

**SANATTA YENİ TOPLUMSAL STRATEJİLER VE PRATİKLER:  
YENİ TİP KAMUSAL SANAT**

ESRA KIZILKAYA EROĞLU

İŐIK ÜNİVERSİTESİ

2018

SANATTA YENİ TOPLUMSAL STRATEJİLER VE PRATİKLER:  
YENİ TİP KAMUSAL SANAT

ESRA KIZILKAYA EROĞLU

Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi,

Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü 2004

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri

Yüksel Lisans Programı 2018

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2018

IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATTA YENİ TOPLUMSAL STRATEJİLER VE PRATİKLER:  
YENİ TİP KAMUSAL SANAT

ESRA KIZILKAYA EROĞLU

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Halil Akdeniz Işık Üniversitesi



(Tez Danışmanı)

Prof. Rifat Şahiner Yıldız Teknik Üniversitesi



(Tez Eş Danışmanı)

Prof. Meriç Hızal Işık Üniversitesi



Prof. İnel İnâl

Mimar Sinan Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 04 / 06 / 2018

SANATTA YENİ TOPLUMSAL STRATEJİLER VE PRATİKLER:  
YENİ TİP KAMUSAL SANAT

**ÖZET**

Yeni tip kamusal sanat, 90'lı yıllara gelinirken, dünyanın içinde bulunduğu sosyo-politik durumlara sessiz kalamayan, bir grup aktivist sanatçının, ayrımcılıklara, adaletsizliklere karşı arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Merkezi bir konuma koydukları izleyici kavramlarının öncüsü olarak 70'li yıllar sonrasında gelişen feminist marksist grupları göstermektedirler. Sol görüşü benimseyen bu sanatın kavramları; politik, toplumsal sorunlar ve izleyicisiyle etkileşim üzerine kurulmuştur. Geçmişte örneklerini gördüğümüz öncü sanat gruplarının düştüğü konuma gelmemek için kendine sorular soran cevaplar arayan bir sanattır.

Suzanne Lacy'nin Türkçe'ye daha çevrilmemiş olan kitabı *Mapping The Terrain: New Genre Public Art* kitabı çalışmamın temelini oluşturmaktadır. İlk olarak bu oluşumun arkasındaki politik süreçler, etkilendikleri kavramlar irdelenmeye çalışılmıştır. Ardından bu sanatın oluşumunda etkili olmuş Suzanne Lacy, Mary Jane Jacob, Suzi Gablik, Guillermo Gomez Pena, Lucy R. Lippard, Allan Kaprow gibi sanatçıların ve küratörlerin bu sanata bakış açılarını, görüşlerini, eleştirilerini ve önerilerini kapsamaktadır. Bu çalışmada aynı zamanda toplumsal tabanlı bu sanatın örnekleri sunulmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler: Kamu, Etkileşim, Toplumsal, Farklılıklar, Yeni tip kamusal sanat, Diyalog, İzleyici, İlişkisel, Öteki, Çok kültürlülük, İşbirliği.**

NEW SOCIAL STRATEGIES AND PRACTICES IN ART:  
NEW GENRE PUBLIC ART

**ABSTRACT**

New Genre Public art was founded by a group of activist artists, who could not be silent to the socio politic situation the world was in as it approached the 90s, as a result of their search for solutions to the discriminations and injustices they were witnessing. They have adopted the feminist and Marxists groups, established after the 70s, as their earlier role-models, due to the central importance given to the audience concepts. Concepts of this art which adopt socialist ideology is built on, politics, social problems and interaction with its audience. In order not to fall into the same mistakes as the prior Avangard art groups, New Genre Public art is one that asks questions to itself and looks for the answers.

Suzaanne Lacy's book, which has not yet been translated to Turkish, *Mapping The Terrain: New Genre Public Art* is the foundation for this study. First the political continuum behind this development and the concepts it has been influenced by have been studied. Later it covers the points of view, vision, critique and suggestions of the artists and curators who have contributed in the creation of this art such as Suzanne Lacy, Mary Jane Jacob, Suzi Gablik, Guillermo Gomez Pena, Lucy R. Lippard and Allan Kaprow. Additionally, in this study samples of this "community based" art is presented.

**Key Words: Public, Interaction, Social, Differences, New Genre Public Art, Dialogue, Audience, Relational, Other, Multiculturalism, Collaboration.**

Babama.

## ÖNSÖZ

Sanat Kuramı ve Eleştiri, Yüksek Lisans Programına başladığım ilk günden itibaren, desteklerinden, ayrıca verdiği heykel derslerinden ötürü sevgili hocam, Prof. Meriç Hızal'a, eğitim sürecim içerisinde, olumlu, yapıcı ve yüreklendirici desteğiyle, hep yanımda olan, resim tekniğimi geliştirmemi sağlayan tez danışmanım sevgili hocam Prof, Dr. Halil Akdeniz'e, Yüksek Lisans Programın'da verdiği derslerle ufkumu geliştiren, engin bilgi ve tecrübesini esirgemeyen, tez konumun olgunlaşmasından, son güne kadar, aydınlatıcı olan, her adımında yardımcı, incelikli ve titiz yaklaşımlarından dolayı, eş danışmanım sevgili hocam, Prof. Rıfat Şahiner'e sonsuz teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Ayrıca sevgili eşim Dr. Öğretim Üyesi, Onur Eroğlu'na, bu zorlu süreç içerisinde bana gösterdiği sonsuz sabır ve destek için, sevgili anneme, ablama ve bana anlayış gösteren tüm aile fertlerime, tüm dostlarıma, desteklerinden ötürü, sonsuz teşekkür ediyorum.

## İçindekiler

<b>Özet</b> .....	i
<b>Abstract</b> .....	ii
<b>İthaf</b> .....	iii
<b>Önsöz</b> .....	iv
<b>İçindekiler</b> .....	v
<b>Tablo Listesi</b> .....	ix
<b>Görsel Listesi</b> .....	x
<b>Kısaltmalar</b> .....	xix
<b>1 Giriş</b> .....	1
<b>2 Kamunun Oluşumu</b> .....	7
2.1. Tartışmalı Kamu.....	11
<b>3 Suzanne Lacy ve Yeni Tip- Kamusal Sanat</b> .....	15
3.1. Kamusal Sanatın Alternatif Tarihi.....	16
<b>4 Kamu Yararına Sanat</b> .....	21
4.1. Sosyal Aktivizm.....	21
4.1.1. Medya ve Aktivizm.....	26
4.2. Feminist Aktivist Stratejiler.....	27
4.3. Yeni Tip Kamusal Sanatın Yakın Tarihi.....	29
4.4. Neden Kamuda Çalışmak.....	32
4.4.1. Chicano Hareketi.....	34
<b>5 Yeni Tip Kamusal Sanat Oluşumunun Gereçekleri</b> .....	37
5.1. Sosyal Analizler.....	37
5.2. Guillermo Gomez-Pena Sansüre Karşı Manifesto.....	39
5.3. Muhafazakar Politikalar - Sansür - Ötekileştirme.....	40
5.4. Çok Kültürlü Etkileşimler.....	41
5.5. Çok Kültürlülük ve Sorunları.....	43



5.6. Çok Kültürlü Eylem Stratejileri.....	44
5.6.1. Lucy R. Lippard, Nerede Olabiliriz.....	46
5.6.2. Guillermo Gomez-Pena'nın Büyük İşbirliği Projesi.....	48
<b>6 Sanatsal Yöntemler.....</b>	<b>51</b>
6.1. Women on Waves.....	52
6.2. Deneysel Metodolojiler-Sanat ve Politika.....	54
6.2.1 Group Material.....	56
6.2.2.Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF).....	58
6.2.3. Guarilla Girls.....	60
6.2.4. Gran Fury.....	62
6.2.5. Grupo Etcétera - The Yes Men.....	64
6.2.5.1. Grupo Etcétera.....	64
6.2.5.2. The Yes Men.....	70
<b>7 Kamusal Sanat Kategorileri.....</b>	<b>76</b>
<b>8 Farklılıklar.....</b>	<b>99</b>
8.1. Farklı Toplumlarda Kamusal Sanat Algısı.....	100
<b>9 Yeni Tip Kamusal Sanat Bileşenleri.....</b>	<b>105</b>
9.1. İşbirlikçi Olarak Sanatçı.....	105
9.1.1.Küratörle İşbirliği.....	106
9.1.1.1 Culture in Action.....	107
9.1.2. Mimar ve Sanatçı İşbirlikleri Jeff Kelley.....	112
9.2. Eleştirmen.....	114
9.3. İzleyicinin Oluşumu.....	114
9.3.1. Çağdaş Sanat İzleyicisi.....	116
9.3.2. Demode İzleyici.....	117
9.3.3. Yeni İzleyici.....	118
9.4. Sanatçılar İçin Yeni Roller.....	119
9.4.1. Oda Projesi ve Eleştirisi.....	121
<b>10 Paradigmalar.....</b>	<b>124</b>
10.1. Bireysellik Kavramı.....	128
10.2. Diyalog - Empati.....	133

10.2.1. Jonathan Borofsky ve Gary Glassman'ın Ceza Evi Belgeseli.....	135
10.2.2. Suzanne Lacy Kristal Yorgan.....	136
10.2.3. Mierle Laderman Ukeles 'Temizliğe El Atmak'.....	138
10.2.4. Paulo Freire ve Diyalog.....	140
10.3. Bağlantısal Estetik.....	143
10.4. Sanatçının İç Gereklilikleri (Estella Conwill Majozo).....	146
10.4.1 Anna Halprin.....	148
10.5. Blues Formu.....	150
<b>11 Sanatın Değişimindeki Başarı ve Başarısızlık.....</b>	<b>152</b>
11.1. Sanatçının Sorumluluğu.....	152
11.2. Sürdürülebilirlik.....	153
11.3 Project Other Ways (Başka Yöntemler Projesi) Allan Kaprow.....	154
<b>12 Değerlendirme Kriterleri-Endişeler ve Öneriler.....</b>	<b>161</b>
12.1. YTKS'ın Estetik Anlayışı ve Eleştirisi.....	162
12.2. Eleştiri Yöntemlerinin Geliştirilmesi.....	163
12.3. Suzanne Lacy'nin Önerisi.....	167
12.3.1. Etkileşim.....	168
12.3.1.1. Subjektiflik ve Empati: Deneyimci Olarak Sanatçı .....	169
12.3.1.2. Ortaya Konana Bilgiler: Haberci Olarak Sanatçı.....	170
12.3.1.3. Durumlar ve Çözümler: Analist Olarak Sanatçı.....	171
12.3.1.4. Fikir Birliğini İnşa Etmek - Aktivist Olarak Sanatçı.....	173
12.3.2. İzleyici.....	174
12.3.2.1. Köken-Yaratım ve Sorumluluk.....	175
12.3.2.2. İşbirliği-İşin Gelişimi.....	175
12.3.2.3. İşbirliği-İşin Gelişimi Gönüllüler ve İcracılar.....	176
12.3.2.4. Hazır olan İzleyici.....	176
12.3.2.5. Medya İzleyicisi.....	176
12.3.2.6. Hafıza ve Efsane İzleyicisi.....	177
12.3.2.7. Los Angeles Yoksulluk Departmanı (LAPD) John Malpede.....	177
12.3.3. Niyet.....	179
12.3.4. Etkililik.....	181

<b>13 Sonuç</b> .....	184
<b>Kaynakça</b> .....	188
<b>Özgeçmiş</b> .....	195

## **Tablo Listesi**

**Tablo 1.** Suzanne Lacy Sanatçının Rollerini için Diyagram Modeli

LACY, Suzanne, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Second Printing, Bay Press, Seattle, Washington, 1996. ....168

**Tablo 2.** Seyirci Merkezli Etkileşim Diyagramı.

LACY, Suzanne, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Second Printing, Bay Press, Seattle, Washington, 1996. ....175

## GÖRSEL LİSTESİ

- Resim 1:** Allan Kaprow: Fluids, 1967. Courtesy of Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth. Photo c Julian Wasser.  
(<https://www.metalocus.es/en/news/fluids-a-happening-allan-kaprow-1>)  
Son Erişim 7 Mayıs 2018.....20
- Resim 2:** Artists and Writers Protest, “End Your Silence” advertisement. Printed in the New York Times on April 18, 1965.  
(<https://erenow.com/ww/kill-for-peace-american-artists-against-the-vietnam-war/3.html>)  
Son Erişim 7 Mayıs 2018.....23
- Resim 3:** Artists and Writers Protest, “End Your Silence” advertisement. Printed in the New York Times on June 27, 1965.  
(<https://erenow.com/ww/kill-for-peace-american-artists-against-the-vietnam-war/3.html>)  
Son Erişim 7 Mayıs 2018.....24
- Resim 4:** Charles Brittin, Photograph Of The Artists’ Protest Committee Artists’ Tower Of Protest, Los Angeles, 1966. Silver dye bleach print, chromogenic process. Charles Brittin Archive, Getty Research Institute.  
(<https://erenow.com/ww/kill-for-peace-american-artists-against-the-vietnam-war/4.html>)  
Son Erişim 7 Mayıs 2018.....25
- Resim 5:** Charles Brittin, Photograph of the Artists’ Protest Committee Artists’ Tower of Protest, Los Angeles, 1966. Charles Brittin Archive, Getty Research Institute.  
(<https://erenow.com/ww/kill-for-peace-american-artists-against-the-vietnam-war/4.html>)  
Son Erişim 7 Mayıs 2018.....26
- Resim 6:** Amalia Mesa-Bains, An Ofrenda for Dolores del Rio, 1984; sunak enstalasyonu (altar installation)  
(<https://www.youtube.com/watch?v=zQmkB91La5g> )  
Son Erişim 7 Mayıs 2018.....35

<b>Resim 7: Women on Waves</b> ( <a href="http://echrblog.blogspot.com.tr/2009/02/women-on-waves.html">http://echrblog.blogspot.com.tr/2009/02/women-on-waves.html</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	53
<b>Resim 8: Superbarrio</b> ( <a href="http://www.bifurcaciones.cl/2013/12/superbarrio-al-rescate/bifurcaciones-superbarrio-2/">http://www.bifurcaciones.cl/2013/12/superbarrio-al-rescate/bifurcaciones-superbarrio-2/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	54
<b>Resim 9: Fray Tormenta</b> ( <a href="http://ericnus.com/post/52886789368/fray-tormenta-was-a-priestluchador-who-often">http://ericnus.com/post/52886789368/fray-tormenta-was-a-priestluchador-who-often</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	55
<b>Resim 10: Group Material, Dazibaos, Union Square, NY. Nisan 1982</b> ( <a href="http://www.dougashford.info/?p=595">http://www.dougashford.info/?p=595</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	57
<b>Resim 11: Dazibao are put up in Beijing University by students.</b> ( <a href="https://medium.com/fairbank-center/exhibiting-the-cultural-revolution-part-2-the-visual-spectacle-of-dazibao-7a61d5ba684b">https://medium.com/fairbank-center/exhibiting-the-cultural-revolution-part-2-the-visual-spectacle-of-dazibao-7a61d5ba684b</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	57
<b>Resim 12: Jay Dusard, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo at the West End of the U.S.-Mexico Border, California 1985, Gelatin silver print, image 26.4x33cm, sheet 40.6x50.8 cm, Museum of Contemporary Art, San Diego.....</b>	59
<b>Resim 13: Jean auguste dominique ingres-la grande odalisque-1814</b> ( <a href="http://www.galleryintell.com/artex/grand-odalisque-by-jean-auguste-dominique-ingres/jean_auguste_dominique_ingres-la_grande_odalisque-1814">http://www.galleryintell.com/artex/grand-odalisque-by-jean-auguste-dominique-ingres/jean_auguste_dominique_ingres-la_grande_odalisque-1814</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	61
<b>Resim 14: Guerrilla Girls poster, 1989. The Getty Research Institute, 2008.M.14. © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com</b> ( <a href="https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/guerrilla-girls-1985-today/">https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/guerrilla-girls-1985-today/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	61
<b>Resim 15: Kissing Doesn't Kill (Color postcard) Creator: Gran Fury</b> ( <a href="https://anexile.wordpress.com/2013/03/21/art-tells-a-story-kissing-doesnt-kill-greed-and-indifference-do/">https://anexile.wordpress.com/2013/03/21/art-tells-a-story-kissing-doesnt-kill-greed-and-indifference-do/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	63

<b>Resim 16:</b> Escrache a Raúl Sánchez Ruiz ( <a href="https://grupoetcetera.wordpress.com/1998-2/">https://grupoetcetera.wordpress.com/1998-2/</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	65
<b>Resim 17:</b> Escrache a Leopoldo Fortunato Galtieri ( <a href="https://grupoetcetera.wordpress.com/1998-2/">https://grupoetcetera.wordpress.com/1998-2/</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	66
<b>Resim 18:</b> Mierdazo, Buenos Aires, 2002 ( <a href="http://www.oktobarskialon.org/52/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=35&amp;Itemid=47&amp;lang=en">http://www.oktobarskialon.org/52/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=35&amp;Itemid=47&amp;lang=en</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	67
<b>Resim 19:</b> Grupo Etcetera and the “International Errorist Movement ( <a href="http://utopiana.ch/en/grupo-etcetera-and-the-%E2%80%9Cinternational-errorist-movement%E2%80%9D/">http://utopiana.ch/en/grupo-etcetera-and-the-%E2%80%9Cinternational-errorist-movement%E2%80%9D/</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	69
<b>Resim 20:</b> Errorista ( <a href="http://argentina.indymedia.org/news/2005/11/345450.php">http://argentina.indymedia.org/news/2005/11/345450.php</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	70
<b>Resim 21:</b> 2004 yılında yeniledikleri sahte web sitesi <a href="http://yesbushcan.com.yeslab.org/">http://yesbushcan.com.yeslab.org/</a> ( <a href="http://theyesmen.org/museum">http://theyesmen.org/museum</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	71
<b>Resim 22:</b> Andy-Gilda-Mike ( <a href="https://www.mediasanctuary.org/image-galleries/fall-09-events/the-yes-men-fix-the-world/">https://www.mediasanctuary.org/image-galleries/fall-09-events/the-yes-men-fix-the-world/</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	72
<b>Resim 23:</b> Mumların Vivoleum'dan yapıldığını öğrenen katılımcılar ( <a href="http://www.shadowdistribution.com/the-yes-men-fix-the-world/">http://www.shadowdistribution.com/the-yes-men-fix-the-world/</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	74
<b>Resim 24:</b> The Yes Men's The New York Times ( <a href="https://www.mediasanctuary.org/image-galleries/fall-09-events/the-yes-men-fix-the-world/">https://www.mediasanctuary.org/image-galleries/fall-09-events/the-yes-men-fix-the-world/</a> ) Son Erişim 20 Haziran 2018.....	75

<b>Resim 25:</b> Title: Transparencies from 1988 Boulder Creek Project binder Format: 2 sheets of color transparencies,photography,Creator:Harrison, Helen Mayer-Harrison, Newton, Ecology in Art, Stanford University, Libraries, Department of Special Collections and University Archives M1797 ( <a href="https://exhibits.stanford.edu/harrison/browse/boulder-creek">https://exhibits.stanford.edu/harrison/browse/boulder-creek</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	76
<b>Resim 26:</b> Athena Tacha, Memory Path Shelby- Five Points Park Sarasota FL 18' x 30' x 55', 1990-1991 ( <a href="http://projects.art4business.com/u-of-d-2/tacha.html">http://projects.art4business.com/u-of-d-2/tacha.html</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	77
<b>Resim 27:</b> Andrew Leicester Mining Memorial Prospect V-III, Frostburg, MD,1982 (1999 yılında eserin güvenlik nedeniyle kaldırıldığı söylenmekte.) ( <a href="https://andrewleicester.com/project/prospect-v-iii-frostburg-md/">https://andrewleicester.com/project/prospect-v-iii-frostburg-md/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	78
<b>Resim 28:</b> Andrew Leicester Mining Memorial Prospect V-III, Frostburg, MD,1982 (iç görünüş) ( <a href="https://andrewleicester.com/project/prospect-v-iii-frostburg-md/">https://andrewleicester.com/project/prospect-v-iii-frostburg-md/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	78
<b>Resim 29:</b> Charles Simonds, Dwelling: PS 1, New York, 1975, clay, sand, and wood. Courtesy of the Artist ( <a href="http://www.artcritical.com/2015/12/31/michael-coffey-on-charles-simonds/">http://www.artcritical.com/2015/12/31/michael-coffey-on-charles-simonds/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	79
<b>Resim 30.</b> The House of Future, David Hammons, Charleston,1991 ( <a href="http://ardensherman.com/the-house-of-the-future">http://ardensherman.com/the-house-of-the-future</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	80
<b>Resim 31.</b> I Welcome Myself to a New Place, Olivia Gude, 113.street and Cottage Grove Ave. Chicago, ,1988 Acrylic paint, 7200 ft <sup>2</sup> ( <a href="http://www.cpag.net/guide/2/2_pages/2_6_01.htm">http://www.cpag.net/guide/2/2_pages/2_6_01.htm</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	81
<b>Resim 32:</b> Dr. Charles Smith's African American Heritage Museum in Aurora, Illinois-1986 ( <a href="http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/african-american-heritage-museum-and-black-veterans-archives/">http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/african-american-heritage-museum-and-black-veterans-archives/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	82



<b>Resim 33:</b> Dr. Charles Smith's African American Heritage Museum in Aurora, Illinois-1986 ( <a href="http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/african-american-heritage-museum-and-black-veterans-archives/">http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/african-american-heritage-museum-and-black-veterans-archives/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	83
<b>Resim 34:</b> The Schomburg Center for Research in Black Culture, The Rivers by Houston Conwill (1947–2016), Estella Conwill Majozo (1949–), and Joseph DePace (1954–). Terrazzo and brass, 50 by 21 feet. Schomburg Center ( <a href="https://www.flickr.com/photos/jag9889/6518091753">https://www.flickr.com/photos/jag9889/6518091753</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	84
<b>Resim 35:</b> Three weeks in May, Suzanne Lacy, 1977, Map ( <a href="http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/">http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	85
<b>Resim 36:</b> Three weeks in May, event ( <a href="http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/">http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	85
<b>Resim 37:</b> Fusco and Gómez-Peña, The Year of the White Bear, 1992. Two Amerindians on display for three days at Columbus Plaza, Madrid, Spain, 1992. Photo by Peter Barker. ( <a href="https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/">https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	86
<b>Resim 38:</b> Fusco and Gómez-Peña, The Year of the White Bear, 1992. Photo by Glenn Halvorsen. ( <a href="https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/">https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	87
<b>Resim 39:</b> Southern End of Time Landscape (1965). Time Landscape of New York ( <a href="http://www.roomzoom.com/news/the-alan-sonfist-interview/">http://www.roomzoom.com/news/the-alan-sonfist-interview/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	88
<b>Resim 40:</b> Lower Manhattan Sign Project, REPOhistory 1992 ( <a href="http://www.gregorysholette.com/?page_id=71">http://www.gregorysholette.com/?page_id=71</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	89

<b>Resim 41:</b> Pulp Fiction (1993) ( <a href="http://condebeveridge.ca/?projects=pulp-fiction-1993">http://condebeveridge.ca/?projects=pulp-fiction-1993</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	91
<b>Resim 42:</b> Pulp Fiction (1993) ( <a href="http://condebeveridge.ca/?projects=pulp-fiction-1993">http://condebeveridge.ca/?projects=pulp-fiction-1993</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	91
<b>Resim 43:</b> The Paper Tiger Television Guide to Media Activism, Paper Tiger Television Collective, 1991. New York State Council on the Arts (NYSCA) Electronic Media and Film Program Collection. ( <a href="http://rmc.library.cornell.edu/signaltocode/exhibition/mediacultures/index.html">http://rmc.library.cornell.edu/signaltocode/exhibition/mediacultures/index.html</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	92
<b>Resim 44:</b> The Paper Tiger Television ( <a href="http://papertiger.org/video-archive/image-archive/">http://papertiger.org/video-archive/image-archive/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	93
<b>Resim 45:</b> South Bronx:August 1980 ( <a href="http://www.johnfekner.com/index.php">http://www.johnfekner.com/index.php</a> ) Son Erişim 15 Mayıs 2018.....	95
<b>Resim 46:</b> Permanent Shadows or Nuclear Shadows-1945- (The Atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki) ( <a href="https://www.quora.com/Is-it-true-that-permanent-shadows-were-formed-during-the-bombing-of-Hiroshima-and-Nagasaki-and-that-humans-were-vaporized-in-the-kill-zone-What-is-the-cause-of-permanent-shadows-Why-didnt-the-stair-in-the-picture-get-destroyed-from-the-explosion">https://www.quora.com/Is-it-true-that-permanent-shadows-were-formed-during-the-bombing-of-Hiroshima-and-Nagasaki-and-that-humans-were-vaporized-in-the-kill-zone-What-is-the-cause-of-permanent-shadows-Why-didnt-the-stair-in-the-picture-get-destroyed-from-the-explosion</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	96
<b>Resim 47:</b> The Shadow Project-6-Aug-1985 ( <a href="https://halmagazine.wordpress.com/2016/08/09/the-shadow-project-2016-%E2%80%A2-hiroshima-and-nagasaki/">https://halmagazine.wordpress.com/2016/08/09/the-shadow-project-2016-%E2%80%A2-hiroshima-and-nagasaki/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	96
<b>Resim 48:</b> The Shadow Project ,6 Aug. 1985, Donna Grund Slepach and Alan Gussow ( <a href="http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1990/Held.html">http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1990/Held.html</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	97

<b>Resim 49:</b> The Great Wall of Los Angeles ( <a href="http://sparcinla.org/programs/the-great-wall-mural-los-angeles/">http://sparcinla.org/programs/the-great-wall-mural-los-angeles/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	102
<b>Resim 50:</b> Christo and Jeanne-Claude The Umbrellas, Japan-USA, 1984-91 Photo: Wolfgang Volz © 1991 Christo ( <a href="http://christojeanneclaude.net/projects/the-umbrellas">http://christojeanneclaude.net/projects/the-umbrellas</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	103
<b>Resim 51:</b> Haha -Flood ( <a href="https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/">https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	108
<b>Resim 52:</b> Grennan and Sperandio ( <a href="https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/">https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	109
<b>Resim 53:</b> Suzanne Lacy- Culture in Action ( <a href="https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/">https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	111
<b>Resim 54:</b> Inigo Manglano-Ovalle ( <a href="https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/">https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	112
<b>Resim 55:</b> Oda Projesi ( <a href="http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2012/">http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2012/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	122
<b>Resim 56:</b> Renée Green. Import/Export Funk Office, 1992-93. Karışık teknik enstalasyon. Değişken boyutlar. Fotograf: Sandak/Macmillan. ProQuest,Sussman, Elisabeth. Art Journal; New York Vol. 64, Iss. 1, (Spring 2005): 74- 79. Then and Now: Whitney Biennial 1993.....	126
<b>Resim 57:</b> Pepón Osorio. The Scene of the Crime (Whose Crime?), 1993. Karışık teknik enstalasyon. Whitney Amerikan Sanat Müzesi. Bronx sanat müzesi koleksiyonu. ProQuest,Sussman, Elisabeth. Art Journal; New York Vol. 64, Iss. 1, (Spring 2005): 74- 79. Then and Now: Whitney Biennial 1993.....	126

<b>Resim 58:</b> Tilted Arc, Richard Serra, 1981, sculpture, steel, New York City (destroyed). Photo © 1985 David Aschkenas ( <a href="http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_big1.html">http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_big1.html</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	130
<b>Resim 59:</b> Little Tokyo Historic Art Walk ( <a href="http://jmcontractors.com/project-photos/urban-civic-developments/thirteen-buildings-within-downtown-los-angeles-cor-e-comprise-little-tokyo-historic-district-district-placed-national-r-egister-historic-places-1986-designated/#prettyPhoto">http://jmcontractors.com/project-photos/urban-civic-developments/thirteen-buildings-within-downtown-los-angeles-cor-e-comprise-little-tokyo-historic-district-district-placed-national-r-egister-historic-places-1986-designated/#prettyPhoto</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	134
<b>Resim 60:</b> Gary Glassman, Jonathan Borofsky Prisoners 1985 ( <a href="https://www.moma.org/collection/works/118255">https://www.moma.org/collection/works/118255</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	136
<b>Resim 61:</b> Suzanne Lacy: Kristal Yorgan (The Crystal Quilt) © The artist Photo: Gus Gustafson ( <a href="http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks/display/suzanne-lacy-crystal-quilt">http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks/display/suzanne-lacy-crystal-quilt</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	137
<b>Resim 62:</b> Mierle Laderman Ukeles, Touch Sanitation Performance, 1979–80. Daily speech to DSNY workers in DSNY facility. Photograph. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York. Sanitation Celebrations: Mierle Laderman Ukeles’s Performative Monument with/for/by Sanmen Diya Vij, Hunter College City University of New York Academic Works ( <a href="http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1069&amp;context=hc_sas_etds">http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1069&amp;context=hc_sas_etds</a> ) Son Erişim 15 Mayıs 2018.....	139
<b>Resim 63:</b> Anna Halprin. Ceremony of Us, San Francisco Dancers' Workshop and James Woods' Studio, Watts, Los Angeles, Calif. (1969). Photo by Susan Landor. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts. ( <a href="https://artwriting.sva.edu/journal/post/radical-bodies-anna-halprin-simone-forti-and-yvonne-rainer">https://artwriting.sva.edu/journal/post/radical-bodies-anna-halprin-simone-forti-and-yvonne-rainer</a> ) Son Erişim 15 Mayıs 2018.....	148
<b>Resim 64:</b> Tylon Barea (Photographer), Ceremony of Us at the Mark Taper Theatre, Los Angeles, 1969 Courtesy of Anna Halprin. ( <a href="http://experiments.californiahistoricalsociety.org/anna-halprin-jews-are-a-dancing-people/ceremony-of-us-2/">http://experiments.californiahistoricalsociety.org/anna-halprin-jews-are-a-dancing-people/ceremony-of-us-2/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	149

<b>Resim 65:</b> Circle the Earth: Dancing with Life on the Line Courtesy of Sue Heinemann ( <a href="https://californiahistoricalsociety.blogspot.com.tr/2016/01/anna-halprin-dance-as-healing-art.html">https://californiahistoricalsociety.blogspot.com.tr/2016/01/anna-halprin-dance-as-healing-art.html</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	149
<b>Resim 66:</b> No.0-5958. Pose-Carrying Through the city-sitting down here and there- photographed- pix left on spot-going on. ( <a href="https://www.beatbooks.com/pages/books/35672/allan-kaprow/no-0-5958-pose-carrying-through-the-city-sitting-down-here-and-there-photographed-pix-left-on-spot/?soldItem=true">https://www.beatbooks.com/pages/books/35672/allan-kaprow/no-0-5958-pose-carrying-through-the-city-sitting-down-here-and-there-photographed-pix-left-on-spot/?soldItem=true</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	155
<b>Resim 67:</b> No.0-5958. Pose-Carrying Through the city-sitting down here and there- photographed- pix left on spot-going on. ( <a href="https://www.beatbooks.com/pages/books/35672/allan-kaprow/no-0-5958-pose-carrying-through-the-city-sitting-down-here-and-there-photographed-pix-left-on-spot/?soldItem=true">https://www.beatbooks.com/pages/books/35672/allan-kaprow/no-0-5958-pose-carrying-through-the-city-sitting-down-here-and-there-photographed-pix-left-on-spot/?soldItem=true</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	156
<b>Resim 68:</b> Cancer Notes-1991 ( <a href="http://www.suzannelacy.com/cancer-notes/">http://www.suzannelacy.com/cancer-notes/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	169
<b>Resim 69:</b> Rachel Rosenthal (1926–2015) ( <a href="https://www.kcet.org/history-society/arrival-story-rachel-rosenthal">https://www.kcet.org/history-society/arrival-story-rachel-rosenthal</a> Rachel rosenthal) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	171
<b>Resim 70:</b> Richard Misrach American, born 1949 Bomb Crater and Destroyed Convoy, Bravo 20 Bombing Range, Nevada, 1986, printed 2006 © Richard Misrach ( <a href="http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/191457">http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/191457</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	172
<b>Resim 71:</b> Martha Rosler, Homeless: The Street and Other Venues, from If You Lived Here..., 1989, installation view, Dia Art Foundation, New York, 1989 (artwork © Martha Rosler; photograph © Martha Rosler, provided by the artist) ( <a href="http://artjournal.collegeart.org/?p=6052">http://artjournal.collegeart.org/?p=6052</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	173
<b>Resim 72:</b> John Malpede 1997 ( <a href="https://durfee.org/awardee/john-malpede/">https://durfee.org/awardee/john-malpede/</a> ) Son Erişim 7 Mayıs 2018.....	178

## Kısaltmalar

- AmFAR** : The Foundation for AIDS Research  
**APC** : Artists Protest Committee  
**AWP** : Artists and Writers Protest,  
**BAW/TAF** : Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo  
**BKZ** : Bakınız  
**LAPD** : Los Angeles Poverty Department  
**NEA** : The National Endowment for The Arts  
**S** : Sayfa  
**WASP** : White Anglo-Saxon Protestants  
**YTKS** : Yeni Tip Kamusal Sanat

## 1. GİRİŞ

Kamusal sanat, 1960'larda dünyada süregelen yüksek sanatın, müze ve galerilerin dışında kendilerine açık alanlarda, özellikle de kent meydanlarında buldukları yeni bir potansiyeldi. 1970'lerin başında, bazı sanatçılar ve yöneticiler, kamusal mekanlardaki heykellerin oluşturduğu bu sanatı, "kamusal sanat" veya "kamusal alanda sanat" diye adlandırmaya başlamışlardı. Bu sanatın plazalar, parklar, şirket merkezleri gibi kamusal alanları, hızla geliştirme kabiliyetine sahip olması, toplumsal sorunların yükü altında çökmeye başlamış, şehir içlerini canlandırmanın bir yolu olarak, hızla kabul edilmeye başlanmıştı. Zaman içerisinde işlerin büyük ve hantal yapısı sebebiyle oluşmuş maddi gereklilikler, bu sanatın bürokratikleşmesine ve kurum ve kuruluşlarla, sanatçıların siyasi işbirliği içinde çalışmasına neden olmuştu. Kamusal sanattan beklenen; büyüklüğü, materyali, varlığı, bazende konusu olmuştu, siyasi içerikler, toplumsal sorunlar sansürlenmekteydi. Sanat üretimini yöneten politikalar sebebiyle bu sanat hiçbir zaman bağımsızlığını ilan edememişti, şehrin ekonomisinin, ahlaki ve politik değerlerinin içine gömülü kalmaya devam etmişti.

Esasen, kamusallık fikri modernleşmenin getirdiği yeni bir farkındalıktı. Endüstri alanındaki gelişmeler, yaşamın yeniden düzenlenişi ve geometrik altyapılarla Foucaultcu panoptikonun kuruluşu 19. yüzyıldan beri kentlerin yeniden inşa edilmesinde baskın bir tavır olarak biçimlenmişti. Bu perspektiften bakıldığında hegemonyanın kurduğu kapitalist modernist yaklaşım, çevreyi, kenti alabildiğine denetleyebildiği ve yönlendirebildiği bir sosyal devinim de yaratmıştı. Foucault, bunun bir tür toplumsal kapatılma modeli olduğunu ve kapitalizmin maksimum verimlilik elde edilmek üzere kamusallığı, kenti ve çalışma düzenini yapılaştırdığını savlar. Mekansal pratik sorunlar, sermayenin kapitalizmin etkisi, politik ideolojilerin toplumlar üzerindeki baskısı, diğer

bir taraftan bir direnç ve çatışma alanını da kendiliğinden oluşturur. Bir taraftan modern yaşamın getirdikleri tecrübe edilirken, diğer taraftan gündelik hayat şekillenmeye devam etmektedir. Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Georg Simmel ve Henri Lefevbre gibi yazar ve düşünürler modern kentin yarattığı bu ilişkileri, çatışmayı, kültürde baş gösteren yeni sorunları, modern hayatın sunduğu yeni deneyim ve bunalımları birbirinden önemli yaklaşımlarla ele almışlardır.

