmektedirler.

Yaptıkları çalışmalardan 'Kültürel Aracılar' (2009) adlı projeleri yeni tip kamusal sanat çerçevesinde gerçekleştirdikleri güncel projelerinden biridir. Oda Projesinin bu çalışma için oluşturdukları internet sitesindeki açıklamalarına göre, 'Kültürel Aracılar' projesi çağdaş kültürel dayanışma ve kurumsal çalışma modelleri geliştirmeyi amaçlayan iki senelik bir proje olup, İstanbul'un doğusundaki Maltepe'de yer alan Gülsuyu-Gülensu mahallelerinde gerçekleştirilmiştir. 1960'ların başında Doğu Anadolu'dan (Erzincan, Sivas, Tunceli) gelen göçmen topluluklar tarafından enformel olarak kurulan, depreme karşı emniyetli bir bölgede bulunan, Marmara Denizi ve Prens Adaları'nın manzarasını sunan bu mahalleler, belediye planlamalarıyla en yüksek emlak değerinden rant malzemesi haline dönüştürülerek soylulaştırma sürecine sokulmaktadır. 'Kültürel Aracılar' projesi, seçilmiş olan mahallede yaşayan/çalışan topluluklarla güvene dayalı ilişkiler kurarak mimarlar, plancılar, sanatçılar, aktivistler, öğrenciler ve mahalle sakinlerinin yardımlarıyla alan araştırmaları yürütmeyi ve bu araştırmalar sayesinde mevcut aracılık modellerinin kolektif olarak haritalanmasını önermektedir (Oda Projesi 2009).

Oda Projesi grubu mekân seçimini yaparken çeşitli bölgelerde yoğun saha ziyaretleri gerçekleştirdiklerini, ön araştırmalar ve mahallenin aktörleriyle görüşmeler yaptıklarını belirtmişlerdir. Gülsuyu ve Gülensu mahallelerinin ‘Kültürel Aracılar’ inisiyatifine en çok ilgi gösteren ve hoş karşılayanlar olarak öne çıktıklarını, bu sebeple de bu mahalleleri seçtiklerini belirtmişlerdir. Mekân seçiminden sonra geçici bir proje üssü kurulmak üzere eski bir dükkân kiralanmış ve burasının tüm tadilat işleri, Frankfurt ve İstanbul'dan öğrenciler, mahalledeki gönüllülerin işbirliğiyle proje ekibi tarafından yapılmıştır. Bu anlamda ‘Gülsuyu-Gülensu Dükkânı’, mahalleliyle etkileşim ve araştırmalar için bir araç haline gelmiştir. Mahallenin merkezine konumlandırılan Dükkân, 24 Temmuz 2009 tarihinde kukla grubu Kurmalı Salyangoz'un gösterisiyle açılış yapmıştır. Herkesin katılımına açık, davetkâr bir yaklaşım sergilenen Dükkân'ın amacı, mahalle sakinleriyle güvene dayalı ilişkiler kurup, mekânın görünürlüğünü arttırarak ve Gülsuyu-Gülensu'nun geçmişini biriktirmektir (Oda Projesi 2009).



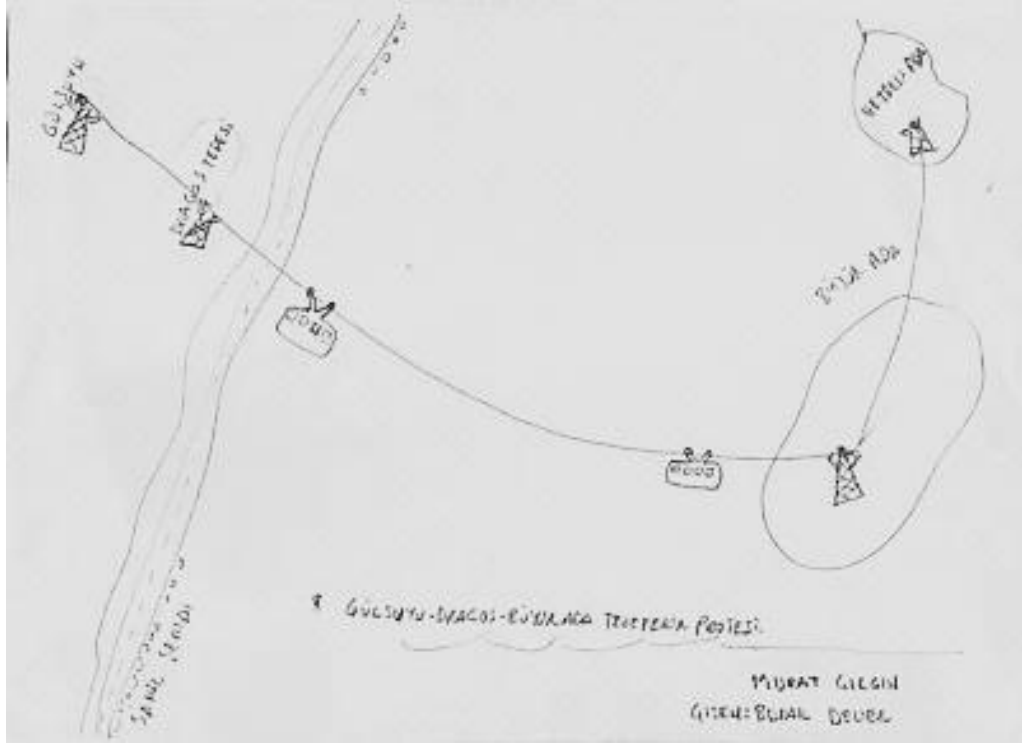
Şekil 4.16: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. Gülsuyu ve Gülensu’daki dükkân açılışı, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)



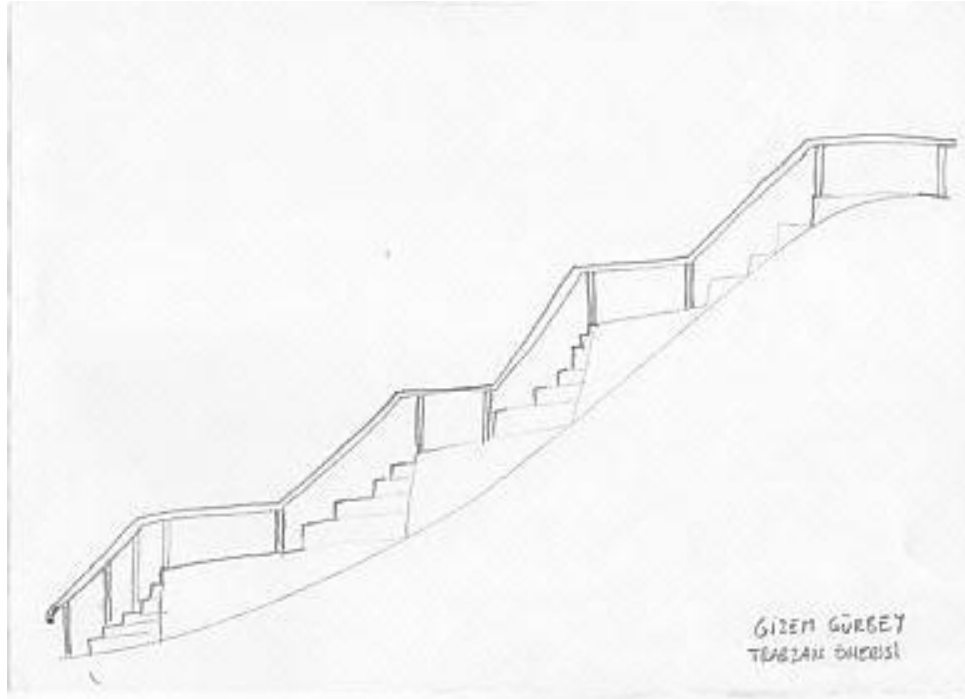
Şekil 4.17: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. Gülsuyu ve Gülen su’daki dükkân açılışı, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)

Bu dükkânda ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’ gibi atölye çalışmalarının yanı sıra ‘Cuma Sohbetleri’, 23 Nisan kutlamaları, bienal gezileri ve benzeri birçok aktivite gerçekleştirilmiştir. Semt tarihini arşivlemek amacıyla semt sakinleriyle yapılan görüşmeler videolara kaydedilerek ‘Sözlü Tarih Projesi’ ve ‘Seyyar Vitrin’ gibi çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

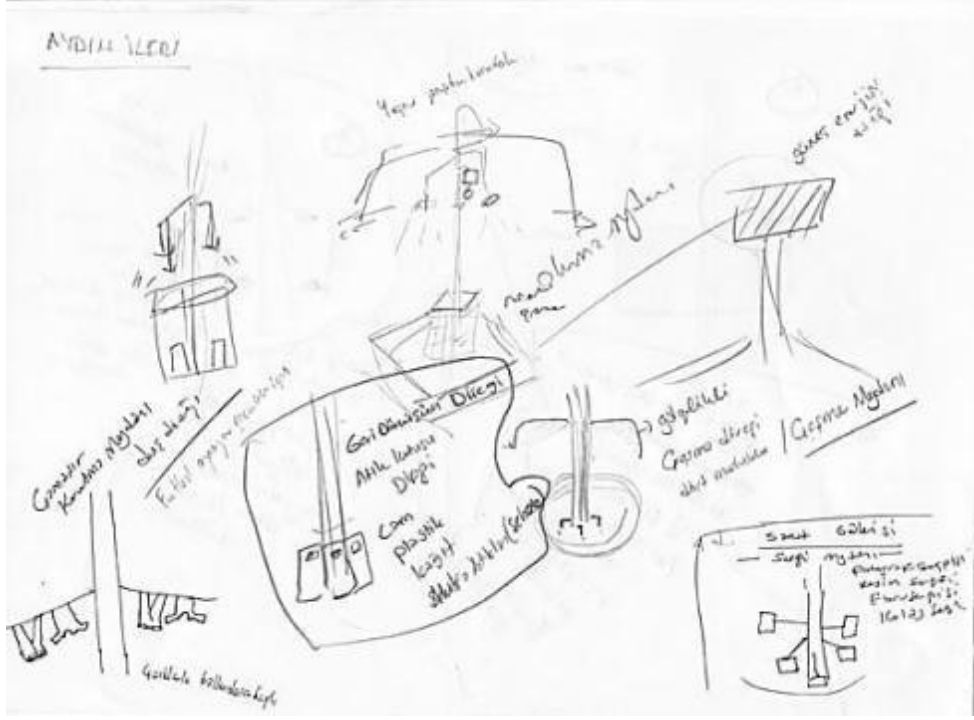
Aşağıda örnekleri verilen çizimler ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi, beraber kuralım!’ adlı atölye çalışmasında mahalle sakinlerinin getirdiği önerilerden bazılarıdır. Bu çizim önerileri, atölye sonrasında mahallede bulunan Aydın Kebap’taki masalarda bulunan camların altına konularak sergilenmiştir. Getirilen önerilerin daha çok mahallenin ihtiyaçlarına yönelik olduğu görülmektedir.



Şekil 4.18: Oda Projesi – ‘Kültür Araçları’ Projesi. ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’. Gülsuyu-Dragos-Adalar teleferik önerisi, Murat Çılgın, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)



Şekil 4.19: Oda Projesi – ‘Kültür Araçları’ Projesi. ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’ Menzil sokak ve Gazi sokak arasındaki merdiven için trabzan önerisi, Gizem Gürbey, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)



Şekil 4.20: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’ Heykel Meydanı için çeşitli öneriler, Aydın İleri, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)



Şekil 4.21: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. ‘Başka bir mimarlık mümkün mü? Haydi beraber kuralım!’ önerilerin sergilenmesi, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)

Dükkânda yapılan her etkinlik afişlerle herkese duyurulmaya çalışılmıştır. Aşağıdaki örnek de cuma günleri gerçekleştirilen, çeşitli sanatçıların, akademisyen ve benzerlerinin davet edildiği söyleşilerden üçüncüsünün afişidir. Her afiş dikkat çekici renklerle, sade ve kendini anlatan ifadelerle tasarlanmıştır. Bu afişte de görülen ‘tüm mahalleli davetlidir!’ yazısı her tasarlanan afişte büyük fontlarla belirtilmiş ve etkinliğin herkese açık olduğu özellikle vurgulanmıştır. Hatta Oda Projesi’nin afişlerinde en büyük alanı bu kısma ayırmaları, çalışmalarında en önem verdikleri durumun mahalle sakinlerinin projelere katılması olduğunu gösterir diyebiliriz.



Şekil 4.22: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. Cuma sohbetleri 3: Tüm Mahalleli Davetlidir! Afişi, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)

Afişte konuk olan Burak Delier, Gülsuyu Sanat ve Hayat Derneğinin tanıtımları yapmıştır:

Burak Delier İstanbul’da yaşıyor ve sanattaki bazı ihtimalleri araştırıyor. Sunumunda son dönem çalışmalarından yola çıkarak ‘gayriresmi kurum’ ve ‘işbirliği’ kavramlarını tartışmaya açacak. ‘İşbirliği’ derken nasıl bir işbirliğinden bahsediyoruz? Bu işbirliğinin tarafları kimlerdir ve aracı ne olabilir? Ortaya konan işbirliğinden beklentilerimiz nelerdir? gibi sorularla kendi deneyimlerini masaya yatıracak ve bir çıkış ihtimalini sorgulayacak.

Mahallede yaklaşık dört senedir faal olan Gülsuyu Sanat ve Hayat Derneği düzenledikleri festivaller, paneller başta olmak üzere mahallede kurdukları ilişkileri, deneyimlerini paylaşacaklar. Basında ‘zorunlu göç mahallesinde sanat’ gibi haberlerle anılan Gülsuyu Gülsuyu’da kültürel üretimler üzerine yoğunlaşacağız (Oda Projesi 2009).

Dükânın bir başka projesi de 23 Nisan’da çocuklarla gerçekleştirdiği etkinliktir. Bu etkinlikte, mahalleli çocuklara içinde yaşamak istedikleri evleri karton kutulardan inşa etmeleri söylenmiştir. Karton kutularla hayallerindeki evleri kurgulayan çocuklara sanatçılar Boris Vassallucci ve Louis Coulange’de kemanlarıyla eşlik etmişlerdir. Sonrasında da çocuklarla beraber ‘Yukarı Bak’ adlı animasyon filminde uçan balonların yardımıyla evini hayal ettiği yere taşıyan yaşlı amcanın macerasını izlemişlerdir. Bu projenin, film izletilmesi bakımından görsel, müzik ziyafeti yaşatması bakımından işitsel ve somut olarak hayallerinin tasarlatılması bakımından da zihinsel anlamda sanatı çocuklara taşıdığı ve onların yaratıcılıklarını, algılarını genişletecek, değiştirecek biçimde etkili olduğu söylenebilir.