Diğer bir taraftan, Sürrealistlerin modern kent deneyimini, sanatsal pratiğe dönüştürmek için gerçekleştirdikleri deneysel yürüyüşler; Sovyet asıllı yönetmen Vertov'un kamusal alana doğrulttuğu kamerasıyla saf gerçeği, güncel hayatın politik yapılanışını yansıtmaya arzusu; Sitüsyonistlerin kenti eylemselliğin ve sanatın vazgeçilmez bileşkesi yapan 'derive' ve 'sitüasyon oluşturma' faaliyetleri çevrenin, bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki etkilerini tanımlayan psiko-coğrafya kavramı üzerine çalışmaları ve özellikle 1960'larda beyaz küp galerilerden ve müzelerin ehlileştirici tutumlarından kurtulmak isteyen Post-Minimalistlerin, Arazi sanatçılarının kamusal ve çevresel bilinç üzerine geliştirdikleri yeni bakış açıları, Kamusal Sanat'ın dönüşümünde etkili bir zemin oluşturmuştur. 1960'lardan sonra neo-avangard tavırlarla gelişmiş, gerçek yaşamla ilişkiye geçme talebi, yeni bir kamusal biçimi olarak ortaya çıkmış olsa da, sanat bir yandan da kentlerin sistem tarafından yeniden düzenlenmesinde ve tüketilebilir bir deneyim alanı olarak yapılandırılmasında kullanıldığı da gözlemlenir.

1990'ların başında ekonomik kriz baş göstermiştir ve kentsel sorunlar derinleşmektedir. Kamusal alanlar; gökdelenler, alışveriş merkezleri ve kurumsal plazalar tarafından özelleştirilmiş, kamusal sanat toplulukları yerinden eden, kent planlamalarının bir aracı olarak işlevini sürdürmeye devam etmiştir. Aynı dönemler de, kamusal alanda, yaya geçişini engelleyen, Richard Serra'nin Bükülmüş Yay isimli dev demir (Tilted Arc) işi kamu alanlarının özelleştirme kavramlarının ve sanatın bireyci yaklaşımlarının tartışılmasına neden olmuştu ancak bu tartışmaların aksine, sanatçılar, o tarihten sonra kamu kavramından uzaklaşmışlardı. Ancak 90'lı yıllarda yerleşik sanat kurumlarının, seçkin ve baskıcı tavırlarının artık değişmesi gerektiğini düşünen bir grup görsel sanatçı kamu bilincini geliştirebilmek için yeni stratejiler geliştirmeye başlamışlardır. Bu



sanatçılar, modernist estetiğin sınırlarını oluşturan, nesneleştirici bilince bağlı olarak üretilmiş olan sonucun artık yeterli olmadığı görüşündedirler. Kamusal alanda yapılacak sanatın, sosyal ve siyasi sorular sorması gerektiğini veya soruları kabul etmesi gerektiğini düşünmektedirler. Kamusal sanat, siyasi değişiklikleri, toplum kavramı içine akıtabilmelidir.

Yeni Tip Kamusal Sanat, bu düşüncelerle yola çıkmış aktivist tavırlı sanatçıların, sistem tarafından ötekileştirilmiş gruplarla diyalog kurarak, kamusal alanı gerçek sahiplerine verebilmek, sistem tarafından uyuşturulmakta olan toplumların farkındalıklarını arttırmak için, izleyici kitlesiyle etkileşim halinde çalışmaktadır. Elit ve ayrıcalıklar barındıran sanatın karşısında, işbirlikçileriyle birlikte, anlaşılabilir, erişilebilir, toplumsal tabanlı bir sanat sunma çabasıdadır.

Suzanne Lacy, 90'lı yılların başında, bu sanatı politik değerlere gömülmüş olan, geleneksel kamusal sanattan ayırabilmek için, “yeni tip” kamusal sanat olarak isimlendirmişti. Aynı zamanda, bu sanatı “yeni” yapan en önemli unsurlardan biri, merkezinde konumlandığı, etkileşim halinde olduğu izleyicisidir. Sanat tarihi içerisinde örneklerini gördüğümüz feminist, marksist, aktivist, etnik, sol görüşlü, (Dada, Sürrealistler, Rus konstrüktivisleri, Sitüasyonist Enternasyonal, Fluxus vb) öncü grupların, meta fetişizimine<sup>1</sup> karşı ve geleneksel sanat kurumlarının hiyerarşik yapısını redderek, stüdyoların, müze ve galeri mekanlarının dışına çıkmalarıyla, benzerlikler göstermektedir.

Yeni tip kamusal sanat, bu öncü grupların, post-fordist yapının eseri olan, yeni sanat yönetimi teknikleriyle, sisteme eklemlenmelerinden dersler çıkararak, amaçları

---

<sup>1</sup>Marx meta fetişizimini şöyle açıklar: “*insan aklının ürünleri yaşayan bağımsız varlıklar gibi görünür birbirleriyle ve insanlarla ilişkiye girer.*” David Harvey'e göre, bir nesne (para) ile bir başka nesneyi (meta) mübadele ettiğimizde, metaların üretiminin ardında yatan çalışma ve yaşam koşulları, neşe, kızgınlık ya da bunalma duygusu, üreticilerin ruh durumu, bütün bunlar gizli kalır. Sömürünün bütün izleri nesneden silinmiş olur, bunun kanıtı olarakta günlük yaşamımız içinde yediklerimizin ya da giydiklerimizin üretimine katkıda bulunmuş sayısız insanı bir an bile düşünmeyişimizdir. (ekmekte sömürünün parmak izleri yoktur). David Harvey, Postmodernliğin Durumu: Kültürel değişimin Kökenleri, Çeviri: Sungur Savran, Metis Yayınları, s.122

doğrultusunda, geleneksel yöntemlerin karşısında, yeni metodolojiler aramakta ve stratejiler geliştirmeye çalışmaktadırlar.

Bu çalışmada, Sovyetler Birliği'nin yıkımının ardından, sınırların değişimi, yeni devletlerin oluşumu, yaşanan katliamlar, iç savaşlar, ekolojik felaketler, salgın hastalıklar, siyasal rejimlerin ve ani dönüşümlerin yarattığı politik süreçler sonrasında oluşmuş, bir grup görsel sanatçının, aktivist stratejileri ve yan olguları incelenecektir. Özellikle Birleşik Devletler'deki, çok merkezli perspektiflerin ve hibrit kültürlerin varlığı ve önemi hakkında farkındalıkların artması, ötekileşme olgularının tartışılma süreçleriyle, toplumda ötekileşmiş farklı kimliklerden gelen sanatçıların, sanatın oluşumundaki rolleri, çok kültürlülük kavramı incelenmeye çalışılmıştır.

YTKS'ın (Bundan böyle Yeni tip kamusal sanat kısaltması olarak kullanılacaktır) yukarıda sıraladığımız, oluşumunda etkili olmuş politik süreçlerin ardından, 1980'lerin sonundan itibaren, kamunun özelleştirilmesi süreçleri içerisinde, geleneksel kamusal sanatın, toplulukları yerinden eden kent planlamalarındaki uygulamaları ve dikkat dağıtıcı olarak hizmet etmesi eleştirilmiştir. Ardından, Kamu'nun, farklılıkları kabul eden ortak bir alanı temsil edebilmesi için, neler yapılmalıdır gibi sorulara cevaplar aranırken, kamu kavramı üzerine de, Habermas, Geoff Eley, gibi yazarların yorumlarına yer verilmiştir.

Çalışmanın devam eden bölümlerinde, Joseph Beuys'un, "*Sanat siyasete dönüşecek ve siyaset sanat haline gelecek*" sözlerinin, 80'li yıllarda gerçekleşmiş kanıtları sunulacaktır. Bir siyasetçi olan Superbarrio ve bir din adamı olan Fray Tormenta'nın performansları, bu bağlamda incelenmiştir. Ayrıca AIDS krizine, ırkçı ve cinsiyetçi uygulamalara karşı deneysel sanat metodolojileri kullanan, Sınır Sanat Atölyesi, (Border Art Workshop), Gran Furry, Group Material, Guarilla Girls gibi gruplardan da örnekler sunulmuştur. Ardından, Lucy Lippard'ın, 90'lı yıllarda kamusal sanatın nerede durduğunu görebilmemiz için, dokuz ayrı kategoride incelediği başlıklar, örneklerle desteklenerek açıklanmıştır.

YTKS'in, bütünleştirici bileşenlerinden olan, küratör, sanatçı, eleştirmenin ve diğer bilim dalları ile işbirliği içinde çalışabilmek için geliştirdiği yöntemler ve yeni strateji arayışları, aynı zamanda da, gerçekleşmiş işbirliği içindeki uygulamaların örnekleri sunulmuştur. Avrupa merkezli anglosakson ve beyazların, ayrıcalıklı kabul edildiği kültür yapıları eleştirilirken, bu eğilimlerin nasıl değiştirilebileceği, nasıl sanatsal pratikler geliştirilebileceği hakkında, görüşler yer almıştır. Sosyal analizlerin ardından, sanatçının asıl sorumluluğunun, kalıcı bir nesne üretmek değil, toplumun yeniden oluşum sürecine nasıl katkıda bulunabileceği, bu sanatın yapılandırılmasında, sanatçıların sahip olmaları gereken yeni roller, bu sanatın oluşumunda etkili olmuş sanatçıların, küratörlerin ve eleştirmenlerin görüşleriyle birlikte, sunulmaya çalışılmıştır. Sanatçıların rolleri tanımlandıktan sonra, sanatçının, toplumun inşası için geliştirdiği eylemler, fikirlerin oluşumu ve müdahaleleri için, toplumu teşvik etmenin yanı sıra, sanatçının, kendi içsel oluşumu üzerinde durulacaktır. Diyalog ve empati bu sanatın oluşumunda kilit kavramlardır. İzleyiciyle eklenerek etkileşim haline geçebilmenin, ötekini anlayabilmenin baş şartı, diyalog kurmaktır. Bu bağlamda diyalog kavramının, hem izleyiciyi, hem sanatçıyı, hemde toplumu dönüştürebileceğine karşı inançlar üzerinde durulmuştur ve ayrıca, Paulo Freire'nin görüşlerine yer verilmiştir. Çalışmanın devam eden süreci içerisinde, diyalog ve empatiden uzak kalmış, geleneksel sanat öğretisi sonucu oluşmuş, sanatçının bireysellik kavramı, sanatçı görüşleri ve yorumlarıyla desteklenerek tartışılacaktır. Çalışmanın en belirgin vurgularından biri olan, izleyicinin etkileşim süreci içerisindeki yapısı, Suzanne Lacy'nin yapılandığı bir diyagram yardımıyla, geçirgen sürecin detayları incelenecektir. Ayrıca, John Malpede'nin evsizler için geliştirdiği bir çalışması, izleyici kavramının geçirgen yapısının daha iyi anlaşılabilmesi için incelenmiştir. Aynı zamanda, başka bir diyagramda sanatçının üstlenmesi gereken roller, farklı bir bakış açısı ile sunulmuştur. Tüm bunların ardından, sanatçının, işin oluşumundaki niyetini, ortaya istediği gibi koyup koyamadığı, sanatçının sorumluluğu ve çalışmaların sürdürülebilirliği gibi kavramlar incelenmiştir. Yapılandırılmış bu çalışmalar, kültürel ya da entellektüel yaşama ne gibi katkılar sunmaktadır, çalışmaları başarılı, ya da başarısız kılmak için, kriterler nelerdir. Bu bağlamda, Allan Kaprow'un on yıl sürmesini planladığı ancak iki yıl sürdürebildiği “Başka Yöntemler Projesi” (Project Other Ways) incelenmiştir.

Bu karmaşık yapıdaki sanatın, gelişebilmesi için, eleştirel bakış açılarına ihtiyacı vardır. Ancak YTKS, bu eleştirel yaklaşımların, geleneksel sanat nesnesine karşı oluşturulmuş yöntemlerle yapıyor olmasını, eleştirmektedir. Son olarak eleştiri kriterleri değerlendirilmiş, yeni yöntemler ve yeni stratejiler üzerine görüşler sunulmuştur.

Bu çalışma, temelde, YTKS'ın kamu kavramını yeniden yapılandırma çalışmalarını, yeni stratejileri ve yeni olgularıyla, kamu alanlarına karşın yeni bir perspektif getirmeye çalışacaktır. Ayrıca, sanatın, kamunun oluşumunda oynadığı, ya da oynayabileceği rollere, odaklanmayı deneyecektir.

## 2. KAMUNUN OLUŞUMU

Kamusal sanat, toplumun ve kişilerin yaşamlarının merkezinde olmasa da, sanatın gündeminde, teorikte-pratikte marjinal bir sanat olarak adlandırılmıştı. Bazen iddialı, sıklıkla da yok sayılan bir sanattı. Kamusal sanatın, sanat üretim vaatlerine meydan okumasına rağmen, 20. yüzyılın sonlarında sanat söyleminin dönüm noktasında yer almıştı. Akademisyen, yazar Patricia C. Phillips<sup>2</sup>, kamusal sanatın kentsel koşullardan-vatandaşlık hayatından - kültürel ve toplumsal değişim üzerine ortaya çıkan, disiplinlerarası bir diyalogdan, neden uzak kaldığını sorgular. Kamusal sanat, kendisini küçük bir daire içinde sınırlandırmış, göze çarpmayan ve raslantısal olarak kalmaya devam ediyordu. Halbuki modernist sözleşmelere meydan okuyan, feminist veya aktivist sanat gibi kamusal sanat da kültürel çalışmaları kapsayabilirdi. Kamusal sanat, bazı yayın organlarınca tartışılmaktaydı, fakat felsefi ve estetik olarak, hala karışıklık içindeydi. Kamu fikri; şehirler, alanlar, sistemler ve topluluklarla ilgili önemli sorular ortaya çıkarır ancak kamusal sanatın üretim süreçleri ciddi analizlerin yapılmasına izin vermez. Sanatın kentle biçimlenmesi, kent hayatı ile ilişkisi, acil bir şekilde araştırılmalı ve soruşturulmalıdır, fakat, sıklıkla içeriğine karşı sorulan sorular ve araçlar, politik prosüdürlere sebebiyle durdurulmaktadır. Kamusal sanatın yaygın olarak kullanılan şekli, şehir merkezlerinde konumlandırılan, teorisi nadiren politik, genellikle de estetik değerleri önde olan uygulamalardır.<sup>3</sup> Phillips, kamusal sanatın kentsel bir dekor görevi yerine, kültürel ve politik kurumların yapılarını sorgulayan, radikal bir eğitim şekli olabileceğini belirtiyor. Kamusal sanat, tıpkı köklü eğitim sisteminin olduğu gibi, zorunlu bir işgal altındadır. Bu dezavantaj gibi duran konumu, eleştirmenlerin ve kuramcılarının bir avantaja dönüştürebileceklerini vurgulayan yazar, kamusal sanatın

---

<sup>2</sup> <https://moore.edu/about-moore/contact-us/directory/patricia-c>

<sup>3</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.60

etrafında oluşturulmuş bu sınırların, özellikle kültürel olarak toplum tartışmalarını destekleyebileceğini söylüyor.<sup>4</sup> Kamu nedir? Nasıl çalışır? Çoklu kültürleri kabul edersek, kamunun kimliğini ya da anlamını tekil olarak sayabilir miyiz, "Kamu", farklılıkları kabul eden, ortak bir alan temsil edebilir mi?<sup>5</sup>

Philips'e göre, eğitimciler, teorisyenler, eleştirmenler ve diğerleri, tarihteki iyi bilinen modellerdeki daha homojen ve itaatkar gruplara bakarak kamunun değişken biçimlerinin tanımlanabileceğini düşünmektedir. Birçokları aktif, sorgulayıcı, yapıcı ve uyumlu bir kamu hayatının mümkün olmadığına inanır, diğerleri ise tüm olasılıkları, çaresizlikleri bile kabul eder. Mark Lewis ise, "Kamu" kelimesindeki ambivalentik durumun, etimolojisindeki belirsizliğe vurgu yapar.<sup>6</sup>

Meral Özbek, her sözcüğün bir tarihi vardır der: *“Her yeni sözcük ya da yeni bir anlam kazanan her eski sözcük, ortaya çıktığı dönemdeki yeni toplumsal gelişmelere, yeni olgulara ve bunları farklı yorumlayan değişik toplumsal sınıf ve kesimlerin varlığına ve değişik görme biçimlerine işaret eder.”*<sup>7</sup>

Tüm bu "Kamu"yla ilgili karışık duygularla birlikte kamusal sanat da son yirmi yılda kendi yeni kanununu yapma girişiminde bulunur. Sonuçta en sıradan kamusal sanat bile bir düzeyde fikir birliği ve destek gerektirir. Neden Kamusal Sanat? Ortak çabanın bir işareti olarak tükenmiş olan şehri yeni kent içerikleriyle doldurmak için mi? Kamusal sanat, izleyiciyle vatandaş, gözlemci ve aktör arasındaki denklemi formüle eden yeni izleyicilere ulaşmaya çalışıyor mu? Veya sanat uygulamalarındaki baskın tarafları, sanat pazarı hakimiyetlerini eleştiriyor mu? Kamusal sanat, kendine farklı, genellikle de hantal araçlar bulur ve sanatın üretimi, dağıtımı ve alımını kendi sağlar. Geçmiş yirmi yıl içerisinde kamusal sanat çoğunlukla rahatsız edici bir dizi senaryo gerçekleştirir. Geleneksel kamusal sanatın, neşeli bir şekilde egemen ve sorularla dolu kentsel

---

<sup>4</sup> A.g.e, s.61

<sup>5</sup> A.g.e, s.63

<sup>6</sup> A.g.e, s.63

<sup>7</sup> Meral Özbek, Kamusal Alan, Hil Yayınları 3. Bakı, İstanbul, 2015, s.41

girişimlerle işbirliği yaptığını hatırlatan Philips, buna örnek olarak da, New York'ta bulunan Battery Park City'de kamusal sanatın estetik inançlarının bir bütününün görülebileceğini belirtir. Kamusal sanat kent planlamalarındaki uygulamalarında, toplulukları yerinden eden, sorumsuz gelişmelerin suç ortağı olmuş, tartışmalı alanlarda dikkat dağıtıcı olarak hizmet etmiştir.<sup>8</sup> Kamusal sanat üretimini yöneten politikaların ne olduğu ihtiyatla sürekli sorulması gerektiğini vurgulayan yazar kamusal sanatın hiçbir zaman bağımsız özerk olamadığını, toplumun ve şehrin ekonomisinin, ahlaki ve politik değerlerinin içine gömülmüş olduğunu vurgular.<sup>9</sup>

Kamusal sanat endişeleri yatıştırıcı bir etkinin parçası mıdır? Sanat bize neyi göstermeli? Kamusal sanat kent deneyiminin karışık yapısı içine izleyiciyi dahil edebiliyor mu? Derin bir uyusukluk hali hakimdir, ancak Philips bu uyusukluğun ardından gelen bir krizle, agresif radikal kararların çıkabileceğini belirtir. Kamusal sanatın var olan araçlarının neredeyse durdurulduğu bir dönemde, acaba başka bir kabulle kamusal sanat tekrardan doğabilir mi? Sanat, tükenmiş bir kamu alanını doldurmak için iyileştirici bir sosyal ve politik kapasiteye sahiptir. Yerel toplulukların ve şehrin kaderine ve bu tür estetik üretime meydan okuma cesaretini bulan sanatçılar, izleyicisi ile birleşerek bir araya gelerek kimliğini bulmaya çalışmalıdır. İzleyicilerin, bir çalışmada katılımcı olmaları nasıl sağlanabilir? Kamu sanatının konuları sıklıkla kendi bürokrasileri, sıkıcı mevzuat ve zorunlu şartlar tarafından önceden belirlenir ve bu sayede kamusal sanatın korku yaratabilecek ilginç fikirleri engellenebilir. Yeni kamusal sanatın, yeni kamuyu canlandırmak için çok daha fazla stratejisi olması gereklidir.<sup>10</sup>

Kamusal sanatın bugün geldiği nokta, kamu yaşantısındaki yorgunluğun, kentsel canlılığın kaybının bir başka kanıtıdır. Kamusal sanattan beklenen; büyüklüğü, materyali, varlığı, bazende konusudur. Philips, bu özellikleriyle gelişmiş bir sanata “kamusal sanat” denmesinin sebebi fiziki ve karakteristik biçimi nedeniyle oluşmuş olabileceğini söyler. Birçok toplumda kamusal sanat, baskın ideolojilerin kabulü için bir estetik onay olarak görülür. Plazalara, duvarlara, tasarlanmak istenen alanlara

---

<sup>8</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.63

<sup>9</sup> A.g.e, s.64

<sup>10</sup> A.g.e, s.64

yerleştirilir. Birçok kamusal sanat projesi katı kurallarla birlikte meydana gelebilir. Başlangıçta çağdaş canlı bir kültüre ait olan kamusal sanat, alınan kararlar, uygulamalar ve eleştiriler sonunda yolundan ayrılmıştır. Kamusal alanın tahliyesini yöneten bu süreçler gözlemlendiğinde, toplulukların ve şehirlerin geldiği son durum kamusal sanatın işleyişinin ters gitmiş olduğunun bir kanıtıdır.<sup>11</sup>

Kamu fikri kamusal sanatın görünümüyle ilgili değildir. Ortada bir alan vardır ve herkesin bu alan üzerinde hakkı vardır, ancak kimse bu alanla ilgili bir sorumluluk beslememektedir. Kamu'nun kapsayıcı olmasına rağmen, plazalar ve özel şirketler tarafından, abartılı bir şekilde mülkiyeti özelleştirilir ve denetlenir. Phillips'e göre, zararsız görünen “sanat”, kamu için başka bir tehdit haline dönüşür, artık onarıma-bakıma ihtiyacı vardır. Tüm bunlara bakıldığında, neden kamusal sanata ihtiyaç olduğu düşünülebilir. Yapılmış olan işler bizlere ne göstermektedir?<sup>12</sup> Kamusal sanatın teorileri, eleştirileri inişe geçmesine rağmen, önemli bazı bulgular, yeni bir bölgeyi alternatif bir haritayı işaret etmektedir. Peki, bu belirsiz durumu hangi yeni eğilim yeniden yazacak ve bu yeni haritaları kim yorumlayacaktır.<sup>13</sup> Çağdaş kentsel alan bağlamı içindeki “kamu” ve “sanat” kavramları, sadece yüzeysel olarak incelenmişti. Phillips'e göre, kamusal alanda yapılacak sanat, sosyal ve siyasi sorular sormalı veya soruları kabul etmelidir. Kamu, bir sanatın belirgin bir özelliği haline gelecek ise, bu değişken terim dikkatle gözden geçirilmelidir. Kamu deneyiminin özünün psikolojik olmasına rağmen, siyasi değişikliklerin toplum kavramı içine akıtılabileceğini, farklı katmanlarla art arda geliştirilebileceğini de belirtmektedir yazar.<sup>14</sup> Kamu; gözlemcilerinin, aktörlerinin, vatandaşlarının sık sık görüşlerini alıp, gözden geçirip, yeniden düzenlemelidir. Kamunun canlı olduğunu vurgulayan Phillips, birçok alanda farklı değişkenlerle hareket eden kamunun, kalıcı esnek bir revizyona ihtiyacı olduğunu da vurgulamaktadır.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> A.g.e, s.65

<sup>12</sup> A.g.e, s.65

<sup>13</sup> A.g.e, s.65,66

<sup>14</sup> A.g.e, s.66

<sup>15</sup> A.g.e, s.67



## 2.1. Tartışmalı Kamu

Kamunun tanımı ve sorunlu yaşamı, geçmişten günümüze bizleri cevaplanması gereken birçok soruya götürmektedir. Yeni tip Kamusal Sanat, kamu kavramının ambivalentik durumunun günümüzde de tartışılmaya ve araştırılmaya devam edilmesi gerektiğini vurgular.<sup>16</sup> 17. yüzyıl sonlarından itibaren burjuva toplumuna ait olan Kamu/Kamusal terimleri, farklı değerlendirmeleri kapsayan uzun bir tarihe sahiptir. 80'li yıllar itibariyle, tarihsel bir kategori, bir değerlendirme ölçütü olarak kamusal alan, Jürgen Habermas tarafından kavramsallaştırılır. Habermas, kamusal alan kavramını, bazı fenomenleri düzenlemek ve onları kategorik bir çerçevenin parçası olarak, belirli bağlamlara yerleştirmek için kullanılan bir araç olarak görür.<sup>17</sup> Kamusal ve özel nosyonları, Jeff Weintraub'ın değerlendirmesiyle, birbirleriyle kurdukları karşıtlık ilişkisi bağlamında anlam kazanır. Klasik antik çağa kadar uzanan bu tartışmalı kavramlar, toplumsal, politik olmanın dışında, hukuk normlar ve ahlaki değerler açısından da dönemsel olarak farklılıklar göstererek, örgütleyici kategoriler olmuşlardır.<sup>18</sup>

Habermas, günümüzde batılı toplumların, kapitalist düzene ait rasyonalizasyon proseslerinin, yaşam alanlarını sömürgeleştirilmesi tehlikesi ile karşı karşıya olduklarını söyler. Habermas, bu kronik sorunu, modernliğin patolojisi olarak tarif eder.<sup>19</sup> Habermas, 19. yüzyılın ortalarından itibaren, kamusal alanın liberal rekabetçi kapitalizmden, tekelci kapitalizme transformasyonunu, bir tarihsel kategori olarak, kamusal alanın transformasyonunu ve kamusal alanın toplumsal çabalar vasıtasıyla genişletilmesini ve aynı zamanda devletle toplumun iç içe geçmesi yönünden analiz eder.<sup>20</sup>

Sol görüş içindeki farklı bakış açılarına bakıldığında, Geoff Eley, sivil toplum ve devlet ayırımına ilişkin alevlenen tartışmalarda, özel-kamusal ayırımına ilişkin yaklaşımların,

---

<sup>16</sup> Meral Özbek, Kamusal Alan, Hil Yayınları, s.45

<sup>17</sup> A.g.e, s.42

<sup>18</sup> A.g.e, s.45

<sup>19</sup> A.g.e, s.62

<sup>20</sup> A.g.e, s.53

iyice belirsizleştğine işaret eder. Eley, kamusal alanın genişletilmemiş haliyle, hükümet ve kamu idaresiyle bağlantılı bir politik sorun olup olmadığına, klasik sol geleneğın içinden üç farklı yaklaşımla ayırt edilebileceğini söyler: Birincisi “Saf demokratik” yaklaşımdır:

“Kamusal ve özel alan arasında, açık seçik bir ayırım üzerine temellenir. Demokratik politik hakları vurgular. Bu yaklaşıma göre anayasa, kamu olarak devlete karşı özel alandaki özerklik haklarını, sivil özgürlükler, vicdan, din, mülkiyet özgürlüğü, kişilik hakları ve benzeri haklar aracılığıyla garanti altına alır.”<sup>21</sup>

İkincisi; 'Sosyalist' yaklaşımdır:

“Demokratik kamusal alan, kamulaştırma aracılığıyla ekonomik alana uzanır kamu sektörünün büyümesi, sendikacılık ve refah devleti ile sağlık, emeklilik, eğitim, dinlenme ve benzeri alanlarda toplumsallaşmış kamusal hizmetlerin diğer farklı biçimlerini içerir.”<sup>22</sup>

Üçüncüsü; “Ütopacı” yaklaşım:

“Demokrasi radikal bir biçimde kişisel yaşam, ev yaşamına ilişkin düzenlemeler ve çocuk yetiştirme geniş alanlarını içerecek şekilde bir bütün olarak toplumsal ilişkilere, genellikle de bir tür komünçülük şeklinde, genişletilir.”<sup>23</sup>

Dördüncü yaklaşım, ilk üç versiyonu eleştiren feminist yaklaşımdır:

“Cinsiyetçiliğın hem özel hem de kamusal alanı ortak biçimde kestiğini öne sürer. Kamusal alanın, bizatihi kadını simgelediği söylenen özel alana karşı kurulmuşluğunun; kamusal ve özel ayırımının partiyarkal akıl (adalet, rasyonellik) ve sevgi (arzu, doğa) ikilemine dayandığının altını çizen feminizm, demokrasi kriterini özel alanın merkezine niteliksel olarak farklı biçimde getirir. Aile, cinsellik, benlik ve öznellik konularını kamusal-özel ayırımını boydan kesen biçimde sorunlaştırarak, toplumsal ilişkilerin kişisel boyutlarını sistematik biçimde politikleştirir.”<sup>24</sup>

Geoff Eley: 1830-40'ların ütopacı sosyalistleri; 1880-1914'lerde solun belirli marjinal kesimleri; 1917-1923'lerin kültürel radikallerinin cinsiyetçilik konularında liderlik yapmış olsalarda, klasik kamusal alanın cinsiyetinin mamur eleştirisini, çağdaş feminizm tarafından gerçekleştirildiğini özellikle belirtir.<sup>25</sup>

Oskar Negt ve Alexander Kluge, sosyalist, ütopacı ve feminist yaklaşımlarla kesişen, devrimci bir bakış açısıyla proleter kamusal meselelerini inceler.

---

<sup>21</sup> A.g.e, s.53

<sup>22</sup> A.g.e, s.53

<sup>23</sup> A.g.e, s.53

<sup>24</sup> A.g.e, s.54

<sup>25</sup> A.g.e, s.54

Kluge, mahremnin tiranlığından ve kadın üretici gücünden söz eder ve özel ve kamusal arasındaki geleneksel keskin ayrımı redder. “*Kamusal alan kolektif tecrübe olarak betimlendiğinden, akıl ve duygu-antezi, eleştiri ve arzu ikilemlerini kapsayan bir mahiyete sahiptir.*” Oskar Negt ve Alexander Kluge, proletaryayı, yalnız endüstri proletaryasının emek özelliğiyle değil, aynı şekilde sömürü ya da tahakküm altında olan, kısıtlanmış her türlü üretici emeği de kapsayarak, bütün yaşamsal faaliyetlere yaygınlaştırarak kullanır.<sup>26</sup>

Oskar Negt ve Alexander Kluge, Marksist sivil toplum eleştirisini temel alan bir kamusal alan tanımı yapar:

“Kamusal alan kavramının geçerlikte olan yorumlarında insanı çarpan şey, bir yığın fenomeni bir araya getirmeye çalışmaları, ama yaşamın en önemli iki alanını dışlamalarıdır: Endüstriyel aygıtın bütünü ile ailedeki toplumsallaşma. Bu yorumlara göre, kamusal alan sözde toplumun bütününe temsil etmesine rağmen, esasını herhangi bir belirli yaşam bağlamını özgül olarak ifade etmeyen bir ara alandan almaktadır. Neredeyse tüm burjuva kamusal alan biçimlerine özgü olan zayıflık şu çelişkiden ürer: Burjuva kamusal alanı esaslı yaşam çıkarlarını dışlar ve yine de bir bütün olarak toplumu temsil ettiğini iddia eder. (Negt ve Kluge, 1993, xlvi).”<sup>27</sup>

Negt ve Kluge, ayrıca toplumun ve yaşamın üretim sürecinde oluşturulan dayanışma tarzlarının ve denenen yeni eylem ve özyönetim tarzlarının da kamusal alana dahil edilmesi gerektiğini söylerler. “*Proleter kamusal alan kavrayışları, sadece kültürel ve politik tartışma ve politik eylemle sınırlı olmayan biçimde, bir aysbergin ucu gibi dilde, öykülerde ve bellekte taşınan bir tarihsel proleter bilinçaltını, geçmiş ve gelecek hafızası oluşturan ütopyik fantazyaları da içerir.*”<sup>28</sup>

Kamusal yaşam dendiğinde, politik kamusal alanla birlikte, hatta daha çok da sosyallik içinde yaşanan, kültürel pratikleri de kapsayan bir alandan bahsediyoruz der Özbek.

“İkisine de ortak olan şeyler, yurttaş ya da insan olarak egemenlik ilişkilerine karşı olan; ve ister eleştirel politik tartışma, müzakere, ister muhabbet ve serbest vezin itibarıyla olsun, isterse de kültürel uyuşma ve yaşantıları paylaşma aracılığıyla olsun, iletişime ve özellikle de konuşma, tartışma, dayanışma ve kolektif tecrübeye atfedilen önemli yerdir.