Şekil 4.23: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. 23 Nisan Kutlamaları, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)



Şekil 4.24: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. 23 Nisan Kutlamalarındaki çocuklardan birinin karton evi, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)

Projede öne çıkan çalışmalardan ikisi olan ‘Seyyar Vitrin’ ve ‘Sözlü Tarih Projesi’ ile Gülsuyu–Gülensu mahallelerinin zengin tarihine sahip çıkıp geçmişe ait arşiv niteliği taşıyacak bir koleksiyon yaratmak, mahalle sakinlerine bu tarihi yerin önemini tekrar hatırlatmak ve burayı hiç bilmeyenlere de bu mekânın değerini anlatmak amaçlanmıştır. Bu sebeple mahalle ile bütünleşebilecek bir vitrin tasarlayarak mahalle sakinlerini, mekâna ait tarihi anlatan eşyaları, anıları, afişleri, fotoğrafları, mektupları, yazıları paylaşımları için davet etmişlerdir.



Şekil 4.25: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. Mahallede bir vitrin dolaşiyor!, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)

Yukarıdaki afişte mahalle sakinlerine yapılan çağrı ‘mahallede bir vitrin dolaşiyor!’ yazısıyla görülmektedir:

Gülsuyu-Gülensu’da bulunan misafir proje sizi mahallenin tarihini gösterme ve sergilemeye davet ediyor. Farz edin ki hareketli bir vitrin; günlükler, mektuplar, posterler, belgeler ve fotoğraflardan oluşan ortak bir koleksiyonu oluşturmak, biriktirmek, paylaşmak, saklamak üzere mahalleye gelivermiş. Sergilemek isteyeceğiniz nesnelere ve hatıralar ile sizleri görmekten mutluluk duyacağız (Sadece meraklılardan bile gelebilirsiniz) (Oda Projesi 2009).

Bu afişte dikkat çeken ‘misafir’ kelimesi aslında ‘geçiciliğin’ projedeki önemini vurgulamaktadır. Projede mahalle sakinlerine tarihlerini hatırlatmak amaçlanırken, onların kendilerini ‘üsten bakan sanatçılar’ olarak algılamalarına fırsat vermemek adına, afişte ‘misafir’ oldukları özellikle vurgulanmış gibidir. Vitrin mahalle içinde dört farklı yerde, dört farklı görselle sergilenmiş ve interaktif bir iletişim ortamı yaratılmaya çalışılmıştır.



Şekil 4.26: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. Mahallede bir vitrin dolaşiyor!, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)

‘Sözlü Tarih Projesi’nde de, farklı sosyo-ekonomik ve kültürel çevrelerden gelen mahalle sakinleriyle video röportaj çekimleri yapılmış ve katılımcılara, İstanbul’a ve bu mahalleye ne zaman, neden, nasıl ve hangi koşullarda geldikleri, kendileri, evleri ve mahallerinin geleceği hakkında sorular yöneltilmiş ve belgelenmiştir. Kırktan fazla kişiyle gerçekleştirilen bu proje sonunda ortaya çıkan koleksiyon da kitap ve DVD şeklinde mahalle sakinleriyle paylaşılmıştır (Oda Projesi 2009).



Şekil 4.27: Oda Projesi – ‘Kültür Aracıları’ Projesi. ‘Sözlü Tarih Projesi’, Maltepe (<http://kulturel-aracilar-etkinlikler.blogspot.com/>)

‘Kültür Aracıları’ yeni tip kamusal sanat çalışmalarında olması gereken demokratik ve eşitlikçi ortama uygun görünen bir projedir. Süreç odaklı çalışmalarıyla, semt sakinlerini ve mekânın kimliğini ön planda tutan bir yaklaşımla günlük hayatın içine karışıp, sanatı, sanatçıyı, izleyicileri ve mekândaki semt sakinlerini bir araya getirmeyi başarmış görünmektedir. Katılımcı odaklı yapılan atölye çalışmalarıyla kolektif bir duruş sergilemektedir. ‘Sözlü Tarih Projesi’ ve ‘Seyyar Vitrin’ gibi çalışmalarıyla da mekânın kültürüne, kimliğine ve tarihine verdiği önem gösterilmiştir. Geçmiş arşivlemek de bir bakıma projeyi ‘kalıcı’ kılma isteği ile bağdaştırılabilir. Seçilen mekânın, gecekonduda yaşayan düşük gelirli insanların bulunduğu bir bölge olması, devlet tarafından kentsel dönüşüm planlaması kapsamına girmesi ve oluşan rantla beraber de bölgenin soylulaştırma sürecine maruz kalma ihtimali yeni tip kamusal sanat projelerinde sıklıkla görülen ‘marjinal’ kesime yönelme yaklaşımını doğrular niteliktedir.

Tolga İslam, soylulaştırmanın gerçekleştiği mekânları aynı zamanda kutuplaşma mekânları olarak değerlendirir. “Kutuplaşma da, çıkarları birbirinden farklı grupların aynı mekânı paylaştıkları, aynı mekânda karşılaştıkları durumlarda gerçekleşir” (Habertürk röportajı 2010). Oda Projesi grubu da ‘Kültür Aracıları’ projesiyle Gülsuyu ve Gülensu mahallelerindeki soylulaştırma sürecinden kaynaklanan kutuplaşmanın önüne geçmeye çalışmışlardır.

McCarthy, *‘Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?’* (2006) başlıklı makalesinde ele aldığı iki örnekle kamusal sanatın, imge ve kimlik ile ilişkisinin mümkün olabileceğini tartışır. McCarthy, Evans (2005)’ın ‘kültüre dayalı dönüşüm’ (*culture-led regeneration*) yaklaşımı ile ‘kültürel dönüşüm’ (*cultural regeneration*) arasında yaptığı ayrımı da vurgu yapar. Evans ‘kültüre dayalı

dönüşüm' yaklaşımının, dönüşümdeki temel etken olarak kültürü ön plana çıkardığını ve onu dönüşümün sembolüymüş gibi ele aldığını belirtir. Bu da yaygın olarak müze ve sanat galerileri gibi ana kültürel mekânların yani 'kültürel liderler' (*cultural flagships*) olarak algılanan yerlerin kullanımı ile ilişkilendirilir. Oysa Evans kültürel dönüşüm için, "kültürel aktivite birleşimlerinden hiç birini ön plana çıkarmayacak bir stratejidir" der. Yani Evans, 'kültürel dönüşüm'ün diğer dönüşüm faktörleri ile birlikte yer aldığını ve kendisini dönüşümdeki itici güç olarak öne sürmediğini vurgular (Evans 2005; aktaran McCarthy 2006: 243).*

McCarthy, kültürel dönüşüm yaklaşımlarının, ekonomik yenilik ve çeşitliliği arttırmak, imge üretmek ve sosyal bütünleşmeyi sağlamak amacı taşıdıklarını belirtir. Kültürel dönüşüm içindeki mekânlarda yapılan kamusal sanatın da, diğer dönüşüm elemanlarıyla birleştiğinde, yere bağlı kimlikleri güçlendirmekte anahtar bir rol oynadığını vurgular (2006: 244).* Bu kamusal sanat projeleri, toplumsal kalkınma için temel olan şu dört değer üzerinden kendini ifade etmeye ve iletişim kurmaya çalışır: tarihi, kimliği, ihtiyaçları ve beklentileri paylaşmak (Swales 1992; aktaran Hall ve Robertson 2001).* Oda Projesi de Gülsuyu-Gülensu'da gerçekleştirdikleri bu proje ile 'kültürel dönüşüm' yaklaşımı sergilemiş ve yerel kimliği güçlendirirken aynı zamanda mekâna yenilik, çeşitlilik ve tartışma ortamı getirmişlerdir. Swales'in de (1992) belirttiği gibi projeleriyle tarihi, kimliği, ihtiyaçları ve beklentileri ön plana çıkarmışlardır.

Sheikh, yeni kamusal alan oluşumları meydana getirmeye çalışan yeni sanatsal modellerin, genelleştirilmiş bir kamusal alana yaptıkları müdahalelerle ya da tekil projelerle değil, kesintisiz bir karşı-kamusal akışı meydana getirmek yoluyla kendilerini ayırmaları gerektiğini belirtir. Bu şekilde bir kamusal alanı oluşturmak

için karşıtlığı ve/veya katılıma dayalı bir izleyici modelini tanımlamalı ve inşa etmelidirler. Bu da kamusal alan kavramının farklılıklardan ve birbiriyle örtüşen alan ve oluşumlardan meydana gelen bir çokluk potansiyeline dönüştürülmesini gerektirir. Tekil anlamda bir kamusal alanın yerine çoğul anlamda karşıt kamusal alanlar oluşturmak gerekir (2005: 26). Sheikh'in belirttiği, Negt ve Kluge'nin de öne sürdüğü bu 'karşıt-kamusal alanlar' 'kültür araçları' projesinde ön plana çıkan bir özelliktir. Seçilen mekânda çıkar, kültür ve kimlik çatışmaları mevcuttur. Amaç ise iletişim kurmak, destek olmak, karşılıklı uyum ve anlayışı yakalamaktır. Aynı zamanda sanatçıların başka bir amacı da, mahalle sakininin yanında yer alarak devletin yapmaya çalıştığı soylulaştırmaya karşı tepkilerini beraberce göstererek karşıt-kamusal alan yaratmaktır.

'Kültür Araçları' projesi bütün bu özellikleriyle T.A.M.A 'nın Yunanistan Avliza 'da, göçmen gruplarını gözlemlediği projesiyle benzerlik göstermektedir. İki proje de gerçekleştirildikleri bölgelerde belirli bir süre için bir mekân kurarak yerel halk ile aralarında güvene dayalı bir ilişki kurma çabasındadırlar. Seçilen mekânlar 'aykırı' gruplara aittir. Katılıma açık, ortak bir mekân yaratılarak, çeşitli etkinlikler düzenlenerek mahalle sakinlerini sanatla bir araya getirerek ortak bir üretim süreci içine girilmiştir. İki projede mahalle sakinlerinin tarihlerini, kültür ve kimliklerini ön plana çıkarmaya çalışmış, günlük hayatlarının içine karışıp bir parçası olmuş, demokratik ve eşitlikçi bir kamusal alan yaratmayı denemiştir.

4.2 Kuzguncukla İç İçe

Kuzguncuk, Boğaz kıyılarında konumlanmış İstanbul'un Asya tarafının soylulaştırılan tek mahallesidir. 1980'lerde yeni orta sınıf tarafından "çeşitlilik, tolerans" gibi sosyal değerler, mahallenin boğaza yakınlığı ve geniş dinlenme

alanlarına sahip olması gibi fiziksel değerler nedeniyle tercih edilmiştir. Kuzguncuk, diğer soylulaştırılan mahalleler gibi, 1955 yılında İstanbul’da başta Rumlar olmak üzere gayrimüslim azınlıklara yönelik gerçekleştirilen büyük linç hareketinin yaşandığı 6-7 Eylül olaylarından etkilenmişse de, mekâna gelen duyarlı insanların yerel halkı teşvik ederek değerlerine sahip çıkmalarını sağlamaya çalışması ve çeşitli yasal sınırlamalar sayesinde tam bir soylulaştırmaya uğramamıştır (İslam 2003).



Şekil 4.28: Kuzguncuk’la İç İçe. (Tanıtım kitapçığı)

Kuzguncuk’ta birçok sanat etkinlikleri, sokak tiyatroları, şenlikler, atölyeler düzenlenmiştir. Bunlardan biri de ilki Haziran 2006’da, fotoğrafçı Monica Fritz, ressam Ursula Katipoğlu ve proje direktörü Christina Schray tarafından organize edilen ve ikincisi de diğerlerinin arasına Kadriye Bayraktar’ın da dâhil olmasıyla 2007 yılında düzenlenen, ‘Kuzguncukla İç İçe’ adlı projedir. Kuzguncuklu 45 görsel sanatçı çalışmaları için kendi özgün mekânlarını seçmişlerdir. Bu çalışmalar kasaptan havlu dükkânına, eczanelen muhtarlığa ve Çınaraltı Kahve’ye kadar onlarca mekânda ve sokakta sergilenmiştir. Etkinlik, sanatçıların resim, fotoğraf, video ve benzeri görsel çalışmalarının yanı sıra, performanslar, çocuklarla yapılan

drama ve resim çalışmaları, müzik dinletisi ve Kuzguncuk’lu şairlerin şiir dinletileri gibi farklı türden çalışmaları da kapsamaktadır. Proje mekânlarına ziyaretçilere ‘hoş geldin’ demek adına ‘mavi sandalyeler’ konulmuştur. Kuzguncuk’taki ağaçlıklı alanda süregelen yapılaşma tehdidine dikkat çekmek amacıyla da çocuklarla resim atölyeleri düzenlenmiştir. Kendilerini ‘fikir anneleri’ olarak tanımlayan proje sahipleri, bu etkinliği semtin iki özelliğini bir araya getirmek için düzenlediklerini belirtirler:

Kuzguncuk ve sanatçılar ilk kez birbirlerine bu kadar yakın, bu kadar iç içeler. Kuzguncuk sakini ve dışarıdan gelen ziyaretçiler sanatçıların ardına kadar açık atölyelerine davet edildi. Amaç dünyanın her yerinde olduğu gibi atölyelere, sanat galerilerine girmeye çekinen ziyaretçilere kocaman bir hoş geldin demek, içeriye davet etmektir. Dahası sanatçıyla mahalleliyi birbiriyle kaynaştırmaktır. Kısaca sanatı gündelik hayatın bir parçası yapmak, sokaklara taşmak ve Kuzguncuk’la sanatın iç içeliğini bir kez daha vurgulamaktır (Kuzguncukla İç İçe 2006).

Kuzguncuklu sanatçılar, sanatın kapalı salonlarda, ancak elit ve ondan anlayan bir çevrenin beğenisine sunulacak ‘seyirlik nesnelere’ den ibaret olmadığına inandılar. Hayatımızın geçtiği uğrak yerler, aşına olduğumuz, sevdiğimiz ve koruduğumuz bir ‘kamusal alan’ olarak sanatımızla birleştirdiler (Kuzguncukla İç İçe 2007).