---

<sup>26</sup> A.g.e, s.54

<sup>27</sup> A.g.e, s.55

<sup>28</sup> A.g.e, s.55

Kamusal alan, kültürel gözlükle baktığımızda 'toplumsal tecrübemizin (ya da zihniyetimizin) ufuklarını' belirten bir kavram, politik gözlükle baktığımızda ise, özgürlük ve adalet mücadelesinin yapıldığı söylem ve eylemin alanıdır.<sup>29</sup>

Jürgen Habermas, ansiklopedik makalesinde şöyle söyler: “*Özel kişilerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur.*”<sup>30</sup>

Eric Dacheux'de, demokrasi döneminin birbiriyle çelişen, büyük sorunlarının tartışıldığı bir kamusal alanı varsayar, kitle demokrasisi sonunda, çok sayıda aktörün, birçok konuda kendini ifade etme yoluna gittiği bir şeye evrilmiştir. Eric Dacheux, daha geniş açılı bir perspektiften bakıldığında, kamusal alanı dönüşüme uğratanın, demokratikleşmenin ve medyanın genişleyen rolünün bütünsel sonucu olduğunu vurgular. Eric Dacheux, bu sebepten çağdaş kamusal alanın medyanın rolünden normatif olarak ayırlamayacağını söyler.<sup>31</sup>

Miriam Hansen, 1980'lerin sonundan itibaren kamu-kamusal teriminin tarih, sinema ve televizyon çalışmaları, sanat eleştirisi, feminist, gey, lezbiyen, maduniyet perspektifleri, ve daha birçokları gibi, farklı disiplinler ve bağlamlar içinde, yeniden konuşulmaya başlandığını söyler. Geleneksel bakış açısından çok, bu yeni tartışmalar, toplumsal meselelerle, çağdaş politik sorunlarla doğrudan ilişkilidir. Hansen, bu konuları üç başlık altında toplar: İlki, toplumsal cinsiyet ve cinsellik; çocuk bakımı-cinsel ifade-mahremiyet mücadeleleri. İkinci olarak, ırk ve etniklik; kamusal hak kayıpları-etnik ve ırkçı şiddet-ayrılıkçılık-milliyetçilik ve kimlik politikası mücadeleleri. Üçüncü olarak; değişen ve değiştirilen temsiliyet ve alımlama ilişkileri. Üçüncü alan, özel ve elektronik tüketim medyası sayesinde hızla artan küreselleşmenin, diğer bir taraftan ise, sanatların federal olarak desteklenmesi ve beşeri bilimlerdeki çok kültürlülük meselesinin etrafında, ulusal düzeyde süren mücadelelerin izlerini taşır.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> A.g.e, s.56

<sup>30</sup> A.g.e, s.56

<sup>31</sup> Der.Eric Dacheux, Kamusal Alan, Ayrıntı yayınları, Çeviren: Hüseyin Köse, s.28

<sup>32</sup> Meral Özbek, Kamusal Alan, Hil Yayınları, s.143

### 3. SUZANNE LACY VE YENİ TİP - KAMUSAL SANAT

Son yıllarda, farklı alt yapılara, farklı bakış açılarına sahip seçkin estetik duyarlılıkları olan görsel sanatçılar, politikayla benzerlikler gösteren çalışmalar gerçekleştirmektelerdir. Bir grup görsel sanatçı zehirli atıklar, ırk ilişkileri, evsizlik, çete mücadeleleri, kültürel kimlik, yaşlılık, eğitim gibi günümüzün daha birçok sorunlarıyla ilgili, farklı modeller uygulamaktadırlar. Bu sanat yapıtlarının kaynağı sanatçının izleyicisiyle kurduğu içselleştirdiği bir bağdır.<sup>33</sup>

Yeni tip kamusal sanat geniş ve farklı izleyici kitlelerine ulaşmak, yaşantılarındaki sorunlarla doğrudan etkileşime geçebilmek için hem geleneksel, hem de geleneksel olmayan medyayı kullanmaktadır. “Yeni Tip”, 60’ların sonundan beri, geleneksel sanattan ayrılmış olan sanatları, tarif etmek için, medyanın kullandığı bir terimdir. Yeni tip sanatlar, sadece resim, heykel, sinemayı kapsamıyordu, aynı zamanda yerleştirmeler, performanslar, kavramsal sanat ve karışık medya sanatları da yeni tanımına dahil edilmişti.<sup>34</sup>

Suzanne Lacy, yeni tip kamusal sanatçıların, sınırları zorlayan öncü form ve fikirlerden yararlandıklarını, izleyicilerine karşı gelişmiş bir sosyal stratejileri olduğunu, söyler. Ayrıca bu yönünün, günümüz görsel sanatlarında, tek olduğunu da hatırlatır.<sup>35</sup> Yeni tip kamusal sanatçılar, 'kamu' kavramını, araştırmalarında ve kavramlarında, etkin bir şekilde kullanmaktadır. Günümüzde, kamunun gerçek sahibine nasıl verileceği üzerine tartışmalar ve belirsizlikler devam etmektedir ve bu belirsizlik, yeni tip kamusal sanatın önemli bir teması olarak gelişmiştir. Kamu, kullanma hakkı, mülkiyet, mekan için,

---

<sup>33</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.19

<sup>34</sup> A.g.e, s.19

<sup>35</sup> A.g.e, s.20

nitelikli bir tanım mıdır? Bir konu, ya da belirli bir kitlenin karakteristiği midir? Sanatçının niyetini açıklar mı veya izleyiciye bir fayda sağlar mı? Geniş bir topluluğa ait bir sanatın kuramlarının, kamudan ayrı olması düşünülemez. Kamu ve sanat arasındaki boşluk, izleyici ve sanatçı arasındaki bilinmeyen ilişkidir ve bu ilişkinin kendisi, sanat eseridir.<sup>36</sup>

### 3.1. Kamusal Sanatın Alternatif Tarihi

Kamusal sanatın başlangıcının, mağara duvarlarına yapılan ilk resimler kadar eski olduğunu, ya da son olarak Ulusal Sanat Vakfı'nın Kamusal Alanda Sanat Programı'yla başladığını, göreceli olarak söyleyebiliriz der Suzanne Lacy. Henüz genel bir bakış açısı olmasa da, Amerika'nın yarı resmi kamusal sanat tarihine bu gün baktığımızda; sanat eserlerinin paralarının dağılma yüzdelere, makalelere, konferanslara ve panel tartışmaları izlendiğinde, komisyonlara doğru giden bir yol gözlemlenebileceğini söyleyen sanatçı, kimin iş yaptığına bağlı olarak, yapının anlamlı bir haritasının çıkartılabileceğini söyler.<sup>37</sup>

Kamusal sanat fikrinin, Judith Baca'nın "Parktaki Bomba" (Cannon in the Park) olarak adlandırıldığı, toplumun büyük kesimini dışlayan, ulusal tarihin bir kısmını yücelten heykellerin sergilenmesiyle başladığını söyler. 60'larda özellikle kent alanlarındaki bu yeni alanlar, yüksek sanat tarafından işgal altına alınmıştı. 1960'larda dünyada süre gelen yüksek sanat, kendine yer bulduğu müzelerde, galerilerde özel koleksiyonlarda sergilenirken, kendilerine açık alanlarda, özellikle de kent meydanlarında yeni bir potansiyel bulmuştu. Kamusal sanatın, plazalar, parklar, şirket merkezleri gibi kamusal alanları, hızla geliştirme kabiliyetine sahip olması, toplumsal sorunların yükü altında çökmeye başlamış, şehir içlerini canlandırmanın bir yolu olarak, hızla kabul edilmeye başlanır. Kamusal alanlardaki sanat, kentsel çevrenin insanlaştırılması ve geri kazanılması için, bir araç olarak görülmeye başlanır.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> A.g.e, s.20

<sup>37</sup> A.g.e, s.21

<sup>38</sup> A.g.e, s.21

Tüm bu niyetlerle, 1967 yılında, NEA (Ulusal Sanat Vakfı Kamusal Alanda Sanat Programı) kurulur. NEA'ya baş vuracak projelere onay vermek için, bir panel düzenlenerek sanat ve kent temsilcileri görevlendirilir.<sup>39</sup>

NEA'nın hedefleri sayesinde, müzelerin duvarlarından ayrılıp, kamuya ulaşma şansı doğmuştur. Bu komisyon tarafından, koleksiyonların küçük ölçekli maketleri yapılıp, açık havada sergilenmeye başlanır. Bu eserler, kişisel tavrı gösteren sanat anıtlarıydı, sembolik kültürel anıtlar değillerdi. O dönemki tartışmalar, kamusal değerlerden çok estetik tarzlar üzerinedir; soyut sanat mı? figüratif sanat mı?<sup>40</sup>

1970'ler boyunca, yöneticilerin ve sanat aktivistlerinin yaptıkları lobiler ve haberler yardımıyla, ayrıca özel sektörün maddi katkılarıyla, NEA büyük bir hızla gelişir. Oluşan komisyonlar, bazı sanatçılar için, galeri sistemine karşı bir alternatif oluşturmaya başlar. Zaman içerisinde, kamu alanlarında artan zahmetli ve zorlu işleri, modern stratejilerle yoğunlaşmış olan, kamu sektörünün temsilcilerine anlatabilmek için, sanatçılarla sektörün arabuluculuğunu yapabilecek, yeni sanat yöneticileri ortaya çıkar. Farklı alanlardan gelen profesyoneller, araştırmacılar, kentsel gruplar ve toplulukların iş birlikleri, zaman içerisinde yaygın hale gelir. Sanatçılar, mimarlar, tasarımcılar ve yöneticilerden oluşan ekipler kurulur. Çok fazla komisyonun kurulması ile, bürokratikleşme artar ve işler titizlikle incelenmeye başlanır. Küratör Patricia Fuller, kamusal sanat kuruluşlarının gitgide karışıklaşan ve sertleşen süreçleri içerisinde, kamusal sanatı, sanatçılarla yöneticilerin profesyonel birlikteliği olarak tanımlar.<sup>41</sup> Yaratılan bu sistem sadece kalıcı bir nesne tarafından açıklanabilirdi. 1970'lerin başında, bazı sanatçılar ve yöneticiler, kamusal mekanlardaki heykellerin oluşturduğu sanata, “kamusal sanat”; bulunduğu mekana, yere dikkat çekene ise, “kamusal alanda sanat” diyerek, ikiye ayırmışlardı.<sup>42</sup>

1974 yılından sonra, NEA yapılacak eserlerin, mekana uygun olması gerektiğini belirtir. Sonraki yıllarda, sanatçılar NEA tarafından cesaretlendirilerek, farklı alanlarda

---

<sup>39</sup> A.g.e, s.22

<sup>40</sup> A.g.e, s.22

<sup>41</sup> A.g.e, s.22

<sup>42</sup> A.g.e, s.23

çalışmalar yapmaları istenir. Sadece bir kaide üzerinde bir anıt değil, yeryüzüyle ilgili işler, çevresel sanat gibi, geleneksel olmayan araçlar kullanmalarını talep ederler. Bazı sanatçılar, el değmemiş bu alanları, yeni görüşlerle birlikte kullanabilecekleri, büyük bir kanvas, tuvalin tamamına ulaşabilme, müdahale edebilme fırsatı olarak değerlendirir. Belirli yerler için, tasarlanmış, planlanmış bu kamusal alanlardaki sanat, bir süre sonra “mekana özgü sanat” diye adlandırılmaya başlanır. Mekan, kamusal sanatın önemli kilit noktasını oluşturmaya başladığında, çalışmalarına başlanmış bazı işler, revizyona tabi tutulur. 1980'lerde de sanatçılar, mekan seçiminde doğrudan planlamanın içinde olmaları ve katkı sağlamaları için, NEA tarafından desteklendiler. 1982 yılında, görsel sanatlar ve tasarım programları, profesyonel tasarımcıların ve görsel sanatçıların, yeni işbirlikçi modellerin keşfedilebilmesi ve geliştirilebilmesi için, güçlerini birleştirir. Bu dönemin, tanınmış kamusal sanatçılarından olan, Scott Burton'a göre, kamusal sanat, tasarım veya mimarinin ortak noktası, toplumsal fonksiyonu ya da içeriğidir. Burton ayrıca, kamusal sanatın nihai biçiminin, bir çeşit sosyal planlama olacağını düşünmektedir.<sup>43</sup>

Uygulamalar olgunlaştıkça, sanatçılar mekanların tarihsel, ekolojik, sosyolojik yönleriyle ilgilenmeye başladılar, genellikle de mecazi olarak. 80'lerin sonlarına gelindiğinde, kamusal sanat fark edilir bir alan olmuştu. NEA'nın 1979 yılındaki yönetmeliğinde sadece metodların garantiye alınması, toplumun bilgilendirilmesi ve projenin sorumluluğu varken, 1983 yılında yönetmeliklerini genişletirler. Toplumun hazırlanması, eğitilmesi, toplumun katılımı, hazırlıkların ve diyalogların planlanması da yönetmeliğe eklenir.<sup>44</sup>

1990'ların başında da NEA, toplumun katılımının olduğu, eğitim etkinliklerini desteklemeye devam eder. Aynı dönemlerde, ekonomik kriz baş gösterir, kentsel sorunlar derinleşmiştir ve kamusal sanata aktarılan kaynaklar, göze batmaya başlamıştır. Tüm bunlar olurken, daha sonraki bölümlerde “bireysellik kavramı” başlığı altında detaylarının sunulacağı, Richard Serra'nın “Eğik Yay” (Tilted Arc) işi tartışmalara damgasını vurur. Plaza çalışanları heykelden memnun değildir, heykelin kaldırılmasını

---

<sup>43</sup> A.g.e, s.23

<sup>44</sup> A.g.e, s.24



ve topluma karşı sanatçıları daha fazla sorumlu olmaya davet ederler. Uzlaşma için, toplantılar tertip edilir, fakat karşılıklı çatışmalar ve toplum gruplarının zorlaması devam eder ve Serra'nın işi, plazanın önünden kaldırılır.<sup>45</sup>

Suzanne Lacy birçok tanınmış kamu sanatçısının sosyal etkileşime karşı o tarihten bugüne hiçbir estetik veya farklı bir ilgi duymadığını ve bu sürecin kamusal sanat yöneticilerine karşı güveni de aksine pekiştirdiğine dikkat çeker. Sanatçılar kamu eğitimi kavramından uzaklaşarak farklı bir estetik duruş sergilemeye başlar. En başından beri kamusal sanat, çeşitli kurumlarla işbirliği yaparak beslenmişti ve sanat piyasası içinde genişlemişti. Kamusal alanlarda sergilenen sanat hareketi, ilerlemekte olsada, büyük bir sanatçı grubu kendilerini belirli müzelerin sistemleri içerisinde konumlandırmayı sürdürmekteydi.<sup>46</sup>

Tüm bu olanlardan sonra, sanatın eğitici, öğretici yönü, müze eğitim bölümüne devredilir. Önceden sunumu yapılmış anlam dolu “Mekan”, müzenin alanında gerçek anlamda vücut bulamamıştı.<sup>47</sup>

Sonraki dönemlerde sanatçılar, yöneticiler ve eleştirmenler, müzelerdeki-kamusal alanlardaki objeleri ve mekana özgü yapılan yerleştirmelerdeki gelişmeleri gözlemleyerek, gelecekte oluşturacakları sanat nesnesinin, sosyal ve siyasal içeriğini ve formlarını belirlediler. Mimari uygulamalar sonrasında da, tasarım gruplarıyla ortak çalışmalar meydana gelir. Tarihsel süreç içerisinde, kamusal sanatla uğraşan sanatçılar, peyzaj mimarları, tasarımcılarla ve mimarlarla yakın bir işbirliği içerisindeydiler.<sup>48</sup>

Geçmiş yıllar içerisinde, bu çerçevenin dışında çalışmaya devam etmiş, farklı başlıklar altında toplamamız gereken, sanatçılardan bahseder Suzanne Lacy. Allan Kaprow, Anna Piper, Judith Baca gibi sanatçılar politik performanslarla ve medya sanatıyla

---

<sup>45</sup> A.g.e, s.24

<sup>46</sup> A.g.e, s.24

<sup>47</sup> A.g.e, s.24

<sup>48</sup> A.g.e, s.25

uğraşmaktaydılar, savları ve estetik görüşleri diğerlerinden farklıydı bundan dolayı da sanat camiası ve toplum içerisinde geniş bir yer bulamamışlardı.<sup>49</sup>

Allan Kaprow şöyle diyordu:

“Sanat artık bir duvara asılı veya bir kaide üzerine oturtulmuş bir nesneden ibaret değildir; daha doğrusu, hareket, ses ve hatta koku da dahil olmak üzere artık herşey olabilir... Gündelik dünya, düşünülebilecek en şaşırtıcı ilham kaynağıdır. 14. Caddede bir yürüyüş, herhangi bir sanat şaheserinden daha şaşırtıcıdır.”<sup>50</sup>

Kaprow, 1967 yılında sanatçı arkadaşları ve katılımcılarıyla yüz kişilik bir ekip olarak buz kütlelerinden oluşan dikdörtgen buzdan bir ev yaparlar. Kendiliğinden oluşan katılımcıların arasında polis, civardaki çocuklar, bir hazır-yemek zinciri müdürü gibi kişiler vardır.<sup>51</sup>

Kaprow yarı-sanat (quasi-art) olarak tanımladığı bu çalışmasını sonradan tanımlarken aklında kalanın, işin estetik yönünden çok sosyal etkileşimler ve bir kağıt mendil gibi yok olup gidebilmesi olduğunu söyler.<sup>52</sup>



Resim 1: Allan Kaprow: Fluids, 1967. Courtesy of Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth. Photo c Julian Wasser.

<https://www.metalocus.es/en/news/fluids-a-happening-allan-kaprow-1>

<sup>49</sup> A.g.e, s.25

<sup>50</sup> <https://uicideas120.wordpress.com/2017/01/03/featured-content-2/>

<sup>51</sup> <https://www.metalocus.es/en/news/fluids-a-happening-allan-kaprow-19672015>

<sup>52</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.248

## 4. KAMU YARARINA SANAT

Bugünün kamusal sanatı, feminist, etnik, marksist, medya sanatçıları ve diğer activist öncü sanat gruplarının, gelişim süreçleriyle birlikte okunabilir. Sol görüşlü politikalar, sosyal aktivizmin yeniden tanımlanması ve özellikle marjinal gruplarla ilgili işbirlikçi ve yeni metodolojiler, bu grupların ortak noktalarını oluşturmaktaydı.<sup>53</sup>

### 4.1. Sosyal Aktivizm

1950'lerin sonunda, Allan Kaprow, Claes Oldenburg ve Carolee Schneeman<sup>54</sup> gibi sanatçılar müzeleri ve popüler kültüre karşı olan eğilimlerini happening'lerle ve diğer deneysel projeleriyle meydan okumaya çalışıyorlardı.<sup>55</sup>

Oldenburg 1961 yılında müzeyle ilgili görüşlerini şöyle ifade ediyordu:

“Ben, müzede kışının üzerinde oturmaktan başka bir şey yapan bir sanattan yanayım. Ben, sanat olduğunun farkında bile olmadan gelişen bir sanattan, sıfırdan başlama şansı tanınmış bir sanattan yanayım. Ben, gerektiğinde günün pisliğine bulaşan, yine de üste çıkan bir sanattan yanayım.

Ben insanı taklit eden, yani gerektiğinde komik ya da sert ya da ne gerekiyorsa o olan bir sanattan yanayım. Ben, formunu hayatın çizgilerinden alan, imkansız ölçüde bükülüp uzayan ve biriktiren ve tüküren ve damlatan ve hayatın kendisi kadar tatlı ve saçma olan bir sanattan yanayım.”<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.25

<sup>54</sup> Ali Artun, Sanat Müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce. İletişim yayınları s.98

<sup>55</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.25

<sup>56</sup> Ali Artun, Sanat Müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce. İletişim yayınları s.98

Allan Kaprow, o yıllarda oluşmaya başlamış sanatçıların farkındalıklarını şöyle özetler;

“Sanatçılar ıvır zıvırla, mermerle, güzel boyama ve stüdyoyu değil gerçek çevreyi benimsediler. Sanatta daha önce kullanılmamış teknolojileri sanatla birleştirdiler; davranışları, hava durumunu, ekolojiyi ve politik sorunları birlikte kullandılar. Kısacası sanat neydi, hayat hakkında neyi merak ediyordu, hayatın anlamı neydi, diyalogla hareket ederek çok daha fazla anladılar.”<sup>57</sup>

Bu bilinçle yapılanmaya başlamış aktivist kavramlarla yeni tip kamusal sanat arasındaki bağlantının 1960'ların sonundaki Vietnam savaş protestoları sırasında politik eylemlerden etkilenen Amerikalı sanatçılar tarafından oluştuğu söylenebilir.<sup>58</sup>

Matthew Israel o dönemdeki, en önemli savaş karşıtı hareketin 1965 baharında New Yorklu sanatçı ve yazarların AWP adı altında protest bir organizasyon sayesinde gerçekleştiğini belirtir. Matthew Israel'in, ekstra estetik eylemlerin ilki olarak gösterdiği bu eylem, 18 Nisan (ve 27 Haziran'da 2. si) 1965'te, iki tam sayfa, New York Times'a verdikleri duyuru yazısıdır. Bu duyuru ile topluma bir mesaj verilmek isteniyordu. "End Your Silence", (Sesizliğine Son Ver) halkın artık savaşa karşı bir tepki vermesi bekleniyordu. Bu grup içerisinde, birçok sanatçının yanı sıra, Hannah Arendt, Lawrence Ferlinghetti, Joseph Heller, Arthur Miller ve Philip Roth gibi yazarlar da bulunmaktaydı. Birçok açıdan bu duyuru, soruna odaklanmayı başarır. Daha önce, doktorlar, öğretmenler ve fizikçilerin oluşturduğu gruplar, Times'da buna benzer, savaş karşıtı duyurular yapmışlardı, ancak bu seferki kadar başarıya ulaşamamışlardı. Bu duyuru Amerikan sanat dünyasındaki sessizliği bozmayı başarmıştı.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> A.g.e, s.26

<sup>58</sup> A.g.e, s.26

<sup>59</sup> Matthew Israel, Kill for Peace: American Artists Against Vietnam War, University of Texas Press, s.23

## END YOUR SILENCE

We are grieved by American policies in Vietnam. We are opposed to American policies in Vietnam. We will not remain silent before the world.  
We call on all those who wish to speak in a crucial and tragic moment in our history, to demand an immediate turning of the American policy in Vietnam to the methods of peace.

### A PROTEST OF WRITERS AND ARTISTS

LIONEL ABEL; SAMUEL M ADLER; GEORGE ABBE; WILLIAM ALFRED; THEODORE AMUSSEN  
JACK ANDERSON; HOWARD ANT; EMIL ANTONUCCI; ELISE ASHER  
GEORGE ANTHONY; RUDOLF ANHORN; DAVID ANTH; HANNAH ARENDT  
DORIS ASHTON; ELSOT ASINOF; EDWARD AUERT  
RUDOLF BARANIK; LEONARD BASKIN; ED BAYNARD; JEROME BEATTY JR; HAROLD BECKER  
SYLVIA BERKMAN; WILLIAM BERKSON; CAROL BERGE; WENDELL BERRY  
ELIZABETH B BESTON; MORRIS BISHOP; PAUL BLACKBURN  
SAM BILIM; LOUISE BOGAN; PHILIP BONDSKY; PHILIP BOOTH; DAVID BOROFF; KAY BOYLE  
SAM BRADLEY; GEORGE BRECHT; HARVEY BREIT; GERMANE BREE; BESSIE BREUER  
JAMES BROOKS; MICHAEL E BROWN; ROBERT BRUSTEN; STANLEY BUETENS  
DAVID DEMPSEY; ROBERT DUNCAN; BARROWS DURHAM; JOE EARLY; GALEN EBERL  
GEORGE EGONODOU; RICHARD ELMAN; GEORGE F ELLIOTT; KENNARD ELMELIE; ROBERT ENGLER  
SYLVETTE ENGEL; BARBARA EPSTEIN; JASON EPSTEIN; SEYMOUR EPSTEIN  
CLAYTON ESHLEMAN; ELEANOR ESTES; GERTRUDE EZORSKY; HOWARD FAST; MORTON FELDMAN  
LAWRENCE FERLINGHETTI; LESLIE FIDLER; EDWARD FIELD; DONALD FINKE  
JOSEPH FINE; RICHARD B FISHER; RUDOLF FITZ; DOMINIC FOLK; KATHLEEN FRASER  
RONALD FREELANDER; AIN FRELICH; LLOYD FRANKENBERG; ANNE FREEMANTLE  
JEAN FOREST; SIDOE FROMBOLUTI; HOWARD FUSSNER; JEAN GARRIGUE; MAXWELL GESSMAR  
JACK GELBER; HUGO GELLERT; HANS H GERTH; WILLIAM GIBSON; ROCHELLE GIERSON  
JEAN GLEASON; RALPH J GLEASON; HERBERT GOLD; MIAMI GOLDBERG  
MITCHELL GOODMAN; JONATHAN GREENE; JEAN GOLD; HAROLD GREENFELD  
SEYMOUR GRESSER; ANTON GRONOWICZ; CHAIM GROSS; RENEE GROSS; BARBARA GUEST  
ALBERT J GUERARD; ROBERT GWATHMEY; YVONNE HAGEN; DONALD HALL  
JAMES BAKER HALL; MARGARET HALSEY; SID HAMMIR; DAVID HART; JAMES HARRISON  
BART HASEL; CURTIS HARNACK; ROBERT HATCH; H H HAYS; ROBERT C HAWLEY  
ROBERT HAZEL; SHIRLEY HAZZARD; MACDONALD HARRIS; AL HELD; LILLIAN HELLMAN  
JOSEPH HELLER; NAT HENTOFF; JOHN HERSEY; THOMAS B HESS; JOHN H HICKMAN  
DICK HIGGINS; JOSEPH HIRSCH; GEORGE HITCHCOCK; DANIEL HOFFMAN; SANDRA HOORMAN  
PAULA HOOKS; MARGO HOFF; HENRY BEBLE HOOVER; FLORENCE HOWE; IRVING HOWE  
HELEN HOWE; LEO KURWITZ; DAVID KANTOFF; ROBERT INDIANA  
EMMETT JARRETT; PAUL JACOBS; JESS; EDORE JOHNSON; CROCKETT JOHNSON  
MATTHEW JOSEPHSON; DON JUDD; MERVIN JULES; H PETER KAHN; JOSEPH KAPLAN  
ALLEN KATZMAN; LEONARD KATZ; STANLEY KAUFMAN; ALFRED KAZIN; WILLIAM MELVIN KELLEY  
GALVIN KENTFIELD; BASIL KING; WILLIAM D KING; KATHERINE T KINKEAD; GALEY KINNEEL  
FREDIA KINGSTAY; GEORGE KIRSTEIN; ERIC KVIAT; NEIL KLEINMAN; HANS KONINGSBRINGER  
KARL KNATHS; JOSEPH KONZAL; ALBERT KRESCH; SEYMOUR KRIM; RUTH KRAUSS  
LOUISE KRUGER; KATHARINE KUR; LEE KRASNER; STANLEY KUNITZ; TULL KUPFERBERG  
VERA R LACHMAN; KENNETH LAUGHTY; JOHN LANGE; JEREMY LARNER  
ALEXANDER LATTMIRE; RICHARD LATTMIRE; JOE LASKER; BENNY LAUFMAN  
JAMES LAUGHLIN; DON LA VIERE TURNER; JACOB LEED; DENISE LEVERTOV; SI LEWEN  
HARRY LEVIN; LEONARD G LEWIN; OSCAR LEWIS; JACK LEVINE; ROY LICHTENSTEIN  
BETTY JEAN LIPTON; LINDA LINDBERG; RON LOEWINGSON; EPHRAIM LONDON  
ROBERT LOWELL; WALTER LOWENFELS; LOIS LOWENSTEIN; ROBERT M MAGDOREN; JACKSON MACLOW  
IRIS LEZAK MAC LOW; BERNARD MALAMUD; LEO MANSO; JACK MARSHALL; DAVID MANDELL  
LENORE G MARSHALL; AGNES MARTIN; DAVID MOREWOLDS; CAREY MCWILLIAMS  
AMY MENDELSON; EVE MERRIAM; W S MERWIN; SIDNEY METERS; ROBERT MEZEY; ARTHUR MILLER  
EDWIN H MILLER; WARREN MILLER; JESSICA MIFORD; HARRY T MOORE; FREDERICK MORGAN  
IRA MORRIS; FREDERIC MORTON; MARTIN B MOSKOF; STANLEY MOSS  
ROBERT MOTHERWELL; HOWARD H MYER; DANIEL NAGRIN; HOWARD NEMEROV; ALICE NEEL  
MANY PEROT NICHOLS; ROBERT NICHOLS; IRIS NODLE; ISAMU NOGUCHI  
JAMES L NUSSER; NED O'CONNOR; GEORGINA O'KEEFE; TILLY OLSEN; GEORGE OPPEN  
MARY OPPEN; JOEL OPPENHEIMER; PETER ORLOVSKY; ROBERT OSBORN  
BARBARA OVERMYER; ROCHELLE OWENS; ALFREDO DE PALCHI; RAYMOND PARKER; BETTY PARSONS  
FELIX PASILIS; DAVID PASCAL; MERLE PECK; GERRI PINE; PAUL PHENSKY  
JAMES PUDRY; SIMON PERKINS; HENRI PEKOWICZ; PRUDENCE DE PERNA  
VIRGILIA PETERSON; GEORGE PLIMPTON; JAMES TENNEY; ANTHONY TONEY; EDNA AMADON TONEY  
TONY TOWLE; PAUL ELLSWORTH TRIEM; EVE TRIEM; NICCOLO TUCCI  
MARTIN TUCKER; JOHN R TUNIS; JULES RABIN; PHILIP RABY; HENRY RAGO  
ROBERT E RAMBUSCH; MARGARET RANDALL; F D REID; ANTON REIFREIDER; AD REINHARDT  
PHILIP REISMAN; KENNETH REXROTH; DAN RICE; AGRICENNE RICH; CAROL RITTER  
HENRY ROBBINS; RALPH ROBIN; M G ROGERS; MEYERS ROHOWSKY  
NED ROEM; W K ROSE; BARNEY ROSSET; HENRY ROTH; PHILIP ROTH; JEROME ROTENBERG  
MARK ROTMID; ROSE ROSENBERG; MARIE ROXEYER; ARTHUR DANER  
JOOP SANDERS; DONALD SCHENKER; HERMAN SCHNEIDER; STEVEN J SCHNEIDER  
NINA SCHNEIDER; CAROLINE SCHNEEMAN; ARMAND SCHWERNER; RICHARD SEAVER; THALIA SELZ  
PETER SELZ; ANNE SEXTON; BERNARD SEEMAN; BEN SHAW; WILFRED SHEED  
HERMAN SHIMLIN; MAURICE SIEVAN; ERNEST J SHIMONS; JOEL SLOMAN; MICHAEL SMITH  
JOSEPH SOLMAN; JAY SOGIN; THEODORE SOLOTOFF; SUSAN SONTAG  
VIRGINIA SORENSON; GILBERT SORRENTINO; TERRY SOUTHERN; MOSES SOYER  
RAPHAEL SOYER; A B SPELLMAN; NORA SPEYER; JEAN STAFFORD; GEORGE STARBUCK  
FRANCIS STEIGMULLER; FRANCES STELOFF; STAN STERNER; EMMA O STERNE  
BETTA STENDAL; RUTH STEPHAN; DANIEL STERN; MAY STEVENS; DONALD STEWART  
HAROLD STRAUSS; GEORGE SUGARMAN; WILLIAM STYRON; ELIZABETH SUTHERLAND; HARVEY SWADDO  
WYLIE SYPHER; GRETA SULTAN; MARK DI SUVERO; LOUIS UNTERMEYER  
CONSTANCE URGAND; STAN VANDERBEEK; ROBERT VAS DIAS; TONY VEDRIS; MARIUSA VER BRUGHEE  
ESTERAN VICENTE; ELIZABETH GRAY WINNIE; JAMES VOSE; IRVAN VON AUW  
IRA WALLACH; THEODORE WEISS; NAT WERNER; MILDRED WESTON; ALLEN B WHEELIS  
MORTON WHITE; DAN WICKENDEN; THEODORE WILLENZ  
MRS WM CARLOS WILLIAMS; EDWARD WILSON; MITCHELL WILSON; SOL WILSON  
CLARA WINSTON; RICHARD WINSTON; ISRAEL G YOUNG; MARGUERITE YOUNG  
JACK YOUNGERMAN; ADJA YUNKERS; LOUIS ZUKOFSKY  
MANY OTHER SIGNATURES WERE RECEIVED TOO LATE TO BE INCLUDED

This statement was formulated three weeks before the President announced that he was willing to begin "unconditional discussions" with "the foe." Will his speech be followed by action—peaceful, responsible action, NOT the further use of force?  
The American people have begun, in letters to Washington and in the statements published by other concerned groups, to voice their horror at a policy of violence. The President has replied to this expression of public opinion. Let us not now relax our insistence on the necessity for an  
immediate cessation of the bombings in North Vietnam. Let us support that part of Mr. Johnson's speech which seems to offer hope of negotiations, and at the same time let us persist energetically in expressing our opposition to any but peaceful policies. WRITE TO THE PRESIDENT  
Co-Secretaries; Denise Levitor; Mitchell Goodman; WRITERS AND ARTISTS PROTEST Post Office Box 126 Church St. Station New York NY 10006

Resim 2: Artists and Writers Protest, "End Your Silence" advertisement. Printed in the *New York Times* on April 18, 1965.

<https://erenow.com/ww/kill-for-peace-american-artists-against-the-vietnam-war/3.html>



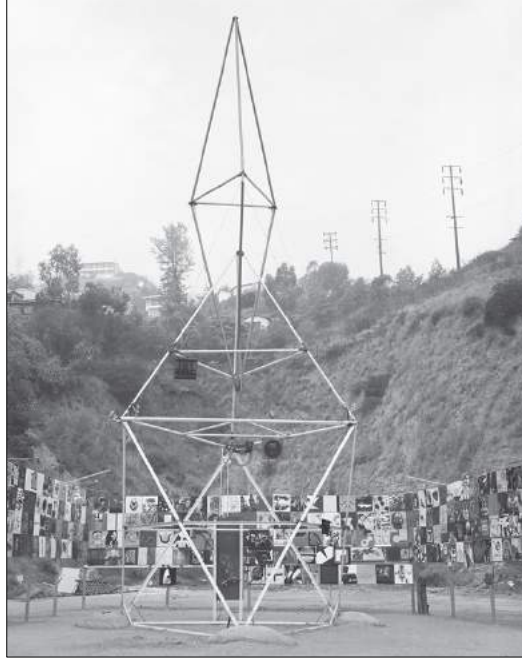
Bu aktivist çalışmaların yalnızca sanatçıların oluşturduğu tarafta ise en etkin rolü Los Angeles üstendir. Özellikle APC organizasyonu ve genellikle Peace Tower Olarak anılan, asıl adı Tower of Protest (1966) olan anıtı oluşturan sanatçılardır. Clement Greenberg'in, (pop ve minimal hareketlerin) yaklaşımlarının dominant olduğu yıllardı bunlar. (bu yıllarda Amerikan güzel sanatlar sistemi bu ve benzeri çalışmaları hoş karşılanmamaktadır.)<sup>60</sup>



Resim 4: Charles Brittin, Photograph Of The Artists' Protest Committee Artists' Tower Of Protest, Los Angeles, 1966. Gümüş boya, ağırtılmış baskı, kromojenik işlem. Charles Brittin Archive, Getty Research Institute.

<https://erenow.com/ww/kill-for-peace-american-artists-against-the-vietnam-war/4.html>

<sup>60</sup> Matthew Israel, Kill for Peace: American Artists Against Vietnam War, University of Texas Press, s.37



Resim 5: Charles Brittin, Photograph of the Artists' Protest Committee Artists' Tower of Protest, Los Angeles, 1966. Charles Brittin Archive, Getty Research Institute.

<https://erenow.com/ww/kill-for-peace-american-artists-against-the-vietnam-war/4.html>

Bu aktivist hareketler, insan hakları ve anayasal haklar, etik iktidar ilişkileri, ırk ve toplum sorunlarını gündeme getirerek, bu soyut kavramların halkın kalbinde somutlaşmasını sağlayarak, bir zafer kazanmıştı.<sup>61</sup>

#### 4.1.1. Medya Aktivizm

1970'li yıllara gelindiğinde ise, medyayı ve izleyici kitlesini kaplayan popüler kültür, sanatçılar içinde çekici hale gelmişti. Chris Burden, Ant Farm, Lowell Darling, Leslie Labowkz ve Suzanne Lacy bir televizyon programını, paradigmalarını protesto etmek için, bir performansla kesmişlerdi. Suzanne Lacy, sonraki on yıl içinde medya ilişkili sanatı, aktivist sanattan daha analitik bulur. Medya'nın bu göreceli durumu karşısında, izleyicilere karşı daha dikkatli olunmalıydı.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Martin D Bradford, *The Theater is in the Street: Politics and Performance in Sixties America*, University of Massachusetts Press, s.20

<sup>62</sup> Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain New Genre Public Art*, Bay Press, s.26



Lynn Hershman ise, bu kültürün televizyon programlarında sunduğu imajların ve sosyal değerlerin izleyicilerin bilinçaltına girerek kültürel kimliklerini istila etmekte olduğunu söylüyordu. Diyaloğun, karşılıklı aynı zamanda saygılı ve başka bakış açılarını da sunması gerekirdi.<sup>63</sup>

Bu dönemlerde Judy Chicago başkanlığında bir grup kadın sanatçının, feminist eğitim programları geliştirmektedir.

#### **4.2. Feminist Aktivist Stratejiler**

Aktivist sanat saldırgan bir ortamda büyümüştü, politik olmak kimliğinin bir parçasıydı. Kadınlar ve etnik sanatçılar bu dönemlerde kimlikleri üzerine düşünmeye başladılar. Bu iki grupta bilinçaltında var olan kendi toplulukları ile işe başlamışlardı. Etnik bir sanatçı olan Judith Baca azınlık mahallelerinde ve varoşlarda çalışıyordu. İspanyol kökenli sanatçı İspanyol azınlıklarının bulunduğu mahallelerde, gelişmiş sanat okulu estetiği ile kendi kültürüne ait estetiği birleştirmeye çalışmıştı. Kendi sanat dillerini, duvar resimleri çizerek miras bırakmak istemişlerdi, bu sayede de kendi insanlarıyla konuşabileceklerdi. Lacy, bu çalışmaların etnik kültürlerle Avrupalılar arasında bir köprü görevi gördüğünü ve çoğunlukla da aktivizme yol gösterici olduğunu belirtir.<sup>64</sup>

Yolanda López'e göre, çağımızda devletlerin parçalandığı, insanların ihtiyaçlarına cevap verilemediği bir dönemde, toplumun ihtiyaçları için çalışan sanatçıların, bilinçlenerek eleştirel yeteneklerini, geliştirmeleri gerekir.<sup>65</sup>

Toplumun ihtiyaçları için çalışan sanatçılara, toplum sanatçıları deniyordu. Fakat eleştirilenler, bu sanatçıların çalışmalarını, ciddiye almıyorlardı. Lacy, sanat dünyası eşleştirilerini yaparken, çalışmaların uygulamalı, kavramsal, geçici, hatta etkileşimli olup olmadığına bakmaz, onlar için önemli olan, toplumsal bir değişim yaratıp, yaratmadığıdır demektedir. Eğer toplumsal bir değişim yaratmıyorsa, sanat çalışmaları

---

<sup>63</sup> A.g.e, s.26

<sup>64</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.27

<sup>65</sup> A.g.e, s.27

kabul edilebilirdir. Suzanne Lacy, 70'li yıllarda, Lowell Darling'in California valisi için yaptığı çalışmanın, nasıl başarıya ulaştığını ve de Judith Baca'nın, 'Mi Abuelita' adlı çetelerle mücadele için yaptığı, başarıya ulaşmış, kabul görmüş işleri örnek gösterir.<sup>66</sup>

'Kişisel olan politiktir' feminist sanat hareketinin 'koan'ydı<sup>67</sup>.