Şekil 4.29: Kuzguncuk’la İç İçe. Çocuklarla yapılan atölye çalışması. (Tanıtım kitapçığı)

Projeyi gerçekleştiren sanatçıların bu söylemleri sanata ve sanatçıya ‘yukarıdan bakan bir tavrı’ yakıştıranlara karşı kendilerini anlatma çabası gibi durmaktadır. Edilgen olan ve dışlanan ‘izleyici’yi sanatçıyla bir araya getirip, bu kırılması zor anlayışı değiştirmeyi amaçlamaktadır. Birçok yeni tip kamusal sanat projesinin yapmaya çalıştığı gibi, ‘Kuzguncuk’la İç İçe’ projesi de “sanat objesinin izleyici üzerindeki otoritesini kırmaya, yani yüksek sanat ürünü olan sanatın bu ‘üstün’ olma durumuna bir karşı duruş” (Boynudelik 2006) ortaya koymaya çalışmaktadır.

Kamusal sanat projeleri farklı bir izleyici kitlesini ve farklı bir izleyicilik anlayışını zorunlu kılar. Kamusal sanatta izleyiciler genellikle yapının yerleştirilmesinin öncesinde ve sonrasında gerçekleşen bir kamusal ortamın doğrudan parçası olurlar. Yani işin yapım aşaması da, ‘ne, nereye ve kimin için yerleştirilebilir?’ sorusu çerçevesinde genellikle uzun bir siyasi planlama sürecini içerir (Sheikh 2005). Kuzguncuk’taki bu projede de Sheikh’in söylediği gibi sanat eserleri müze veya galeri yerine mahallede, mahalle sakinlerinin kendi mekânlarında veya ortak kullanım alanlarında sergilenerek geleneksel biçimlerinden ve bağlamlarından koparılmışlardır. Diğer yandan izleyicinin deneyimleri ve bakış açıları gibi farklı değişkenlere bağlı kılınmıştır.



Şekil 4.30: Kuzguncuk’la İç İçe. Terzide sergilenen bir çalışma ve mahalle sakinleri. (Tanıtım kitapçığı)

İzleyici ve yapıt arasında oluşturulan bu iletişim mekânlarının izleyicinin deneyimine bağlı kılınmış olmasına örnek olarak Gillick ve Tiravanija'nın çalışmaları gösterilebilir. Tiravanija çalışmalarında izleyicinin fiziksel olarak mevcut bulunmasında ısrarcıdır (Bishop 2004). Gillick de, bir izleyici kitlesinin mevcudiyetinin sanatının temel bileşenlerinden biri olduğu konusunda ısrarcıdır: "Benim çalışmalarım buzdolabındaki ışık gibi" der, "ancak buzdolabı kapısını açacak birileri olursa çalışır. İnsanlar olmadan, sanat olmuyor –başka bir şey oluyor- bir odadaki bir takım eşya" (Gillick; aktaran Bishop 2004: 61).^{*} Bu noktada Kuzguncuk'ta yapılan bu projeler heykel, resim, fotoğraf, yerleştirme gibi sanat eserlerini 'geçici' bir sanat etkinliği içine dâhil etmektedir ve projenin başarılı olabilmesi için, Gillick'in de belirttiği gibi, 'izleyici/katılımcı' katılımı şarttır.

Kuzgunlukla İç İç'e projelerinde 'yer' ön plana çıktığı söylenebilir. Burada yeni tip kamusal sanatın genellikle ele aldığı şekilde bir 'çatışma' durumu görünmemektedir. Projedeki temel amaç bir araya gelmektir. Dolayısıyla buradaki kamusal alan Negt ve Kluge'nin belirttiği gibi 'karşı-kamusallık'lar yaratan, mücadele barındıran bir alan değildir. Kuzguncuk'ta Habermas'ın desteklediği ve olmasını arzu ettiği gibi 'herkesin özgürce söz hakkına sahip olduğu, demokratik ve eşitlikçi bir kamusal alan' mevcut görünmektedir. Ancak 'demokratik görünen bu alan gerçekten böyle midir? Sadece belirli insan gruplarının birbiriyle etkileşmesi bu ortamı yaratmaya yeterli midir?' soruları akla gelmektedir.

Claire Bishop da (2004) bu gibi soruları '*Antagonism and Relational Aesthetics*' adlı makalesinde hem Bourriaud'un (1998) 'ilişkisel estetik' kavramını hem de bu kavram çerçevesinde Bourriaud'un desteklediği sanatçıları eleştirerek cevaplamaya çalışır. Bourriaud (1998) *İlişkisel Estetik* adlı kitabında Tiravanija'nın yemek pişirme

yapıtını över. Tiravanija davet edildiği mekânlarda izleyicilere körili tavuk pişirir, orada bulunmadığı zamanlarda da pişirme ve yeme sürecinden sonra mekânda kalan artıklar, plastik tabaklar sergi haline gelir. Bu noktada yemek, izleyici ve sanatçı arasında samimi bir ilişki oluşur. Burada izleyicinin katılımı işin en önemli noktasıdır ve yaşanan süreç ile sanatçı-izleyici arasındaki mesafe azaltılmaya çalışılır. Bourriaud da Tiravanija'nın çalışmalarında iletişimi estetiğin önünde tutmasını takdir eder. Claire Bishop ise Tiravanija'nın işlerinin tartışma ve diyalog içerdiğini, fakat çalışmalarında içsel uyuşmazlığın olmadığını vurgular ve onun eserlerinin ortak bir yanı olduğu için katılımcıların hepsinin birbiriyle özdeşleşen bir topluluk ürettiğini belirtir: “Tiravanija'nın sanatı, en azından Bourriaud'nun sunduğu haliyle, iletişimin siyasi boyutunu gündeme getirmekten geri kalmaktadır” (Bishop 2004: 68).^{*} Bir bakıma Kuzguncuk'ta da buna benzer bir durum olduğu söylenebilir. Çatışma ve uyuşmazlık yerine, sadece iletişim kurma ve insanlar için sanatı gündelik hayatlarının içine dâhil etme çabası vardır denilebilir. Bunun da Bishop'un belirttiği gibi ne kadar demokratik bir alan yarattığı tartışılır.

Laclau ve Mouffe da demokratik toplumlarda çatışmanın mevcut olması gerektiğini savunurlar. “Tam anlamıyla işleyen demokratik bir toplumun tüm çatışmaların kaybolduğu değil, sürekli yeni siyasi cephelerin çizildiği ve tartışmaya açıldığı bir toplum” olduğunu öne sürerler (Laclau ve Mouffe 1985; aktaran Bishop 2004: 39). Onlara göre demokratik bir toplum çatışma ilişkilerinin silinmediği, aksine sürdürüldüğü toplumdur:

Çatışma olmadan sadece otoriter düzen tarafından dayatılan, konuşma ve tartışmanın tamamen bastırıldığı bir görüş birliği vardır, ki bu demokrasiye terstir. Çatışma ütopyanın siyasetin alanından kovulmasına işaret etmez. Aksine, ütopya kavramı olmadan radikal bir imgelem mümkün olmaz. Mesele, imgesel idealle toplumsal olumluluğun faydacı yönetimi arasındaki gerilimi totaliter olana sapmadan dengeleyebilmektedir (Laclau ve Mouffe 1985; Bishop 2004: 39).

Sanatçıların eserlerini mahalle sakinlerine ait olan mekânlara yerleştirmeleri Buren'in müze ve eser kavramını açıklamak için verdiği ekmeğ örneğini akıllara getirmektedir. Buren'e göre her hangi bir ekmeği alıp müzenin içine koysak, o ekmeğ sırf müze adı verilen mekân sayesinde bir anda sanat eserine dönüşebilir. Buren müze/galerileri, içine konulan eseri sorgusuz sualsiz 'sanat' statüsüne yükseltmesinden dolayı eleştirir. Oysa aynı ekmeği fırın dükkânına koyduğumuzda diğer ekmeğlerden farkını ayırtedemeyiz. Aynı şey müzede sergilenen eserler için de geçerlidir. Buren bu noktada şu soruyu sorar: Müzede sergilenen onca nesne içinde hangisinin gerçekten 'sanat eseri' olduğunu nasıl ayırtedebiliriz? (1970: 172) Kuzguncuk örneğinde de bunun tam tersi bir durum olduğu görülür. Sanatçılar eserlerini müze ya da galerilerde sergilemek yerine mahalle sakinlerinin dükkânlarında onların eşyalarıyla yan yana sergilemektedirler. Böylece müzelerin ve sanatçıların otoritelerini yıkıp, demokratik bir ortam sağlayıp, sanatçı ile izleyici arasındaki mesafe bulanıklaştırılıp eşitlikçi bir yaklaşım sergilemeye çalışmışlardır.



Şekil 4.31: Kuzguncuk'la İç İç. Ayakkabıcıda sergilenen bir çalışma. (Tanıtım kitapçığı)



Şekil 4.32: Kuzguncuk’la İç İçe. Kasapta sergilenen bir çalışma. (Tanıtım kitapçığı)

Uğur Tanyeli (2006) İstanbul Modern’de düzenlenen “Heykel Sempozyumu” kapsamındaki “Kamusal Alanda Heykel” başlıklı sunumunda kamusal alanın tanımını yaparken, onun ‘görünürlük’ sorununa değinir. Türkiye’deki kamusal alan yaklaşımının hala geleneksel kamusal alan olduğunu vurgulayarak, Habermas’ın tartıştığı burjuva kamusal alanına geçişin henüz Türkiye’de gerçekleşmediğini belirtir. Tanyeli, “Türkiye’de heykel çok azdır. Çünkü burada sanat ‘din’ ile bağdaştırılır. ‘Din’ konusu Türkiye’de heykelin önüne geçen bir olgudur” diyerek Türkiye’deki kamusal alanın ‘sınırlayıcılığına’ vurgu yapar. Kamusal alan da genellikle ‘baş örtüsü’ olgusu üzerinden tartışıldığını ve bu ‘din’ odaklı yaklaşımın sanatı da engellediğini vurgular (Şenol 2006).

Oysa Kuzguncuk’ta gerçekleştirilen bu etkinlikte bazı projelerin, Türkiye’deki ‘kamusal alanın sınırlayıcılığının’ önüne geçtiği söylenebilir. Türkiye’deki birçok bölgede tepki çekebilecek eserler burada kamusal alanda rahatlıkla sergilenmişlerdir. Sibel Baltacı (2006) ve Ayla Yüce (2006)’nin çalışmaları bu tartışmaya örnek olabilecek niteliktedir:



Şekil 4.33: Kuzguncuk'la İç İçe - Sibel Baltacı Çalışması (2006), Kuzguncuk (Tanıtım kitapçığı)



Şekil 4.34: Kuzguncuk'la İç İçe - Ayla Yüce Çalışması (2006), Kuzguncuk (Tanıtım kitapçığı)

Bütün bunların yanında Kuzguncuk'ta yaşayan sanatçılar, çalışmalarını sergileyecekleri mekân seçimlerinde özgür bırakılmıştır. Bu noktada yapılan mekân seçimlerinde günlük hayatlarının içinde olan bu mekânlara karşı hissettikleri aidiyet duygusunun ya da o mekânlardaki yaşanmışlık ve sahip olunan anıların etkisi olasıdır. Dolayısıyla sanatçılar sadece mahalle sakinleri ve kullandıkları mekânlar arasındaki bir ilişkinin aracılığını yapmamış, mekân seçimlerinde 'yer' ile kendi tecrübeleri arasında bir bağı da görünür kılmışlardır.



Şekil 4.35: Kuzguncuk'la İç İçe. Sokakta sergilenen bir çalışma ve mavi sandalye. (Tanıtım kitapçığı)

4.3 Tophane ve Olağandışı Bir Mahalle Turu

Deutsche ve Ryan (1984) bundan 30 yıl önce New York, Lower East Side için kaleme aldıkları *'The Fine Art of Gentrification'* adlı makalede, soylulaştırma sürecine dikkat çekmişler ve sanatçıları, galerileri ve sanat takipçilerini sorumluluk üstlenmeye çağırmışlardır.* Uzun zaman önce soylulaştırmaya maruz kalmış Lower East Side'da yaşanan bu sürecin neredeyse aynısı bugün İstanbul'da Tophane'de yaşanmaktadır.

Tophane, Taksim ile çeşitli sanat etkinliklerinin düzenlendiği ve dönüştürme etkisine sahip kültürel tesislerden olan İstanbul Modern, Antrepolar ve Tütün Deposu arasında bağlayıcı bir yol olma durumunda kaldığı 2003 yılından beri, sanatçıların ve sanatseverlerin ilgisini çekmiş durumdadır. Sementin bu kültürel tesislere yakınlığından ve kiraların ucuz olmasından dolayı galerilerin bu bölgeye gelmeleriyle, Tophane bir anda sanatın odağında kalmıştır. Bu ilgi artışıyla beraber, kentsel dönüşüm çerçevesinde gerçekleşmesi planlanan ‘Galataport’ projesinin de ortaya çıkması, Tophane’deki uygun ve ucuz olan kiraların yükselmesine neden olmuştur. Bunların sonucunda Cihangir ile başlayıp Galata ile devam eden kentsel dönüşüm sürecinin şu anda yoğun olarak hissedildiği Tophane’ye ‘aydın ve sanatçı’ kesimin yatırım yapmaya başlamasıyla Tophane farklı bir dönüşüme girmiştir.

Kentsel dönüşüm, mantığı ve amacı gereği uzlaşmacı olmalıdır. Oysa İçli (2011)’nin de belirttiği gibi dönüşüme uğrayan mekânlar, ‘neoliberal kentleşme’ olarak adlandırılan süreçte yaşanan soylulaştırmada giderek ayrışmaktadırlar. Bu süreçte bu mekânlardaki ilişkiler kopmakta, toplumsal mesafe artmakta ve kutuplaşma belirginleşmektedir. Bu kutuplaşmanın en yakın ve belirgin örneği, 2010 yılında Tophane’de yaşanan saldırı olaylarında görülebilmektedir. Bu sebeple bu bölümde ilk önce literatür tarama ve gazete, haber gibi yeni medya kaynaklarından derlenerek hazırlanmış olan ‘Tophane Saldırıları’ konusunun incelemesi yapılacak ve sonrasında ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ projesi analiz edilecektir.

21 Eylül 2010 tarihinde, Tophane’de bulunan birkaç galerinin katıldığı ve önderliğini –saldırı sonrası Tophane’den taşınan- Galeri Outlet’ten Azra Tüzünoğlu ve Pi Art Works’den Yeşim Turanlı’nın yaptığı Tophane Art Walk projesi etkinliğinde, kimisine göre ‘örgütlü’ kimisine göre ise ‘spontane’ olan bir saldırı gerçekleşmiştir.

İstanbul'un ufak bir mahallesinde gerçekleşen bu saldırı basında geniş yer kaplamıştır.

Azra Tüzünoğlu Tophane Art Walk projesini şu şekilde açıklamıştır:

Tophane Art Walk, küçük bir bölge üzerinde yer alan galeri, insiyatif, müze ve diğer sanat kurumlarının bilgilerini potansiyel izleyiciye ulaştırmayı hedefleyen ve bu kurumları bir harita aracılığıyla birbirine bağlamaya aracı olan bir lokal sanat haritasıdır. Harita, iki aylık periyotlarla, yaklaşık 5.000 adet basılıp ücretsiz olarak bölgeye dağıtılmaktadır. Özellikle, kitapçılara, kafelere, sinemalara, galerilere, müzelere verilmektedir. İki taraflı haritanın ön sayfasında galerilerdeki etkinliklerle ilgili ayrıntılara yer verilirken, arka sayfasında ise harita üzerinde renkli yazılarla galeriler, müze ve diğer sanat kurumları işaretlenmektedir. Her sayının kapağında genç bir fotoğrafçının Tophane'yle ilgili çalışmalarına yer verilmektedir (Yavuz 2010).

Tophane Artwalk etkinliğine gerçekleştirilen bu büyük saldırılarla ilgili gözaltına alınan yedi kişinin savcılık sorgusunun ardından serbest bırakılmasıyla, tartışmalar bir sonuca bağlanmamış ve olay herkes tarafından farklı yorumlanmıştır. Sanat camiası, Tophane esnafı, semt sakinleri, gazeteciler, basın, sosyologlar, akademisyenler, siyasetçi ve belediyeler başta olmak üzere her kesimden bu konuda yorum yapılmış ve yapılan bütün açıklamalarla bakış açıları adeta ikiye bölünmüştür. Bir taraf galerileri haklı bulurken, bir taraf da mahalle sakinlerinin haklı olduğunu iddia etmişlerdir.

Tophane'de uzun zamandır hem yaşayan hem de işyeri bulunan bir semt sakini ile alan araştırması sürecinde yapılan bir görüşmede, semt sakini saldırıya uğrayan galeri sahiplerinden Galeri Non'un sahibiyle çok önceden konuştuğunu belirtmiştir. Dikkatli davranmaları gerektiğini, çünkü buradakilerin bu tarz olayları hoş karşılamayacaklarını söyleyerek onu uyardığını dile getirmiştir:

...Valla ben aslında Derya Hanımı ilk buraya geldiğinde de uyarmıştım. 'Dikkatli olmanız gerek, ona göre davranmanız gerek' demiştim. Buradakiler

yobaz insanlar. O gece de çok kalabalıktı. Arabalar bile zor geçiyordu, kendi arabaları da var. Karşılıklı tartışma çıktı zaten. Tek taraflı değildi. Sonuçta herkes kendi hayatını yaşar. Yani tamam içki içiyorlar ama kendilerine. Kimse kimseye pek karışmaz aslında. Sonuçta burada daha önceden de etkinlikler oldu. Hiç böyle bir şey yaşanmamıştı. O gün çok kalabalıktı işte. Buradaysan saygı duyacaksın. Karşılıklı saygı olmalı (Tekel Bayi Sahibi 2011).

Bu semt sakininin, kendisinin de zaman zaman bu tarz sıkıntılarla karşılaştığını konuşmanın başında dile getirmiş olmasına rağmen, ironik bir biçimde bu söyledikleriyle saldırıyı yadırgar bir ifadeden kaçınarak bir bakıma olanlardan galerileri sorumlu tuttuğu da söylenebilir.

Bütün bunların yanı sıra basında da devlet yetkililerinden bu konuyla ilgili gelen yorumlara yer verilmiştir. İstanbul Valisi Hüseyin Avni Mutlu ve Başbakan Tayyip Erdoğan da, görüşme yaptığım semt sakiniyle benzer bir yaklaşım sunarak, bunun planlı bir saldırı olmadığını ve Tophane’de ‘mahalle baskısı’ olmadığını dile getirmişlerdir. (Milliyet Gazetesi 2010)

Basında da çok tartışılan bu ‘mahalle baskısı’ kavramına, Tolga İslam’ın yorumu ise devlet adamlarının açıklamalarının tam tersi şeklinde olmuştur. İslam, semt sakinlerinin ve devlet adamlarının söylediklerinin aksine mahalle kavramında baskı olduğunu, ancak bunun hem avantajlı hem de dezavantajlı bir durum oluşturduğunu vurgulamıştır. Diğer yandan galeriler için bu saldırının mahalleliyle yeterince iletişim kurulmadığından kaynaklandığını, olayın bir güç kavgasına dönüştüğünü ve bu güç kontrolünün de soylulaştırma kavramından doğduğunu belirtmiştir (Habertürk röportajı 2010).

Buna benzer bir açıklama da sosyolog Kentel’den gelmiştir. ‘Ferhat Kentel ile Tophane Olayı’nın üzerine başlıklı röportajda Kentel, burada sanat etkinlikleri

düzenleyenlerin ısrarla bu 'soylulaştırma' projesinin bir parçası olmadıklarına dair söylemlerine katılmadığını belirtmiştir. Kentel, galerilerin var olan durumu kabul etmek yerine, hem kendi mekânlarına hem de otantik mekânlara yakın olma çabalarıyla buralara sanatı getirmeye çalışmalarını modern bir faaliyet olarak yorumlamıştır. Dolayısıyla bu kültürel faaliyet içinde olan insanların da modernizmin, soylulaştırmanın bir parçası olduklarını belirtmiştir. Oradaki sanatçıların kendilerini 'sanatçı' diye ayrı bir kategoriye koymalarını eleştirerek, değişimin ancak önce semt sakinlerini dinleyerek ve onlarla ilişki kurarak yapılabileceğini belirtmiş ve tabi bütün bu eleştirilerin yanında şiddetin hiç bir şekilde kabul edilemeyecek bir durum olduğunu da vurgulamıştır (Marksist.org röportajı 2010).

Yaşar Adanalı da, 2011'de kalem aldığı *'Neoliberal Ütopya Olarak Mekânsız Mekânlar: Soylulaştırılan İstiklal Caddesi ve Ticarileştirilen Kent Mekânları'* adlı makalesinde soylulaştırmaya sermayenin 'tepeden' bakış açısı yerine aşağıdan bakıldığında, yenilenen bu mekânların orada yaşayanların kültürel ve mekânsal alışkanlıklarını, ilişkilerini dikkate almadan dönüştürüldüğünün görülebileceğini belirtmiştir (2011: 1) ve bu yaklaşımıyla da duruma soylulaştırılanlar tarafından bakanlara katılmıştır.

Tophane'de yaşanan bu saldırı olaylarından birkaç ay önce buradaki ayrışmayı hissetmiş olan Işıl Eğrikavuk, buradaki görünürlüğü arttırmak ve sanat ile mahalle sakinlerini bir araya getirmek arzusuyla bir proje tasarlamıştır. Çalışmalarını genellikle bireysel olarak sürdüren Eğrikavuk'un 2010 yılında Tophane'de gerçekleştirdiği 'Olağandışı Bir Mahalle Turu' projesi yeni tip kamusal sanat alanında Türkiye'de yapılan az sayıdaki dikkat çekici çalışmalardan biridir.

Eğrikavuk, kamusal sanat ile ilgili yüz yüze yapılan görüşmede projenin ortaya çıkışını şu şekilde anlatmıştır:

Proje için Tophane’yi seçme nedenim aslında burasının sanat merkezi olarak lanse edilmesiyle alakalı. Tophane ilk olarak 2008-2009’da bu semtte galerinin açılmasıyla dikkatimi çekmeye başladı. Burası -özellikle medyada- İstanbul’un yeni sanat mekânı olarak lanse edilmeye başlandı. Ben de zaten ara ara gidiyorum, galerileri vs. geziyorum. Burayı gezerken ‘Acaba arka sokakları nasıl? Tophane Boğazkesen’den ibaret değil sonuçta. Arkalarda neler var?’ diye düşünmeye başladım. Tophane’de galeriler var, fakat insanlar sadece bir galeriden diğerine girip çıkıp gidiyorlar. Aslında ‘buranın diğer dinamikleri nelerdir?’ diye merak etmemle başladı. Böyle böyle düşünürken bir mahalle turu yapma fikri belirdi. Burasının sanat merkezlerini içine almayan, diğer yüzünü de gösteren bir tur fikriydi. Bu fikrimi tiyatrocuk arkadaşım Sevinç Üçok’a anlattım ve o da projeye dâhil oldu. Genel olarak doğal gelişen bir proje oldu (Eğrikavuk 2011)



Şekil 4.36: ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ - Tophane’nin girişine proje dâhilinde asılan tişört, Tophane (Aynı Çatı Altında, 2011)

Eğrikavuk'un da belirttiği gibi, Üçok ile birlikte gerçekleştirdiği bu performans, Tophane'nin diğer yüzünü bilmeyenler için gerçekleştirilen bir tur niteliğinde olmuştur. Mahallede üç ay boyunca çalışan Eğrikavuk ve Üçok, belirledikleri 12 noktayı gelen izleyicilere açmışlar ve seyircilerden kendilerine verilen bir harita aracılığıyla performans noktalarını bulmalarını istemişlerdir. Bu tur sayesinde seyirciler alçıacı, yorgancı, berber, emlakçı, kahve ve ev gibi çeşitli özel alanlara girip, her biri için tasarlanmış işleri izleme imkânı bulmuşlardır. Sanatçılar, kimi mekânlarda performans, kiminde yerleştirme ya da interaktif olarak yaratılan işlerle seyirciyi bölgenin değişimini sorgulamaya çağırmışlardır (Eğrikavuk 2011).



Şekil 4.37: 'Olağandışı Bir Mahalle Turu' - Tophane'nin girişinde katılımcılara verilen harita, Tophane (Aynı Çatı Altında, 2011)

Aidiyetin mekânsal sınırları farklı toplumsal kültürlerde birbirinden farklıdır. Bu projeye bakıldığında Arendt'in öne sürdüğü modern çağda özel alan ile kamusal alanın arasındaki ayırımın bulanıklaşması söylemini destekleyen bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Eskiden mahrem olan özel alanlar bu proje ile 'görünürlük' kazanmış ve kamusal alana dâhil olabilecek şekilde kendini insanlara açmıştır. Bu noktada özel

alanlar Arendt'in yorumladığı gibi 'başkaları tarafından görünmeyen, duyulmayan dolayısıyla sanki yokmuş gibi olan, başkalarıyla nesnel ilişkilerden, onların varlığıyla sağlanan bir gerçeklikten yoksun alanlar' olmaktan çıkarak, kamusal alanın 'görünürlük ve duyulabilirliğine' sahip olmaktadır.

Bu projede Eğrikavuk ve Üçok, sanatçı otoritesini kırıp, mahalle sakinlerini doğrudan sanat üretiminin içine kendi gündelik hayatlarında yaptıkları işler aracılığıyla sokmayı başarmışlardır. Projede yorgancı dükkânında, geçimini müzik ile sağlayan Selçuk Bey ve ailesinin evinde yapılan performanslar bu anlamda öne çıkmaktadırlar. Günlük hayatında geleneksel yollarla işini yapan yorgancı, Üçok'la beraber tasarladıkları yorganla, Selçuk Bey ve ailesi ise gelen ziyaretçilere müzik çalıp, dans ederek performans sergilemişler ve böylece bu sanat projesinin içine gündelik rutinlerini bozmadan dâhil olmuş, bir bakıma da Beuys'un "herkes sanatçıdır" söylemini haklı çıkarmışlardır.



Şekil 4.38: 'Olağandışı Bir Mahalle Turu' – Üçok ve yorgancı, Tophane (Aynı Çatı Altında, 2011)

Eğrikavuk bu projesinde yer kimliğini, semt sakinlerinin kültürlerini ön plana çıkarmaya çalışmış, bunu yaparken de orada yaşayan insanlara eşit yaklaşım göstermiştir. Bu noktada bu saldırılar sonucu galerilere tepkili görünen semt sakinlerinin bu tavrın tam tersi bir yaklaşımla Eğrikavuk'un projesine dâhil oldukları görülür ve şu soru akıllara gelir; 'Burada yaşayan insanlar neden galerilere tepki gösterirken, bu projeye dâhil olmayı kabul etmişlerdir?' Projeye katılmış Erkek Kuaförü mekânının sahibi ile yapılan yüz yüze görüşmede, mekân sahibinin sözleri nedenlerden birinin, aradaki yaklaşım farklılığından ve iletişim eksikliğinden kaynaklı olduğunu destekler niteliktedir:

Başkaları için yapıyorlar o etkinlikleri. Bizi çağıran yok. Ben de gitmedim hiç. Buradan giden de azdır. Hiç iletişim kurmaya da çalışmadılar. Biz de merak etmiyoruz ne yaptıklarını. Bir şey de demiyoruz. Makul karşılıyoruz. Zaten burası değişiyor. Galataport yapılacak. İyice değişecek. Bizi de kötü etkileyecek. Zaten o zamana biz burada olmayız. O zamana gideriz buradan. Duramayız ki... (Erkek kuaförüyle görüşme 2012).

Bu sözler dönüşümün, soylulaştırmanın yaratacağı etkilerin ve taraflar arasındaki iletişimsizliğin adeta bir vurgusudur. Tophane'de yaşayan bu insanlar 'mahalle' kavramını hala sürdüren bir hayat yaşamaktadırlar. 'Modern insan'ın yaşam biçimindeki tek özel mekân onun evidir. Birçokları için evin kapısından dışarı çıkıp apartmanın içine geçtiği an sokağa, yabancı mekâna geçiş sağlanmış olur. Ancak mahalle kavramının devam ettiği Tophane gibi yerlerde insanlar (daha çok erkekler) sokakları ve burada bulunan işyerlerini 'modern insan'a kıyasla daha çok benimserler. Bu tarz 'geleneksel' yaşam sürdüren insanlar için sokak, mahalle bir bakıma ev niteliğindedir. Havanın güzel olduğu zamanlarda semt sakinleri komşuları ile birlikte sanki evlerinde oturuyormuşçasına sokaklarda oturur ve sohbetlerini ederler. Sokaklarını sahiplenirler. Dışarıdan yabancı biri geldiğinde hemen fark edilir, dikkat çeker. Onların özeli, evlerinin ve komşularının bulunduğu sokaklardır.