1960'larda, Amerikalı kadınların dünyası, aile hayatından işyerine kadar, neredeyse her bakımdan sınırlıydı. Kadınların, yirmili yaşların başında evlenmesi, kendini ailesine ve ev işlerine adanması istenmekteydi. Kadınların hayattan beklentisinin olmadığı, bununla yetindiği düşünülüyordu. Kadın, haftada ortalama elli beş saat ev işlerinde çalışması ve eşine bağımlı olması bekleniyordu. Eşlerinin kazançlarından ya da mülklerinden hukuki olarak, hiçbir hakka sahip değillerdi ayrıca boşanmak istediklerinde, kocalarının suçlarını da ispatlamak zorundalardı. 1960 yılında, Amerikalı kadınların yüzde otuz sekizi büyük ölçüde öğretmen, hemşire ya da sekreterdi. Farklı alanlarda çalışmaları hoş karşılanmıyordu. Bir tıp fakültesi dekanı, kotalarının olduğunu, bu sebepten kadınların alınmaması gerektiğini, kaba bir şekilde dile getiriyordu. 1960'ların başında kadınlar, doktorların yüzde altısını, avukatların yüzde üçünü oluştururken, mühendislerin yüzde birini bile oluşturamamaktaydı. Erkeklerden daha az maaş almalarının sebebi olarak, yakın bir zamanda doğuracak olmaları ve bakmak zorunda oldukları bir aileleri olmadığı söyleniyordu, eve bakan paraya ihtiyacı olan erkeklerdi.<sup>68</sup>

1970'li yıllar, kadın sorunlarının farkındalığı açısından önemli yıllar olmuştu. Aktivizm tabanlı olan feminist sanat, dönemin önemli feminist sanatçısı Judy Chicago'nun sağladığı kurumsal bir çerçeveye birlikte, Miriam Schapiro, Arlen Raven, Sheila Levrant, gibi sanatçılar eşliğinde genişleyerek büyümekteydi. Judy Chicago, popüler kültürün yarattığı kadın kimliğini, inşa ettikleri bir sanat yoluyla yeniden oluşturulabileceğini düşünüyordu. Sanat yoluyla kitle ve eylem ilişkilendirildi. Kamu sektörünün ve medyanın da kamusal alanları kullanıma yönelmesiyle, değişimin peşinde

---

<sup>66</sup> A.g.e, s.20

<sup>67</sup> Budizminde mantıklı düşünceyle cevaplanması mümkün olmaya, yalnız sezgilerle anlaşılabilen hikaye, diyalog ya da sorulara verilen addır. (<https://www.turkcebilgi.com/koan>)

<sup>68</sup> <https://tavaana.org/en/content/1960s-70s-american-feminist-movement-breaking-down-barriers-women>

olan sanatçılar kaçınılmaz olarak bu yöne doğru ilerledi. Aktivist kökenli ve feminist sanatçılar oldukça komplike olan kavramlarını, genişleyen izleyici kitlelerinin doğasına uygun bir şekilde ulaştırmanın ve bu değişimi yeni materyallerle nasıl destekleyeceklerinin peşindeydiler. Sanatı, farklı altyapıları olan insanlar için, tarafsız bir buluşma noktası olarak gören 70'li yılların feministleri, ırklar ve sınıflar arasında sanatsal geçişler yapmaya çalışıyorlardı. İşbirliği, sanatın ilişkisel yönlerini vurgulayan, sonsuz değişkenlik gösteren, değerli bir uygulamaydı. Feministler, 70'lerin sonunda sanatları için, aktivist stratejiler ve estetik kriterler oluşturur. Bu dönemlerde, sanatlarının temelinde politika olmayan sanatçılar da, onlarla birlikte çalışmaya başlamıştır.<sup>69</sup>

### **4.3. Yeni Tip Kamusal Sanatın Yakın Tarihi**

Marksist sanatçılar, emeği tanımlamak ve analiz etmek için fotoğraf ve yazılı metinler kullanmaktaydılar. Çalışanlarla röportajlar yaparak toplu hikayeler oluştururlar ve oluşan bu hikayeleri, emekçilerle birlikte sergileyerek, izleyicileri ile etkileşime geçerlerdi.<sup>70</sup> Yaptıkları bu analizler sanat piyasasında çoğunlukla müzelerde ve sanat dergilerinde yer bulmaktaydı. 1980'lerin ortalarına kadar bu çalışmaların aktivist yönlerinden çok teorik yönleri daha çok göz önünde olmuştu. Bu durumun değişmesi için, Martha Rosler ve Fred Lonidier gibi interaktif çalışmaları olan birkaç sanatçı hariç girişimde bulunulmamıştı.<sup>71</sup>

Yetmişli yıllar boyunca özellikle Amerika'nın batı kıyısındaki marksist, feminist, etnik sanatçı grupları arasında sanatçıların yer değiştirmeleri çok gözlemlenmekteydi. Bu sebepten özellikli fikirlerin nereden çıktığına dair birşeyler söylemenin zor hale geldiğini belirtir Lacy. Aynı anda başka gruplara üye olmuş sanatçıların olması, fikirlerin kesişmesini mümkün kılmaktaydı. Bu sebepten grupların fikir alışverişi içinde olduklarını söyleyebiliriz. Bu sanatçıların bakış açıları farklı olsa da çıkan sonuçlar aynı olabiliyordu. Sonuç olarak tüm bu süreçler içerisinde sanatın yapısına iletişimin ve

---

<sup>69</sup>Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.27

<sup>70</sup> A.g.e, s.27

<sup>71</sup> A.g.e, s.28

özellikle de izleyicilerin eklemesiyle “Yeni Tip Kamusal Sanat” için bir temel oluşturulmuştu.<sup>72</sup> Lacy’e göre; Yeni tip kamusal sanatın yapısını oluşturan tarih; materyellerden, mekandan ya da artistik medyadan değil, kavramlar, izleyici, ilişkiler, iletişim ve politik amaçlar üzerine yapılandırılmıştır. Kamusal sanatın büyük ölçüde bugünkü geldiği noktayı, bizlere bıraktığı gerçek mirası, marjinalize olmuş bu gruplara borçludur.<sup>73</sup>

Marksist, feminist vb. sanat hareketleri merkezi bir sanat söylemine 1980’lerin sonuna kadar bağlı değildi. Suzanne Lacy bu iki tarihsel anlatım arasındaki mesafeyi daraltarak daha kamusal sanata yönelik bir hale gelmesindeki dört faktörden bahseder.<sup>74</sup>

İlk olarak, artan ırk ayrımcılığı ve şiddet 1980’li yıllarda muhafazakar politikaların bir yansımasıydı. Göçlerin artışıyla etnik grup nüfusu da artmıştı ve yeni bir siyasi güç oluşmuştu. Amerika’nın daha önceleri gündeminde olmayan etnik kökene sözcülerin sayesinde dikkat çekilmişti. Bu çeşitlilik beraberinde birçok sorunu da gündeme getirmişti. Görsel sanatçılar, uluslararası platformlarda, hem yazınsal, hem sanatsal olarak, bu kültürlerin beklentilerini dile getirmeye başlamışlardı.<sup>75</sup>

Guillermo Gomez-Pena: “Bizim uluslararası sınırlarımız bundan böyle New York, Paris, Berlin hatta Meksiko değil... San Antonio ile Bangkok arasında.” diyordu. Guillermo ve politik sanatçıların ‘koan’ı artık “Coğrafi olan politiktir.” olmuştu.<sup>76</sup>

İkinci faktör olarak, geçmiş on yıl içinde, kadınların edindiği hakları, 1980’lerde ve 1990’ların başında sınırlandırmaya çalışan, muhafazakar politiklardır.<sup>77</sup> Kürtaja karşı olan güçler, giderek artan bir baskıyla, muhafazakar yüksek mahkemeyi, kürtaj kanununun değişmesi için, baskı altına almaya çalışmaktaydı.

---

<sup>72</sup> A.g.e, s.28

<sup>73</sup> A.g.e, s.28

<sup>74</sup> A.g.e, s.28

<sup>75</sup> A.g.e, s.28

<sup>76</sup> A.g.e, s.29

<sup>77</sup> A.g.e, s.29

Aynı dönemler de, Amerika'da beyaz saray tarafından, anayasa mahkemesi üyeliğine aday gösterilen yargıç Clarence Thomas'ın, yanında çalışan avukat Anita Hill'e, on yıl önce, cinsel tacizde bulunduğunu iddiaları, ülkeyi birbirine katmıştı. Yargıç, tüm suçlamaları reddetmişti. Amerikan basını ve televizyonları tartışmaları tüm detaylarıyla aktarmaktaydı. Kamuoyunda cinsel tacizde bulunulup, bulunulmadığı konusu, yoğun tartışmalara yol açmıştı. Hekesin gözü önünde ilk kez açıkça dile getirilen, iş yerinde cinsel taciz, halkı şoka uğrattır, bunun nedeni de bu tür olayların hiç olmaması değil, işini kaybetmekten korkan kadınların, açıkça ortaya çıkıp, olayları anlatmamasıydı. Anita Hill, bu tabuyu yıkmıştı. Sonuç olarak, Anita Hill'in durumu abarttığı iddiaları ve Clarence Thomasın tüm bu olanlara karşın, anayasa mahkemesine yargıç olarak atanması, Amerika'daki kadın hakları örgütlerinin, harekete geçmesini sağlamıştı.<sup>78</sup>

1970'lerde olduğu gibi, 1990'larda da feminist sanatçılar, cinsiyet şiddeti sorunuyla uğraşıyorlardı. Suzanne Lacy bir farkla der, bu sefer şiddeti oluşturan tarafta, erkeklerle birlikte kadınlarda vardı vurgusunu yapar.<sup>79</sup>

Üçüncü faktör ise, 1950'lerden bu yana görülmeyen kültürel sansür, 1980'lerin sonundaki siyasi atmosfer sayesinde yeniden patlak vermesidir. Bu üçüncü faktör ilk ikisi ile ilintilidir. Muhafazakar tutucu kişilerin hedefinde; kadınlar, etnik kökenler ve homoseksüel sanatçılar vardır. Saldırıları, bütün sanat dünyasında tepkilere yol açar ve bu durum sanatçılarla bu sosyal grupların hakları arasındaki ilişkiyi daha da netleştirir. Bu saldırılar sonunda sunulan geçici ve fotoğrafik olan sanat eserlerinin çoğu, kamusal sanat üzerinde kalıcı bir etki yaratır.<sup>80</sup>

Dördüncü ve son olarak, kamusal sanatın yeni formlara olan ilgisi, derinleşen sağlık ve çevre sorunlarıyla kısıktılmıştı. AIDS, kirlenme, çevresel tahribatlardan endişe duymaya başlayan sanatçılar farkındalık yaratmak için yeni stratejiler aramaya başladılar. AIDS'li sanatçılar AIDS'i direk olarak veya dolaylı olarak konu alıp galerilere taşıdılar aynı zamanda içeriklerinde çevresel krizlere de yer verdiler. Lacy,

<sup>78</sup> <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1991/10/15/20.xhtml>

<sup>79</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.29

<sup>80</sup> A.g.e, s.29

AIDS aktivistlerinin sanat çalışmalarında; performanslar, yerleştirmeler, resimler, metinler, fotoğraflar gibi çeşitli araçlar kullandıklarını ve 1960-70'lerden esinlenerek sokak eylemleri düzenlediklerini ifade eder.<sup>81</sup> Yeni tip kamusal sanatın teoride siyasi yelpazenin iki tarafında bulunsa da toplumsal bir arka planda konumlandırılmış bu çekici ve etkili uygulamaları radikal ya da liberal olarak avangard formların tarihi üzerine şekillendirilmişti. Örneğin: Irkçılık, kadına karşı şiddet, sansür, AIDS, ekolojik hasar, gibi yeni tip kamusal sanatın konuları geleneksel sol görüşün de konularıydı.<sup>82</sup>

Suzanne Lacy bu alternatif kamusal sanatın tarihine katkıda bulunan birkaç sanatçının önceden mevcut sosyal ve estetik durumların farkında olduğunu ve kendi yol haritalarını oluşturmuş olduklarını belirtir. Bu sanatçılar ırkçılık, cinsiyet, cinsellik, ekoloji, kentleşme, gibi sorunlarla ilgili olarak yirmi yıldır kendi teorik bakış açılarını ve aktivist stratejilerini geliştirmektelerdi. Ancak kamusal sanatın bu yeni şeklini resmi sanat kurumları benimsemez ve hızla kaldırılmaya çalışılır. Bu sanatçıların geçmişlerinin ne yazık ki net olarak anlaşılabilmesi ve tüm bu süreçler sonucunda oluşan endişeler ve etkilerin sonucu olarak sanatçılar köklü miraslarından ayrılmak durumunda kalır. *“Bu parçalanma, estetik, kişisel ve siyasi hedefleri birbirine bağlayan tutarlı kuramlar olmaksızın, kritik ‘kör bir yol’ boyunca devam etmemizi sağladı.”*<sup>83</sup>

#### 4.4. Neden Kamuda Çalışmak

Müzenin dışına çıkan sanatçılar kendi istekleri doğrultusunda geleneksel yöntemlerden ayrılarak buruk bir özgürlük kazanır. Avangardın tanımını 70'lerde sanatçılar tarafından genişletilir. Mary Jane Jacob, işbirliğine dayanan, anonim olarak üretilen, bilimle ya da günlük hayatla ilgili farklı özdeşlikler kuran, değerini, başarısını sanatın hissettirdikleriyle birlikte anlatan, zaman sınırlamalı süreç sanatından bahseder. Bu sanatın başarısı, geleneksel değerlere göre değil, yeni değerlere göre ölçülüyordu. Sanat seyircisinin ve de profesyonellerin yorumuna açık olan bir sanattı ve bu sanat, kendisini

---

<sup>81</sup> A.g.e, s.29

<sup>82</sup> A.g.e, s.30

<sup>83</sup> A.g.e, s.30

halka açmak için geleneksel olan medyayı, sanat dergilerini ve benzerlerini değil, halkın kendi medyasını kullanmaktaydı.<sup>84</sup>

Bazı sanatçılar, işlerinin hayatlarının bir parçası olmasını istiyorlardı ve becerilerinin sergilenmesinden çok, anlaşılabilirliğin önemsemektedirlerdi. 1970'lerde sanatları için toplumsal, politik gündem ve gerçek dünya ile ilişkiler önemliydi. Sanatlarının hayatın bir parçası olmasını istediler ve bu da etkilerini arttırmıştı. Enstitülerin dışında yer almaları sanatçıların özgür olmaları açısından ve başlatılan bu devrim hareketinin kendi ayakları üzerinde durabilmesi için önemliydi. Bu süreç içerisinde müzeler ve benzeri kuruluşlar tarafından bu tip sanatçılara tavırlar geliştiğinden sanatçılar bu mekanlarda sanatlarını sergileyemiyorlardı, bu yüzden de sanatçılar dışarıya çıkmışlardı. Bireysel sanatçılar, politize olmuş sanatçılar, cinsel tercihleri farklı olanlar, ırklarından, etnik kökenlerinden dolayı tercih edilmeyen sanatçılar, kendilerine kamu alanlarında, toplum içinde bir platform bulurlar. Kişisel sorunlarından yola çıkarak toplumsal konuları, toplumsal boyutlarda gözler önüne sererler.<sup>85</sup>

80'lerde sanat müzeleri de görünürlüğü ve anlamlı bir bağlam olma potansiyeli sebebiyle alternatif olarak gördükleri dış mekanlarda mekana özgü (site specific art) gösteriler yapmaya başlar. Bunlar çağdaş kamusal sanat uygulamalarıyla uyumluydu ve müzenin dışında yapılan yine müze sergileriydi ve nadiren izleyicisi ile iletişime geçerlerdi. Yine bu dönemde uluslararası sanat dünyasında sanat turizmi denilen bir hareketlilik oluşmuştu.<sup>86</sup>

Jacob'a göre; 1990'lı yıllarda dikkatleri çekmeye başlayan yeni tip kamusal sanat aslında yeni değildi. Kamusal sanatın içindeki farklı politik başlıkların altında hep var olmuştu, feminist performanslar ve Chicano enstalasyonları bu duruma örnek oluşturmaktaydı.

---

<sup>84</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.52

<sup>85</sup> A.g.e, s.53

<sup>86</sup> A.g.e, s.53

#### 4.4.1. Chicano Hareketi

Jacob'ın örnek olarak gösterdiği 'El movimiento' olarak bilinen Chicano hareketi, 1940'lı yılların Meksikalı Amerikan Sivil Haklar Hareketi'nin bir devamıydı. Meksika kültürünü ve kimliklerini korumaya çalışıyorlardı. Chicano Hareketi, Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim, sosyal ve politik eşitlik talepleriyle dolu birçok protesto gerçekleştirmişti. Bu gruba destek veren örgütlerin başında, Meksikalı-Amerikan tarım işçilerinin eşitliği için savaştan, 1962 yılında kurulan Birleşik Çiftçi ve İşçi (UFW) örgütü bulunmaktaydı. Chicanos, Afrikalı Amerikan insan hakları örgütlerinden de ilham almıştı ve ayrımcılığa karşı birlikte savaşıyorlardı. Daha sonraları uğraştıkları meselelerin arasına; eğitim, siyaset, adalet sistemi, sanat, kilise, sağlık, istihdam, ekonomi ve konut sorunları da dahil olmak üzere çeşitli unsurlar da katılmıştı.<sup>87</sup>

1960-70'lerin Chicano Hareketi'nin bir diğer önemli özelliği de Chicano Öğrenci Hareketiydi. Chicano Öğrenci Hareketi, bu dönemde Meksika kökenli Amerikalıların karşı karşıya kaldıkları eğitim eşitsizliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştı. Öğrenciler ayrı okullarda eğitim alıyordu ve eğitim kalitesi çok düşüktü. Meksikalılar kendi tarihlerini öğrenmek, daha kaliteli bir eğitim almak istiyorlardı. Mart 1969'da Los Angeles'ta eğitim sistemini protesto etmek için on binden fazla öğrenci sokaklara dökülmüştü. Bu hareketin akabinde Chicano Gençlik Kurtuluş Konferansı gerçekleştirilir. Kadın ve erkeklerden oluşan bin beş yüz genç ilk kez ulusal bir platformda sorunları tartışmak için toplanıyordu. Chicano terimi ilk kez burda benimsenmişti.<sup>88</sup>

İdeolojik çerçevelerini kültürel milliyetçilik oluşturmaktaydı ancak konferanstaki kadınların katılımıyla feministlerin kaygılarının paylaşıldığı bir ortam oluşmuştu. Kadınlar, erkek egemen toplumlarını eleştirmiş sorunlarını paylaşmışlardı ve bu esnada da konferansta bir bölünme yaşanmıştı.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> What is the Chicana Movement?  
([http://umich.edu/~ac213/student\\_projects07/latfem/latfem/whatisit.html](http://umich.edu/~ac213/student_projects07/latfem/latfem/whatisit.html))

<sup>88</sup> A.g.e.

<sup>89</sup> Irene Isabel Blea, U.S. Chicanas and Latinas Within a Global Context: Women of Color at the Fourth World Women's Conference, Praeger Publishers. s.142



Bu konferans sonrasında kendilerine daha fazla yandaş bulan Chicano feministleri kendi toplumları içerisinde çok sayıda küçük aktivist grubun örgütlenmesinde de rol oynamışlardı. Küçük bir grup olarak yollarına devam etmeye başlayan Chicano feministleri, beyaz feminist gruplarla birlikte çalışmaya başlamıştı. Zaman içerisinde Chicana kadınlarının ırkçılıkla ve sınıf eşitsizliğiyle ilgili kaygıları dile getirme talepleri, beyaz feministler tarafından reddedilince bu birliktelik sona ermişti.<sup>90</sup>



Resim 6: Amalia Mesa-Bains, An Ofrenda for Dolores del Rio, 1984; sunak enstalasyonu (altar installation)

<https://www.youtube.com/watch?v=zQmkB91La5g>

Birçok Chicano sanatçısı, sanat yapma biçimlerinde sunak enstalasyonları (chicano-altar installations) kullanmaktaydı. Etnik konularda çalışmalar yapan California Üniversitesin'de Profesör olan Laura E. Perez, bu politik ve ruhani anlamlı melez formların bilinçli bir şekilde oluşturulduğunu söyler. Geleneksel olarak kullanılan bu sunaklar, dini olarak derin anlamlar taşımaktaydı. Chicano sanatçıları da bu dini çağrışımlara ve sanat için sanat kavramlarına, bu sunakları kullanarak meydan

<sup>90</sup> Irene Isabel Blea, U.S. Chicanas and Latinas Within a Global Context: Women of Color at the Fourth World Women's Conference, Praeger Publishers. s.142

okumaktaydı. Sunaklarda oluşturdukları çoğu parça, politik durumlara bir tepki barındırmaktaydı.<sup>91</sup> Chicano enstalasyonları, dini inançların, toplumsal yaşamlar üzerinde nasıl bir etki yarattığını, ayrıca sanatın, bu süreçler içerisinde oynadığı rolü, sorgulamaktadır. Birçok Chicano sanatçısı, 1972'de, San Francisco'daki Galeria de la Raza'da, bu sunak enstalasyonlarının, ilklerini sergiler. Bunlar arasında, Amalia Mesa-Bains, Carmen Lomas Garza ve Celia Herrera Rodriguez, vardır. Feminist sanatçılar, sınıf ve etnik farklılıklara, sosyal değişime, eğitim konularına, dini eğilimler ve kapitalist eğilimlere yönelik çalışmaktadır. Sunak enstalasyonları, Chicano sanatçılarının kendi kültürlerinin izleyicisine ulaşabilecekleri bir çerçevedir.<sup>92</sup>

Batı merkezli düşünce sistemini reddeden Chicano sanatçıları tarihsel kayıtlarda ortaya çıkan yanlılığı ve çarpıklıkları düzeltmeye çalışmışlardır. Yaptıkları sanatın daha ulaşılabilir olmasını istemişlerdi. Bu uygulamaları toplumun sosyal değişimini teşvik edecek bir temel oluşturduğundan dolayı çok değerlidir. Yüzlerce yıldır ABD'nin topraklarında yaşayan, Chicano toplumu genellikle susturulmuştur. ABD'de bir Chicano bireyinin Chicano halkının endişelerini dile getirebileceği ve bu kültürel kimlik fikrini destekleyebileceği gerçekten etkili kurumlar bulunmamaktadır. Sanat, kendini ifade etmenin en etkili yollarından biridir.<sup>93</sup>

Chicano sanatçılarının bakış açıları, 90'lı yıllara gelindiğinde, Yeni tip kamusal sanat için de yol göstericilerden olmuştur. Yeni tip kamusal sanatta dramatik toplumsal konuları ele almaktadır, sanat kurumları tarafından, tamamen kabul edilmese de, artık zamanının geldiği bir sanattır.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Postmodernism in Chicano Altar Installations  
(<https://heartbeatred87.wordpress.com/2009/12/10/postmodernism-in-chicano-altar-installations/>)

<sup>92</sup> Postmodernism in Chicano Altar Installations  
(<https://heartbeatred87.wordpress.com/2009/12/10/postmodernism-in-chicano-altar-installations/>)

<sup>93</sup> A.g.e

<sup>94</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.53

## 5. YENİ TİP KAMUSAL SANAT OLUŞUMUNUN GEREKÇELERİ

Bu bölümde, YTKS'in oluşumunda rol oynamış toplumsal sorunlar, politik arka planlar ve sonuçları, sanatçıların ortaya koydukları aktivist tavırların, gerekçeleri sunulmaya çalışılmıştır. Muhafazakar politikalar sonucu, aktivist sanatçılara karşı uygulanan sansür, ayrıca ötekileştirme politikaları sonucu belirginleşmiş çok kültürlülük kavramının oluşumu ve stratejiler değerlendirilmiştir. Bunların yanı sıra, Lucy R. Lippard'ın kültürsüzleştirme politikalarına karşı önerilerine ve Guillermo Gomez-Pena'nın global konjonktürü yansıtan Manifestosu ile bu sorunlara karşı sunduğu Büyük İşbirliği Projesi'ne yer verilmiştir.

### 5.1. Sosyal Analizler

Guillermo Gomez-Pena içinde buldukları dönemi şöyle özetler:

“Olağanüstü haller içerisinde yaşıyoruz. Hayatlarımız AIDS, gerileme, politik şiddet gibi parametrelerle, bermuda şeytan üçgeniyle çevrilmiş durumda. Daha önce hiç hissetmediğim kadar hissediyorum ki bu sanat arenasının içerisinden kesinlikle dışarı çıkmalıyız. Sanat yapmak yeterli değil.”<sup>95</sup>

Suzanne Lacy ise düşüncelerini şöyle ifadelendirir: “*Yeni Tip Kamusal Sanat'ın çalışmaları, politik ve sosyal yaşamdan asla uzak olamaz, eserlerinin ifadeleri aciliyet derecelerine göre değişir ancak hepsi dünyanın akıbetinin tehlikede olduğuna inanmakta.*”<sup>96</sup> Muralist sanatçı Juana Alicia da içinde buldukları durumun aciliyetinin farkındadır ve hislerini şöyle dile getirmektedir:

---

<sup>95</sup> A.g.e, s.31

<sup>96</sup> A.g.e, s.31

*“Bu yıkımımızla ilgili sorunların adres gösterildiği işler yapmak için acele etmemiz ve toplumumuzu uyutmayacak sanat işleri üretmemiz gerektiğini düşünüyorum.”<sup>97</sup>*

Sosyal kavramlar, bu sanatın yapılış biçimiyle yakından ilişkilidir ve onların deyimiyle ayrıcalıklar sanatçılardan, aynı zamanda da küratör ve eleştirmenlerden geri alınmıştır.

Bazı sanatçılar ötekileşme, marjinalleşme ve baskıları vurgulamaktadır, diğerleri ise teknolojinin etkilerini analiz etmektedir kimileri ise popüler kültür kuramlarından veya ekolojik hareketlerden yararlanmaktadır. Bunun yanı sıra feminist ve ırkçılıkla ilgili politikalar da belirgindir. Sanatın potansiyel rolünü sürdermek için yarattığı ve genişlettiği ayrıcalıkların korunması konusu ise temel bir temadır. Güç ilişkileri yaratıcı süreç içerisinde kendini haber üretiminden sanat yapmaya kadar göstermektedir. Bağımsız küratör Lynn Sowder, amaçlarının izleyicileri sanatı anlamaları için eğitmek olmaması gerektiği, kültürün doğasında olan gücü ortaya çıkartarak yapılar inşa edilmesi ve ulaşılabildiği kadar çok insanla bunların paylaşılması gerektiğini vurgular. Amerikan kültürünün tam kalbinde yer alan seçkin olma eğilimini nasıl değiştirebiliriz?<sup>98</sup> Lacy aranan fikir birliğinin sanatçıların işlerinin merkezinde yatmakta olduğunu ifade eder. Eleştirmen ve aktivist Lucy Lippard, Avrupa merkezli dünya görüşünün artık dağılmakta olduğunu öne sürer: *“Kadınları, lezbiyenleri, eşcinselleri ve renkli insanların sesini içermeyen kapsamayan nasıl evrensel veya derman olarak kabul edilebilir. Bütünü görüp her bir parçasına saygı duymalıyız.”<sup>99</sup>* Sanatçılar Estella Conwill Majozo ve Houston Conwill, çalışmalarında işbirliği yaptıkları Joseph De Pace, çalışmalarının tanıtımlarını yaparken şunları söyler;

*“Biz...insan hakları, fiziksel engellilerin hakları, demokrasi, bellek, kültürel farklılıklar, kürtaj yanlısı, ekoloji, yardımseverlik...ortak düşman olan savaş, nefret, ırkçılık, sınıf ayrımcılığı, sansür, uyuşturucu bağımlılığı, yaşlı karşıtları, ırk ayrımı, homofobik, açlık, yoksulluk, işsizlik, kirlilik, evsizlik, AIDS, açgözlülük, emperyalizm, çok kültürlülüğü görmezlik, ve ötekinden korkma meselelerini ele aldık.”<sup>100</sup>*

Bu sorunlar ve endişelerin bir araya getirilmeleri bu işin doğasında bulunan idealizmi yansıtmaktadır. Bu işte göz önüne serilen, peş peşe tekrarlanan toplumsal hastalıklarla

---

<sup>97</sup> A.g.e, s.31

<sup>98</sup> A.g.e, s.31

<sup>99</sup> A.g.e, s.32

<sup>100</sup> A.g.e, s.32

ilgili başlıklarda, umutsuzluk ya da kinizm dikkat çekici bir şekilde az görünürdür. Siyasal gerçeklere duyarlı olunmasının yanı sıra iyimserlik ortak bir tepki ve ortak bir yanıttır.<sup>101</sup>

## 5.2. Guillermo Gomez-Pena Sansüre Karşı Manifesto

Guillermo Gomez-Pena, yirminci yüzyılın son yıllarında, dünyada benzeri görülmemiş değişimlerin sonucunda, sanatçıların sanat stratejilerini belirlemekteki gerekçelerini şöyle dile getirmektedir:

“Tiananmen Meydanı'ndan, Basra Körfezi'ne, Berlin'den, Panama Şehrine, hepimiz yeni bin yılın ezici doğum ağrısı hissettik. Katliamlar, iç savaşlar, ekolojik felaketler, salgın hastalıklar ve siyasal rejimlerin ve ekonomik yapıların ani dönüşümleri hem gezegenimizi hem de kişisel ruhumuzu sarstı. Büyük sınırlar kayboldu ve diğerleri anında yaratıldı. Kapitalistler nihayet Doğu blokunda turist olarak dolaşırken, komünistler demir perdeden alışveriş yapmaya karar verdiler. Bilim kurgu hikayelerindeki yeteneksiz oyuncular gibi hissettik kendimizi. Değişikliklerin miktarı, karmaşıklığı ve yoğunluğu, bunları çözmemizi imkansız hale getirdi. Postmodernite evi yıkılmış durumda. Bu tehlike içindeki dünya bizim gerçekliğimizdir.”<sup>102</sup>

“Dünyada açıklayamadığımız çelişkilerle dolu bir dönem yaşıyoruz: Eski Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa, yapısal değişiklikleri memnuniyetle karşıladığından, ABD güç yapısı kendisini eski cumhuriyet modeline geri çekiyor. Latin Amerika son askeri diktatörlerinden en sonunda kurtulur, Birleşik Devletler ise daha ağır bir şekilde militarize olur. Birleşmiş Milletler, diplomatik müzakereler ve kültürlerarası diyalog, barışçıl bir gelecek inşa etmek için uygulanabilir seçenekler olarak ortaya atarken, diğer taraftan Birleşmiş Milletler Orta Doğu'da panik siyaseti uygulamaya başlar. Diğer toplumlara Mandela ve Havel gibi ütöpik reformistler varken, diğerleri maçolar tarafından yönetilmeye başlanır.”<sup>103</sup>

Tüm bu duygularla dolmuş bir takım sanatçı sansürlenmek ve politik sürecin dışında tutulmak istenir. “*Garip bir tarihsel ikilemle karşı karşıyayız. Sınırın her iki yanında bir ayağımız düşler ülkesinde ve diğeri mahşer yerinde, ikisine de eşit mesafedeyiz ve sanatımız ve düşüncelerimiz bu durumu yansıtmaktadır.*”<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> A.g.e, s.32

<sup>102</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.94

<sup>103</sup> A.g.e, s.95

<sup>104</sup> A.g.e, s.95

### 5.3. Muhafazakar Politikalar - Sansür - Ötekileştirme

Guillermo Gomez-Pena yaşanan bu sıkıntılı yıllarda, Birleşik Devletler'deki sanatın, ataerkil, WASP (beyaz-anglosakson-protestan) kültürünün, ultra-muhafazakar hükümet sektörlerinin, cinsel, ırksal ve ideolojik alternatifleri tasvir eden, ticari olmayan sanatları hedeflemeye başladığını belirtir. McCarthy döneminde olduğu gibi, sanatçıların bir kara listenin hayaletiyle bir kez daha karşılaştıklarını, mekanların kapatıldığını ve kültür organizatörlerinin mahkemeye gönderildiğini anlatır Gomez. Efsanevi Amerikan değerlerine karşı koyan sanat eserlerini kınamak için cinsel ahlakı kullanmaktadırlar. Seçilen eserlerin çoğu gey, kadın, Afrikalı Amerikalı ve Latino sanatçılar tarafından yapılmıştı ve bu sefer, sansür çok daha geniş bir siyasi yelpazenin parçası olmuştu. Totaliter bir devletin işaretleri, her yerde hissedilmekteydi. Jesse Helms ve Amerikan Aile Birliği'nin cinsel açıdan açık sanat ve iki dilli eğitimin kaldırılması girişimleri; kadınların kendi bedenlerini kontrol altına alma haklarını yasaklama çabaları; Meksika sınırının sessiz şekilde militarize edilmesi; AIDS; evsizliğe karşı isteksiz tavırlar; Panama'nın yasadışı işgali; Basra Körfezi'nde askeri kabadayılık gösterilmesi ve sivil haklar mevzuatının başkanlık vetosu aynı sansür zihniyetinin farklı ifadeleriydi.<sup>105</sup>

Gomez, kuruluşundan bu yana, Birleşik Devletler kendi yerini sağlamlaştırmak için kültürel ve ideolojik olarak diğerine saldırma stratejisini kullandığını vurgular. Amerika hep şeytana karşıdır “diğeri” olan hep kötüdür. Yerli Amerikalılardan Sovyetlere kadar, bu düzen için “diğeri” ilk önce şeytanlaştırılmış, canavarlaştırılmış sonrada karikatürize edilerek kontrol altına alınıp, sömürülüp yok edilmişti.<sup>106</sup>

Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle ve komünist tehditlerin aniden ortadan kalkmasıyla birlikte, yeni düşmanlar icat edilmişti. O dönem hükümet politikalarının yarattığı artan işsizlikten, Meksikalı göçmen işçilerin sorumlu tutulmasını örnek olarak gösterir Gomez. Ardından General Manuel Antonio Noriega liderliğindeki Kolombiya ve Meksikalı uyuşturucu efendileri gelmişti, ancak geçmişteki Beyaz Saray ile olan

---

<sup>105</sup> A.g.e, s.101

<sup>106</sup> A.g.e, s.101

ilişkileri sebebiyle bu seçimleri kötü gitmişti.<sup>107</sup> Bunların peşinden de Amerikan orta ve üst sınıfının uyuşturucu sorunundan sorumlu tutulan şehirlerin iç bölgelerindeki "çeteler", Afrikalılar ve Latinler geliyordu. Gomez tüm bunların ardından Amerika'nın düşmanlarını tanımlamaya devam eder:

“Sessizce ülkemizi satın alan Japon işadamları ve daha sonra toplumdaki sorunları yansıtan tartışmalı sanatçılar, eşcinseller vardı ve Washington bundan hiçte hoşlanmamaktaydı. Sonunda, canavarca Iraklılar geldi ve bu genişletildi, tüm araplar arap görünümlü insanlar ve savaşa karşı çıkan insanlar geldi.”<sup>108</sup>

Hristiyan, erkek, beyaz ve varlıklı olarak doğmayan şanssız diğerleri, yeni dünyanın yapılanmasına engel olarak görülüyordu. Bu durumu oluşturan bakış açısının temelini otokratik bir ütopya oluşturmaktaydı. Tüm diğerleri, deneysel sanatçılar, işbirliği yapmayan aydınlar, asimile olmamış Afrikalı-Amerikalılar ve Latinler, kadınlar, geyler, evsiz insanlar veya düşmanca ülkelerden gelen yabancılar bu uğursuz düzenin etkilerini tenlerinde hissetmeye başlamışlardı. Tüm bunlara karşı direnilmesi gerektiğini savunan sanatçı Gomez hislerini şöyle dile getirir.<sup>109</sup>

“Afallamış ve son derece korkmuş durumdayız, çünkü, muzaffer Oliver North'ın Bağdat soykırımının ardından Avrupalı işbirlikçilerinin her şeyi yapabileceğini biliyoruz... Kültürel farklılıkları tehlike işareti olarak algılayan bu yeni haçlıların militan etnosentirizimleri bize Amerikan kıtasının orijinal İspanyol ve İngiliz kolonicilerini hatırlatıyor... Korkumuza rağmen, bu bakış açısını asla kaybetmemeliyiz.”<sup>110</sup>

“Medeni insan haklarına, kültürel çoğulculuğa ve ifade özgürlüğüne inanmakta olan ve uygulayan her sanatçı, entelektüel ya da sanat organizatörü, ya da gönüllü, temel haklarımızı elimizden almaya çalışan güçlere karşı bir direniş üyesidir.”<sup>111</sup>

#### **5.4. Çok Kültürlü Etkileşimler**

Seksenlerde, Birleşik Devletler'deki çok merkezli perspektiflerin ve hibrit kültürlerin varlığı ve önemi hakkında artan farkındalıklar, ötekileşme olgularının yeniden düşünülmesini sağlar. Sosyal karmaşanın artması genişlemesi-küresel medya ve

---

<sup>107</sup> A.g.e, s.102

<sup>108</sup> A.g.e, s.102

<sup>109</sup> A.g.e, s.102

<sup>110</sup> A.g.e, s.102

<sup>111</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.102

anglosakson olmayan-Avrupa dışı sanata ve düşünceye maruz kalma-kuzey ve güney; doğu ve batı arasındaki trafiğin gittikçe artması, bu demografik değişimler sonucunda postmodernizmin "etnosentrik" ve "batılı kültür" kavramlarının kendi ağırlıklarıyla devrilmesini sağlar. <sup>112</sup>

Avrupa sömürgeciliğinin mirası ve soğuk savaş anlayışı, devam eden akışın sınır diyalektiğiyle değiştirildiğini söyleyen Gomez, “*Sürekli hareket ediyoruz, hareketli bir harita, dalgalı bir benlik duygusu var.*” demektedir. Sanatçıların bugün iki veya daha fazla dil konuşan-iki veya daha fazla kimlikli olduklarının fark edildiği bir dönemde olduğunu vurgulayan sanatçı, farklı bağlamlarda farklı rolleri yerine getirirken, kendimizle ya da diğerleri ile çatışma halinde olmamalıyız diyor. Ayrılıkların, tezatlıkların artık cezalandırılmaması gerektiğini de vurgulayan Gomez, geçişli ve çoklu kimlikler artık sadece radikal antropologların teorileri değil, tanıdık bildik pop-kültürel gerçeklerdir der. <sup>113</sup>