İslam, saldırı sonrası Habertürk'e verdiği bir röportajda (2010) "Tophane bir mahalle, yani insanların birbirini tanıdığı, birbirinin hareketlerinden haberdar olduğu bir yer. Bu tür yerlerin kendine özgü kuralları, kodları olur, bunların dışına çıktığınızda 'mahalle' buna tepki verir. Bazen bunu bakışlardan, sözlerden, bazen de fiili hareketlerden anlarsınız" demiştir. Tophane örneğinde olduğu gibi, 'sahiplendikleri kendi özel mekânlarına' galeriler gibi dışarıdan gelen insanlar yerleştiğinde huzursuz olurlar. Oradaki galerileri istemedikleri halde, Eğrikavuk'un projesine sıcak bakabilmelerinin ve birbirine zıt bu iki yaklaşımın sebebi de belki bunda gizlidir. Zira Eğrikavuk orada 'geçicidir'. Onlar onu misafir olarak algırlar ve Eğrikavuk'da zaten bu bilinçle onlara yaklaşır. Semt sakinlerine 'tepeden inme, öğretici' bir tavırla değil de onların dilinden konuşarak, onları ve yaptıkları işleri onore ederek, onlara misafir olur. Oysa galeriler sahiplendikleri, evleri gibi gördükleri sokaklara gelip yerleşirler. Yani semt sakinlerinin gözünde galeri sahipleri belki de evlerinin içine girip yerleşmiş yabancılarıdır.

Bu durumda Chauncey'nin (1996) "özel alanda tanımlanmış faaliyetler kamu alanında icra edilir hale gelir" sözü akıllara gelmektedir: "Klasik burjuva kamusal alanı fikrinin evrensellik ve akılcılık talep ettiği noktada, karşı-kamusallıklar çoğunlukla tam tersini talep eder ve mevcut mekânların somut anlamda başka kimlik ve pratiklere uydurulmasını ön görür" (aktaran Sheikh 2005: 25). Tophane'de yapılan bu projede mahallelinin 'özel alan' olarak algıladığı mekânlar topluma, kamusala açılmış ve karşı-kamusallıklar yaratılarak mekânlar farklı pratiklere ev sahipliği yapmıştır.

Bütün bunlarla beraber, bu dönüşüm ve soylulaştırma sürecini irdelerken aslında asıl önem vermemiz gereken konunun bu dönüşüme maruz kalanlar olduğu

unutulmamalıdır. Peter Jenkinson'un (2001) söylediği gibi “gerçek dönüşüm, yerel insanların kalbinde ve akıllarında olan dönüşümdür” (aktaran Whiteley).*

4.4 Kent Bostanı

Nişantaşı Cumhuriyet Parkında gerçekleştiren ve Mayıs 2010'da başlayarak Ocak 2011'e kadar devam eden 'Park: Bir ihtimal' adlı sergide, Can Altay hem serginin küratörlüğünü üstlenmiş hem de 'Kent Bostanı' ismini verdiği projeyi Sinek Sekiz yayıneviyle beraber gerçekleştirmiştir. Serginin amacı, parkların ne olduğu, ne olabileceği üzerine farklı sanatçıların yapıtlarını bir araya getirmek ve gündelik hayatta sadece içinden geçip gittiğimiz fakat algılamadığımız mekânların hikâyelerini ve potansiyellerini görünür kılmak olarak açıklanmıştır (ntvmsnbc.com 2010).



Şekil 4.39: 'Park: Bir ihtimal' sergisi, Nişantaşı (Ntvmsnbc.com 2010)



Şekil 4.40: Can Altay – ‘Kent Bostanı’ projesi, Nişantaşı (Ntvmsnbc.com 2010)

Ntvmsnbc’nin haberine göre, küratör Can Altay sergi kitapçığında Kent Bostanı çalışmasını şu şekilde açıklar:

Kentin ortasında, açık alanda, hele de bu park’ta katiyen durmaz, büyümez, yapamazsınız, sözlerine inatla çalışmaya başladılar. Park’ın tahayülünde pek yer almayan ‘tarımsal üretim’leriyle; geçmişten çok öğrenen ama bugünün ve geleceğin gereksinim ve anlayışına uygun, kendi kendine yeten ve ‘su’dan başka bir bakım gerektirmeyen ilaçsız, desteksiz bir küçük bostan kurdular (Ntvmsnbc.com 2010).



Şekil 4.41: Can Altay – ‘Kent Bostanı’ projesi, Nişantaşı (Ntvmsnbc.com 2010)

Kent Bostanı'nın diğerkatılımcıları olan Sinek Sekiz Yaynevi'nin üyeleri çalışmadaki amaçlarını şu şekilde sıralamaktadırlar:

Sinek Sekiz olarak 'PARK: Bir İhtimal' projesinde, belirlenen bir alanda domates, patlıcan, biber, salatalık, mısır, fasulye, bamyaya, marul, dereotu yetiştiriyoruz. Bu projedeki amaçlarımız, yerel tohumlarla tarım yapan çiftçilerden gelen tohum ve fidelerle kent içinde sebze üretmek, parkın kendi atıklarının bu gibi üretimler için değerlendirileceği sistemler oluşturmak, bu süreçte doğal yetiştirme yöntemlerini kullanmak, kent içi tarım fikriyle parklar ve benzeri kamusal alanlardaki üretim olasılıkları üzerine yeni sorular önermektir (Ntvmsnbc.com 2010).



Şekil 4.42: Can Altay – 'Kent Bostanı' projesi, Nişantaşı (Ntvmsnbc.com 2010)

Sinek Sekiz Yaynevi'nin Genel Müdürü İrem Çağıl verdiği röportajda amaçlarının halkın o mekânı sahiplenmesini ve ilgilenmesini sağlamak olduğunu belirtir. Bostanların etrafına hiç bir koruma koymayarak, doğal sürecine bırakarak insanların orada canlı yetiştirdiğini görmelerini istemişlerdir (Zaman gazetesi 2010). Aynı röportajda Altay ise projenin çıkış felsefesini anlatırken bunun bir sanat projesi olduğunu, yapılan reel işin aslında sembolik boyutlarının var olduğunu belirtir. Projenin 'parkın sınırları nasıl zorlanabilir?' sorusundan filizlendiğini ve parkın ne olabileceğine dair tezler ürettiğini belirtir:

Herkesin geçtiği bir parkta, sadece görülmeye değil, kullanıldıkça anlam kazanan ve yaşam döngüsüne sahip bir takım yapıtlarla tezlerini üretiyor. Kamusal alan denildiğinde devlete dair anlamı çağrışım yapıyor. Hâlbuki parklar vatandaşların bir yaşam alanı olduğu gibi sosyal olarak da barındıkları bir yer. Bundan dolayı o mekânı yeniden tahayyül etmek gibi bir boyutu var serginin (Zaman gazetesi 2010).

Bu projede süreç ön plandadır. Projenin öncesi, aşamaları ve sonrası aynı derecede öneme sahiptir. Çevredekilerin ilgisi ve katılımı mevcuttur. Doğal bir süreçle gelişme göstermiştir. İnsanlar bostanlar büyüdüktan sonra meyveleri koparıp, yemeleriyle bu sürece ve projeye dâhil olmuşlardır. Katılım istenildiği gibi 'kendiliğinden' gerçekleşmiştir. Mekânda çatışma ortamı görülmemektedir. Seçilen mekân soylulaştırma ya da kentsel dönüşüm süreci içerisinde bir alan değildir. Dışarıya kapalı, her hangi bir mahalle yerine herkese açık kamusal bir parkın proje için seçilmesi daha fazla ve farklı kesimden katılımcıya ulaşmayı olanaklı kılmıştır. Sadece kamusal alan olarak nitelendirilen bir parkın kullanım biçimlerini sorgulayarak farklı kamusal alanlar oluşturulmuştur. İnsanlara kamusal alanların devlete değil de kendilerine ait bir mekân olduğu hatırlatılmaya ve farkındalık yaratmaya çalışılmıştır. Amaç kamusal alanları gerçekten kamusala dönüştürmek, bu alanları hayatımızın içine gerçek anlamlarıyla dâhil etmektir. Zaten Boynudelik'in de belirttiği gibi, kamusal sanat, günlük hayatın içine ne kadar çok katılırsa, hedefine ulaşması o derece kolaylaşmaktadır (Boynudelik 2006). Sokak ancak tecrübe edildiğinde mekân olmaktadır. Kullanılan gübrenin dahi doğal olmasına özen gösterilen projede, yeni tip kamusal sanatın 'içerik ve sürecin estetiğın önüne geçme' özelliği görülmektedir.

4.5 Yardımcı Eller

PiST kendi anlatımıyla, Disiplinlerarası Proje Alanı, sanatçılar Didem Özbek ve Osman Bozkurt yönetiminde kâr amacı gütmeyen, bağımsız bir sanat mekânıdır. Pangaltı’da bulunan mekânlarında daha çok uluslararası sanatçılarla beraber düzenledikleri atölyeler, projeler, tartışmalar, söyleşiler gibi etkinlikler gerçekleştirmektedir. Bunlardan biri de ‘Seyyar Atölye’ (*Mobile Workshop*) projesidir.

PiST/Disiplinlerarası Proje Alanı’nın araştırma ve üretim odaklı, uluslararası misafir sanatçı programıyla İstanbul’da bulunan Hollandalı sanatçılar Wouter Osterholt ve Elke Uitentuis, 4-14 Temmuz 2011 tarihleri arasında Bomonti, Dolapdere, Feriköy, Kurtuluş ve Pangaltı sokaklarında dolaşarak dileyenin katılımına açık seyyar bir atölye gerçekleştirmişlerdir. Osterholt/Uitentuis Kars’ta yıkımı gerçekleşen ‘İnsanlık Anıtı’ndan yola çıkarak, bir hurda arabasına yerleştirdikleri Mehmet Aksoy’un dostluk elinin bir kopyasıyla dileyenden üç boyutlu imza toplamışlardır. Toplanan alçıdan ellerin, yeni bir insanlık anıtının yapı taşlarını oluşturmasını öngörmüşlerdir. ‘Yardımcı Eller’ Temmuz 2011 sonunda Kars’ta sergilenmiştir. Daha sonra PiST’te gerçekleşen bir sergi ve beraberindeki bir yayımla edinilen tüm tecrübe tartışmaya açılmıştır.



Şekil 4.43: İnsanlık Anıtı / Yardımcı Eller - Seyyar Atölye, Şişli
(http://www.pist.org.tr/Gecmis_Past.html)

‘Yardımcı Eller’de politik bir duruş ve tepki gözlemlenmektedir. Devletin sanata karşı gösterdiği acımasız tutumu, devlet tarafından yıkılan heykele gönderme yaparak göstermeye çalışmışlardır. Özgür ifadenin ve toplumda bir bilincin inşası için de sanatı aracı olarak kullanmışlardır. Yardımcı Eller’de çevredeki insanların katılımıyla elde ettikleri alçıdan ellerle yeni bir ‘İnsanlık Anıtı’ oluşturarak tepkilerini göstermişler ve kamusal sanatın yeni modeller oluşturma özelliğinden yararlanmışlardır. Böylece karşı bir kamusal yaratmışlar, kamunun olaylara kritik bir gözle yeniden bakmalarını sağlamaya çalışmışlardır. Bunu da cevaplar vermekten çok insanları durumu tartışmaya yönlendirerek yapmışlardır. Bu projede kamusal sanat kriterlerinde olan makro değil, mikro ölçekli bir soruna odaklanma durumu söz konusudur. Mehmet Aksoy’un ‘İnsanlık Anıtı’ heykelinin yıkımından yola çıkarak insanlarda ufak da olsa toplumsal bir farkındalık yaratmak amaçlanmaktadır. Projeyi insanların günlük hayatlarına dâhil etmek ve daha fazla katılımcıya ulaşmak adına

sokaklarda gerçekleştirmiş ve insanların projeye katılımını sağlayarak hem onları ‘izleyici’den birer ‘katılımcı’ya dönüştürmüş hem de kendilerini ifade edebilecekleri yeni ve demokratik ortamlar yaratmaya çalışmışlardır. Bu kısa süreli projeyi de süreç sonunda sergiyle desteklemişlerdir. Bütün bu özellikleriyle de bu proje yeni tip kamusal sanat çalışmalarına güzel bir örnek teşkil etmiştir.

4.6 Abbasğa Çiftçileri

‘Abbasğa Çiftçileri’ projesinin, ele alınan diğer kamusal sanat projelerinden farkı, bu projenin Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Kamusal Pratikler dersi öğrencileri tarafından dersin yürütücüsü Zerrin Boynudelik önderliğinde gerçekleştirilmiş olmasıdır. Boynudelik projenin amacını “insanlarla arasına mesafe koyan ‘sanat’ yerine, insanlar ile birlikte bir süreç yaratmak” olarak açıklamıştır. Bu proje öncelikle ‘kent tarımı’, daha sonra da onun bir alt kolu olarak belirttikleri ‘balkon tarımı’ üzerinde durmaktadır. Projenin uygulama alanı olarak Yıldız Teknik Üniversitesi’nin karşı mahallesi olan, ‘içinde üniversiteden öğrencilerin de yaşadığı, alışveriş yaptığı ancak sınırlı bir iletişimde bulunduğu’ Abbasğa mahallesi seçilmiştir. Projenin bir başka hedefi olarak da, mahalle sakinleri ile üniversite arasında bir iletişim bağı kurmak, mahalle ve üniversite bireylerinin birbirilerini daha yakından tanımalarını sağlamak gösterilmiştir (Abbasğa Çiftçileri Blogu).

Projenin nasıl ortaya çıktığını, sürecini ve sonucunu aktardıkları resmi bloglarında belirttikleri gibi, ‘Abbasğa Çiftçileri’ni, mahalle sakinlerini balkonlarında organik sebze yetiştirmek için teşvik etme projesi olarak açıklamışlardır. İlk adım olarak mahalle sakinleriyle tanışıp, onlara projeden bahsedip, dâhil olmak isteyenlere saksı, toprak ve fide temini yapılmıştır. Proje sürecinde, balkonda sebze yetiştirme konusunda katılımcılara bilgi verilmiş ve projeyi anlatan afiş/broşürlerin tasarımı ve

dağıtımını yapılmıştır. Saksılara dikilen sebzeler katılmak isteyenlere sunulmuş ve bu aşamadan sonra kendi söylemleriyle ‘proje artık herkesin ortak projesi’ haline gelmiştir. En sonunda da bu yetiştirilen ürünler Yıldız Teknik Üniversitesi Yıldız Kampüsü Yüksel Sabancı Kültür Merkezi’nde sergilenmiş, tartışmaya açılmış ve sergi sonunda sahiplerine geri iade edilmiştir (Abbasğa Çiftçileri Blogu).