Melezler, Meksikalılar, özellikle New York'da yaşayan Puerto Ricolular, Fransız Cezayirli, Alman Türkler, İngiliz Pakistanlılar, diğerleri ya da birinci veya üçüncü dünyanın farklı çocukları olsun, toplumun merkezine doğru kaymaktadırlar ve bunu yaparken, kültür parametrelerini de yeniden düzenlemektedirler. Gomez'e göre, çok dillilik, **birleştirici estetik** (syncretic aesthetics), sınırlar hakkında düşünceler ve çok kültürlülük bu sanatın ortak konularını oluşturdu. Bu konular entellektüel sanat çevrelerinde moda olduklarından dolayı değil temel siyasi gereklilikler yüzünden yaygın uygulamalar haline gelmiştir. <sup>114</sup>

“Sınırları aşmak, kaybolan "Amerikan" vatandaşlığımızı kazanmak ve sonraki yüzyılın coğrafi haritasının taslağına katılmak istiyorsak komşularımızın, diğerlerinin tarihini, sanat ve siyasi düşüncesini incelemek İspanyolca'yı ve diğer dilleri öğrenmek vazgeçilmez bir unsur haline geliyor.”<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup>A.g.e, s.95

<sup>113</sup>A.g.e, s.96

<sup>114</sup>A.g.e, s.96

<sup>115</sup>A.g.e, s.96



Gomez'e göre, iktidar sahipleri siyasi, ekonomik ve kültürel dünya görüşlerini şekillendiren ve tanımlayan bu değişimlerden son derece korkmaktadırlar. İktidar sahiplerinin, bu coğrafi haritadaki yerlerini ve rollerini henüz anlayamadıklarından, dünyanın ve geleceğin artık kendilerinin olmaması endişesiyle geri dönmek istediklerini belirtir. Tarihsel ve kültürel tüm hakların kendi tek ellerinde olduğuna inananlar, halen ötekinin girişini kontrol etmek ve bildiğimiz dünyayı yeniden fethetmek için ellerinden gelen her şeyi yapmaktadırlar.<sup>116</sup>

### 5.5. Çok Kültürlülük ve Sorunları

Guillermo Gomez-Pena, anglosakson olmayan, Avrupalı deneysel sanatçılara yönelik söylemi, terminolojiyi ve ilgiyi değiştirebildiklerini, fakat sanat kurumlarının idari yapısını hala değiştiremediklerinden ve bu kurumların büyük ölçüde monokültürel kaldıklarından bahseder.<sup>117</sup>

Gomez, Amerika'da farklı etnik kökenlerden gelen sanatçılarla, fonların verdiği parayı ve şöhreti paylaşma ihtimaline karşı militan bir öfkenin mevcut olduğunu belirtir. Gişe rekorları kıran, çok kültürlü sergilerde önemli siyasi konulardan hala kaçınılmakta olduğunu da vurgulayan sanatçı, birkaç istisna dışında, diğerleri ve yeni sömürge ilişkilerinin altında yatan tarihsel suçlar ve toplumsal eşitsizliklerden bahsedilemediğini belirtir. Gomez, her yıl yeniden tartışmaya açmamız gereken "çok kültürlülük", Amerika'daki kamusal tartışmayı kodlayan bir belleğin olmaması nedeniyle, hala temel bir tanım üzerine oturtulamamıştır der. Irkçılık, cinsiyetçilik, yabancı düşmanlığı ve etnosentrizm, evsizler, tutuklular, AIDS ve Basra Körfezinden dönen askerler, ABD'nin çok kültürlü kompozisyonunu daha orantılı bir şekilde yansıtan topluluklardır.<sup>118</sup> Kültürel eşitlik, çeşitlilik ve çoğulculuk ile tam olarak ne demek istiyoruz? Bir arada var olma, değişim, diyalog, işbirliği, füzyon, melezleştirme, temellük etme ve yaratıcı kamulaştırma arasındaki farklar nelerdir? Bu terimler çok farklıdır der Gomez. Bazıları çakışıyor, bazıları da zıt anlamlarda. Bu kavramların çoğunlukla ayırım gözetmeden

---

<sup>116</sup> A.g.e, s.96

<sup>117</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.97

<sup>118</sup> A.g.e, s.97

kullanıldığına dikkat çeken yazar, filozofların, uygulayıcıların veya çok kültürlülüğün sanatçılarının bazı kilit sorular sorması gerektiğini düşünmektedir. Örneğin: Bu ilişki biçimlerinden hangileri gerici hangileri daha ilericidir? Tecrit edilmiş grupları gerçekten güçlendirebilecek olanlar kimlerdir? Eski fikirler için yeni isimler hangileridir ve daha iyi bir isim ararken yeni gerçekler hangileridir? Tam olarak nerde duruyoruz? Artık paradigmaların bağlamların ve kanunların yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.<sup>119</sup>

Çok ırklı, farklı cinsel tercihleri olan toplulukları, melezleri, göçmenleri, çocukları, yaşlıları, savunmasızları, sevgilileri, AIDS'lileri, evsizleri, hepimizi kucaklayan çok katılımcılı bir topluluğun parçaları olmaya çalıştıklarını belirtir Guillermo Gomez-Pena.<sup>120</sup>

## 5.6. Çok Kültürlü Eylem Stratejileri

“Ezen hale gelen bir gerçeklik, insanların ezenler ve ezilenler olarak farklılaşmalarına yol açar. Görevleri, kendileriyle gerçek dayanışma gösterenlerle birlikte, kendilerini özgürleştirmek için mücadele etmek olan ezilenler bu mücadele praksişi aracılığıyla ezilme gerçeğini eleştirel olarak kavrayabilmelidirler. Özgürleşmenin başarılmasının önündeki en büyük engellerden biri, baskıcı/ezen gerçekliğin içindekileri masnetmesi ve böylece de insanların bilincini kaplamasıdır.”<sup>121</sup>

“İşlevsel açıdan baskı evcilleştirilir. Baskının esaretinden kurtulmak için onun içinden ayağa kalkmak ve ona karşı çıkmak gerekir. Bu ancak praksis yoluyla yapılabilir: Dönüştürmek amacıyla dünya üzerinde düşünmek ve eylemde bulunmak.”<sup>122</sup>

“Gerçekteki ezilmeyi, ona ezilmenin bilincini katarak daha da sıkıntı verici kılmak, rezilliği yaygınlaştırarak daha da rezilleştirmek gerekir.”<sup>123</sup>

Paulo Freire, gerçekteki ezilme, ona ezilmenin bilincini katarak daha da sıkıntı verici kılındığında, bunun öznel ve nesnel arasındaki diyalektik ilişkiye karşılık geleceğini vurgular.

---

<sup>119</sup> A.g.e, s.98

<sup>120</sup> A.g.e, s.99

<sup>121</sup> Paulo Freire, Ezilenlerin Pedagojisi, Çeviren: Dilek Hattatoğlu & Erol Özbek , Ayrıntı Yayınları.s.34

<sup>122</sup> A.g.e, s.35

<sup>123</sup> A.g.e, s.35

Gerçek praksisin ancak bu şekilde gerçekleşeceğini ve o olmadan ezen-ezilen ilişkisinin çözümlenmesinin imkânsızlığını bildirir. Ezilenler hedeflerine ulaşabilmeleri için gerçeklikle yüzleşmeli ve de bu gerçekliği nesnelleştirerek ona doğru eylemde bulunmalıdır.<sup>124</sup>

Gomez: *“Kırılgan çağdaşlarımız açlık çekiyor, göç ediyor ve çok genç yaşta ölüyor.”* Ezilmenin bilincine varma vakti çoktan gelmiştir, bu yeni kamusal sanat bu acil durumumuzu yansıtmaktadır. Sanatçıların güvenli sanat arenasının dışına çıkmaları ve sanatçılardan çalınanları geri almaları gerekmektedir. Gomez, sanatçıların, kültür organizatörlerinin ve entelektüellerinin toplumu yeniden yapılandırmada merkezi roller oynaması gerektiğini de vurgulamaktadır. Kültürler arası diplomatlar, sınır felsefecilerinin dünya için glasnost<sup>125</sup> ve yerel aktivistler olarak çoklu rollerini hassas bir şekilde ayarlamaları gerektiğinin de üzerinde durmaktadır sanatçı. Yok olma potansiyeline sahip olan topluluk merkezlerini ve alternatif alanlarını desteklenmeye devam edilmesi gerekmektedir.<sup>126</sup> Gomez büyük kuruluşların, küçükleri batmamaları için korumaları gerektiğini, çünkü onlar olmadan, büyük kurumların köklerini ve tohumlarını kaybedeceklerini söyler. Başarılı ressamın ise, bir sanat eserlerinin satışından elde edecekleri gelire topluluk yararına ya da alternatif bir alana bağışta bulunabileceklerini ifade eden Gomez, bazı durumlarda, bir resim veya heykel satışından sağlanan gelirin, sanat çalışmasının birkaç aylık operasyonel masraflarını ödemek için yeterli olabileceğini belirtmek ister. Küçük merkezler krizleri aşamıyorlarsa, yeni durumlara yanıt veren farklı modellerin geliştirilmesi gerekmektedir. Bastırılmış, sansüre uğramış ve dışlanmışlığa karşı uzun bir geçmişi olan diğer kültürler, dikkatle dinlenmelidir. Gomez: *“Bizler birbirimizin düşmanı olmadığımızı ve gerçek düşmanımızın bölünmüşlüğüğümüzden hoşlandığının farkında olmalıyız.”* demektedir.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> A.g.e, s.35

<sup>125</sup> “Açıklık” ve “Yeniden yapılandırma” (<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/glastnost-aciklik-ve-perestroyka-yeniden-yapilandirma-379>)

<sup>126</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.103

<sup>127</sup> A.g.e, s.104

Siyasi aktivistler, eğitimciler, avukatlar, gazeteciler, kültür eleştirmenleri ve sosyal bilimcilerin yanı sıra diğer disiplinlerden ve etnik topluluklardan gelen sanatçılarla diyalog kurmalı ve işbirliği yapılmalıdır. Sanatçılar ve akademisyenlerin arasındaki bölünme çözülmelidir. Akademisyenlerle, sanatçıların toplum tarafından eşit derecede marjinalize edildiklerinin farkına varmaları gerekmektedir ve birbirlerine ihtiyaçları olduğunu anlamalıdır. Sanatçılar, akademisyenlerin entellektüel titizliklerine; akademisyenler de meseleleri popülerleştirmek için sanatçıların yeteneklerine ihtiyaç duymaktadır. Birlik olarak, önceliklerin neler olması gerektiği ve stratejiler konusunda ulusal bir fikir birliğine varılabileceğini de vurgulamak ister sanatçı. Performans sanatçısı Ellen Sebastian: *“Sao Paulo'dan Bağdat'a ve Soweto'dan Bronx'a kadar, insanlık yok olma tehlikesi altında olan bir fauna. Yaşadığımız çok ırklı bozulmakta olan şehirlerimiz doğanın bir parçası, bizim eko sistemimiz, onu korumalıyız”* demektedir.<sup>128</sup>

“İnsan türünün hayatta kalması, tüm toplumlar için bir endişe kaynağıdır. Yüzyılın ortasındaki toplumun sorumlu sanatçıları olarak anakronik düşünceye meydan okumalıyız. Bizim yerimiz tehlikede olan dünya... Yaş, ırk, cinsiyet, ölçütü veya uyruğu ne olursa olsun, kültürel demokrasi ve ırksal ve cinsel eşitliğe gerçekten inanıp uygulayan, bu ya da diğer kıtalardan, sadece sanatçılar değil, herhangi bir sosyal sorumluluk sahibi kişi topluluğumuzun bir üyesi olarak düşünülmelidir.”<sup>129</sup>

Bu büyük projeye paralel olarak, çok daha kişisel, fakat aynı derecede önemli bir yol daha izlenmelidir Gomez'e göre, bu da kişisel dünyamızın insancillaştırılmasıdır.

“Kendimize ve sevdiklerimize iyi bakmalıyız, sorumlu ve sevgi dolu arkadaşlar, çocuklar, ebeveynler, sevgililer, komşular ve meslektaşlar değilsek, sorumlu vatandaşlar nasıl olabiliriz. Topluluk ritüelleri, arkadaşlıklar, yemek, egzersiz ve seks yapmak için gerekli zamanı ve kişisel alanı geri almazsak, devam etme gücünü nasıl bulabiliriz.”<sup>130</sup>

### **5.6.1. Lucy R. Lippard, Nerede Olabiliriz**

Gomez'in ardından Lippard'da kendi stratejilerini paylaşır. Sanatçıların bu bahsettiğimiz çoklu sorunların ardından bir işbirliği projesi olarak ortaya koydukları bu yeni sanat alanında gelişen değişikliklerin, sanat eğitiminde de uygulanması gerektiğini belirtir

---

<sup>128</sup> A.g.e, s.104

<sup>129</sup> A.g.e, s.105

<sup>130</sup> A.g.e, s.105

Lippard. Sosyal bağlamda dünyaya serpilmiş çok az sanat dersi olduğunu ve geleneksel sanat görüşüne boyun eğildiğini belirtir. Çoğu sanat öğrencisinin, sofistike olanlar dahil, çok az şey bildiklerini vurgulayan yazar, duvarları yıkmak, değişim yaratabilmek için, bir eğitim verilemediğine dikkat çeker. Lippard'a göre, yıllardır süregelen sistem artık değişmelidir, ayrıca sanatçılar vatandaş olarak sanat yapmalı ve sanat işçileri olmalıdır.<sup>131</sup>

“Bizler malzemeleri hazırladık ancak hala tarif arıyoruz, birçok aşçı var, herkes malzemeleri farklı şekilde kullanacaktır. Henüz yapılmamış geleceğin sanatını öğretebiliriz, illaki bu eğitim kurumlarda olmak zorunda değil. Henüz yapılmamış sanatın kaynaklarını, içeriğini oluşturup yayabiliriz. Bu sanat kesinlikle kritik öneme sahip olan çok kültürlü ve disiplinlerarası sanat bileşenlerinin yer alacağı bir sanat olacaktır.”

Vera Zolberg *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak (Constructing a Sociology of The Arts)* adlı kitabında kültürün farklı tanımlarından bahseder. Eğitimsiz halkın gözünde sanat ve kültür neredeyse aynı anlamda algılandığını söyleyen yazar, antropologların ise kültüre, sanattan daha kapsamlı bir şekilde yaklaştıklarını belirtir: “*Kültürü dini inançlar-etik değerler- dil-estetik ve sanat gibi sembol sistemleri dahil olmak üzere fikirleri ve düşünce biçimlerini yapılandıran bir sembolik anlamlar veya düşünce yapıları bütünü olarak görürler.*”<sup>132</sup>

Lippard'a göre, kültür mekanın ve insanın anlamını tanımlar.

“Amerika'da yaşayanlar olarak apolitik ve kültürsüz bir kültüre terkedilmiş durumdayız. 90'lı yıllarda bazı sanatçılar hayatımızın parçası olan kültür tanımını hiyerarşik olmadan dünyevi ve devam eden bir anlam duygusu katarak genişletmeye çalıştı. Bazı sanatlar, kültürler arasında geçiş için bir katalizör veya araç haline gelmiş, tek boyutlu basamaklılıklara karşıt olarak bizim çoklu benliklerimizi bulmamıza yardımcı olmuştur. Hangi sınıfa kimliğe ait olursak olalım hepimiz çeşitli kimlikleri barındırırız: Dini ve siyasi aidiyet veya eksiklikler; kültürel ve coğrafi arka planlar; evlilik veya ebeveynlik statüsü; meslek vb. Bu çoklu kimlikleri sadece kendimizi tanımak için değil, diğerleriyle empati kurmak ve birlikte çalışmak için kullanmayı öğrenmek, interaktif bir sanatın sunabileceği derslerden biridir. Topluluk, herkes hakkındaki her şeyi anlamak ve tüm farklılıkları çözmek anlamına gelmez; topluluk değişirken ve gelişirken, farklılıklar içinde nasıl çalışılacağına bilinmesi demektir.<sup>133</sup> Eleştirel bilinç, hem sınırlamaların hem de olanakların tanınması sürecidir. Bu konularda zaten bilgilendirilmiş ve bastırılmış küçük ve büyük sosyal, politik, uzman gruplarla sanatçılar işbirliği yapmalıdır. Onlara sanatçıları

<sup>131</sup> A.g.e, s.127

<sup>132</sup> Vera Zolberg, *Bir sanat sosyolojisi oluşturmak*, Çeviri: Buket Okucu Özbay, Bogaziçi Üniversitesi Yayınevi, s.20

<sup>133</sup> Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain New Genre Public Art*, Bay Press, s.127

nasıl hoş tutmaları gerektiğini, sanatın hedeflerini nasıl somutlaştırdığını anlamalarını sağlamalıyız. Aynı zamanda, arka planları ve belki de ön planları bize yabancı olanlarla işbirliği yapmalıyız. Farklılığı etkisiz hale getiren sinsî kavramları ise reddetmeliyiz. Empati ve değiş tokuş anahtar kelimelerdir. İnteraktif sanat işçilerinde bile elitizimi dışlayabilmek zordur. İnsanlığın tüm renkleri kabul edilmelidir, bütün parçaları bulup, öğrenmeli ve saygı duymalıyız. Bu yüzden, kültürümüzün çevremizi nasıl etkilediğini, kim olduğumuzla, nerede olduğumuzla ilgili çeşitliliğin çift taraflı teorisiyle bir bağ kurmalıyız.”<sup>134</sup>

### 5.6.2. Guillermo Gomez-Pena'nın Büyük İşbirliği Projesi

Gomez büyük işbirliği projesinde, bu yeni sanat stratejileri içinde dahi öteki kavramlarının, çoklu kültür yapılarının sorun yaratabildiğine vurgu yapar ve farklılıkları kabul edebilmek için stratejilerini paylaşır.

Gomez, 90'lı yıllarda “topluluk” sözcüğü sayısız anlam ifade ediyor olmasına rağmen, bazılarının hala mitolojik demogoji başlığı altında toplulukların davranışlarını ahlaki içeriklerle doldurmak istediklerini vurgular. İrksal kimlik, cinsellik ve estetik konularında farklı görüşleri olan kişilere saldırıyor ve dışlıyorlardı. “*Benim topluluğumu ben temsil ederim, o edemez*”; “*onun topluluğu artık onu desteklemiyor.*”; “*bu sanat topluluk temelli değildir...*” Gomez, bu kendini beğenmiş tepeden bakan tavırların, artık değişmesi gerektiğini vurgular.<sup>135</sup>

Paulo Freire “*Ezilenlerin Pedagojisi*” kitabında kendilerini gerçekten halka adayanların sürekli olarak kendilerini yeniden sınamaları gerektiğini söyler.<sup>136</sup> Ezilenlerin safına geçenler adaletsiz düzeni gerçekten dönüştürmeyi arzu etselerde, kökenleri sebebiyle, dönüşümün uygulayıcılarının yalnızca kendileri olmak istediklerini, halka güvenmediklerini söyler. Bu noktadan bakıldığında ise, öteki olana bakışın hala tam olarak kabul görmediği görülür. Halk hakkında konuşmaktadırlar ama onlara güvenmezler. Güven, buradaki kilit noktadır.<sup>137</sup> Kendini halka adamayı törenle bildiren, kendini devrimci bilgeliği layık gören kişi eski köklerinden kendini kurtaramamış demektir. Davasına kendini adadığını ilan eden kişi “halkı”, toplumsal sanat bağlamında ise “ötekileri” cahil sayanlar kendilerini kandırmaktadırlar. Ezilenlerin tarafına geçmiş görünen “öteki”nin

---

<sup>134</sup> A.g.e, s.128

<sup>135</sup> A.g.e, s.109

<sup>136</sup> Paulo Freire, *Ezilenlerin Pedagojisi*, Çeviren: Dilek hattatoğlu & Erol Özbek, Ayrıntı Yayınları, s.46

<sup>137</sup> A.g.e, s.45

attığı her adıma kuşkuyla yaklaşan kişi kökenini özlüyordur. Halka dönebilmek, ötekini kapsayabilmek, farklılıkları kabul edebilmek yeniden doğuş gerektirir. Bunu sürdürmek isteyenler yeni bir varoluş biçimini kabul etmelidirler. Eskiden oldukları gibi kalamazlar, ezilenlerin tarafında olanlar çeşitli anlarda egemenlik yapısını yansıtan özel yaşama tarzlarını ve davranışlarını sadece ezilenlerle arkadaşlık içinde kavrayabilirler.<sup>138</sup>

Kargaşa içinde olan topluluklarımızı yeniden keşfetmek, sorunlu ilişkilerimizi yeniden tanımlamak ve onlara hizmet etmek için yeni yollar bulmak zorundayız.<sup>139</sup> Ve hangi nedenden olursa olsun özgün topluluklarına geri dönmemeyi seçenlere de saygı gösterilmesi gerekmektedir.

Gomez'e göre sanat dünyası da garip bir topluluktur:

“Yaşlıları ya da çocukları yoktur, yaşlılar göz ardı edilir ve çocuklar sıkıntı olarak görülür. Bu gerçek, büyük toplumun insanlık dışı bırakılmasının mikroskobik bir ifadesidir... Büyüklerimizi, gençlerimizi ve küçük çocuklarımızı masaya davet etmeli ve onlarla yeniden bağlantı kurmalıyız, çünkü hayattaki gerçekten önemli şeyleri hatırlatabilirler.”<sup>140</sup>

Nesiller arasında doğmuş boşluklar doldurulmalıdır. Gençler haklı olarak, miras aldıkları tehlikeli bu dünyadan kısmen bizleri sorumlu tutmaktadırlar. Gençler dinlenmeli, onların bakış açılarından faydalanılmalıdır. Gomez gençlerin ırk ve cinsiyet konusunda daha az saplantıları olduğunu ve krizlerle, melezliklerle daha rahat başa çıkabildiklerini, şehirlerimizi ve mahallelerimizi bizden daha iyi anladıklarını belirtir.

Gomez'in büyük reform olarak nitelendirdiği uzlaşma projesinin, her şeyden önce işbirliğine dayalı bir proje olması gerektiğini ve tüm “imtiyazsız” toplulukların buna katılmaları gerektiğini vurgular. “*Hepimiz sırlarımızı, becerilerimizi, stratejilerimizi ve altyapılarımızı paylaşmaya başlamamız gerekmekte*”. Örneğin: Amerika'nın yerli topluluklarının havayı ve toprağı koruyarak nasıl yiyecek ve ilaç üretilebileceğini, Latin ve Asyalı göçmenler ise çocuklarımıza ve yaşlılarımıza nasıl saygı göstermemiz gerektiğini öğretebilir. Aynı zamanda da sanatçılar ve yazarlar, çağdaş Amerika'nın

---

<sup>138</sup> A.g.e, s.46

<sup>139</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.109

<sup>140</sup> A.g.e, s.110

tuhaf ırk ve kültür topoğrafyasının anlaşılmasında yardımcı olabilirler.<sup>141</sup> Radikal entelektüeller, hükümetlerin insan hakları ve çevre standartlarına saygılı çalışıp çalışmadıklarını takip edebilirler. Politikleşmiş kadınlardan daha demokratik bir şekilde nasıl örgütlenilir, nasıl işbirliği yapılabileceğini; eşcinsel ve lezbiyen cemaatlerden, bedenlerimizi zevk ve kutlama amaçlı olarak nasıl geri kazanacağımızı gösterebileceklerini ifade eder Gomez.<sup>142</sup> Politikacılara - kentlilere - ortak liderlere, çağrıda bulunur Gomez ve cümlelerini şöyle sonlandırır: *“Toplumun fikir birliği alınmadan uygulanan bu çoklu krizlerin çözümü için etkili bir yol yok. Meslektaşlarım ve ben saygılarımızı sunarak sizden katılmanızı rica ediyoruz. Lütfen kabul edilemez küstahlığımı affedin.”*<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> A.g.e, s.110

<sup>142</sup> A.g.e, s.111

<sup>143</sup> A.g.e, s.111



## 6. SANATSAL YÖNTEMLER

Sanatçı gruplarının toplumsal kritikleri ifade etme biçimleri ve kullandıkları araçlar farklılaşmaktadır. Mary Jane Jacob, toplumsal bir eleştiri olarak sanatın kimliğinin oluşturulmasında üç farklı kategoriden bahseder. Birincisi, toplumsal sorunu somutlaştırmak ve kamu düzenindeki beklentileri uyandırmak için sembolik nesnelere veya eylemle politik bir söylem oluşturmaktır. İkincisi; destekleyici işlerdir, sanatçı tarafından tasarlanmış sunulmuş işler üzerinden gerçek toplumsal sistemin faydasına dönüştürülmüş olanlardır, örneğin belirli bir gruba fayda sağlamak, çalışanlarda farkındalık yaratmak için gelir şemaları hazırlamak gibi.<sup>144</sup> Üçüncü olarak katılımcı tiptir, buradaki iş kavramı gerçek üretim ve işbirliğine dayalı bir süreçtir. İlgili kişilerin yaşamları üzerinde kalıcı bir etki yaratmak, sosyal problemlerin çözümüne katkı sağlamayı amaçlayan bir süreçtir. Jacob'a göre, bu sanatın halkın, kamunun içinde olması esastır. Kamusal alanlar için yapılmış bir sanat değil, kamusal sorunların, toplumsal sorunların ele alındığı bir sanattır. Sanat dünyasıyla ilişkisi ya da bağlantısı olduğundan değil, bu sanat kamunun gerçek sahipleri ile seçilmiş özel bir bölgede genellikle gerçek bir iletişime ve etkileşime sahiptir. Bu tür çalışmaların konusu hayatın içindeki kritik önemdeki meseleler olmalıdır. Bu çalışmalar öncelikle izleyicisi ile ilişkilidir. Sanatçı en başından itibaren bireyi sürece dahil eder ve sanatçı ve izleyici, izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlar. Bu çalışmalar 20.yy batı sanatına damgasına vuran otorite kimliğinin dışına çıkan, kültürü ve toplumuyla yeniden ilişki kuran sanatın, kurumlar için değil, izleyiciler için yapıldığını kabul eder.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.53

<sup>145</sup> A.g.e, s.54

## 6.1. Women on Waves

Evrensel bir bakış açısıyla, kürtajın yasak olduğu topluluklara yardım edebilmek için yola çıkan ‘Women on Waves’ (Dalgaların üzerindeki kadınlar), 2001 yılında, doktor Rebecca Gomperts tarafından kurulan aktivist bir sanat örgütüdür. Kâr amacı gütmeyen bu küçük aktivist grup, tekneye adapte edilebilen bir konteyner tasarlamıştır. Hollandalı olan grup, kürtajın yasak olduğu ülkelere giderek, kadınlara yardım etmek, onları bilgilendirmek için yola koyulmuştur.<sup>146</sup> 2000 yılında çalışmalarının büyük kısmını tamamlamışlardı, fakat gerekli yasal izinleri olmadığı için amaçlarına ulaşamamışlardı. Bunun ardından, Hollanda hükümetinden seyyar muayenehaneleri için gerekli izinleri alan grup, 2001 yılında tekneleriyle kürtajın yasak olduğu Polonya'ya doğru sulara açılır. Uluslararası kara sularında, Hollanda yasalarına göre faaliyet göstereceklerdi ve Hollanda'da kürtaj yasaldı. Tekneleriyle Polonya kıyılarına varan grup büyük bir tepkiyle karşılaşır, askerler teknelerini arar ve buldukları ilaçları dolaplara kitleyerek limandan ayrılmalarını talep ederler. Women on Waves, kıyıya vardıklarında kadınların kendilerine ulaşabilmeleri için büyük bir pankarta telefon numaralarını yazmışlardır. Limandan ayrılmak zorunda kalan grup, teknelerini 12 mil açığa uluslararası sulara demirler ve kendilerinden yardım isteyen kadınları, güvenli bir şekilde gemiye getirmeye çalışır. Denizde cerrahi bir müdahale de bulunulmamıştı, ancak talep eden kadınlara, reçeteli olarak Hollanda hükümetinin verdiği yetkiyle, kürtaj hapi temin ediyorlardı. Toplam da sadece elli kadına yardım edebilen grubun proje yöneticisi Kinja Manders, amaçlarının kamuoyunda tartışma yaratarak, farkındalık meydana getirmek olduğunu ve kürtajın basite alınabilecek bir kamu sağlığı meselesi değil, bunun bir sosyal adalet meselesi olduğunu vurgulamıştı.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup>Nato Thompson. Living as Form: Socially engaged art from 1991-2011,Creative Time Books,NY, The MIT Press MA, s.250

<sup>147</sup>Nato Thompson. Living as Form: Socially engaged art from 1991-2011,Creative Time Books,NY, The MIT Press MA, s.251



Resim 7: Women on Waves

<http://echrblog.blogspot.com.tr/2009/02/women-on-waves.html>

Bu aktivist grup sonrasında da sağlık uzmanları ile birlikte gebelik testleri, cinsel yolla bulaşan hastalıklar, hakkında kadınlara yardımcı oldu ve 2008 yılına kadar da reçete ile kürtaj hapi dağıtmaya devam etti.<sup>148</sup> Aktivizm ile sanat arasındaki bağlantıyla her zaman ilgilendiklerini projelerini meydana getirirken yaratıcı ve kavramsal çözümler bulmaya çalıştıklarını ifade eden grup, devam eden yıllar da online olarak (Women on web) gönüllü çalışanlarıyla birlikte dünyanın dört bir yanındaki kadınlara yardım etmeye devam ettiler. 2012 yılına gelindiğinde yüz otuz beş farklı ülkeden gelen yaklaşık yüz bin e-mail cevaplayarak kadınlara yardımcı olmaya çalıştılar. Bunun yanı sıra Tanzanya, Tayland, Pakistan gibi yirmi üç ülkede yerel gruplarla toplumu bilinçlendirmeye ve eğitimler vermeye çalıştılar.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Nato Thompson, Living as Form: Socially engaged art from 1991-2011, Creative Time Books, NY, The MIT Press MA, s.251

<sup>149</sup> Vessel (2014) Documentary - El Barco, documental Subtitulado (<https://www.youtube.com/watch?v=83r-vlLuGEg>)

## 6.2.Deneyisel Metodolojiler-Sanat Ve Politika

Gomez, Joseph Beuys'un yetmişlerdeki kehaneti olan “*Sanat siyasete dönüşecek ve siyaset sanat haline gelecektir*” sözlerinin seksenli yılların ikinci yarısında gerçekleştiğini söyler. Siyasi kartografideki ani değişiklikler sırasında, performans sanatının ve politikanın gizemli bir yakınlaşması ortaya çıkar. Siyasetçiler ve aktivistler performans tekniklerini ödünç alırken, performans sanatçıları deneysel sanatı doğrudan politik eylemle birleştirir. Gomez 1985 depremiyle harap olan Meksika şehrinin yıkıntularından ortaya çıkan, kendini “Sosyal Güreşçi” olarak ilan eden politik eylemci Superbarrio'dan bahseder.<sup>150</sup>



Resim 8: Superbarrio

<http://www.bifurcaciones.cl/2013/12/superbarrio-al-rescate/bifurcaciones-superbarrio-2/>

Geleneksel bir Meksikalı güreşçinin maskesini ve kıyafetini kullanan Superbarrio, depremden etkilenen işçi sınıfı mahallelerinin yeniden yapılandırmaya yardımcı olmak için başarılı bir lobi yapar ve toplum organizasyonu olan Asamblea de Barrios'un lideri

<sup>150</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.99

olur. Superbarrio maskesinin arkasında en az dört değişik aktivist vardır; medyaya müdahale, halk politikası, politik teori ve gerçek güreş.<sup>151</sup> Başka Meksikalı bir performans aktivisti, bir katolik rahip olan Fray Tormenta'yı da örnek gösteren Gomez mesleğini de riske attarak, terk edilmiş çocuklar için yetimhaneler inşa edebilmek, gerekli parayı temin edebilmek için güreş maskesini takarak medyanın ilgisini çekmeyi başarmıştı.<sup>152</sup>



Resim 9: Fray Tormenta

<http://ericnus.com/post/52886789368/fray-tormenta-was-a-priestluchador-who-often>

Gomez, ayrıca Peru'da, Japon göçmenlerin siyasi açıdan deneyimsiz oğulları diye adlandırdığı Alberto Fujimori'nin, performans ve medya sanatı taktikleri kullanarak son cumhurbaşkanlığı seçimlerinde (1990) başarılı olduğunu aktarır. Fujimori seçim kampanyasının belirli stratejik anlarında bir samuray gibi giyinerek halka çıkar.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> A.g.e, s.99

<sup>152</sup> A.g.e, s.100

<sup>153</sup> A.g.e, s.100

Gomez, bu Latin Amerika örneklerinde, politikacılar ve sosyal aktivistler tarafından yaratılmış mitolojik kişiliklerin, hem pop-kültürel alegoriler hem de sofistike medya stratejileri olarak işlev görmüştü der.<sup>154</sup>

Aynı dönemlerde: Amerikada, Group Material, Gran Fury ve Guerilla Girls gibi Doğu sahili sanat grupları, gerilla tiyatrosu, yerleştirmeler ve medya-sanat stratejilerini, AIDS krizine, ırkçı ve cinsiyetçi uygulamalara karşı kullandılar; Batı Sahili'nde ise Gomez'in de içinde bulunduğu Sınır Sanat Atölyesi (Border Art Workshop) grubu ve Los Angeles Yoksulluk Dairesi çalışanları göçmenlerin ve evsizlerin alanlarına müdahale etmek için bu deneysel sanat metodolojilerini kullandılar. Çoğu sanatçı, düşünür ve sanat organizatörü, aktivist sanat ruhundan ve seksenlerin sonlarında politikanın performans niteliğinden etkilenmişti.<sup>155</sup>

### **6.2.1 Group Material**

Group Material 1979 yılında New York'ta Julie Ault, Hannah Alderfer, Jan Marek Pakulski, Beth Jaker, Patrick Brennan, Mary Beth Nelson, Peter Szypula, Timothy Rollins, Yolanda Hawkins ve Michael Udvardy gibi genç sanatçıların bir araya gelmesiyle kurulmuştu. Sanat eğitime, sanatın dağıtımına, tasarlanmasına, sunulma şekillerine karşı tepkilerini dile getirmeye çalışıyorlardı. New York'ta küçük bir galeri kiralayan grup beyaz küpten kendilerini ayırt edebilmek için galerinin duvarlarını gri ve kırmızı renklere boyamışlardı. Bu mekanlarında politik, sosyal meselelere yer veren sanatçılar, mekan kendilerine bir yük haline gelmeye başladıktan sonra kamusal alanlarda işler sergilemeye karar verir. Grup 1981 yılında dört kişi olarak yollarına devam etmişti: Julie Ault, Doug Ashford, Mundy McLaughlin and Timothy Rollins. Grup, New York'un duvarlarını toplumsal ve politik konuları içeren posterlerle donatmıştı.<sup>156</sup>

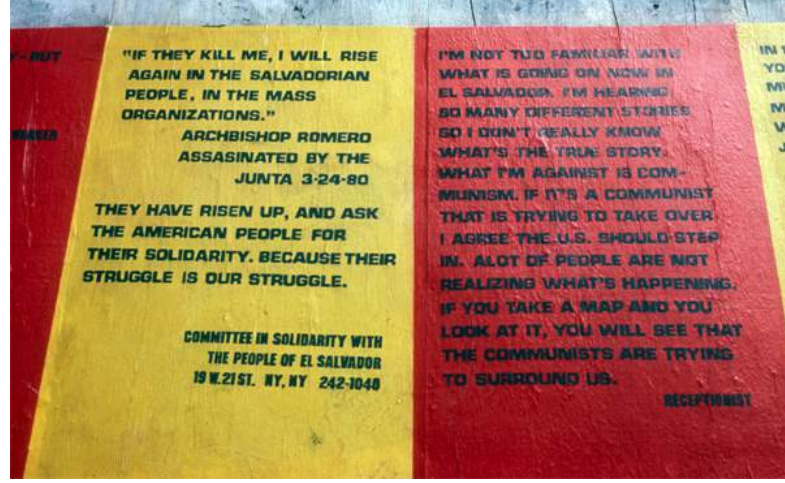
---

<sup>154</sup> A.g.e, s.100

<sup>155</sup> A.g.e, s.100

<sup>156</sup> <http://cargocollective.com/orlaithtreacythelittlethings/Group-Material>

Gerçekleştirdikleri bu işlerine çarpıcı bir sokak sanatı olan Daziboas (Dazibao) adını vermişlerdi. Daziboas (Dazibao) Çin'de sokak reklamcılığının atası sayılıyordu. Kültür devrimi sırasında propaganda için kullanılan bu teknik herkes tarafından okunup anlaşılabilmesi için kağıtlara büyük harflerle yazılmış metinlerin duvara monte edilmesinden meydana geliyordu ve bir nevi gazete gibiydiler.<sup>157</sup>



Resim 10: Group Material, Daziboas, Union Square, NY. Nisan 1982

<http://www.dougashford.info/?p=595>



Resim 11: Öğrenciler Pekin Üniversitesi duvarlarına Daziboaları asarken. Fotoğraf 文化大革命博物馆, 杨克林, 天地图书有限公司, 香港 2002

<https://medium.com/fairbank-center/exhibiting-the-cultural-revolution-part-2-the-visual-spectacle-of-dazibao-7a61d5ba684b>

<sup>157</sup> <http://dazibao.ae/2016/06/15/dazibao/>

Grubun sürekli kullanacağı bir yöntem olan bu çalışmalar 1981-82 yılına kadar New York sokaklarında devam etmişti. Davet ettikleri yirmi dokuz sanatçıyla birlikte oluşturdukları işleri, yaklaşık yüz reklam panosuna sıralı bir şekilde yerleştirmişlerdi. Ayrıca grup New York'ta Union Square üzerinde bulunan, altı örgütün gelen geçen mensuplarından toplumsal ve politik konulara ilişkin bilgiler toplayarak işlerine yerleştirmişlerdi ve bu sarı-kırmızı renklerden oluşan on iki işi yasal olmayan yollarla duvarlara asmışlardı. 1985 yılında Daziboas'a benzer bir işleride Demokrasi Wall olur. Burda yine toplumla iç içe çalışırlar, ailelerden gelecekle ilgili düşüncelerini toplayarak işlerini gerçekleştirirler. Eylemlerinde toplumun farklı kesimleriyle ilişkiler kurarak katılımı arttırmak ve bunların geri dönüşleriyle ilgilenmekteydiler.<sup>158</sup>

1989-91 yılları arasında "AIDS"le ilgili projeler gerçekleştiren grup, 1995'teki Market adlı işleriyle de tüketim mallarının estetiğini sorunsallaştırmışlardı. 1997 yılına kadar çalışmalarına devam etmiş olan Group Material, Dia Art Foundation gibi etkili forumlar, tartışmalar ve kamuya açık dersler düzenlemişlerdi.<sup>159</sup>

### **6.2.2.Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF)**

San Diego'nun Tijuana bölgesinde, Meksika-Amerika sınırının en son noktasında yer alan Centro Cultural de la Raza, Balboa Park'da, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo/Sınır sanat Atölyesi (BAW/TAF) 1984 yılında kurulmuş bir etkinlikti. Centro Cultural de la Raza 1970 yılında Chicano topluluğu kültür merkezi olarak kurulmuştu. Bu bölge sanatsal büyümeyi ve kültürel değişimi teşvik eden ve alternatif bir alan olarak işlev görüyordu. Müzikaller, sergiler, enstalasyonlar, performanslar, okumalar yapılan bir merkezdi.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> <http://cargocollective.com/orlaithreacythelittlethings/Group-Material>

<sup>159</sup> Şahiner, Rıfat. Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi: Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar, Ütopya Yayınevi, s.102

<sup>160</sup> <http://museu.ms/museum/1204/centro-cultural-de-la-raza>



Bu sınır bölgesinde fotoğrafçı Jay Dusard Sınır Sanat Atölyesi'nin mekana özgü bir performansını fotoğraflamıştı. Çekilen fotoğraf bu bölge kültürünün görsel bir temsili niteliğindedi ve pek çok yoruma ve incelemeye tabi tutulacaktı. Sara-Jo Berman, Victor Ochoa, Isaac Artenstein, Jude Eberhard, Michael Schnorr, Guillermo Gómez-Peña, David Avalos fotoğrafta performanslarını gerçekleştiren sanatçılardır.<sup>161</sup>



Resim 12: Jay Dusard, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo at the West End of the U.S.-Mexico Border, California 1985, Jelatin Gümüş Baskı, image 26.4x33cm, sheet 40.6x50.8 cm, Museum of Contemporary Art, San Diego.