Şekil 4.44: Yıldız Teknik Üniversitesi ekibi – ‘Abbasğa Çiftçileri’ projesi, Beşiktaş (<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=1051265>)

2011 yılında gerçekleştirilen bu projede de ‘Kent Bostanı’ ve ‘Kuzguncuk’la İç İçer’ projelerinde olduğu gibi ‘çatışma’ yerine ‘uyum’ ön plana çıkmaktadır. ‘İnsanlarla iletişim’ ana amaç olarak görünmektedir. Kamusal sanatın sanatçı ile izleyici/katılımcı arasındaki mesafesini kırmaya çalışan, demokratik ve eşitlikçi yaklaşım burada da göze çarpmaktadır. ‘Yapıt, bağlam ve izleyici/katılımcı’ arasındaki ilişkinin önemi ‘Abbasğa Çiftçileri’nde de öne çıkmaktadır. Buradaki yapıt, katılımcıların yetiştirdiği organik sebzeler, bağlam ise kendilerine ait balkonlardır. Bu üç kavram bu projede kamusal sanatın özelliklerine uygun bir biçimde birbiriyle olumlu anlamda ilişkilidir ve projede yapıt ve bağlam adına seçilen nesne ve mekân katılımcının projeye dâhil olmasını arttırıcı niteliktedir. Seçilen bu mekân insanların özel alanlarına dâhil olan balkonları kamusal bir amaç için özeline dışına çıkarmış, aynı zamanda projenin gündelik hayatlarının doğrudan

içinde olmasını sağlamıştır. Özel alan olarak tanımlanan balkonların bu proje ile bir bakıma özeline dışına çıkmasıyla da, Arendt'in 'kamusal' ile 'özel'in "sürekli olarak" ve "dalgalar halinde" birbirine karışarak oluşturduğunu vurguladığı toplumsal alan akıllara gelir. İnsanları 'organik tarım' üretimi konusunda teşvik etmeyi amaçlayan proje bu bakımdan makro değil, mikro ölçekli bir alana dikkat çekmektedir. Önemli olan insanların projeye katılımıdır, bu noktada süreç ön plana çıkmaktadır. Belirli bir süre içinde gerçekleşen bu proje ilk etapta kısa süreli görünmektedir, ancak sonrasında katılımcılar kendi balkonlarında sebzeleri yetiştirmeye devam ederek projenin devamlılığını sağlamış olurlar. Bu açıdan projenin tasarımı, katılımcıları sürecin içinde maksimum tutmayı sağlaması bakımından da kamusal sanat özelliklerine uygun bir yaklaşım sergiler ve sürekliliği destekler. Diğer kamusal sanat projelerinde olduğu gibi burada da süreç afiş gibi yeni medya kullanımı ve sergi ile desteklenmiştir.

4.7 İsimli Mektup

Kamusal Sanat Laboratuvarı, kurucuların kendi deyimleriyle "insana, doğaya, kültüre, bilime, sanata ve farklı yaşam biçimlerine karşı iktidarlar tarafından uygulanan boğucu şiddete", kapitalizme ve "sanatı işe yaramaz bir eğlenceye, sanatçıyı saray soytarısına dönüştüren sanat pazarına" karşı bir tepki olarak ortaya çıkan kolektif bir örgütlenmedir.

Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın emekten, özgürlükten, doğadan ve insandan yana tavrı olduğunu belirtmektedirler:

İnsanca bir yaşamın kurulmasında yaratıcılığın hayati önem taşıdığına inanıyoruz. Yeni bir dil ve ifade biçimi yaratılmadan yeni bir yaşam önerisi getirilemeyeceğini düşünüyoruz. Bize göre sanat yürekte, kitapta ve sokakta yalanı yenebilmenin yoludur. Sanat duyguda, düşüncede, düste ve gerçekte başka bir dünyanın kurulma olasılığıdır. Tam da bu nedenle sanat politiktir.

Bizler üreteceğimiz somut düşünceleri sanatsal olduğu kadar politik birer eylem olarak tanımlıyoruz (kamusalsanatlaboratuvari.com).

Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın resmi internet sitesinde amaç ve hedeflerini anlattıkları uzun bir manifesto yer almaktadır. Buna göre amaçlarını kısaca, sanatı toplumla ve yaşamla ilişkisini sorgulayan eylemler üreten bir yapıyı oluşturabilmek adına değerlendiren, eleştiren, karşı duran performanslar yaratmak ve bunun için sanatı yeniden düşünmek olarak açıklamaktadırlar.

İlk çıkışlarını 12. İstanbul Bienali'nde 'İsimsiz Mektup' adını verdikleri çok konuşulan ve dikkat çeken performansla yapmışlardır. Bienalin ana sponsoru olan Koç Holding kurucusu Vehbi Koç'un 12 Eylül 1980 darbesinde Kenan Evren'e destek amaçlı yazdığı mektubu içeren bir davetiyeyi Bienal davetiyesi olarak İngilizce ve Türkçe basarak bienalin açılışında herkese dağıtmış ve kazı-kazan yönetimiyle ziyaretçilerin bu mektubu okumalarını sağlamışlardır. Mektupta şunlar yazmaktadır:

Sayın Kenan Evren,

Yakalanan anarşistlerin ve suçluların mahkemeleri uzatılmamalı ve cezaları süratle verilmelidir. Polis teşkilatı teçhiz edecek ve onu kuvvetlendirecek imkânlar genişletilmeli, gerekli kanunlar bir an önce çıkarılmalıdır. İşçi-işveren ilişkilerini düzenleyecek olan kanunlar asgari hata ile çıkarılmalıdır. Bazı sendikaların Türk Devleti'ni ve ekonomisini yıkmak için bugüne kadar yaptıkları aşırı hareketler, göz önünde bulundurulmalıdır. DİSK'in kapatılmış olmasından dolayı bir kısım işçiler sendikal münasebetler yönünden bekleyiş içindedirler. Militan sendikacılar bu işçileri tahrik etmek ve faaliyeti devam eden sendikaların yönetim kadrolarına sızarak davalarını devam ettirmek niyetindedirler. Bu durum bilinerek hazırlanacak kanunlarda gerekli tedbirler alınmalıdır. Komünist Parti'nin, solcu örgütlerin, Kürtlerin, Ermenilerin, birtakım politikacıların kötü niyetli teşebbüslerini devam ettirecekleri muhakkaktır, bunlara karşı uyanık olunmalı ve teşebbüsleri mutlaka engellenmelidir. Zatiîlilerine ve arkadaşlarınıza muvaffakiyetler temenni ediyorum. Emrinize amadeyim.

Vehbi Koç



Şekil 4.45: Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın 'İsimsiz Mektup' projesi, Tophane (<http://homur.blogspot.com/2011/09/kamusal-sanat-bienale-karsi.html>)

"Sayın Kenan Evren,
Yakalanan anarşistlerin ve suçluların mahkemeleri uzatılmamalı ve cezaları süratle verilmelidir. Polis teşkilatını teçhiz edecek ve kuvvetlendirecek imkanlar genişletilmeli, gerekli kanunlar bir an önce çıkarılmalıdır. İşçi-işveren ilişkilerini düzenleyecek olan kanunlar asgari hata ile çıkarılmalıdır. Bazı sendikaların Türk Devleti'ni ve ekonomisini yıkmak için bugüne kadar yaptıkları aşırı hareketler, göz önünde bulundurulmalıdır. DİSK'in kapatılmış olmasından dolayı bir kısım işçiler sendikal münasebetler yönünden bekleyiş içindedirler. Militan sendikacılar bu işçileri tahrik etmek ve faaliyeti devam eden sendikaların yönetim kadrolarına sızarak, kendi davalarını devam ettirmek niyetindedirler. Bu durum bilinerek, hazırlanacak kanunlarda gerekli tedbirler alınmalıdır. Komünist Parti'nin, solcu örgütlerin, Kürtlerin, Ermenilerin, bir takım politikacıların kötü niyetli teşebbüslerini devam ettirecekleri muhakkaktır, bunlara karşı uyanık olunmalı ve teşebbüsleri mutlaka engellenmelidir. Zatiatilerine ve arkadaşlarınıza muvaffakiyetler temenni ediyorum. Emrinize amadeyim."... Vehbi Koç

3 Ekim 1980 / Vehbi Koç' un Org. Kenan Evren'e yolladığı mektup

"Mr.Kenan Evren,

The trials of anarchists and criminals in detention should not be prolonged and they must be punished immediately. Police force must be equipped and strengthened, necessary legislations must be enacted urgently. Legislations for employer-employee relations should be prepared with minimal error . Excessive acts of some trade-unions in order to destroy Turkish State and economy should be considered. Due to closure of DİSK (Confederation of Revolutionary Trade Unions), some workers are in expectation towards unionist contacts. Militant unionists intend to provoke these workers and carry on their cause by infiltrating present trade unions . This should be considered when preparing necessary laws / Communist Party, leftist organizations, Kurds, Armenians, some politicians will certainly carry on their malicious attempts, one should be alert and absolutely prevent their attempts. I wish success to your honor and colleagues. I am at your service."... Vehbi Koç

October 3, 1980 / The letter was sent by Vehbi Koç to Gen. Kenan Evren.

Şekil 4.46: Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın 'İsimsiz Mektup' projesi, Tophane (<http://homur.blogspot.com/2011/09/kamusal-sanat-bienale-karsi.html>)

Bu performanslarını da yine resmi sitelerinde Şu Şekilde açıklamaktadırlar:

Bir dize Őiiri, bir paragraf romanı, bir muhalif resmi, iŐkencelerle sanatçıların burunlarından fitil fitil getiren bir g, hangi sanata destek çıkar? Devletin savunma ihalelerini alan bir holding, neden biz sanatçılara sponsor olur? Unutturmak iktidarın en büyük silahıdır. Ama biz o isimleri hiç unutmadık. Ne insanca yaşamak için bedel ödeyenleri ne de yaşamı pazarlamak için can alanları. Gerçekleri gün yüzüne çıkarmak için, üzerindeki yaldızı çekinmeden KAZIYINIZ. Göreceğiniz bu ülkenin geçmiŐi, bugünü ve geleceğidir.



Şekil 4.47: Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın 'İsimsiz Mektup' projesi, Tophane
(<http://homur.blogspot.com/2011/09/kamusal-sanat-bienale-karsi.html>)

Basında da çok tartışılan ve ilgi gören bu karşıt performans, açıkça politik bir duruş sergilemiş, fikirlerini yaratıcı ve zgr bir biçimde sunma yolunda gerçekleştiren aktivist bir eylemdir. İnsanlarda farkındalık yaratma, ses getirme adına ve hedef kitleyle iletişime geçme Őekliyle amacına ulaŐmıŐ, düŐündüren, sorgulatan bu proje, kamusal alanda demokratik bir duruş sergilemek adına gerçekleştirilmiştir. Seçilen mekânın karşıt bir kamusalılık yaratma adına özellikle tepki koydukları bienalin kendi mekânında gerçekleŐtirilmesi ise hedeflenen kitleye doğrudan ulaŐma imkânı

sağlamıştır. Buradaki asıl amaç iletişim kurmak değil, farkındalık yaratmaktır. Devletin sanata karşı tutumunun eleştirildiği projede, izleyiciler kendilerine verilen yazının üzerini kazıdıkları an birer katılımcıya dönüşmektedirler. Böylece proje, katılımcılarına sınırlara saldıran ve izleyiciye aktif olma imkânı sağlayan bir alan yaratmaktadır. Kısa süreli tasarlanan bu proje, günlük hayatın içine karışmış, kamunun olaylara kritik bir gözle bakmasını sağlamış ve bunu tam da ‘yeni tip kamusal sanat’ın yapacağı gibi farkındalık yaratmak istediği konuyu katılımcılarının keşfetmesini sağlayarak yapmaya çalışmıştır.

Kamusal Sanat Laboratuvarı, güncel ve siyasi olaylara odaklanarak politik bir karşı duruş sergilemektedir. Ley’in de belirttiği gibi, günümüzde “nesne üretimine dayalı sanat pratiği yerine toplumsal alanda farklı, eleştirel iletişim yolları açan, ekonomik ve sosyal çatışma, müzakere alanları üreten sanat projeleri önem kazanmaktadır” (Ley; aktaran Tan 2006). Bu noktada eleştirel bir yol izleyen ve farklı kamusalılıklar yaratarak söylemlerini geniş kitlelere duyurmaya çalışan bu kolektif oluşum, yeni müzakere alanları ve sosyal farkındalık yaratması açısından dikkate değer görünmektedir. Diğer yandan bu aktivist eylemdeki katılım tartışmalıdır. Zira bu projeye katılan insanlar bir bakıma istekleri dışında buna dâhil olmuşlardır ve burada yakalanan etkileşim, eylem için seçilen mekânla paralel olarak düşünüldüğünde, ‘Galata’da bir vitrinde sergilenseydi de aynı etki edilir miydi?’ sorusunu doğurmaktadır.

5 TARTIŞMA VE SONUÇ

‘Kamusal sanat’ projelerinin ‘kamusallık’ yaklaşımlarının tartışıldığı bu çalışmada, ilk önce ‘kamusallık’, ‘kamusal alan’ ve ‘özel alan’ kavramlarının literatürdeki farklı ele alınma biçimleri incelenmiştir. Sonrasında ise ‘kamusal sanat’, ‘yeni tip kamusal sanat’ tanımları ve literatürde kamusal sanat ile eklemlenmiş olarak ele alınan ‘kentsel dönüşüm’ ve ‘soylulaştırma’ kavramları ele alınmıştır. Daha sonra ilk olarak Amerika ve Avrupa’dan, sonra da İstanbul’dan farklı ‘yeni tip kamusal sanat’ projeleri bu kavramsal çerçeve etrafında tartışılmıştır.