*“Bir bölümü tiyatro, bir bölümü heykelden oluşan temsili bir sanat, bir bölümü de politik bir karikatür” yorumlarının yanında, “korkmuş bir hispanik gençliği, onu yere seren şeytani bir sınır devriyesini andıran siyah bir siluet...”; “Sara-Jo Berman'ın bir İngiliz fahişe gibi giyinmiş ve göçün kesilmesiyle dalga geçiyor...”; “David Avalos'un San Diego Birliğine karşı intikamı...” yapılan yorumlardan sadece birkaçıydı.<sup>162</sup>*

Gomez-Peña, Border Art Workshop'un kuruluş amacının sınır devriyesi ve San Diego polislerinin Meksika göçmen işçilere karşı yürüttüğü insan hakları ihlallerini ve kültürel-psikolojik etkiler yaratan ırkçı medyayı ele almak olduğunu yazıyordu. Bu performans

<sup>161</sup> Bordering on Cultural Vision(s): Jay Dusard's Collaboration with the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo  
Andrew E. Hershberger, By: Hershberger, Andrew E. *Art Journal*. Spring 2006, Vol. 65 Issue 1, s.84

<sup>162</sup> A.g.e, s.85

ve fotoğraf, sadece intikam almak için değildi, aslında sınırdaki var olan iki kültürel vizyon arasında bir köprü vazifesi görmek ve bakış açılarının yeniden tanımlanabilmesine yardımcı olmak için bir müdahalede bulunmak istemeleri idi.<sup>163</sup>

İki ülkenin kültürünün buluştuğu bu noktada Sınır Sanat Atölyesi yıllar içinde göçmen topluluklarla, bu sınıra yakın bölgelerde yaşayan iki uluslu topluluklar için okullarda çeşitli çalışmalar tasarladılar. Guillermo Gomez-Pena, Meksika sınırının bu çok yönlü doğasının farklı bakış açıları ve farklı yöntemler gerektirdiğini düşünüyordu. Farklı diller, farklı medya araçları kullanan grup her anlamda çeşitliliğe önem vermişti.<sup>164</sup>

### 6.2.3. Guarilla Girls

Gerilla Kızları olarak bilinen feminist sanatçılardan oluşan aktivist bu grup, sanat dünyasında kadın sanatçılara ve zenci sanatçılara karşı ayrımcılığa karşı mücadele etmek için kurulmuştu, sonrasında sınırlarını genişleterek sosyal meselelerle de ilgilenen bir grup haline gelmişti.<sup>165</sup> 1984 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde düzenlenen Uluslararası resim ve heykel araştırmalarının düzenlediği sergisinde yüz altmış dokuz erkek sanatçı on üç kadın sanatçı ve hiç zenci sanatçı yoktu.<sup>166</sup> Ayrıca bu organizasyonun küratörünün “*Bu organizasyonda bulunmayan sanatçılar kendi sanatlarını sorgulamalıdır*” sözleri üzerine Guerrilla Girls 1985 yılında harekete geçmişti.<sup>167</sup>

Bireysel kişiliklerinin dışında bir yöntem arayan grup, Goril maskeleri takar ve Frida Kahlo, Zubeida Agha, Diane Arbus, Georgia O’Keeffe and Rosalba Carriera gibi ölmüş sanatçıların takma isimleriyle halkın içine çıkmaya karar verirler.<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> A.g.e, s.88

<sup>164</sup> <https://artforsocialchangetoolkit.wordpress.com/history/the-border-art-workshoptaller-de-arte-fronterizo/>

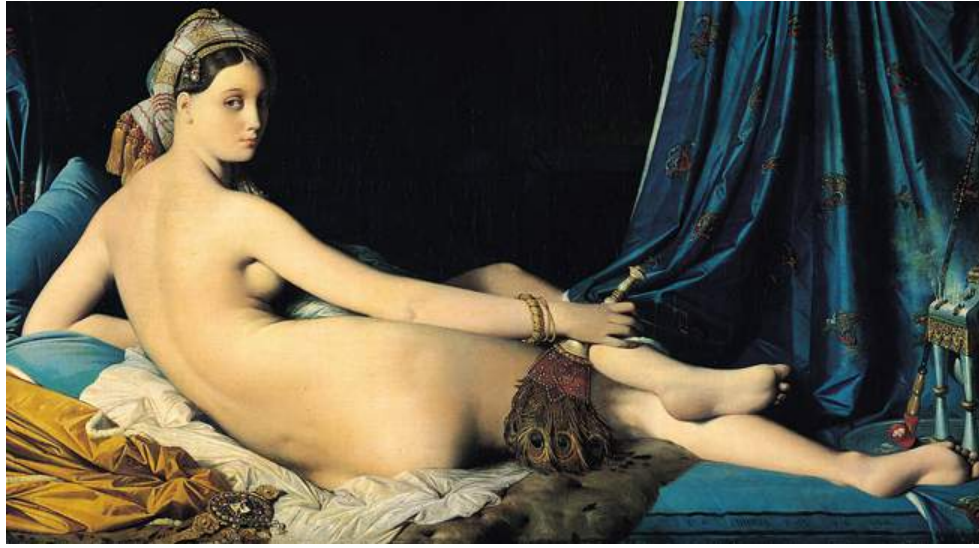
<sup>165</sup> <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/guerrilla-girls-1985-today/>

<sup>166</sup> A.g.e

<sup>167</sup> A.g.e

<sup>168</sup> A.g.e

Sanat kurumlarından topladıkları istatistikleri, cinsiyet ve ırk ayrımcılığının kanıtlarını posterlerinde konu edindiler. Geceleri müzelerin bulunduğu bölgelere posterlerini asarak toplumda farkındalık oluşturmaya çalışıyorlardı. Posterlerinden birinde Jean-Auguste-Dominique Ingres'in ünlü resmi Grande Odalisque'i bir goril kafasıyla betimleyen, bir poster tasarlayan grup, "Metropolitan Müzesi'ne girmek için kadınların çıplak mı olması gerekiyor?" diyorlardı. Müzede yer alan modern kadın sanatçıların yüzde beşten az olduğunu, buna karşılık eserlerdeki çıplak kadın figürlerin yüzde seksen beşi bulunduğunu vurguluyorlardı.<sup>169</sup>



Resim 13: Jean Auguste Dominique Ingres-la Grande Odalisque-1814

<http://www.galleryintell.com/artex/grand-odalisque-by-jean-auguste-dominique-ingres/>



Resim 14: Guerrilla Girls poster, 1989. The Getty Research Institute, 2008.M.14. © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com

<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/guerrilla-girls-1985-today/>

<sup>169</sup> [http://www.getty.edu/research/special\\_collections/notable/guerrilla\\_girls.html](http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/guerrilla_girls.html)

Yaptıkları etkili kopyalar, ortaya koydukları istatistikler, grafikler propagandalarını etkili kılmıştı. Mesajlarını reklam panolarında, otobüs reklamlarında, dergi yayınlarında, gerçekleştirdikleri eylemlerle, konuşmalarla, videolarla mesajlarını iletiyorlardı. Ayrıca bir dizi kitap yayınlamış olan grup, kampanyalarında evsizlik, kürtaj, savaşı da içeren toplumsal başka konularla ilgili çalışmalar da yapmışlardır. Grup halen online olarak çalışmalarını sürdürmektedir.<sup>170</sup>

#### 6.2.4. Gran Fury

1980'lerin ortalarında AIDS krizi Amerikan toplumunda geniş bir yer bulmuştu. Toplum liderleri, siyasi liderler, gey toplulukları şiddetle suçluyordu. Onlar ise bundan dolayı kendilerinin değil kimsenin suçlanamayacağını düşünüyorlardı. Dönemin muhafazakar figürlerinden olan William Buckley, AIDS virüsü taşıyanların kollarına ve kalçalarına dövme yaptırmalarını ve bu şekilde ortak iğne kullananların ve eşcinsellerin mağduriyetinin önüne geçilebileceğini savunmuştu. AIDS kurbanları böylelikle görünür olacaktı. Buckley ve diğerleri, AIDSli kişileri topluma duyurmak için yöntemler arıyorlardı. Diğer bir taraftan da AIDS topluluğu taraftarı olanlar ve eşcinseller hükümetin yolsuzlukları ve kötü muamelesini görünür kılmak için çabalıyordu.

Yıllar geçtikçe iki tarafta kendi algılarını yaygınlaştırmak için çalıştı. Ve en sonunda AIDS topluluğu tarafında olanlar, zamanın en güçlü ve etkili silahı olarak gördükleri sanatı kullanarak, savaşmaya karar verdiler.<sup>171</sup>

ACT UP, Mart 1987'de Manhattan şehir merkezindeki Lezbiyen ve Eşcinsel Toplum Hizmetleri Merkezi'nde ortaya çıkmış, AIDS Koordinasyon Gücü Koalisyonuydu ve ABD'de ve dünya çapında yetmişden fazla bölgede binlerce üyeye sahipti. ACT UP, şiddet içermeyen aktivist eylemlerde bulunarak, AIDS krizinin önemli konularına dikkat çekmeye çalışıyordu.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> A.g.e

<sup>171</sup> <https://bu.digication.com/sbramanwr150/Final2>

<sup>172</sup> <http://www.actupny.org/documents/capsule-home.html>

ACT UP'ın hemen ardından AIDS aktivistlerinin bir kolu olan Gran Fury, *Kissing Doesn't Kill* isimli bir kampanya başlatır. Farklı ırklardan, öpüşen eş cinsel çiftlerden oluşan bir afiş tasarlanmıştır. Ana başlıkta “Öpüşmek Öldürmez” yazıyordu, aynı zamanda alt başlıkta; kurumsal aç gözlülük, hükümetin eylemsizliği, kamunun ilgisizliğinin AIDS'i politik bir kriz haline getirdiği vurgulanıyordu. Amerikan bürokrasisinin toplumu yanlış bilgilendirildiğinden bahsetmişlerdi. Homoseksüel olmak ve AIDS'li olmak utanılacak birşey değildi, toplum içinde var olabilirdi. Fakat Gran Fury'yi destekleyen finanse eden AmFAR-AIDS Araştırma Vakfı (The Foundation for AIDS Research) alt başlığın kaldırılmasını talep eder, kaldırmazlarsa finansal desteklerini geri çekeceklerdir. Grup istemese de alt başlığı kaldırmak zorunda kalır.<sup>173</sup>



Resim 15: Kissing Doesn't Kill (Color postcard) Creator: Gran Fury

<https://anexile.wordpress.com/2013/03/21/art-tells-a-story-kissing-doesnt-kill-greed-and-indifference-do/>

Alt başlığı kaldırılmış olan afişleri, San Francisco, Washington D.C ve Chicago'daki otobüslerin üzerinde, metroda, günlük yaşamın içinde binlerce insan görüyordu. Ancak hükümet ve kurumlar tarafından kötü muameleye maruz kalma konusundaki alt metni kaldırılan bu iş, bazı kesimlerce eşcinsellerin toplum içinde öpüşebilme hakkı talebi olarak düşünülür. Aynı zamanda grubun bu çalışması çocukların gözü önünde gerçekleştirildiğinden dolayı da eleştirilmiştir. Ancak bu eleştiriler tam ters tepki yaratmıştı.<sup>174</sup>

<sup>173</sup> <https://bu.digication.com/sbramanwr150/Final2>

<sup>174</sup> A.g.e.

80'lerin sonuna kadar tam anlaşılamayan AIDS ve bu hastalığın anlaşılması için yapılan kampanyalar ve çalışmalar yargılanıp niyetleri sorgulanmaya devam edilir. Gran Fury'nin sanatçıları, dünyaya mesajlarını sanat yoluyla bırakmışlardı. Ancak Amerika'daki kurumsal, politik, sosyal liderler güçlerini kullanarak farkındalık mesajlarını sabote etmişlerdi.<sup>175</sup>

### **6.2.5. Grupo Etcétera - The Yes Men**

Yeni tip kamusal sanat kendi içerisinde bir dizi stratejik yönelimle, diyaloga açık bir yaklaşım getiriyor olsa da Etcetera ve The Yes Men gibi grupların devlete, büyük karlar elde eden şirketlere, neo liberal politikalara karşı provokatif hareketlerde bulunduğu da gözlemlenmektedir. Bu bölümde bu grupların çalışmalarında kullandıkları yöntemleri, farklı yaklaşımları, toplumla ve izleyicileriyle nasıl bir işbirliği kurduğu aktarılmaya çalışılmıştır.

#### **6.2.5.1 Grupo Etcétera**

Etcétera kurucuları Loreto Garin Guzmán ve Federico Zuckerfeld, 1998 yılında kendilerine uygun bir stüdyo ararken, tesadüfi olarak sürrealist Juan Andralis'in önceden basım evi olarak kullandığı atölyeyi bulurlar. Arjantin'de, Buenos Aires'in yakınlarında, Abastos'daki bu mekan, onların ilk atölyesi olacaktır.<sup>176</sup> 1950'lerde André Breton liderliğindeki Paris grubunun bir parçası olan sanatçısı Juan Andralis'in (1924-1994) mekanını atölye olarak kullanmalarını bir kader olarak niteleyen grup, sürrealizmi bir yol gösterici olarak değerlendireceklerdir.<sup>177</sup>

1990'lı yılların sonunda Arjantin'de ekonomik, politik karışıklıkların yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmış olan grup, protesto gösterilerine katılımlarıyla, yaptıkları çarpıcı açıklamalarla ve kamusal alanlara müdahaleleriyle dikkatleri çekmişti. İşbirlikçileriyle

---

<sup>175</sup> A.g.e

<sup>176</sup> Grant H. Kester and Bill Kelley Jr. Editors. (2017) *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995–2010*, Duke University Press. s.58

<sup>177</sup> Etcetera Group, About us, (<https://grupoetcetera.wordpress.com/about/>)

çalışan grup, derin politik konuları şiirsel ve tiyatral bir dille ele almıştı.<sup>178</sup> Etcétera ilk yıllarında baskılar, video, resim, heykel, performas, sokak tiyatrosu gibi sanatsal teknikler kullanırken, zaman içinde bu tekniklerine yenilerini eklemişlerdi.<sup>179</sup> Grup 1998'den 2001'e kadar olan süreçte sokak gösterilerini, 1995 yılında kurulmuş Arjantinli insan hakları örgütü H.I.J.O.S<sup>180</sup> (Unutuş ve Sessizliğe Karşı Kimliğin ve Adaletin Çocukları) ile birlikte gerçekleştirir.<sup>181</sup> 1976-1983 yılları arasında gerçekleşmiş “Dirty War” (Kirlili Savaş) Arjantin hükümetinin muhaliflerine karşı başlattığı, birçok masum insanın ortadan kaybolduğu, işkencelere maruz kaldığı bir dönemdi. H.I.J.O.S'un kurulma amacı bu kaybolan kimlikleri hatırlatmak, sokaklarda hala özgürce dolaşabilen suçluları ifşa etmektir. HIJOS gerçekleştirdikleri eylemlerine “escrache”<sup>182</sup> adını vermekteydi.<sup>183</sup>



Resim 16: Escrache a Raúl Sánchez Ruiz

<https://grupoetcetera.wordpress.com/1998-2/>

<sup>178</sup> Grant H. Kester and Bill Kelley Jr. Editors. (2017) *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995–2010*, Duke University Press. s.58

<sup>179</sup> A.g.e, s.58-59

<sup>180</sup> H.I.J.O.S'un orjinal açılımı: Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (<https://www.britannica.com/topic/HIJOS>)

<sup>181</sup> Özgür Çimen, 1950'lerden Günümüze Sanatta Avangard Olgusu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s.124

<sup>182</sup> Bu terim, “eskrachar” kelimesinden türetilmiştir. Daha önce gizli olan bir bilgiyi açığa çıkartmak anlamına gelmektedir. Bkz: (<https://www.britannica.com/topic/HIJOS>)

<sup>183</sup> <https://www.britannica.com/topic/HIJOS>

Etcetera ve HIJOS *escraches* yöntemini kullanarak birlikte eylemler gerçekleştirirler. Eylemlerinden biri, ünlü bir askeri doktor olan Raul Sánchez Ruiz'in askeri toplama kamplarında yeni doğanları çalarak asker ailelerinden talep edenlere vermesini konu almaktaydı. Doktorun yüksek güvenlikle korunan evinin önünde bir odak saptırıcı olarak, gösterilerini alaycı ve tiyatral bir tavırla sahneleyen grup, Dr Raul Sánchez Ruiz'in evine boya bombalarıyla saldırmayı başarmıştı.<sup>184</sup>

Bir sonraki teatral *escraches* ise Arjantinli bir diktatör olan General Galtieri'in evinin önünde gerçekleştirdikleri futbol maçı olmuştu. Arjantin 1978 yılında dünya kupasına ev sahipliği yapmıştı ve bu anlarda ülke halkı suikastlere uğramaya devam ediliyor ve işgenceler yapılıyordu. General Galtier 1978 dünya kupasından tam dört yıl sonra kanlı Malvinas savaşını yönetecektir. Etcetera, 1998 yılında Amerika'da oynanan Arjantin İngiltere maçının oynandığı gün gerçekleştirecekleri eylemlerinde, 1978 Dünya Kupası'nı hatırlatmak istemişlerdi. General Galtieri'in evinin önünde gerçekleştirdikleri bu futbol gösterisini yine bir odak saptırıcı olarak kullanmışlardı. Gösterileri, bir HIJOS üyesinin, sıkı güvenlik önlemleriyle korunan general Galtieri'in evinin duvarına, içi kırmızı boya dolu topu atarak, sonucuna ulaşmıştı.<sup>185</sup>



Resim 17: Escrache a Leopoldo Fortunato Galtieri

<https://grupoetcetera.wordpress.com/1998-2/>

Yıllar içerisinde, Etcétera Amerikan çıkarlarının gözetildiği ekonomik politikalara, insanın değerinin finansal değerlerle ölçülmesinin karşısında ve ülkelerinin siyasi ve finansal olarak yok edileceğine ilişkin gösteriler ortaya koymaya devam eder. Sanat

<sup>184</sup> Grant H. Kester and Bill Kelley Jr. Editors. *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995–2010*, Duke University Press. s.58-59

<sup>185</sup> A.g.e, s.59-60



piyasasını da eleştiren grup bir yandan da tüketici kültürünü sorgulamaktadır ve kapitalizmin ürünlerine yönelik (McDonalds, Shell vb) kendi tarzlarındaki saldırılarını gerçekleştirmeye devam etmektedir.<sup>186</sup>

2002 yılına gelindiğinde ekonominin, banka sisteminin hala düzelmemesi Arjantin halkını sokaklara dökmeye devam etmekteydi. Halk, yönetime tepki olarak gerçekleştirdikleri “Mierdazo” diye adlandırdıkları eylemlerde, evcil hayvanlarının, kendilerinin dışkılarını, çöplerini, meclisin duvarlarına atmaya başlamıştı. Etcétera'nın gerçekleştirdiği eylemlerden biri de, meclisin ekonomi politikalarını tartışmak üzere toplandıkları bir akşam gerçekleşir. Takım elbisesiyle gelen eylemcilerden biri koyun maskesi takar ve meclisin kırmızı halısının üzerine koydukları tuvalete oturur, etrafı protestocularla sarılır. Arjantin ulusal televizyonunun eylemi çektiği bir esnada, protestocular hazırladıkları dışkı ve çöp torbalarını meclis duvarlarına atmaya başlar ve gösterileri bu eylemle son bulur.<sup>187</sup>



Resim 18: Mierdazo, Buenos Aires, 2002

[http://www.oktobarskison.org/52/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35&Itemid=47&lang=en](http://www.oktobarskison.org/52/index.php?option=com_content&view=article&id=35&Itemid=47&lang=en)

Farklı disiplinlerde çalışan grup 2003 yılında insan boyunda basılmış figürlerle bir performans daha gerçekleştirir. Yüzleri olmayan bu figürlerle gerçekleştirdikleri eylemlerine “Gente Armada: Nosotros ponemos el cuerpo, ustedes ponen la cara” “Silahlı İnsanlar”

<sup>186</sup> A.g.e, s.59-60

<sup>187</sup> A.g.e, s.60

adını vermişlerdi ve “Vücutları biz koyduk, siz yüzlerini koyun” diyorlardı. Eski gazete k p r  görüntüsü veren bu figürler, tarihi ve popüler kiŐilerini betimliyordu.<sup>188</sup> 2001 yılının 20 Aralık tarihinde Buenos Aires'de gerçekleşen hükümetin protesto edildiği eylemlerde, yirmi yedi kişi ölmüş birçok insan yaralanmıŐ ve tutuklanmıŐtı.<sup>189</sup> 2003 yılında bu protestoların yıl dönümünde Şehir yine protesto gösterilerine sahne olacaktır. Etc tera'da aynı gün eylemlerini Buenos Aires'deki Plaza de Mayo meydanında halkın katılımıyla birlikte gerçekleştirir.<sup>190</sup>

Ayrıca bu meydan 1976, “Dirty War” (Kirlili Savaş) yıllarında çocuklarını kaybetmiş annelerin 1977 yılından itibaren her perŐembe günü gerçekleştirdikleri protestolarla anılan ünlü bir meydana dır.<sup>191</sup> 2005 yılına gelindiğinde Etc tera farklı örgütlerle, protestocularla çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl Errorist International, hareketini kurmuŐ olan grup “hata” kavramının felsefi ideolojisi üzerine düşünmeye başlamıştı. Etc tera bu kavramlarını, medya tarafından alevlendirilmiŐ terorizm ideolojisinin tam karşısında konumlandırmaktaydı. Dünya nüfusunun büyük bir kısmının suçlu olarak gösterilmesini eleŐtiriyorlardı.<sup>192</sup> 2010 yılında grubun kurucularından olan Federico Zuckerfeld hatanın felsefesini Şu Şekilde açıklıyordu: “Neden hata yapmaktan ve baŐarısızlıktan bu kadar çok korkuyoruz? Neden “mükemmeli” olmak için “güzel” olmak ve sürekli olarak “doğru Şekilde” çalışmak için çaba göstermeliyiz? Ya bireysel ya da toplumsal bağlamda hatayı olumlu olarak kabul edersek?”<sup>193</sup>

Manifestolarında Şöyle diyorlardı:

“Er rizm “hatanın” gerçekliğin baŐlıca düzeni olduğu fikrine dayanan bir kavram ve harekettir. Er rizm felsefi olarak hatalı bir konum, bir ink r ritüeli, örgütlenmiŐ bir teŐkilattır: başarısızlık m kemmelliktir, hata ise en uygun hamledir. Er rizmin hareket sahası insanlığın ve dilin özgürleşmesi amacına yönelik bütün çalışmaları kapsar. Akıl karıŐıklıĐı ve ŐaŐkınlık, kara mizah ve absürtlük er ristlerin en sevdikleri aygıtlardır. Dil sürçmeleri ve başarısız çabalar er ristlerin haz kaynaklarıdır...”<sup>194</sup>

---

<sup>188</sup> A.g.e, s.59

<sup>189</sup> Thousands of jobless mark anniversary of economic crisis (<https://www.youtube.com/watch?v=SP2VEEMejaY>)

<sup>190</sup> Grant H. Kester and Bill Kelley Jr. Editors. *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995–2010*, Duke University Press. s.59

<sup>191</sup> Ines Vázquez, *The Mothers of the Plaza de Mayo's Resistance March* (<http://www.voltairenet.org/article135042.html>)

<sup>192</sup> Grant H. Kester and Bill Kelley Jr. Editors. *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995–2010*, Duke University Press. s.61

<sup>193</sup> A.g.e, s.61

<sup>194</sup>  zg r  imen, 1950'lerden Günümüze Sanatta Avangard Olgusu, YLT, Yildiz Teknik  ni, s.126

Etcétera, George W. Bush'un 2005 yılında Arjantin'de gerçekleştirilecek görüşmeler için geldiği sırada, erorist protestolarını gerçekleştireceklerdir.<sup>195</sup> Grup, Bush'un şehirden ayrılacağı gün havaalanına yakın bir sahilde bir film sahnesi tasarlar. Yüzlerini fularla kapatan grup, büyük bir pankart hazırlar ve ellerine kartondan hazırladıkları kalaşnikofları alır. Karton silahlarının namlularının ucuna kırmızı renkte, üzerinde "BANG" yazan, karikatürize ettikleri bayrakları asarlar ve Bush'un içinde bulunduğu Air force one'ı hedef alırlar. Grant H. Kester'in deyimleriyle "*Buenos Aires dışındaki Mar de Plata sahilinde erorist errorlerini vaftiz etmişlerdi.*"<sup>196</sup>



Resim 19: Grupo Etcetera and the "International Errorist Movement

<http://utopiana.ch/en/grupo-etcetera-and-the-%E2%80%9Cinternational-errorist-movement%E2%80%9D/>

Bu gösterileri sırasında iki askeri helikopter gelir ve grubun silahlarını bırakmalarını emreder ve ardından da Etcétera üyeleri gözaltına alınır. Görevliler bunun tesadüfi olduğuna inanmak istemeseler de, Etcetera eylemlerinin sanatsal amaçlı olduğunu ve bunun erorist bir eror olduğunu anlatırlar ve en sonunda serbest bırakılırlar. Bu çalışmaları dünya çapında da büyük yankı bulacaktır.<sup>197</sup>

<sup>195</sup> A.g.e, s.124

<sup>196</sup> Grant H. Kester and Bill Kelley Jr. Editors. *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995–2010*, Duke University Press. s.61

<sup>197</sup> A.g.e, s.61



Resim 20: Errorista

<http://argentina.indymedia.org/news/2005/11/345450.php>

2002 yılında Juan Andralis'in mekanından ayrılmış olan grup yıllar içerisinde on bir *escraches*, sekiz müdahale (sokak eylemi), üç karşıt protesto posterleri hazırlamışlar ve üç sergiye katılmışlardı. Grup 2011'de yaptıkları bir röportajda kendilerini bir akış (flux) olarak tanımlamaktadır. Gerçekleştirdikleri her projelerinden sonra artarak gelişen katılımcılara sahip olmuşlardı.<sup>198</sup>

### 6.2.5.2 The Yes Men

The Yes Men, Jacques Servin ve Igor Vamos'un tarafından kurulmuştur. Grup çoğunlukla projelerinde kullandıkları Andy Bichlbaum ve Mike Bonanno isimleriyle tanınmaktadır.<sup>199</sup> Çalışmalarında iktidarı kötüye kullanan politik liderleri ve büyük karlara sahip şirketleri hedef almaktadırlar. Toplumsal meseleler konusunda farkındalıkları arttırmak, haberin hızla tüketiminin karşısında kamuoyunda unutulmakta olan sorunları tekrardan gündeme getirmek için esprili, hicivci tavırlarla eylemler gerçekleştirmektedirler.<sup>200</sup>

Andy Bichlbaum Boğaziçi Üniversitesi'nde katıldığı bir seminerde 60'lı yılların ve 70'li

<sup>198</sup> A.g.e, s.58

<sup>199</sup> Boğaziçi Üniversitesi Etkinlik Takvimi, The Yes Men Fix The World, 19-02-2015 (<http://takvim.boun.edu.tr/bu/?q=node/402>)

<sup>200</sup> Nato Thompson, Living as Form: Socially Engaged Art from 1991 -2011, The MIT Press MA, s.254

yılların başındaki aktivist hareketlerden etkilendiklerini dile getiriyor.<sup>201</sup> Shell, Coca Cola, Exxon Mobil, Hallibuton, Dow Chemical gibi büyük karlara sahip kurumlara ait sahte web siteleri hazırlayan grup seminerlere kongrelere davet alabilmek için bu websitelerini yanıltıcı olarak kullanmışlardı.<sup>202</sup>

Grup, 2000 yılında Amerika'da gerçekleşecek seçimlere katılan Bush'un websitesinde yer alan, toplumu yanıltan yanlış bilgileri hedef almış ve “<http://www.gwbush.com>” adlı bir websitesi tasarlamıştı.<sup>203</sup>



Resim 21: 2004 yılında yeniledikleri sahte web sitesi <http://yesbushcan.com.yeslab.org/>

<http://theyesmen.org/museum>

Diğer bir çalışmalarında da Dow Chemical'ı (Dow Kimya) hedef almışlardı. 1984 yılında Hindistan'ın Bhopal şehrinde bulunan, Union Carbide kimyasal madde üretim tesislerinde sızıntısı olmuştu.<sup>204</sup> Bazı kaynaklara göre üç bin sekiz yüz kişi, The Yes Men'e göre bir hafta içinde beş bin kişi ölmüştü. Binlerce insanın da hastalanarak ölmesine neden olan bu sızıntıların etkileri, aradan yıllar geçmesine rağmen hala gözlemlenmekteydi. Şirket Hindistan mahkemelerinin arabuluculuğuyla yasal sorumluluktan kurtularak hükümetle anlaşmaya varmış, ödemesi gerekenden daha düşük

<sup>201</sup>The Yes Men: Interview with Andy Bichbaum, Boğaziçi Üniversitesi Chronicles

(<https://www.youtube.com/watch?v=63a2li4TdQA>)

<sup>202</sup>The Yes Men Fix The World (<https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY&t=1774s>)

<sup>203</sup>Nato Thompson, Living as Form: Socially Engaged Art from 1991 -2011, The MIT Press MA, s.254

<sup>204</sup>The Yes Men Fix The World (<https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY&t=1774s>)

bir tazminat ödemişti.<sup>205</sup> Sonraki yıllarda Union Carbide şirketi, Dow Chemical (Dow Kimyasal) şirketi adı altında birleşmişti. Bu kimyasal felaketin ardından yirmi yıl geçmesine karşın, bu sızıntıların etkileriyle ilgili sorumluluk duymayan Dow Chemical şirketi adına sahte bir web sitesi hazırlayan The Yes Men, uzun bir bekleyişin ardından bir mail alır. Uluslararası finans sektörünün katılımıyla gerçekleşecek bir kongreye davet edilmişlerdir. Dow Chemical gibi firmaları destekleyen dünyanın en büyük bankalarının da bulunacağı bu konferansa, tüm bu ölümlere para karşılığı göz yumduklarını vurgulamak üzere hazırlanırlar. Gilda adını verdikleri bir iskeleti altın rengine boyayan grup, bu maskotu Dow Chemical adına hazırladıkları “Kabul Edilebilir Risk Programı”nın sunumu sonrasında küçük bir patlama eşliğinde sunarlar. Kabul edilebilir risk nedir derken kaç kişinin ölümünün normal kabul edildiğini sorgulamak istemektedirler. Sunumlarının ardından, kabul edilebilir ölüm oranı söylemlerini ciddiye alan katılımcıları gören The Yes Men üyeleri dehşete kapılmıştı.<sup>206</sup>



Resim 22: Andy-Gilda-Mike

<https://www.mediasanctuary.org/image-galleries/fall-09-events/the-yes-men-fix-the-world/>

<sup>205</sup> Edward Broughton, The Bhopal Disaster and Its Aftermath: A Review, Columbia University, Mailman School of Public Health, NY, USA (<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1142333/>)

<sup>206</sup> The Yes Men Fix The World (<https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY&t=1774s>)

Bir süre sonra sahte Dow Chemical web sitelerine bir mail daha gelir. BBC televizyonu 1984 yılında Bhopal'da gerçekleşmiş felaketin yıl dönümünde, Dow yetkililerinden biriyle canlı yayında röportaj yapmak istemektedir, bir kez daha tuzaklarına düşülmüştür. Andy Bichlbaum, Dow Chemical şirketinden sorumlu bir kişi olarak kendini tanıtarak BBC televizyonunun canlı yayına katılır. Canlı yayında Andy Bichlbaum, Hindistan'ın Bhopal kentinde gerçekleşen bu facianın tüm sorumluluğunu kabul ettiklerini ve mağdurlarına 12 milyar dolar yardımda bulunacaklarını söyler. Andy Bichlbaum'un başlattığı bu gerçek olmayan söylenti Dow firmasının borsada değerinin 2 milyar dolar kaybetmesini sağlar.<sup>207</sup>

Petrol şirketlerinin peşini bırakmayan grup 14 Haziran 2007'de Gaz ve Petrol Fuarı'na (Calgary'de GO-EXPO 2007) ExxonMobil ve ABD Ulusal Petrol Konseyi (National Petroleum Council) yetkilileri olarak katılmayı da başarırlar. U.S. Enerji Bakanı Samuel Bodman'ın uzun zamandır üzerinde çalıştığı bir proje olarak, kendi tasarladıkları "Vivoleum" petrol ürününü tanıttılar.<sup>208</sup> Küresel bir iklim felaketi durumunda ölen insanları yeni bir yakıt türüne dönüştürebileceklerini iddia ederler. Hazırladıkları üç boyutlu sunumda, bunun nasıl gerçekleşeceğini sundular ve fosil yakıt üretiminin sürekli gelişmesiyle küresel felaketlerin yaşanmasını bir şansa dönüştürebileceklerini ve bu felaketlerin daha fazla hammadde - "Vivoleum" anlamına geleceğini anlattılar. Ayrıca Exxon'da temizlik işçisi gibi çalışan Reggie Watts isimli bir işçinin sözde ölmeden önceki son röportajını yayınladılar. Reggie Watts, kimyasallar sebebiyle doktorların ona yakın bir zamanda öleceğini söylediğini ve bu projenin talebi üzerine Vivoleum'a dönüşerek bir mum yapılmasına izin verdiğini söylüyordu. Bu esnada temizlik işçisini betimleyen mumlar enerji sektörünün çalışanlarına dağıtılır ve mumları yakmaları istenir. Ardından Reggie Watts'ın öldüğünü ve ondan elde ettikleri vivoleum ile mumları yaptıklarını söylerler. Mumları gerçekte balmumundan üretmişlerdi ancak fitillerine insan saçı yapıştırmışlardı, kokusunda insana ait rahatsız edici bir etki oluşturmak istiyorlardı. Sonrasında salondan çıkartılan grup medya da televizyonlar da gerçekleştirdikleri bu eylemleriyle de çokça konuşulmuştu.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> A.g.e

<sup>208</sup> Deborah Zabarenko, Vivoleum - It's new, it's disgusting! And it fooled an oil industry group, Reuters, (<https://www.sott.net/article/137040-Vivoleum-Its-new-its-disgusting-And-it-fooled-an-oil-industry-group>)

<sup>209</sup> The Yes Men Fix The World (<https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY&t=1774s>)



Resim 23: Mumların Vivoleum'dan yapıldığını öğrenen katılımcılar

<http://www.shadowdistribution.com/the-yes-men-fix-the-world/>

Diğer ses getiren işlerinden biri de işbirliği içinde yarattıkları sahte bir New York Times gazetesidir. Gazete işbirlikçileriyle, yazarlar ve mali olarak destekçileriyle New York Times gazetesi ile aynı kalitede yüz bin adet basılmıştı.<sup>210</sup> New York Times binasının önünde, New York'un sokaklarında, tren istasyonlarında ayrıca Los Angeles, San Francisco, Chicago, Philadelphia ve Washington'da, Amerika'nın kurtuluş günü olan 4 Temmuz 2009 tarihli olarak, 12 Kasım 2008'de dağıtmışlardı.<sup>211</sup> “*Evet, Obamayı seçtik ama gerçek değişim böyle olur*” dedikleri, tüm hayal ettikleri değişimleri gazetelerine taşımışlardı. Manşetlerinde “Irak Savaşı Bitti” yazıyordu. Alt başlıklarda devlet okullarının ücretsiz olduğu, petrol firmalarının iklim değişimi için kaynak ayıracakları, vergilendirmelerin gerçek değerler üzerinden yapılacağı gibi hayal ettikleri politik haberleri yayınlamışlardı.<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> The Yes Men Fix The World (<https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY&t=1774s>)

<sup>211</sup> Sewell Chan. Liberal Pranksters Hand Out Times Spoof. (<https://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/11/12/pranksters-spoof-the-times/>)

<sup>212</sup> The Yes Men Fix The World (<https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY&t=1774s>)



"All the News We Hope to Print"

# The New York Times

Special Edition Today, except part, from weekdays, except those pages on Tuesday, among which are the financial page throughout.