Alan araştırması oluşturan projeler, Lacy’in (1995)* “Güncel, modern sanatçılar ne yapar? Kamusal sanat nedir? Nasıl, kim tarafından ve kim için yapılır?”, buna benzer şekilde Gutfreund’un (2003)* “Yeni tip kamusal sanat’ ile ‘kamusal sanat’ neyi gerçekleştirir? ‘Kimin içindir?”, Bourriaud’un (1998)* ilişkisel sanata yönelttiği “Biraradalık yollarının üretilmesine odaklanmış böyle bir sanat, nasıl olur da modern özgürleşme projesini tamamlar ve böylece ona yeni bir hız kazandırabilir? Yeni kültürel ve siyasal hedeflerin gelişmesine hangi çerçevede izin verir?”, buna karşılık Bishop’un (2004)* bu tip sanatın ön plana çıkardığı izleyiciyi sanat katılımına teşvik etme özelliğine yönelttiği “Burada gerçekten katılım var mı? Bu katılım yeterli mi? Bu sanat tipinin temelinde yattığı vurgulanan karşılaşmalar/ilişkiler nasıl ölçülür veya karşılaştırılır? ‘Dialog’a izin veren bütün ilişkiler demokratik mi sayılır? Bu bağlamda ‘demokrasi’ gerçekten ne anlama gelir? Burada bahsedilen ‘ilişki’ ne tür, kimin için ve nasıl üretilir?” gibi sorular çerçevesinde tartışılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak da çalışmada alan araştırmasını oluşturan ‘yeni tip kamusal sanat’ projelerinin değerlendirilmesi ve yapılan içerik analizinden ortaya çıkan ortak kamusal yaklaşımından bir model oluşturulmuştur.

Alan araştırmasını oluşturan projelere bakıldığında; ‘geçici’, ‘demokratik’ ve ‘eşitlikçi’ bir yaklaşım sunmaları, her birine ait bir internet sitesinin oluşturulmuş olması, bütün projelerin sanatı müze/galerilerden çıkarıp günlük hayatın içine katması, sürecin ön planda olması, projelerin katılıma ve izleyiciye açık olmaları, farklı-karşıt kamusalıklar meydana getirmeleri gibi özelliklerin bütün projelerde ortak olduğu görülmektedir. Bunun yanında bütün projelerin görünür olmak adına sosyal medyayı kullandıkları dikkat çekmektedir. Bu noktada Lacy’in (1995)* “görsel sanat, daha geniş ve çeşitlendirilmiş izleyici ile iletişim ve etkileşim kurmak için geleneksel/geleneksel olmayan medyayı kullanır” söylemi anlam kazanmaktadır. Bunlara ek olarak projelerin ortak noktası olan ‘geçicilik’ özelliğinin, insanların sanatı hayatlarına daha kolay dâhil etmelerini sağladığı gözlemlenmektedir.

İncelemelerde, bu tarz projeleri gerçekleştirenlerin genellikle sanatçı kökenli olduğu, sanatçı olmayanların da akademisyen, öğrenci ya da gazeteci olduğu görülmektedir. Örneğin, ‘İsimsiz Mektup’ projesini gerçekleştiren ‘Kamusal Sanat Laboratuvarı’ akademisyen, öğrenci ve gazetecilerden oluşan bir gruptur. ‘Abbasağa Çiftçileri’ projesini gerçekleştirenler de benzer şekilde akademisyen ve öğrencilerdir. Projelerde kullanılan sanat türü genellikle performans odaklı kavramsal sanattır. Ancak projelerin büyük bir çoğunluğu heykel, resim, video, yerleştirme gibi sanat çalışmaları ile desteklenmiştir.

‘Yeni tip kamusal sanat’ projelerinde sıklıkla karşılaşılan özelliklerden olan ‘aykırı’ kesimlere yönelme durumu tartışılan projeler içinde bir tek ‘Kültür Aracıları’ projesinde öne çıkarken, ‘Kuzguncuk’la İç içe’ ve ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ projelerinde de aykırı olmasa da belirli bir kesime yönelme eğilimi söz konusudur.

Bu üç proje aynı zamanda mekân olarak kendilerine soylulaştırma/kentsel dönüşüm alanlarını seçmiş olmakla da benzerlik göstermektedirler.

Özbek'in Negt ve Kluge 'nin 'proleter' ya da 'karşıt' kamusal alanı yorumlarken belirttiği gibi, "proleter kamusal alan, kapitalizmin sömürdüğü, bastırıldığı ve değersizleştirdiği toplumsal emek gücünün tecrübe, yetenek ve ilişki biçimlerinin kâr getiren stratejilerle bir araya getirilmesinin taşıdığı devrimci potansiyele işaret eder" (Özbek 2004: 31,37). 'İsimsiz Mektup' projesi bu söylemi destekler biçimde kapitalizme karşı bir duruş sergileyerek tecrübeyi ön plana çıkarmaktadır. Diğer yandan kapitalizme karşı olan duruşlarını soylulaştırılan mekânların ve o mekânlarda yaşayan insanların sesini duyurmaya çalışarak gösteren 'Kültür Aracıları' ve 'Olağandışı Bir Mahalle Turu' projeleri, Negt ve Kluge'nun 'kullanım değeri' çerçevesinde sordukları sorularını hatırlatmaktadır. 'Mülksüzler kamusal alanı ne oranda kullanabilmektedirler? Egemen sınıflar bu alan aracılığıyla hangi çıkarlarını sürdürürler?' (Negt ve Kluge 1972; aktaran Özbek 2004: 182). Bu iki proje, soylulaştırmanın olduğu ve mülksüzleştirilmek istenen kesime destek olmak adına devlete ve bu soylulaştırıcılara karşı bir tavır sergilemektedir.

'Kültür Aracıları', 'Olağandışı Bir Mahalle Turu', 'Yardımcı Eller' ve 'İsimsiz Mektup' projelerinde açık bir politik duruş gözlenmektedir. İçli'nin de (2011) belirttiği gibi, "neoliberal kentleşme olarak adlandırılan süreçte, eş zamanlı olarak yeni zenginliğin ve yeni yoksulluğun mekânları üretilmekte, bu mekânlar giderek ayrışmakta, ilişkiler kopmakta, toplumsal mesafe artmakta ve kutuplaşma belirginleşmektedir". Çalışmada bu tavrı sergileyen bütün projelerde İçli'nin belirttiği kutuplaşmalar vurgulanmakta ve bu eşitsizlik, sanatı demokratik hale getirmeye çalışan araçlar ve süreçlerle eleştirilmektedir. Bu projelerdeki

kutuplaşmalarda, çatışmalardan doğan ve bundan güç alan bir sanat söz konusudur. Ya mekânda ve orada yaşayanlar arasında ya da projenin kendisinde bir karşıtlık, çatışma olduğu görülmektedir. Projelerde sergilenen bu duruş da genellikle çatışma ortamlarından doğmaktadır ve asıl amaç sisteme tepki göstermek, siyasi farkındalık yaratmaktır. Diğer yandan sosyal ve/veya kültürel çatışmanın olmadığı mekânlarda gerçekleştirilen projelerde genellikle politik bir duruş sergilenmezken, asıl amaç insanlarla güvene dayalı ilişkiler kurup sanatı herkese ulaştırmak ve sanat/sanatçı ve katılımcı arasındaki mesafeyi azaltmaktır. ‘Kültür Aracıları’, ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’, ‘Yardımcı Eller’ ve ‘İsimsiz Mektup’ projeleri sanatı bir mücadele alanı olarak görmekte ve politik bir duruş sergilemektedirler. Ancak bu mücadele ve politik tavır ‘Kuzguncuk’la İç İç’, ‘Kent Bostanı’, ‘Abbasağa Çiftçileri’ projelerinde yoktur. Bu projelerde ortak bir paylaşım ve iletişim alanı yaratma isteği mevcuttur.

‘Abbasağa Çiftçileri’ ve ‘Kent Bostanı’ projeleri konu olarak benzer olsalar da yaklaşım biçimi olarak farklılık göstermektedir. Abbasağa projesinde mahalle sakinleriyle güvene dayalı bir ilişki kurularak, sanatı ‘üst’ görünümünden sıyrıp herkese ulaştırma isteği varken, Kent Bostanı projesindeki asıl amaç, kamusal alan olan parkların devlete ait olmadığına, aksine halkın kullanımına açık, halka ait bir alan olduğunun insanlara hatırlatılmasıdır. Bunun yanında ‘Yardımcı Eller’ ve ‘İsimsiz Mektup’ projeleri doğrudan devletin sanata yaklaşımını eleştirirken, ‘Kültür Aracıları’ ve ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ projelerindeki tepki de kapitalist düzenedir. Kamusal Sanat Laboratuvarı benzeri oluşumlar, Lacy’nin (1995) belirttiği gibi, sınırlara saldırıp, öncü biçimlerden yeni modeller üretmekte ve izleyiciye duyarlılık kazandırarak, sanatta aktif olma imkânı tanımaktadırlar.* Bunların yanında bütün projelerde yaratılan ‘görünürlük’ geçicidir ancak ‘Kültür Aracıları’ projesinde

mahalle tarihinin video arşivlerine kaydedilmesi projeyi diğerlerine kıyasla daha kalıcı bir hale getirmektedir.

Hall ve Robertson (2001) konu üzerine yapılan pek çok çalışmada, kamusal sanatın kimlik ve yer duygusunu geliştirmeye yardım ettiğini, kentli kimliğine katkıda bulunduğunu, toplumun ihtiyaçlarına işaret ettiğini, sosyal dışlama ile mücadele ettiğini, eğitim değerine sahip olduğunu ve sosyal değişimi teşvik ettiğini iddia ettiklerini belirtir.* Ele alınan projelerde de bu özellikler ‘Kültürel Aracılar’ ve ‘Olağandışı Bir Mahalle Turu’ projelerinde öne çıkmaktadır. Bu iki projede kamusal sanatın, ‘yerel ayırt edici özelliklere katkı’ (Hall ve Robertson 2001)*, yer ve aidiyet duygusunu pekiştirme, kültür ve tarihi ön plana çıkarma özellikleri vardır. Bunun yanında ‘Kent Bostanı’ projesinde de kamusal sanatın ‘açık alanların kullanımını arttırma’ (Hall ve Robertson 2001)* özelliği ön plana çıkmaktadır.

Karl Marx’ın ‘kâr yasasının dışında kaldıkları için değiş tokuş, zararına satış, kendi kendine yetecek kadar üretme’ anlamına gelen ‘toplumsal aralık’(interstice) kavramını, kapitalist ekonomi çerçevesine dâhil olmayan toplulukları nitelemek için kullanan Bourriaud (1998: 161, 25), sanatı ‘toplumsal aralık’ olarak yorumlar.* Bütün bu projelerden de görüldüğü gibi aslında bu yeni tip kamusal sanat oluşumlarını toplumsal aralık olarak nitelemek mümkündür. Çünkü bu projeler bir farkındalık yaratma, sanatı herkese ulaştırma, tepki ve duruşlarını gösterme gibi kâr amacı gütmeyen amaçlarla yapılmaktadırlar. Boynudelik ve Eğrikavuk’un (2006, 2007) belirttiği gibi yeni tip kamusal sanatçılar sadece aracıdır. Ele alınan bütün projelerde de bunları gerçekleştirenler hep bir bilinç kazandırmak adına sanatı öne çıkarıp, sanat ile insanlar arasında aracı rolünü üstlenmektedirler. Tartışılan bütün projelerde kamusal sanat Sharp, Pollack ve Paddison’ın belirttiği gibi (2005),

izleyicileri birleştirme arzusuyla hareket eden ve insanların kendilerini ifade edebildikleri alanlar yaratan ve toplumda yenilenen yansımalar (*reflections*) yaratan bir sanat olarak kullanılmaktadır.*

Sonuç olarak ‘yeni tip kamusal sanat’ projelerindeki kamusallık yaklaşımları şu gibi ortak özelliklerle öne çıkmaktadırlar;

- Yer kimliğini ve aidiyet duygusunu öne çıkaran
- Farklılıklara, farklı kültür ve tarihlere sahip çıkan
- Sanatı herkese ulaştırmayı hedefleyen
- Sanat ve sanatçının ‘üstten’ bakışlı yargısını kırıp, izleyici/katılımcıyla arasındaki mesafeyi azaltan
- Politik tepkilerinin sesini duyurmayı hedefleyen
- Devlete, kapitalist düzene, sisteme karşı tepkilerini göstermeyi amaçlayan
- Farkındalık yaratmayı amaçlayan
- İletişim kuran, ilişkileri pekiştiren yollar yaratan
- Çatışan durumları görünür kılan
- Demokratik, eşitlikçi ve farklı karşıt kamusalılıklar yaratan

Bütün bu tartışmaların sonucunda yeni tip kamusal sanatın, Habermas’ın (1962) arzuladığı gibi tekil, eşitlikçi ve demokratik bir alandan ziyade, daha çok Arendt’in (1958) belirttiği gibi modern dönemle beraber özel alan ile kamusal alanın sınırlarının bulanıklaştığı ve toplumsal alanı oluşturduğu, Negt ve Kluge (1972) ikilisinin de vurguladığı gibi çatışmaları içinde barındıran, karşıtlıklardan oluşan çoğul bir kamusal alanı kendine tercih ettiği söylenebilmektedir. Bu tarz projelerdeki kamusalılıklar, “bütünlüklü olmayan, tam aksine çatışmacı bir alan, farklı ve birbirine karşıt öznelliklerin, siyasetlerin ve ekonomilerin barınabildiği bir düzlem olarak”

(Sheikh, 2005: 26) karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada projelerdeki gibi ‘mücadeleci kamusal alan’lar sanat ile birbirlerini karşılıklı olarak etkileyip, sürekli bir ilişki kurmaktadırlar.

KAYNAKLAR

- Adanalı, Y. 2011. “Neoliberal Ütopya Olarak Mekânsız Mekânlar: Soyulaştırılan İstiklal Caddesi ve Ticarileştirilen Kent Mekânları.” *Red Thread* Sayı 3.
- Arendt, H. 1958. *İnsanlık durumu*. B. S. Şener (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal basım tarihi 2000).
- Artun, A (Der.). 2005. *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. 2006. *Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bishop, C. 2006. “The Social Turn: Collaboration and Its discontents.” *Artforum* s.179–185.
- Bishop, C. 2004. “Antagonism and Relational Aesthetics.” *October Magazine* s. 51–79.
- Bishop, C. 2004. “Antagonizma ve İlişkisel Estetik.” *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* içinde (s.31-53) der. Tan, P., Boynik, S. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları (orijinal basım tarihi 2007).
- Bourriaud, N. 1998. “Relational Aesthetics.” *Participation* içinde (s.160-172) der. Bishop, C. Londra: MIT Press (orijinal basım tarihi 2006).
- Bourriaud, N. 1998. *İlişkisel Estetik*. S. Özen (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınevi (orijinal basım tarihi 2005).
- Boynik, S. 2007. “Maria Papadimitriou.” *Olasılıklar, Duruşlar ve Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* içinde (s.160-161) der. Tan, P., Boynik, S. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Boynudelik, Z., Eğrikavuk, I. 2006a. “Kamusal Sanat Pratikleri ve Temporary Service.” *Arredamento*.
- Boynudelik, Z., Eğrikavuk, I. 2006b. “Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi.” *Sanat Dünyamız* 97.
- Boynudelik, Z., Eğrikavuk, I. 2007. “Yeni Tip Kamusal Sanat, Kamusal Pratikler ve MESSHALL ” *Art- İst* s.21–31.
- Buren, D. 1970. “Müzenin İşlevi.” *Sanatçı Müzeleri* içinde (s.150-180) A. Berktaş (Çev.). der. Artun, A. İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal basım tarihi 2005).
- Butler, T. 1995. “Gentrification and the Urban Middle Classes.” *Social Change and the Middle Classes* içinde (s.188-204) der. Butler, T., Savage, M. Londra: UCL Press.