VOL. CXXIV, No. 34,631 NEW YORK, SATURDAY, JULY 4, 2009 FREE

## Nation Sets Its Sights on Building Sane Economy

### True Cost Tax, Salary Caps, Trust-Busting Top List

By T. V. SHERIN

The President has called for each average of the Subchapter A New Economy (S.A.N.E.) bill. The new economic package includes a federal minimum wage, "True Cost" tax, a 20 percent cap on executive pay, and other measures intended to improve the tax system. The bill, which is the subject of a special issue of the "State of the Union" fall currently making its way through Congress.

Treasury Secretary Paul Geithner stressed the importance of the bill. "Markets make great decisions, but they need to be guided," he said. "We need to make sure that the market is working properly and that it is not creating a bubble."

Republicans said that the new Treasury bill seeks to increase the prosperity of all citizens, rather than simply rewarding large corporations and the wealthy. "The market is required to serve us, but we need to make sure it is working for the benefit of the nation. That's very important," said Sen. Mitch McConnell.

Meanwhile, House Speaker Nancy Pelosi, who supports the bill, said she is optimistic about the prospects of the economy. "We are going to see a recovery, and we are going to see a strong economy," she said.

Continued on Page A-10

## Maximum Wage Law Succeeds

### Salary Caps Will Help Stabilize Economy

By A. M. MALONE

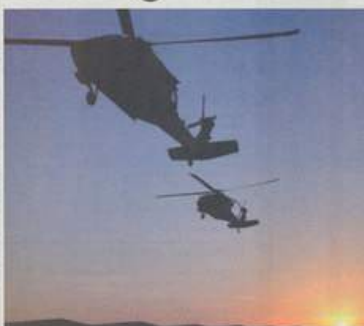
WASHINGTON — After long and often bitter debate, Congress has passed legislation, history taught for the labor and progress groups, that will limit top executives' salaries. The measure, which will take effect in 2012, is a landmark step in the effort to stabilize the economy. The bill, which was introduced in 2008, was passed by the House in 2009. It will limit the pay of executives of public companies to 120 times the pay of the lowest-paid employees. The bill also sets a cap on the amount of bonus that executives can receive. The measure is expected to be signed into law by President Obama in 2010.

## TREASURY ANNOUNCES "TRUE COST" TAX PLAN

By MARLEEN VIKTOR

The "True Cost" tax plan, which requires product prices to reflect their cost to society, has been signed into law. The measure, which is part of the S.A.N.E. bill, is expected to be signed into law by President Obama in 2010. The bill will require manufacturers to pay a tax on the amount of waste they generate. The tax will be based on the cost of the waste, including the cost of disposal and the cost of environmental damage. The measure is expected to be signed into law by President Obama in 2010.

# IRAQ WAR ENDS



## Troops to Return Immediately

By JOHN BRIDGES

WASHINGTON — Operation Iraqi Freedom and Operation Enduring Freedom were brought to an end Saturday after nearly six years of war. The Department of Defense said troops would be home within weeks. "This is the first time we've put the troops home since the end of the Vietnam War," said a Pentagon spokesman. "It's a historic moment for our country and for the world."

At 10 p.m. EDT, President Obama announced that the Iraq War had ended. "After more than six years, the Iraq War is over," he said. "The mission is complete. The American people deserve to have their troops home. I will sign an executive order to end the Iraq War and to bring our troops home as soon as possible."

## U.S. Army Helicopters Begin Moving Troops and Equipment from Baghdad

By T. V. SHERIN

WASHINGTON — U.S. Army helicopters began moving troops and equipment from Baghdad Saturday. The move is part of the effort to bring troops home from Iraq. The helicopters will be used to transport troops and equipment from Baghdad to other parts of Iraq. The move is expected to be completed by the end of the month.

## USA Patient Act Repealed

By T. V. SHERIN

WASHINGTON — The Patient Protection and Affordable Care Act (ACA) was repealed Saturday. The measure, which was signed into law by President Obama in 2010, is expected to be signed into law by President Obama in 2010. The bill will require manufacturers to pay a tax on the amount of waste they generate. The tax will be based on the cost of the waste, including the cost of disposal and the cost of environmental damage. The measure is expected to be signed into law by President Obama in 2010.

## Ex-Secretary Apologizes for W.M.D. Scare

By FRANK LADD

WASHINGTON — A former top aide to President George W. Bush, who once warned of an imminent nuclear attack, apologized Saturday for a "W.M.D. Scare" he had spread in 2001. The former aide, who is now a senior advisor to the President, said that he had been misled by intelligence officials. He said that he had been told that there was a high probability of a nuclear attack. He said that he had spread the scare to the public. He said that he was sorry for what he had done and that he was glad to have the opportunity to apologize.

## Lead in Oil

By T. V. SHERIN

WASHINGTON — The price of oil fell Saturday, as investors bet on a recovery in the global economy. The price of oil fell from \$80 a barrel to \$75 a barrel. The decline in the price of oil is expected to be temporary. The price of oil is expected to rise again in the coming weeks. The price of oil is expected to rise again in the coming weeks.

## Public Relations Industry

By T. V. SHERIN

WASHINGTON — The public relations industry is expected to see a decline in revenue this year. The industry is expected to see a decline in revenue of 10 percent. The decline in revenue is expected to be temporary. The industry is expected to see a recovery in revenue in the coming years. The industry is expected to see a recovery in revenue in the coming years.

Continued on Page A-10

Continued on Page A-10

Continued on Page A-10

Resim 24: The Yes Men's The New York Times

<https://www.mediasanctuary.org/image-galleries/fall-09-events/the-yes-men-fix-the-world/>

Hicivci ve alaycı tavırlarıyla toplumsal sorunlara dikkat çekmeye çalışan The Yes Men sahte kimliklerle petrol firmalarını temsilen seminerlere katılmaya, iklim değişikliği üzerinde petrol firmalarını hedef almaya devam etmektedir. Ayrıca grubun, The Yes Men (2003), The Yes Men Fix The World (2009), The Yes Men Are Revolting (2015) adlı üç belgesel filmleri bulunmaktadır.<sup>213</sup>

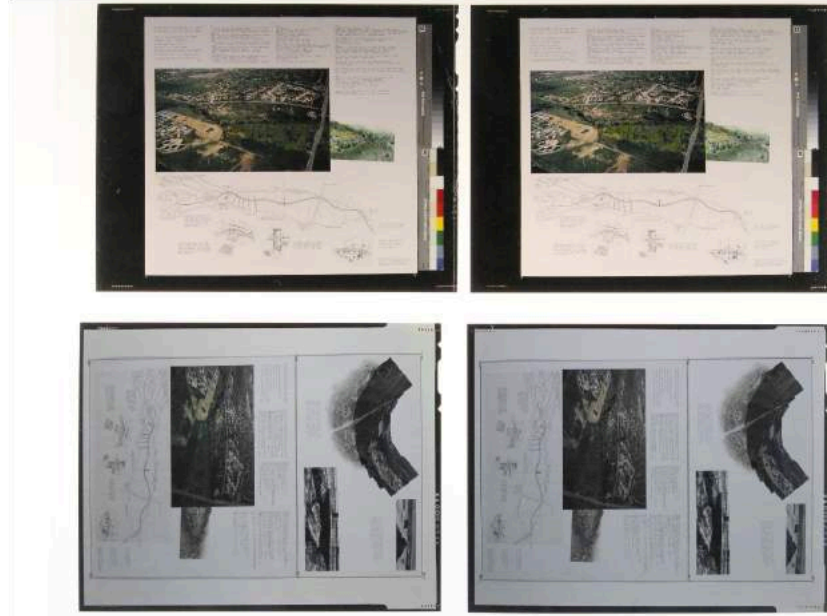
<sup>213</sup> <http://theyesmen.org/movies>

## 7. KAMUSAL SANAT KATEGORİLERİ

Lucy R. Lippard 90'lı yıllarda bu sanatın nerede durduğunu gösterebilmek için kamusal sanat türlerinin bir listesini yapar. Bunlar kesin değişmez kategoriler değildir ve çoğu birbiriyle kesişmektedir.<sup>214</sup>

1- Geleneksel kapalı mekanlar için düzenlenmiş sergilerdir. Yerleştirme, fotoğraf, kavramsal sanat ve proje önerileri vb.

Örnekler: Deborah Bright ve Nancy Gonchar'ın “Şikago Hikayeleri” (Chicago Stories); Newton ve Helen Mayer Harrison'un “Boulder Creek Projesi”; Richard Misrach'ın “Bravo 20: The American West of Bombing.” çalışması.<sup>215</sup>



Resim 25: Title: Transparencies from 1988 Boulder Creek Project binder Format: 2 sheets of color transparencies, (renkli dia) photography, Creator:Harrison, Helen Mayer-Harrison, Newton, Ecology in Art, Stanford University, Libraries, Department of Special Collections and University Archives M1797

<https://exhibits.stanford.edu/harrison/browse/boulder-creek>

<sup>214</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.121

<sup>215</sup> A.g.e, s.121

Helen Mayer- Newton Harrison'ın, “Boulder Creek Projesi”, Colorado Üniversitesi Sanat Galerisi ve NEA Planlama ve Hibe Programı tarafından desteklenmişti. Bu çalışma, kanalizasyon atık sularından bölgeyi korumak, dereyi ve habitatı ıslah etmek için arıtma tesisi önerisi olarak geliştirilmişti. Proje şehir tarafından kabul edilse de fon bulunamadığı için uygulanamamıştı. Bu proje ayrıca “Overground / Underground Seep: A Work for Boulder Creek” ve “Overground / Underground Seep: A Wetland Walk for Boulder Creek.” isimleriyle de anılmaktadır.<sup>216</sup>

2- Geleneksel dış mekan kamusal sanatı; müze bahçeleri, kolej kampüsleri, parklar, banka meydanları gibi öngörülebilir yerlerde, müdahale ettiği yerlerin spesifik karakteristiklerine veya işlevlerine dikkat çeken işlerdir.<sup>217</sup>

Örnekler: Andrew Leicester'ın Maryland Frostburg'daki “Maden Anıtları” (Mining Memorial); Athena Tacha'nın Sarasota, Florida'da bulunan “Hatıra Yolu” (Memory Path) isimli işi vb.<sup>218</sup>



Resim 26: Athena Tacha, Memory Path Shelby- Five Points Park Sarasota FL 18' x 30' x 55', 1990-1991

<http://projects.art4business.com/u-of-d-2/tacha.html>

<sup>216</sup> <https://exhibits.stanford.edu/harrison/browse/boulder-creek>

<sup>217</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.121

<sup>218</sup> A.g.e, s.121



Resim 27: Andrew Leicester Mining Memorial Prospect V-III, Frostburg, MD,1982  
(1999 yılında eserin güvenlik nedeniyle kaldırıldığı söylenmekte.)

<https://andrewleicester.com/project/prospect-v-iii-frostburg-md/>



Resim 28: Andrew Leicester Mining Memorial Prospect V-III, Frostburg, MD,1982, (iç görünüş)

<https://andrewleicester.com/project/prospect-v-iii-frostburg-md/>

Ayrıca, geleneksel dış mekan kamusal sanatını bazen sokakta, mağaza vitrininde, çamaşırhanede, bir ofiste, süpermarkette, çölde, bir apartmanda, bazen de beklenmedik, erişilmez yerlerde görürüz.<sup>219</sup>

Örnekler: Charles Simonds'ın “Mesken” (Dwelling) adlı, hayalindeki küçük insanlar için kurduğu medeniyet çalışması; David Hammons'ın, South Carolina, Charleston'da “Geleceğin Evi” (The House of Future) adlı yapıtında görürüz. Bu grup aynı zamanda, Maya Lin'in “Vietnam Gazileri Anıtı” (Vietnam Veterans Memorial) ve Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi'nde bulunan Barbara Kruger'in “Küçük Tokyo” duvar resmi (Little Tokyo mural) gibi sosyal gündemi olan ve yerel referansları olan yenilikçi ve resmi olarak finanse edilen kamusal sanat ve anıtlarını da içermektedir.<sup>220</sup>



Resim 29: Charles Simonds, Dwelling: PS 1, New York, 1975, clay, sand, and wood. (kil,kum,aşap) Courtesy of the Artist

<http://www.artcritical.com/2015/12/31/michael-coffey-on-charles-simonds/>

Charles Simonds, 1970'lerden beri New York'un fakir sokaklarında, toplum aktivisti olarak çalışan bir sanatçıydı. Mahallelerdeki çocuklarla birlikte küçük evler inşa ediyordu. Hayalî küçük insanlar için tasarladığı bu küçük konutlar (Dwelling), tüm dünyada sokaktan sokağa göç eden bir medeniyet oluşturmuştu.<sup>221</sup> İnsanlara farklı bir dünya hayalî kurdurabilmek istiyordu sanatçı.<sup>222</sup>

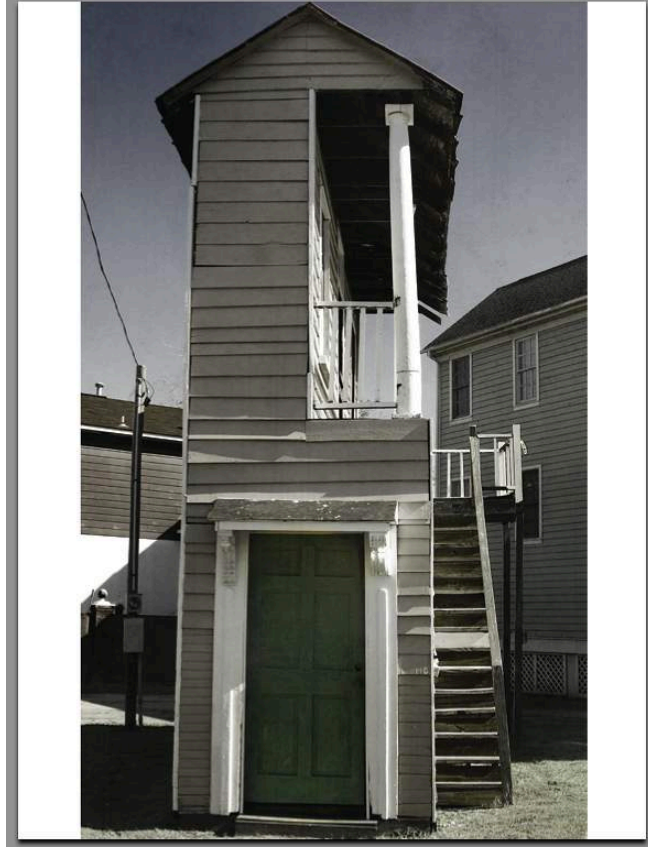
---

<sup>219</sup> A.g.e, s.122

<sup>220</sup> A.g.e, s.122

<sup>221</sup> <http://www.charles-simonds.com/dwellings.html>

<sup>222</sup> <http://www.artcritical.com/2015/12/31/michael-coffey-on-charles-simonds/>



Resim 30: The House of Future, David Hammons, Charleston, 1991

<http://ardensherman.com/the-house-of-the-future>

1991 yılında, Amerika'da Charleston şehir merkezinde, Spoleto Festivali'nin 15.si ilk defa tüm şehre yayılan, alana özgü bir proje olarak gerçekleştiriliyordu. Mary Jane Jacob küratörlüğünde gerçekleştirilen proje için, bu bölge, ekonomik sosyal ve kültürel yapısı sebebiyle seçilmişti. Çağdaş sanatın önemli projelerinden biri olan bu festival için, David Hammons, çoğunluğunu Afro-Amerikalıların oluşturduğu bir mahallede, sahipsiz bir alana, geleceğin evini, mahalle sakinleriyle işbirliği içerisinde inşa eder. Irk ve sınıf ayrıklarını işlerinde konu edinen sanatçı, kentin turistik olmayan bu mekanına dikkatleri çekmek ister. Köşe başına diyagonal bir şekilde yerleştirdiği 6 ayak genişliğindeki evi, köşede bulunan kilise, köşede bulunan bakkal, köşedeki toplanma yerleri gibi yaşamın merkezi noktalarını temsil ediyordu. Evin arka cephesinde pencere bulunmuyordu ve bu cepheye Afro-Amerikalı bir yazar ve şair olan Ishmael Reed'in sözlerini yazmıştı: <sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> <http://ardensherman.com/the-house-of-the-future>

“Bir efsane Afro Amerikalılara miras kaldı, yoksul olmak zengin olmaktan, düşük sınıf olmak orta ya da yüksek sınıf olmaktan daha iyidir. Çalışkan olmaktansa uyumlu olmayı tercih etmek, tutumlu olmaktansa, müsrif olmayı ve akademik olmaktansa atletik olmayı tercih etmek.”<sup>224</sup>

3-Yere özgü açık alanda yapılan sanat çalışmalarıdır; sıklıkla işbirliğiyle yapılan, kolektif, önemli bir şekilde toplumu kapsayan uygulamalar. Arka planı bilgiye dayanan ve sürekliliği olan işlerdir.<sup>225</sup>

Örnekler: Joel Sisson'ın Minneapolis'deki “Yeşil Sandalye Projesi” (Green Chair Project); Olivia Gude ve Jön Pounds'ın Chicago'daki “Pullman Projesi” diğer bir adıyla “Yeni Yerime Hoşgeldim” (I Welcome Myself to a New Place); San Diego ve Tijuana'daki “Sınır Sanat Atölyesi” (The Border Art Workshop); Dr. Charles Smith'in Aurora'da, Illinois'deki “Afrikalı Amerikan Mirasları Müzesi” (African American Heritage Museum) ve pek çok yenilikçi duvar resimleri.<sup>226</sup>



Resim 31: I Welcome Myself to a New Place, Olivia Gude, 113.street and Cottage Grove Ave. Chicago, 1988 Acrylic paint, (akrilik boya) 7200 ft<sup>2</sup>

[http://www.cpag.net/guide/2/2\\_pages/2\\_6\\_01.htm](http://www.cpag.net/guide/2/2_pages/2_6_01.htm)

Eleştirel teoriyi çağdaş sanat ve duvar resimleriyle harmanlayarak sivil toplumda yaşanan çelişkilere dikkat çekmeye çalışan sanatçı Olivia Gude eşi Jon Pounds ve sanatçı Marcus Jefferson'ın katkılarıyla 1988 yılında “Yeni yerime hoşgeldim” isimli

<sup>224</sup> A.g.e

<sup>225</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.122

<sup>226</sup> A.g.e, s.122

projesini başlatır.<sup>227</sup> Roseland bölgesi Afrikalı-Amerikalıların yaşadığı bir bölgedir ve komşuları olan Pullman bölgesinde ise genellikle beyazlar yaşamaktadır. Olivia Gude bu iki bölgeyi birbirine yakınlaştırmak için 7200 ft<sup>2</sup> alanı duvar resimleriyle kaplayacaktır. Pullman sakinleriyle, sanatçı Marcus'unda yardımcılarıyla, kapı kapı destek toplayarak bu eseri finanse etmeyi başardılar. Dokuz ay süren projeye, her iki mahalleden de 100'den fazla kişi destek verir. Pullmanla Roseland arasındaki bu duvarlar her iki kültürü de kapsayan konularla doldurulur. Öğretmen olan sanatçı, projenin adını eski lise öğrencilerinin şiirinden esinlenerek koyar. “Herkesin birlikte olduğu bu yeni yere hoş geldim.”<sup>228</sup>



Resim 32: Dr. Charles Smith's African American Heritage Museum in Aurora, Illinois-1986

<http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/african-american-heritage-museum-and-black-veterans-archives/>

Bir Vietnam gazisi olan Dr Charles Smith, Vietnam savaşında ölen 7226 Afrikalı Amerikan askerine saygı olarak, aynı zamanda da kölelikten günümüze Afro-Amerikalıların yaşamışlıklarıyla ilgili bir arşiv oluşturur. 1985-86 yılında “Afro-Amerikan Mirasları Müzesi” adını verdiği bu mekan Illinois'deki evinin bahçesiydi.<sup>229</sup>

On dört, on beş yaşlarındayken, babasının bir feribot kazasında öldüğünü söyleyenlere, inanmamıştı, babasının ırkçılığa kurban gittiğini düşünüyordu. Yine, babasının ölümünün

<sup>227</sup> <http://www.chicagopublicartgroup.org/olivia-gude/>

<sup>228</sup> <http://spaces.org/archive/muralart.org/gude.htm>

<sup>229</sup> Leslie Umberger, Erika Doss, Ruth DeYoung Kohler, Lisa Stone and Jane Bianco, *Sublime Spaces and Visionary Worlds: Built Environments of Vernacular Artists*, s.43



ardından, on dört yaşındaki ırkçılığa kurban giden Emmett Till'in cenazesi, onda derin izler bırakmıştı.<sup>230</sup> Yıllar sonra Vietnam savaşına giden Dr Charles Smith, savaştan döndükten sonra bunalım içindeydi, yaşadıklarını, ırkçılığı hazmedemiyordu ve kendini kaybolmuş hissediyordu. Uzun yıllar sonrasında Dr. Charles Smith, tanrı bana çok güçlü, etkili, amacıma uygun bir silah verdi der.<sup>231</sup>



Resim 33: Dr. Charles Smith's African American Heritage Museum in Aurora, Illinois-1986

<http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/african-american-heritage-museum-and-black-veterans-archives/>

Yaşadığı deneyimlerden dolayı kendine Dr titrini takmıştı sanatçı. Yıllar içerisinde bir heykelle başladığı sanat yolculuğu beş yüz, bazı kaynaklara göre altı yüze yakın heykele, yüz elli adet sabit anıta ulaşmıştı.<sup>232</sup> Sanatçı terk edilmiş tren yolu parçaları, ağaç dalları, beton parçaları, atılmış mobilya parçalarını tellerle, iple, çimentoyla, kağıt hamuruyla birbirine bağlayarak heykellerini ve anıtlarını oluşturmaktaydı.<sup>233</sup>

2002 yılında Dr. Smith, Louisiana'daki Hammond ve New Orleans'taki iki yeni müzeye başlamak için Illinois'den ayrılmıştı.<sup>234</sup>

<sup>230</sup> <https://www.jmkac.org/exhibitions/theroadlesstraveled/charles-smith.html>

<sup>231</sup> <http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/african-american-heritage-museum-and-black-veterans-archives/>

<sup>232</sup> <https://www.jmkac.org/exhibitions/theroadlesstraveled/charles-smith.html>

<sup>233</sup> Leslie Umberger, Erika Doss, Ruth DeYoung Kohler, Lisa Stone and Jane Bianco, *Sublime Spaces and Visionary Worlds: Built Environments of Vernacular Artists*, s.43

<sup>234</sup> <http://www.narrowlarry.com/nlaahm.html>

4- Kalıcı iç mekan kamusal yerleştirmeleri, sıklıkla toplumun tarihine ait saygı amaçlılardır. (Postane duvarlarına yapılan duvar resimleri gibi işler gruba dahildir.)<sup>235</sup>  
Örnekler: Houston Conwill, Estella Conwill Majozo ve Joseph De Pace'in Schomburg da Siyah Kültür Araştırmaları Merkezi'ndeki “Nehirler” (The Rivers); New York'taki “Chinatown Tarihi Projesi” (Chinatown History Project); Massachusetts, Lowell şehrindeki “Ulusal Endüstri Parkı” (National Industrial Park) gibi eğitim süreçlerine odaklanan belirli spesifik topluluk projelerini de içeren işlerdir.<sup>236</sup>



Resim 34: The Schomburg Center for Research in Black Culture, The Rivers by Houston Conwill (1947–2016), Estella Conwill Majozo (1949–), and Joseph DePace (1954–). Terrazzo and brass, 50 by 21 feet. Schomburg Center

<https://www.flickr.com/photos/jag9889/6518091753>

Houston Conwill, Estella Conwill Majozo ve Joseph De Pace'in Schomburg da Siyah Kültür Araştırmaları Merkezi'ndeki “Nehirler” (The Rivers) isimli, çimento mozaiği ve prinç kullanarak yaptıkları işleri, Schomberg Oditoryumu'nun girişini kaplamaktadır. Kozmolojik diyagram, şair Langston Hughes ve binaya ismini veren bibliyofil Arthur Schomburg anısına yapılmıştı. Tasarımında mandalayla birlikte Langston Hughes'un şiirinden de bir dizeye yer verilmiştir. Mozaik desen ve zencilerin konuşmaları dışarı doğru akmaktadır. Şairin külleri şu mısralarının altında yatmaktadır: “*Ruhum nehirler gibi derinliklerde büyüdü.*” (My soul has grown deep like the rivers.)<sup>237</sup>

<sup>235</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.122

<sup>236</sup> A.g.e, s.122

<sup>237</sup> [http://culturenow.org/entry&permalink=01468&seo=Rivers\\_Houston-Conwill-Davis-Brody-Bond-Aedas-Estella-ConwillMajozo-Joseph-De-Pace-and-NYC-Percent-For-Art](http://culturenow.org/entry&permalink=01468&seo=Rivers_Houston-Conwill-Davis-Brody-Bond-Aedas-Estella-ConwillMajozo-Joseph-De-Pace-and-NYC-Percent-For-Art)

5- Bulunduğu yere, tarihine ve sorunlarına, topluluğuna çağrı yapan, geleneksel sanat mekanları dışındaki performans veya ritüellerdir. Sokak afişleri, şablonlar veya çıkartmalar gibi işler.<sup>238</sup> Bu çalışmalar genellikle (wake-up art) toplu bir eylem için katalizör görevi görmektedir.<sup>239</sup>

Örnekler: Los Angeles'da “Mayıs'ta Üç Hafta” (Three Weeks in May) Suzanne Lacy'nin işi; Guillermo Gomez-Pena ve Coco Fusco'nun Avrupa'da ve Amerika'da gerçekleştirdikleri “Beyaz Ayı'nın Yılı” (The Year of the White Bear) işi vb.<sup>240</sup>



Resim 35: Three weeks in May, Suzanne Lacy, 1977, Map

<http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/>



Resim 36: Three weeks in May, event

<http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/>

---

<sup>238</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.122

<sup>239</sup> A.g.e, s.123

<sup>240</sup> A.g.e, s.123

Suzanne Lacy, Milano'daki Pecci Müzesinde 1977 yılında gerçekleşecek sergi için çalışmalarına California, Los Angeles'da başlamıştı. “Mayıs'ta Üç Hafta” (Three Weeks in May) isimli çalışması için üç hafta boyunca tecavüzle ilgili özel konuşmalar, topluluklarla birlikte performanslar gerçekleştirmişti. Çalışmanın merkezinde, Los Angeles'ın haritası duruyordu. Lacy günlük olarak polis departmanından aldığı tecavüz vakalarını haritaya işaretliyordu. Bu çalışma yazılı, görsel basında, televizyonlarda büyük etki yaratmıştı. Los Angeles'da tohumlarının atıldığı bu çalışma, Milano'da üç gün sürer. İtalyan bir feminist sanatçı, sanat öğrencileri ve müzeyi ziyarete gelenlerle birlikte, orjinal polis raporlarını kullanarak yeni haritalar çizerler. Milano'da, Nuova Accademia di Belle Arti'de, Los Angeles Polis departmanından alınan, yaklaşık yirmi tecavüz bölgesini yükses sesle okurlar. Her bir tecavüz noktası haritada kırmızı bir mühür ile RAPE (tecavüz) olarak damgalanır. İtalyan kadınlarının deneyimlerinin paylaşıldığı toplantılarla bu ritüel devam eder.<sup>241</sup>



Resim 37: Fusco and Gómez-Peña, The Year of the White Bear, 1992. Two Amerindians on display for three days at Columbus Plaza, Madrid, Spain, 1992. Photo by Peter Barker.

<https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/>

<sup>241</sup> <http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may-recreation/>



Resim 38: Fusco and Gómez-Peña, The Year of the White Bear, 1992. Photo by Glenn Halvorsen.

<https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/>

“Beyaz Ayı'nın Yılı” (The Year of the White Bear) adlı performansları için 1992 yılının Mart ayında, MacArthur Fellow, Guillermo Gómez-Peña ve Coco Fusco, kendilerini bir kafese kapatırlar. Meksika körfezinde Kristof Kolomb'un gözden kaçırdığı bir adada yaşayan yerliler gibi kendilerini sundular. Sömürgeci uluslara gönderme yapan bir tavır sergilemekteydi. Palmiye yapraklarından etek giyiyor, güreşçi maskesi takıyorlardı; televizyon seyrederek, vudu bebeği yaparak, bilgisayar kullanarak, kafes içinde yüksek sesle konuşarak, volta atarak, kendilerine özgü bir günlük yaşantı ritüeli sergiliyorlardı. Melez bir tür yaratmışlardı. Seyirciler belirli bir ücret ödedikleri takdirde dans ediyor, hikayeler anlatıyor, resim çektiriyorlardı. Ekip bu gösteriyi, başta Irvine olmak üzere, London, Madrid, Minneapolis ve Washington D.C.'deki Smithsonian'da gerçekleştirdiler ve hemen hemen izleyicilerin yarısı onların gerçek esirler olduğuna inandı. Gomez bu çalışmayı, Meksikalılara karşı inanılmaz bir yabancı düşmanlığı olan, California'nın Irvine şehrinde gerçekleştirmek istediklerini belirtir. Aynı zamanda, Madrid'de bulunan, 1885 yılında Kristof Kolomb anısına yapılmış binada, 500. yıl dönümü münazaralarının olduğu bir tarihte, gösterilerini gerçekleştirirler. Ardından Londra'nın ilk meydanı olan

Covent Gardens ve diğer Avrupa ülkelerinde gösterilerini sürdürmüşlerdi. Gomez, performansları boyunca dayanışmada bulunmak isteyen, hediyeler veren, sevimli notlar yazan kişiler olduğunu, fakat aynı zamanda da son derece öfkeli, kötü tepkiler de aldıklarını belirtir. Londra'da dazlak neo-nazi bir grubun kafesi sallamaya çalıştığını, bira şişesinde idrarlarını vermeye kalkanların olduğunu, iş adamlarının aşağılamak için goril sesleri çıkarttıklarını, ırkçı yuhalamalar yaşadıklarını paylaşan Gomez, şöyle söyler: “Sanırım bir parça sömürgeci olan yaralarına dokunduk.”<sup>242</sup>

6-Çorak arazilerin ıslah edilmesi, çevresel farkındalık oluşturmak için, kirliliği temizlemek, park yapmak gibi çevre bilincinin geliştirilmesi veya çevrenin yenilenmesi gibi işlev gören sanattır.<sup>243</sup>

Örnek: Alan Sonfist'in “New York Şehri'nin Peyzaj Vakti” (Time Landscape of New York) dir.<sup>244</sup>



Resim 39: Southern End of Time Landscape (1965). Time Landscape of New York

<http://www.roomzoom.com/news/the-alan-sonfist-interview/>

60'lı ve 70'li yıllarda kavramsal sanatla ilgilenen bir grup sanatçı, şehri terk ederek galeri ve ürün sistemine karşı çok çekici buldukları sonsuz bir alanı tercih etmişlerdi. Alan Sonfist ise şehirde kalmayı seçmişti, sanatçı kırk yıldır yok edilmekte olan medeniyet için bir umut olmaya, şehir sakinleri ile banliyö sakinlerini doğayla birleştirmeye

<sup>242</sup> <https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/>

<sup>243</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.123

<sup>244</sup> A.g.e, s.123

çalışıyordu. 1965-77 yılları arasında gerçekleştirdiği “Time Landscape of New York” projesi yerleşim bölgelerinin zarara uğratmış olduğu bir alanı geri kazandırma projesiydi. Manhattan'da, Greenwich Village'da bulunan bu tahrip olmuş alanı eski halini alması için çalışan sanatçı, yaklaşık 14m x 61m bir adayı doğasına uygun eski bitkilerine ve ağaçlarına kavuşturmuştu. Amacının insanlara bir bilim sergisi sunmak değil, ormanın şiirsel güzelliğine odaklanarak, çevrelerine karşı bilinçli olmaları için onları provoke etmek olduğunu söyler.<sup>245</sup>

7- Yerel ya da uluslararası konularda, direkt olarak, öğretici, politik bir sanattır; parklarda, binalarda, yollarda, belirli alanlarda, işaretler ya da semboller kullanılarak yapılan çalışmalardır.