- Cabanne, P. 1971. "Marcel Ducamp'la Söyleşi." *Sanatçı Müzeleri* içinde (s.135-137) E. Gen (Çev.). der. Artun, A. İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal basım tarihi 2005).
- Cameron, S., Coaffee, J. 2005. "Art, Gentrification and Regeneration - From Artist as Pioneer to Public Arts." *European Journal of Housing Policy* 5: 39-58.
- Carras, M. 2007. "Dwelling in Mobility." *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* s.183-187.
- Çaha, Ö. 1998. "Kamusallığın İdeolojik Dönüşümü." *Doğu Batı Dergisi* No.4:17-39.
- Çaha, Ö. 2002. "İdeolojik Kamusal Alanın Krizi." *Açık Toplum Yazıları* içinde (s.62-81) İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Deutsche, R., Ryan, C. 1984. "The Fine Art Of Gentrification." *The MIT Press* s.91-111.
- Eğrikavuk, I. 2011. *Aynı Çatı Altında*. İstanbul: British Council yayını.
- Eğrikavuk, I. 2011. 'Olağandışı Bir Mahalle Turu' proje sahibi ve yürütücüsü, "Yeni Tip Kamusal Sanat ve Olağandışı Bir Mahalle Turu Projesi" konulu görüşme, 28 Aralık, İstanbul.
- Fraser, N. 1991. "Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı." *Kamusal Alan* içinde (s.103-132) N. Dinç, M. Özbek (Çev.). der. Özbek, M. İstanbul: Hil Yayınları (orijinal basım tarihi 2004).
- Gözde Erkek Kuaförü Sahibi 2012. 'Olağandışı Bir Mahalle Turu' proje katılımcısı. "Yeni Tip Kamusal Sanat ve Olağandışı Bir Mahalle Turu Projesi" konulu görüşme, 24 Mart, İstanbul.
- Gutfreund, M. 2003. "Reevaluating 'Public Art': A Photo Essay and Analysis of Graffiti Art Along the Los Angeles River." Üst Düzey Kapsamlı Proje.
- Haacke, H. 1974. "Sergilenmeye Uygun Sanat." *Sanatçı Müzeleri* içinde (s.216-220) E. Gen (Çev.). der. Artun, A. İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal basım tarihi 2005).
- Haacke, H., 1983. "Müzeler – Bilinç Yöneticileri." *Sanatçı Müzeleri* içinde (s.220-239) E. Gen (Çev.). der. Artun, A. İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal basım tarihi 2005).
- Habermas, J. 1989. The Public Sphere: An Encyclopedia Article, *Critical Theory and Society: A Reader* içinde (s.136-142) der. Bronner, S. E., Kellner, D. M. New York: Routledge.
- Habermas, J. 1962,1989. *The Structural Transformation of The Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. T. Burger, F. Lawrence (Çev.). Cambridge: MIT Press (orijinal basım tarihi 1991).

- Habermas, J. 1962,1990. *Kamusal alanın yapısal dönüşümü - Strukturwandel der Öffentlichkeit*. T. Bora, M. Sancar (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal basım tarihi 1997).
- Hall, T., Robertson, I. 2001. "Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, claims and critical debates." *Landscape Research* 26: 5–26.
- Hansen, M. 1990. "Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin 'Kamusal Alan ve Tecrübe'si Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar.'" *Kamusal Alan* içinde (s.103-132) M. Özbek (Çev.). der. Özbek, M. İstanbul: Hil Yayınları (orijinal basım tarihi 2004).
- İçli, G. 2011. "Kentsel Dönüşüme İlişkin Sosyolojik Bir Değerlendirme." *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi* 3.
- İslam, T. 2003. *İstanbul'da Soylulaştırma: Galata Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurtulus, H. 2005. *İstanbul'da Kentsel Ayrışma: Mekânsal Dönüşümde Farklı Boyutlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kuzguncuk'la İç İççe*. 2006, 2007. Tanıtım Kitapçıkları. İstanbul.
- Lacy, S. 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Liebman, S. 1987. "Alexander Kluge ile Söyleşi: Yeni Alman Sineması, Sanat, Aydınlanma ve Kamusal Alan Üzerine." *Kamusal Alan* içinde (s. 5951651) N. Dinç, M. Özbek (Çev.). der. Özbek, M. İstanbul: Hil Yayınları (orijinal basım tarihi 2004).
- McCarthy, J. 2006. "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?." *Journal of Urban Design* 11: 243–262.
- Mouffe, C. 2007. "Artistic Activism and Agonistic Spaces" *Art and Research, A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Vol. 1, No 2.
- Negt, O., Kluge, A. 1972. *Public Sphere and Experience Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. P. Labanyi, J. O. Daniel ve A. Oksiloff University (Çev.). Minneapolis, London: University of Minnesota Press (orijinal basım tarihi 1993).
- Negt, O., Kluge, A. 1972. "Kamusal Alan ve Tecrübe." *Kamusal Alan* içinde (s.133-139) M. Özbek (Çev.). der. Özbek, M. İstanbul: Hil Yayınları (orijinal basım tarihi 2004).
- O'Doherty, B., 1999. *Inside The White Cube: The Ideology of The Gallery Space*. California: University of California Press.
- Özbek, M (Der.). 2004. *Kamusal alan*. İstanbul: Hil Yayınları.

- Özbek, M (Der.). 2004a. "Giriş: Kamusal Alanın Sınırları." *Kamusal Alan* içinde (s. 609–651) der. Özbek, M. İstanbul: Hil Yayınları.
- Remesar, A. 2005. "Public Art: Towards A Theoretical Framework." *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art* içinde (s.128-140) der. Remesar, A. Barcelona: University of Barcelona.
- Roberts, P., Sykes H (Der.). 2000. *Urban Regeneration a Handbook*. London: SAGE.
- Salice, S. 2010. "The Place of Public Art in Social Change." *Catholic University of Sacred Heart*.
- Selwood, S. 1995. *The benefits of public art: the polemics of permanent art in public places*. California: Policy Studies Institute.
- Sharp, J., Pollock, V., Paddison, R. 2005. "Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration." *Urban Studies* 42: 1001–1023.
- Sheikh, S. 2005. "Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya." *Olasılıklar, Duruşlar ve Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* içinde (s.23-29) der. Tan, P., Boynik, S. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Smith, N. 2002. "New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy." *Antipode* 34(3): 427–450.
- Sönmez, B., Öcal, G. 2007. "Kamusal Alan, Kamusal Sanat, Kentsel Dönüşüm ve Silahtarağa'nın Sosyolojisi." İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü Projesi.
- Şen, B. 2005. "Soylulaştırma: Kentsel Mekânda Yeni Bir Ayrışma Biçimi" *İstanbul'da Kentsel Ayrışma* içinde (s. 127–159) der. Kurtuluş, H. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tan, P., Boynik, S., 2007. "Derleyenin Notu. Olasılıklar, Duruşlar ve Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde, der. Pelin Tan, Sezgin Boynik, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s.15-17.
- Tekel Bayi Sahibi 2011. Tophane sakini. "Yeni Tıp Kamusal Sanat ve Olağandışı Bir Mahalle Turu Projesi" konulu görüşme, 29 Kasım, İstanbul.
- Temporary Services. 2011. "Market Project Introduction."
- Türkün, A., Kurtuluş, H. 2005. "Giriş." *İstanbul'da Kentsel Ayrışma: Mekânsal Dönüşümde Farklı Boyutlar* içinde (s. 9-24) der. Kurtuluş, H. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- Abbasğa Çiftçileri Blogu*. Erişim tarihi: Mayıs 2012
<http://abbasgaciftcileri.blogspot.com/p/surec.html>

Barra, P. 2010. "The Fabric Of Life Roma-Gypsy Fashion" *Blogspot.com*. Erişim Tarihi: Mayıs 2012

Boynudelik, Z. 2010. "Kamu ile Sanat Pratikleri ve Güncel Sanat: Olanaklar ve Tuzaklar." *kamusalpratikler.blogspot.com*. Erişim Tarihi: Mayıs 2012
<http://kamusalpratikler.blogspot.com/>

Boynudelik, Z. 2011. "Abbasğa Çiftçileri: Proje Nasıl Ortaya Çıktı?" *abbasgaciftcileri.blogspot.com*. Erişim Tarihi: Mayıs 2012
<http://abbasgaciftcileri.blogspot.com/p/yeni-tip-kamusal-sanat.html>

Carras, M. 2005. "Hotel Grande" *Tama-gr.blogspor.org*. Erişim Tarihi: Mayıs 2012
<http://tama-gr.blogspot.com/2005/05/text-by-maria-thalia-carras-exhausted.html>

Dayanışma Mutfağı. Erişim Tarihi: Temmuz 2012
<http://dayanismamutfagi.blogspot.com>

Erdoğan, M. 2002. "Kamusal Alan ve Hukuk" *Radikal* Erişim Tarihi: Aralık 2011
<http://arsiv.zaman.com.tr/2002/12/03/yorumlar/default.htm>

Ferhat Kentel ile Tophane olayı üzerine. 2010. *Marksist.org*. Erişim Tarihi: Aralık 2011
<http://marksist.org/dosyalar/2076-ferhat-kentel-ile-tophane-olayi-uzerine>

Kamusal Sanat Laboratuvarı. Erişim Tarihi: Mayıs 2012
<http://www.kamusalsanatlaboratuvari.com/>

Kent Bostanı. *Ntvmsnbc.com*. Erişim tarihi: Mayıs 2012
<http://www.ntvmsnbc.com/id/25117068/>

Kentel, F. 2002. "Kamusal Alan Artık Çıplak." *Bianet.com*. Erişim Tarihi: Aralık 2011
<http://bianet.org/biamag/bianet/14978-kamusal-alan-artik-ciplak>

Köşşekoğlu, A. 2010. "Sebzeler 'Kent Bostanı' nda sessiz sedasız yetişiyor." Erişim tarihi: Mayıs 2012
<http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=1010899>

Macit, H. 2012. "Tarlabaşı'nın Dayanışma Mutfağı" *Bianet.org*. Erişim tarihi: Temmuz 2012
<http://bianet.org/bianet/toplum/139453-tarlabasinin-dayanisma-mutfagi>

Mess Hall. Erişim Tarihi: Mart 2012
<http://messhall.org/>

Oda Projesi. Erişim Tarihi: Mart 2012
<http://odaprojesi.blogspot.com/>

Oda Projesi: Kültürel Aracıları. Erişim Tarihi: Mart 2012
<http://kulturel-aracilar.blogspot.com/>

- Oda Projesi*. Erişim Tarihi: Mart 2012
http://www.simotasbinasi.com/?page_id=50
- Oğuz, K. 2010. “Bu saldırı mahalleli için mağlubiyetle sonuçlandı!”. *Habertürk*.
Erişim Tarihi: Ocak 2012
<http://www.haberturk.com/gundem/haber/555060-bu-saldiri-mahalleli-icin-maglubiyetle-sonuclandi->
- Papadimitriou, M. 2012. “Hotel Isola” *Isolacenter.org*. Erişim Tarihi: Mayıs 2012
http://www.isolartcenter.org/index_eng.php?p=1131987204&i=1159788601&z=1196664119
- Pist / Interdisciplinary Project Space*. Erişim tarihi: Mayıs 2012
http://www.pist.org.tr/PiST_Interdisciplinary_Project_Space_Istanbul.html
- Sinek Sekiz Kent Bostanı’nda Sebzeler Büyümeye Başladı. 2010. *Wordpress.com*.
Erişim Tarihi: Mayıs 2012
<http://sineksekiz.wordpress.com/2010/04/22/sinek-sekiz-kent-bostaninda-sebzeler-buyumeye-basladi/>
- Superflex*. Erişim tarihi: Mart 2012
<http://superflex.net/>
- Superflex*. Erişim tarihi: Mayıs 2012
http://superflex.net/tools/guarana_power/image/2#g
- Superflex*. Erişim tarihi: Mayıs 2012
<http://www.e-flux.com/announcements/superflex-supershow/>
- Şenol, G. 2006. “Türkiye’de Kamusal Heykel Muskadır! ” *Arkitera.com*. Erişim Tarihi: Ocak 2012
<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=8684>
- T.A.M.A. 2002. *Manifesta.org*. Erişim Tarihi: Mart 2012
<http://www.manifesta.org/manifesta4/en/press/pressm98.html>
- Tan, P. 2006. “Soylulaştırma Sürecinde Sanat ve Sanatçı.” *Tanpelin.blogspot.com*.
Erişim Tarihi: Mart 2012
http://tanpelin.blogspot.com/2006/09/gentrification-and-role-of-artist_26.html
- Tan, P. 2010. “Sanat Kamusal Alandan Ne İstiyor?” *Yenimimar.com*. Erişim Tarihi: Mart 2012
<http://www.yenimimar.com/index.php?action=displayQuestion&ID=101>
- Temporary Services*. Erişim tarihi: Mart 2012
<http://www.temporaryservices.org/>
- Whiteley, G. “Art for Social Spaces.” *Vads.ac.uk*. Erişim Tarihi: Ocak 2012
<http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/regeneration.html>

Yavuz, S. 2010. "Tophane Art Walk ve Pazar günü." *Grizine.com*. Erişim Tarihi: Ocak 2012
<http://www.grizine.com/2010/03/12/tophane-art-walk-ve-pazar-gunu/>

2010. "Mahalle Baskısı Yok" *Milliyet*. Erişim Tarihi: Aralık 2011
<http://www.milliyet.com.tr/mahalle-baskisiyok/siyaset/haberdetay/25.09.2010/1293469/default.htm>