Örnekler: Aşağı Manhattan'daki “REPOhistory” grubunun “Aşağı Manhattan İşaretler Projesi” (Lower Manhattan Sign Project), David Avalos, Louis Hock ve Elizabeth Sisco'nun “San Diego Otobüs Projesi” (San Diego Bus Project) ve Hachivi Edgar'ın “Kuş Yığınları Projesi” (Heap of Birds) gibi çalışmalardır.<sup>246</sup>



Resim 40: Lower Manhattan Sign Project, REPOhistory 1992

[http://www.gregorysholette.com/?page\\_id=71](http://www.gregorysholette.com/?page_id=71)

<sup>245</sup> Francis T. Marchese, Media Art and the Urban Environment: Engendering Public Engagement with Urban Ecology (Future City), s.6

<sup>246</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.123

REPOhistory (1989-2000) New York City, Atlanta, Georgia dahil olmak üzere, kamu alanlarında işbirlikçi sanat projeleri üreten bir sanatçı kolektifiydi. Kadın ya da erkek işçi sınıfının, çocukların ve azınlıkların bilinmeyen veya unutulmuş tarihleriyle ilgili mekana özgü, bilgilendirici çalışmalar geliştirmekteydiler. REPOhistory metal sokak işaretleri, haritalar ve karşı-tarihsel bilgileri yayabilmek için kitle iletişim araçlarını kullanıyorlardı.<sup>247</sup>

1992 yılında, REPOhistory, New York'un aşağı Manhattan bölgesinde, şehrin gözden kaçırılmış tarihine dikkat çekebilmek için otuz dokuz alüminyum işaret hazırlamıştı. Etkinliklerini bilinçli olarak Kristof Kolomb'un 500. yıl dönümü kutlamalarına denk getirmişlerdi. “Sign Project”in konuları arasında: Kentin erkek egemen finans bölgesi olan “Maiden Lane”in geçmişte, ilk Çinli topluluğu barındırdığını; 1835 yılındaki büyük yangının ardından kıyı şeridinin doldurularak genişletilmesini; 1991'de dondurucu bir gecede Stone ve Whitehall caddelerinde donarak ölen üç evsiz kişinin trajedisi, vb. konular yer almaktaydı.<sup>248</sup>

8- Kamunun ulaşabileceği taşınabilir, radyo, televizyon, yazılı basın, ses ve video kasetler, kartpostallar, karikatürler, kullanım kılavuzları, el kitapları, sanatçı kitapları, posterlerin kullanımını kapsar.

Örnekler: Carole Conde ve Kari Beveridge'in “Kağıdın Hikayesi” (Pulp Fiction) çalışması; sanatçıların ve aktivistlerin organizasyonu olan “Kağıt Kaplan Televizyonu” (Paper Tiger TV) gibi çalışmaları kapsamaktadır.<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> [http://www.gregorysholette.com/?page\\_id=71](http://www.gregorysholette.com/?page_id=71)

<sup>248</sup> <https://hyperallergic.com/234110/revisiting-the-1992-sign-project-that-acknowledged-nycs-lost-histories/>

<sup>249</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.123





Resim 41: Pulp Fiction (1993)

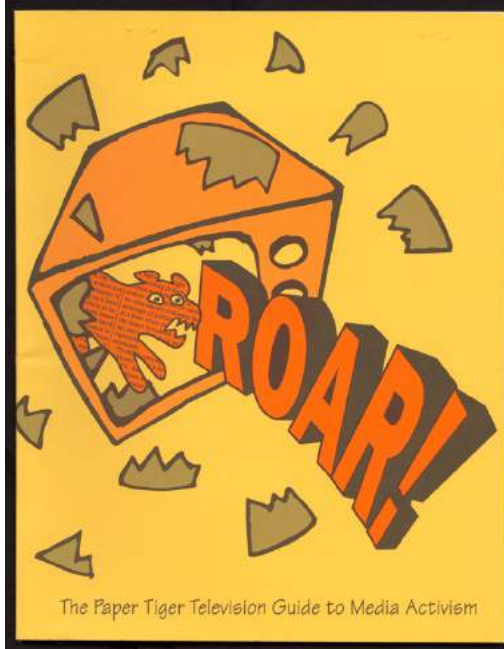
<http://condebeveridge.ca/?projects=pulp-fiction-1993>



Resim 42: Pulp Fiction (1993)

<http://condebeveridge.ca/?projects=pulp-fiction-1993>

Carole Conde ve Karl Beveridge 1993 yılında “Pulp Fiction” adlı işlerini Enerji ve Kağıt İşçileri Sendikası ile birlikte üretmişti. Kanada’da, Kuzey Doğu Ontario’daki kağıt fabrikalarındaki ve orman endüstrisinde çalışan işçilerle birlikte bir yıl süren araştırmalar yapmış, hikayeler toplamışlardı. Pulp Fiction, iki bölümden oluşan bir iş olmuştu. İlk bölümde, yerel balıkçıların 1947 yılında İspanyol Nehri’ni kirlettiği için kağıt fabrikasına açtığı dava ile ilgiliydi. Balıkçılar ihtiyati tedbir kararı verdimişlerdi. Ancak fabrika yönetimi yaptığı lobilerle kararı tersine çevirmişti. Hatta kendilerine özel bir yasa bile çıkartmayı başarmışlardı: Her kim dava ederse ekonomik kaybın ekonomik kazançtan daha fazla olduğunu kanıtlaması gerekecekti. İkinci bölüm ise, 1993 yılındaki çevre ve çalışma koşullarını baz alıyordu. Orman alanlarında işçilerin bulduğu pestisit varillerinin kanıtları ve sözlü anlatımlar yer alıyordu. Pek çok işçi çevresel problemlerin iş yapmanın bir bedeli olduğunu düşünmekteydi. Tüm bu çalışmaların sonucunda ortaya çıkan raporlarla, çevrenin durumunun ve sonuçlarının neler olabileceğiyle ilgili, işçilerin farkındalıkları gelişmişti. Aynı zamanda okullarda çevre sorunlarıyla ilgili konuşmalar düzenlemişlerdi.<sup>250</sup>



Resim 43: The Paper Tiger Television Guide to Media Activism, Paper Tiger Television Collective, 1991. New York State Council on the Arts (NYSCA) Electronic Media and Film Program Collection.

<http://rnc.library.cornell.edu/signaltoencode/exhibition/mediacultures/index.html>

<sup>250</sup> <http://condebeveridge.ca/?projects=pulp-fiction-1993>



Resim 44: The Paper Tiger Television

<http://rnc.library.cornell.edu/signaltocode/exhibition/mediacultures/index.html>

Kamuya açık bir televizyon olan, “Paper Tiger Televizyon Kolektifi”, 80'lerin başında bir grup medya karşıtının beyin fırtınası olarak ortaya çıkmıştı. Felsefelerinden etkilenen, New Yorklu video toplulukları ile birlikte, on yıl içinde, deneysel stratejileriyle kendilerini geliştirmişlerdi. Ana akım medyanın, kültürel olarak yanlış sunumlarını, gizledikleri gündemleri, televizyon yayınlarında uygulanan; ırkçı, cinsiyetçi, homofobik omurgayı sorgulamaktaydılar. Farklı ve deneysel bir yöntemle, eleştirdikleri aracı kullanarak, eleştirilerini yapmaktaydılar.<sup>251</sup>

El yapımı bir ürün geliştirmişlerdi. Yapısıyla görüntüsüyle ve içeriğiyle ana akım medyasına meydan okumaktaydı. Yayınları sadece evde değil, topluluk merkezlerinde, galerilerde, okullarda, örgütsel toplantılarda izlenebiliyordu. Kitle kültürünün kurbanları olan izleyiciler olarak değil, kitle iletişim araçlarını kullananlar olarak eleştirel bir bakış açısı kazanabileceklerini düşünüyorlardı. İletişim araçlarına erişimin, ifade özgürlüğü açısından toplumsal bir gereklilik olduğunu vurguluyorlardı. Ayrıca, yayınlarında ana akım medyasının gizlediği gündemi açığı çıkararak sorguluyorlardı.<sup>252</sup>

<sup>251</sup> Martha Gever (Author), Pratibha Parmar (Author), John Greyson (Author), Queer Looks, Published in Great Britain by Routledge, s.24

<sup>252</sup> A.g.e, s.24

Paper Tiger TV, ana akım televizyon kanallarındaki hiyerarşik yapıya karşı kolektif bir yapı kurmuştu. Gönüllülere tamamen açıktı, bir konuda bilgi sahibi olanları, kamera arkasına geçmek isteyenleri cesaretlendiriyorlardı. Aynı zamanda, yapımcılar toplumsal ve politik konularda ırkçılık, cinsiyetçilik, sınıf farklılıkları, yaş, cinsel kimlik gibi konuların araştırılıp, ifade edilmesi için destek veriyordu.<sup>253</sup>

Paper Tiger TV iletişim endüstrisinin, yazılı basın, TV, sinema, kamuoyu üzerindeki etkilerini belirli yönleriyle inceler ve sorgular. Ana akım medyasında olmayan insanların görüşlerini sunar. Faliyetleri süresince aktivist videolar, yapım süreçlerinin orjinal belgeselleri, medya okur yazarlığı gibi çalışmaların yanı sıra, toplum üyelerinin ve aktivistlerin yapım deneyimi kazanmalarını da sağlamışlardır. Sanatı, akademiye, siyaseti, performansı ve canlı televizyonu birleştirerek televizyon ortamında deneysel sayısız estetik bir sunum gerçekleştirmişlerdi.<sup>254</sup>

9- Mevcut sorunları vurgulayan ya da bir şekilde sorunlarla bağlantı kuran, kasabalara nüfuz eden veya ülkenin dört bir yanında aynı anda görünen zincirleme eylemlerdir. Örnekler: John Fekner'in New York, Bronx'daki, tarihlerden, kelimelerden oluşan, semboller kullanarak yaptığı “Şablonlar” (Stencils); Donna Grund Slepach ve Alan Gussow'un, Hiroshima Günü'nü dünya çapında anmak için gerçekleştirdikleri, “Gölge Projesi” (Shadow Project) ve Lee Nading'in “Otoban İdeogramları” (Highway Ideograms) gibi çalışmalardır.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> A.g.e, s.25

<sup>254</sup> <http://papertiger.org/about-us/history/>

<sup>255</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.123

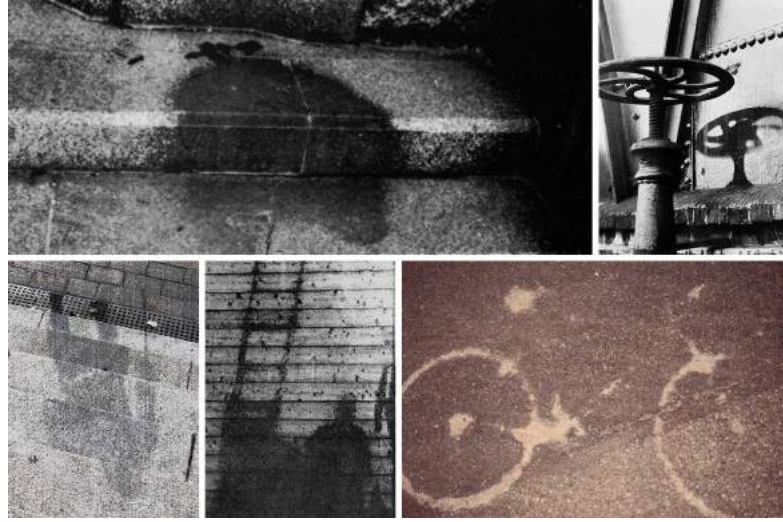


Resim 45: South Bronx:August 1980

<http://www.johnfekner.com/index.php>

John Fekner'in 70'li yıllarda yaptığı üç yüzü aşkın çalışması anonim olarak biliniyordu. “Warning Signs” (Uyarı İşaretleri) adlı çalışmaları, sanatçının kendi kesip biçerek oluşturduğu şablonlarla, New York'un beş farklı kasabasını donatmıştı. Sanatçının şablonları 70'lerdeki New York'un durumunu yansıtmaktaydı. 1977'lerde toplumsal ve çevreyle ilgili konularda şablonlar yapan sanatçı, 1980 yılında Queens bölgesindeki sanayinin bulunduğu sokaklara ve Bronx'ta yeniden yapılanmaya ihtiyacı olan sefalet içindeki bölgelere, binalara dikkat çekmek için mesajlarını bırakmıştı. Dikkat çekmeyi başarmıştı sanatçı. Binalar onun için hayatın anlamını bilen yaşlı insanlar gibi olmuştu. Fekner, bellek, algı ve dönüşüm kavramlarının sanat kariyeri boyunca yaratıcı keşiflerinin en önemli tamamlayıcıları olduğunu söyler. Görsel deneyimini büyük bir halk kitlesiyle paylaşarak, değeri düşmüş olan sanat nesnesi felsefesini geliştirdiğini de söylemektedir John Fekner. Sanatçının işleri farklı kasabalardaki insanlarla etkileşime girmiş, onlara dahil olarak bağlantı kurmaya çalışmış ve sosyal bir estetik ifadeye dönüşmüştür. Bireysel olarak tasarlanıp yerleştirilen şablonlar, çevresel konularda farkındalıklar yaratmıştı. Sanatçı sonraki yıllarında kalıcı olmayan resimler, web üzerinden tasarladığı online olarak müzik ve video işbirlikleriyle sosyal çalışma alanları yaratmıştı. John Fekner halen insani kaygılar, çevresel problemler, medya kontrolü, açgözlülük, anlık tatmin ve tüketim gibi konulara odaklanmaktadır.<sup>256</sup>

<sup>256</sup> <http://www.johnfekner.com/about.php>



Resim 46: Permanent Shadows or Nuclear Shadows-1945- (The Atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki)

<https://www.quora.com/Is-it-true-that-permanent-shadows-were-formed-during-the-bombing-of-Hiroshima-and-Nagasaki-and-that-humans-were-vaporized-in-the-kill-zone-What-is-the-cause-of-permanent-shadows-Why-didnt-the-stair-in-the-picture-get-destroyed-from-the-explosion>



Resim 47: The Shadow Project-6-Aug-1985

<https://halmagazine.wordpress.com/2016/08/09/the-shadow-project-2016-%E2%80%A2-hiroshima-and-nagasaki/>

The Mail Art Work, ticari sanat sistemine alternatif bir sistem olarak, aktivist sanatçıların katıldığı bir uluslararası topluluktur. Sanatlarını dünyaya mektup yoluyla ulaştıran sanatçılar, sanat ve hayat arasında yeni bir bağ kurmuşlardı. Ray Johnson, 1950'li yıllarda kurduğu mail ağı sebebiye bu sanatın öncülerinden kabul edilmektedir. Yıllar içerisinde toplumsal ve politik kaygılarla yola çıkan The Mail Art Work sanatçıları, bu sanatı eyleme de dönüştürmüşlerdi. 80'li yıllara gelindiğinde “The Shadow Project”i (Gölge Projesi) gerçekleştireceklerdi.<sup>257</sup>

<sup>257</sup> <http://artpool.hu/MailArt/chrono/1990/Held.html>



Performers and Artists for Nuclear Disarmament (FAND)  
P.O. Box 40213, Portland, Oregon 97246/USA, J. Office: 503-524-7070/503-244-9275

March/April 1985

Dear friends,

August 6, 1985 will mark the 40th anniversary of the bombing of Hiroshima. We remember this day not only because of its historic significance, but to keep vivid in our minds the probable consequences of nuclear proliferation. As a way of commemorating the first nuclear holocaust, we are organizing a worldwide event, the INTERNATIONAL SHADOW PROJECT, that will help people visualize the consequences of nuclear catastrophe and affirm its human dimensions.

When the first atomic bomb exploded over Hiroshima in 1945, human beings who were within 300 meters of ground zero were instantly reported by the searing heat of the blast, leaving behind only their "shadows." The remains of these innocent victims provide the image and theme for the Shadow Project, a solemn memorial with a singular purpose: to help people understand and imagine the disappearance of all life through nuclear annihilation.

Before dawn on Hiroshima Day, August 6, 1985, we will paint silhouettes of human beings engaged in various activities. These non-permanent shadows will be found in public streets and sidewalks in various communities around the world. The silent testimony of these anonymous human silhouettes will demonstrate what would remain after nuclear war.

The first Shadow Project took place in New York City in 1982 and was followed by a similar event in Portland, Oregon in 1983. As cultural workers, we created a way for concerned people to commemorate Hiroshima Day. We achieved two goals. First, the project provided an opportunity for participants to share a sense of community and empowerment. Second, it provided and stimulated extensive public debate about the nuclear issue. The media coverage was extraordinary.

As a result of our collective experience, we have developed a program to help other communities implement their own Shadow Projects so that a simultaneous display of human images will appear throughout the world on Hiroshima Day, August 6, 1985.

If, after reading the enclosed brochure, you would like to learn more about the INTERNATIONAL SHADOW PROJECT, please fill in the coupon and let us know how we can assist you. A handbook is available which describes the methods and materials needed for the event. It also includes sample press releases and legal advice.

We look forward to your participation in this worldwide event.

To peace and action,

*Donna Grund Slepack*

Donna Grund Slepack and Alan Gussow  
Co-Directors, The International Shadow Project

Resim 48: The Shadow Project ,6 Aug. 1985, Donna Grund Slepack and Alan Gussow

<http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1990/Held.html>

Hiroşima ve Nagazaki'nin bombalanmasının ardından yerlerde, duvarlarda, kalıcı gölgeler oluşmuştu. Ancak, bu bilgi gizlenmeye, bastırılmaya çalışılmıştı. Bombalama sonucu 450.000 kişi ölmüştü.<sup>258</sup> Uluslararası bir işbirliği projesi olan, The Shadow Project için, Donna Grund Slepack ve Alan Gussow bir mektup yazarlar:

Sevgili Dostlar,

6 Ağustos 1985, Hiroşima'nın bombalanmasının 40. yıl dönümünü vurgulayacağız. Bu günü anmamızın sebebi sadece önemli bir gün olması değil, nükleer silahlanmanın muhtemel sonuçlarının aklımızda canlı kalmasını istiyor olmamızdır. Bu soykırımı anmanın bir yolu olarak, dünya çapında bir organizasyon'u Uluslararası Gölge Projesini başlatıyoruz. Nükleer bir felaketin, insani boyutlarını ve sonuçlarını, insanların gözlerinde canlanmasına yardımcı olmak istiyoruz...

6 Ağustos 1985, şafak vakti, farklı aktiviteler içinde bulunan insanların silüetlerini yere çizeceğiz. Bu kalıcı olmayacak gölgeler, dünya etrafındaki çeşitli toplulukların caddelerinde, kaldırımlarında bulunacaktır. Bu meçhul insan silüetlerinin, sessiz tanıklıkları, nükleer savaş sonrası ne olacağını dramatize edecek.

İlk Shadow Projesi, 1982'de New York'ta yapıldı, ardından benzer bir çalışma, 1983 yılında Portland Oregon'da yapıldı. Kültür çalışanları olarak, Hiroşima Günü'nü anmak ve

<sup>258</sup> <https://www.quora.com/Is-it-true-that-permanent-shadows-were-formed-during-the-bombing-of-Hiroshima-and-Nagasaki-and-that-humans-were-vaporized-in-the-kill-zone-What-is-the-cause-of-permanent-shadows-Why-didnt-the-stair-in-the-picture-get-destroyed-from-the-explosion>

ilgili kişiler için bir yol tasarladık. Ulaşmak istediğimiz iki hedefimiz var. Birincisi, katılımcıların topluluk duygusunun paylaşılması ve güçlenmesi için fırsat yaratmaktır. İkincisi, nükleer sorununu yeniden canlandırmak, kamuoyunda, geniş bir şekilde tartışılmasını sağlamaktır.

Ortak deneyimlerimizin sonucu olarak, diğer topluluklara yardımcı olmak, kendi Shadow Projelerini gerçekleştirebilmeleri için programlarımızı geliştirdik. Böylece dünyanın her yerinde, eşzamanlı olarak insan imajlarının gösterimi 6 Ağustos 1985 tarihinde gerçekleşecek.

Barış ve eylem içinde kalın.

Donna Grund Slepack ve Alan Gussow<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> <http://artpool.hu/MailArt/chrono/1990/Held.html>



## 8. FARKLILIKLAR

Tutarlı ve genelleştirilmiş sanat izleyicisi efsanesinin en parlak fikri, farkın farkedilmesinden gelmektedir. Patricia C. Phillips, kamusal sanatın kahramanca ve modernist fikirlerinin, kamunun bir takım normatif ve ortak fikirler aradığı esnada, önemli farklılıklarının ortadan kaldırıldığını söyler. Kamu sanatçılarının ve eleştirmenlerin amacı, bu farklılıkları kabul eden, destekleyen ve zenginleştiren, aynı zamanda bu farklılıkların kamu yaşamı fikrine nasıl katkıda bulunacağını keşfeden bir kamusal sanat meydana getirmek olmalıdır.<sup>260</sup> Feministlerin farklılık teorisini, egemenlik kalıplarını, dilin ve temsil sembollerinin derinliklerine etkili bir biçimde gömmüş olduğu gibi, etnik azınlıklar ve başta erkek sanatçılar olmak üzere, Avrupalıların eserlerindeki “öncül kültür” varsayımına benzer şekilde, meydan okumuşlardı.<sup>261</sup>

Judith Baca, “*Gelecekte kimin güzellik ve düzen fikri kamusal alanlarda olacak?*” diye sormaktadır. Bu durum yüzleşilmesi gereken büyük bir sorundur. Baca, şöyle devam eder: “Bir manzaraya bakabilir ve kendi içinde mükemmel olduğunu görürsünüz ya da gelişmemiş bir arazi olduğunu düşünürsünüz. Bunlar çok farklı bakış açıları. Bu alanda kim kamusal sanat yapacak?”<sup>262</sup>

Yeni tip kamusal sanat projelerini uygularken karşılaştıkları zorlukları şöyle vurgular Sheila de Bretteville<sup>263</sup>:

---

<sup>260</sup> Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain New Genre Public Art*, Bay Press, s.38

<sup>261</sup> A.g.e, s.38

<sup>262</sup> A.g.e, s.38

<sup>263</sup> Grafik tasarımı, kamusal sanat ve toplumsal meselelerle ilgilenen Sheila de Bretteville, 1990'da Yale Üniversitesi Grafik Tasarımı, Lisansüstü Programı'nın direktörlüğünü yapmaya başlamıştır. (<https://www.aiga.org/medalist-sheilalevrantdebretteville>)

“Halen tüm bu eski ikili karşıtlıkları ve merkez ile kenar arasındaki farkların sökülmesi üzerinde çalışıyoruz. Tüm bu merkezler ve tüm bu kenar boşlukları, çok büyük bir çerçevenin parçasını oluşturmakta. Birlik olamadan, gerçekten herşeyi tam olarak anlamadan topluluk oluyoruz, tüm farklılıkların tümünü kabul ediyoruz çünkü öyle yerler var ki, gerçekten yapamıyoruz.”<sup>264</sup>

Belirsizlik ve paradoks, sanatçının toplumun gerçeklerini ve aktif katılımlarını farketmesi ile sanat çalışmasında yankılanır. Farklılıklarla uzlaşılmasa da, basitçe tolere edilip sanat eserinin içerisinde barındırılmalıdır. Küratör ve teorist Peter Jemison, gerçekleştirdiği bir çalışmadan bahsederken “*Hepimiz farklı kimliklere sahibiz ve yine de bunlarla baş etmeye çalıştık. Herhangi birimizi basitçe iki boyutlu bir sistem olarak kabul etmek gerçekten anlamamaktır. Hepimizin farklı geçmişleri var ancak ortak bir ön plana sahibiz.*” demektedir.<sup>265</sup> Birleştirilmiş bir sanat izleyicisinin yıkımı ile ortaya çıkan karmaşık alanı müzakere etmek güçtür. Sanatçının, işin yapısında eleştirisini nasıl ortaya koyduğu, topluluğun sesini nasıl temsil ettiği gibi kritiktir. Ya anlaşmazlık varsa? Sansür tartışmaları bu sorunun önemli bir figürüdür ve yeni tip kamusal sanatın kalbini oluşturur.<sup>266</sup>

İfade Özgürlüğü Ulusal Kampanyası Yöneticisi olan David Mendoza'da durumu şöyle ifade eder: “*Bu ülkede ve demokraside anlamamız gereken büyük zorluklardan biri, bireylerin ve toplumların rolüdür: Bireyler ve onların özgürlükleri-topluluklar ve onların hakları veya standartları. Bu iki şeyi nasıl bir araya getireceğiz. Farklılıklarla nasıl birlikte yaşama imkanı tanıyacağız.*”<sup>267</sup>

### **8.1. Farkli Toplumlarda Kamusal Sanat Algısı**

Farklı kültürlerden oluşan kitlelerde, "kamusal sanat" terimi, akıllara farklı görüntüler getirebilir. Bazıları, Christo'nun şemsiyelerini, bazıları italyan rönesansındaki fresklerini ve heykellerini öngörürken, bazıları Los Tres Grandes'in duvar resimlerini

---

<sup>264</sup> A.g.e, s.38

<sup>265</sup> A.g.e, s.39

<sup>266</sup> A.g.e, s.39

<sup>267</sup> A.g.e, s.39

veya yerli halkların totemlerini görüyor olabilir. Judith F.Baca kendi dönemimizi anmak için hangi görüntüleri seçeceğimizi sorgular. Geçmiş mirasları, büyük zaferleri anmak için elleriyle parlattıkları bronz savaş toplarını “çocuklar için” parklara sürüklendiğini ironik bir dille ifade etmektedir.<sup>268</sup> At sırtındaki muzaffer bronz general, kamusal alanlarda hakimiyetin izlerini gösterir. Bu sanat çalışmaları, temsil ettikleri eylemlerin adaleti konusunda bizi ikna etme niyetindedir. Kurumsal sponsorların gücü, yükselen ofis binalarının önünde duran heykellerde şekillenmektedir. Parklardaki askeri içerikli olanlar gibi bu büyük eserler de, boyutlarına ve sanatçının önemine göre bir hayranlık hissi uyandırır. Kamu alanlarındaki stratejiler için bütçeler büyüdükçe kentsel alanın her santimetresi gökdelenler tarafından yutulur. Alışveriş merkezleri ve kurumsal plazalar olarak adlandırılan pek çok kamusal alan özelleştirilmiştir.<sup>269</sup>

“*Büyük Amerika Kentlerinin Ölümü ve Yaşamı*” adlı kitabında, Jane Jacobs, 1945'lerden bu yana oluşmaya başlamış, kent manzarasını, şöyle tanımlar:

“Sözde yerini alacakları yoksul mahallelerinden daha kötü birer suç, vandalizm ve genel toplumsal umutsuzluk odağı haline gelen sosyal konut projeleri. Gerçek birer sıkıcılık ve toplumsal kontrol harikası olan, kent yaşamının her tür canlılığına ve hayatiyetine karşı titizlikle korunmuş orta gelirli için konut projeleri. Ahmaklıklarını yavan bir vülgerlikle hafifleten ya da hafifletmeye çalışan lüks konut projeleri, iyi bir kitabevine tahammül edemeyen kültür merkezleri. Gezinecek başka yer bulamayan serseriler dışında herkesin gitmekten kaçındığı kamusal merkezler. Altkentlerin standartlaşmış mağaza zinciri alışverişinin donuk taklitleri olan alışveriş merkezleri.

Hiçbir yerden başlayıp herhangi bir yere gitmeyen ve kimsenin gezmeye çıkmadığı gezinti yerleri. Kentlerin bağırsaklarını deşen çevre yolları. Bu, kentleri yeniden inşa etmek olamaz. Bu, kentlerin yağmalanmasıdır.”<sup>270</sup>

Bu gelişmeler sonrasında evsizler, satıcılar, ergenler, kentin yoksulları potansiyel tehlikeler olarak görülmeye başlanır ve alanlar hızlıca el değiştirir. Los Angeles, etnik toplulukları kolonileştirmek ve yerlerinden edilmeleriyle ilgili birçok örnek barındırır. Uzun yıllardır aynı bölgede ikamet eden Meksikalılar, Dodger Stadının yapılabilmesi için bölgeden gönderilmişlerdi.<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.131

<sup>269</sup> A.g.e, s.132

<sup>270</sup> David Harvey. Post Modernliğin Durumu: Kültürel değişimin Kökenleri, Çeviri: Sungur Savran, Metis Yayınları, s.93

<sup>271</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.132

O dönem de Los Angeles şehrinde yaşanan gayrimenkul patlamasının ardından gelen en büyük felaketlerden biri de, şehrin kurulduğu Los Angeles Nehri'nin betonlanmasıydı. Judith F. Baca bu durumun kendisine ilham olup yarım mil boyunca nehrin duvarlarına yaptığı duvar resimlerini hatırlatır. Nehir, dünyanın atardamarından biri olarak bölünmüş bir şehri daha da bölmek için yeryüzünde dev bir iz yaratmıştı.<sup>272</sup>



Resim 49: The Great Wall of Los Angeles

<http://sparcinla.org/programs/the-great-wall-mural-los-angeles/>

Baca'ya göre, kamusal alan ve onu işgal eden sanat tek bir bakış açısı ile çok yönlü bir metropolde işe yaramaz. Kamusal alanlar için rekabet her geçen gün büyürken kültürel topluluklar, bunun dramatik olarak farklı şekillerde kullanılmasını ister.<sup>273</sup>

Örneğin Christo, El Tejon Geçidi'nde manzaraya ilk baktığında güzellik yaratabileceği bir potansiyel görmüştü. Kişisel bir bakış açısıyla, rüzgarda çırpınan sarı şemsiyeler, inişli çıkışlı tepelerde bir yürüyüş görmüştü. Yarattığı kişisel estetiği için ortam hazırды, arazi tuvale dönüşmüştü. Bölgede yaşıyan yerliler ise bu manzaraya baktıklarında, hayatın ayrılmaz bir parçası olan doğanın içinde mükemmel bir düzeni, manevi ve tamamlayıcı bir güzellik anlayışını görmektedirler.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> A.g.e, s.133

<sup>273</sup> A.g.e, s.134

<sup>274</sup> A.g.e, s.134



Resim 50: Christo and Jeanne-Claude The Umbrellas, Japan-USA, 1984-91 Photo: Wolfgang Volz © 1991 Christo  
<http://christojeanneclaude.net/projects/the-umbrellas>

Bir Yaqui sanatçısı Richard Ray Whitman şöyle diyor: *“Bilimsel olarak, atalarımın kalıntılarıyla, kanıyla, molekülleriyle, atomlarıyla bağlıyım, tarih olmadılar, insanlarda devam ediyorlar. Biz kültürümüzü bir daire olarak tanımlıyoruz, bu hepimizin bir bütün olduğu anlamına gelir.”* Atalarının kalıntılarıyla ilişki kurmak toprakla nesillerin ilişkisini ve bu topraklar üzerinde yaşamış diğer yaşamlara saygılı davranmayı gerektirir. Baca, Christo ve yerli vizyonlar arasındaki iki farklı duyarlılığa dikkatleri çekmek ister.<sup>275</sup>

El Tejon Pass'in doğası çok rüzgarlı bir arazidir. Christo'nun şemsiyelerinden biri sökülür ve işi izlemeye gelen bir kadının hayatına mal olur. Christo: *“Projem gerçek hayatı taklit ediyor. Skid Row'da 140.000 evsizi yağmurdan koruyacak olan güzel sarı şemsiyelerle farklı bir projeye yardımcı olamadım, sanat, artık işlevi olmayan durumuyla bağlantılı olamaz, sanat uğruna sanat zulmüne indirgenemez.”*<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> A.g.e, s.134

<sup>276</sup> A.g.e, s.135

Judith F. Baca, yoksul insanların barınma ihtiyacını bile giderememiş olmak toplum olarak bizim başarısızlığımızdır demektedir. Kamusal sanat hayatı taklit etmekten fazlasını yapabilir, güncel hayatın ayrılmaz bir parçası olarak topluluk içinde çalışarak onların sesi olabilir.<sup>277</sup> Kendimizi, yalnızca yarattığımız sanat nesneleriyle değil, sanat yapmayı seçtiğimiz süreçlerle de değerlendirebiliriz. Bir nesneden yoksun yaratıcı süreç kullanıldığında, Avrupa merkezli modernist ve postmodernist gelenekler çökertilebilir. Sanat süreçleri, tıpkı sanat nesneleri gibi, kültürel açıdan farklı olabilir. Farklı toplumlarda çok farklı kamusal sanat formları ve farklı estetik anlayışlar oluşabilir.<sup>278</sup>

Kamu kim? Kamusal alan etnik gruplar ve farklı sınıflar tarafından nasıl kullanıyor? Kamusal hafızaya hangi düşünceleri yerleştirmek istiyoruz? Sanat nerede başlıyor ve bitiyor? Sanatçılar, etkinlik alanlarını tasarlamak, harekete geçirmek için eşsiz yeteneğe sahiptir. Etnik açıdan, sınıfsal olarak bölünmüş kentlerimizin geleceği için sanatçılar sadece mimarlarla değil; tarihçiyle, bilim adamıyla, çevreci ya da sosyal hizmet sağlayıcıyla işbirliği içinde olması gerekmektedir.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> A.g.e, s.135

<sup>278</sup> A.g.e, s.138

<sup>279</sup> A.g.e, s.138

## 9. YENİ TİP KAMUSAL SANAT BİLEŞENLERİ

YTKS sanatçıları başta izleyicisiyle birlikte, küratör, eleştirmen, mimar gibi toplumun farklı kesimlerinden olan, katılım sağlamak isteyen tüm topluluklarla işbirliği içindedir. Bu topluluklar, edindikleri yeni rollerle, hegemonya kavramının tam karşısında eşitlikçi ve geçirgen bir yapıyla çalışır. Bu bölümde, farklı kategorilerden gelen bu katılımcıların edindiği yeni roller ve örnekleri sunulacaktır. Ayrıca, Türkiye'deki bir kolektif grup olan, dünya çapında literatüre girmiş Oda Projesi, sanatçıların edindikleri yeni rollere bir örnek olarak sunulmuştur. Aynı zamanda da Maria Lind 'in YTKS kapsamında, Oda Projesi eleştirisine yer verilmiştir.

### 9.1 İşbirlikçi Olarak Sanatçı

Mary Jane Jacob'a göre sanatçı, programını, çalışmasını bir bağlama oturtmaya çalışırken, sanatsal stratejilerini, seyircinin katılımıyla birlikte tüm faktörleri, bir bütün olarak dikkatli bir şekilde düşünmelidir.<sup>280</sup> Oluşan bu süreçler ve tüm ilişkiler, faaliyetler, sanatın bir parçasını oluşturur. Bu sadece nihai ürün veya nesne değil, bir ön hazırlıktır. Sanat kurumlarının devam etmekte olan planları, sanat dünyasındaki çoğu profesyonel kimlik için, hala bir tehdit oluşturmaktadır. Bu yüzden de yoğun emek isteyen, zaman alan, farklı disiplinlerle çalışılmış işler gerçekleştirebilmek için sanatçının, küratörünün, eleştirmenin, sanat kurumlarının geleneksel tanımlamalarına direnmeleri gerekmektedir.<sup>281</sup>

Günümüzde birtakım sanatçılar toplumun yeniden çözümlemesini yaparak, yeni bakış açıları geliştirerek kültür kurumlarını yeniden düzenlemeye çalışmaktalar. Sanatçının

---

<sup>280</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.56

<sup>281</sup> A.g.e, s.57

sergi yapması toplumsal eleştirilerini göstermesinin bir yoludur. Bu alanlardaki roller geleneksel olan rollerden daha belirsizdir, örneğin çalışmalarda, toplum bilimcilerle aktivistler birlikte çalışabilir. Ayrıca, bu birliktelik içinde çalışan sanatçılar, bugüne kadar sahip olunmamış becerilere sahip olmuşlardır, sermayelerini artırma, para toplama yollarını öğrenmişler, toplumu örgütleme ve lojistik olarak kendilerini geliştirmişlerdir. Küratörler ise, önceden sanatçı için sınırlı bir alanda çalışırken, bu çalışmalarda konseptin oluşumunda ve işin gerçekleşmesinde rol oynamaktadırlar.<sup>282</sup>

Jacob, sanat üretimi stüdyoların dışına çıktığı gün, toplumsal veya kurumsal olarak müzakerelerin başladığını, sanatın sosyal dinamiklere ve başkalarının ihtiyaçlarına duyarlı, sorumlu, işbirlikçi, ucu açık ve akışkan bir süreç haline geldiğini dile getirir. Yeni tip kamusal sanat diğeriyle ilişki kurabilmek için katılımını ister ve onu davet eder. Burada küratörün anahtar bir rol oynayabileceğini belirtir Jacob, çünkü onların; zaman zaman müşteri, komisyon üyeleri, bilgi kaynağı, araştırmacı, arkadaş, yönetici, sanatsal işbirlikçi, sergi yapan, tanıtıcı, eğitmen, tur rehberi ve tercüman olabildiklerinden bahseder. Böylelikle yaratıcı süreç küratörün katılımına da açılmıştır.<sup>283</sup> Jacob'a göre sanatçı ve küratör arasındaki bu ilişkiler, farklı katmanlardan oluşan kompleks toplumsal işler yapabilmek için lojistik ya da politik açıdan engelleri aşmak için gereklidir.<sup>284</sup>

### 9.1.1. Küratörle İşbirliği

Mary Jane Jacob çalışmalara nasıl katıldığını şu sözleriyle açıklar: “*Bir küratör olarak, yaratıcı sürece dahil oluyorum. Küratör bir işbirlikçi ve en sonunda da kolaylaştırıcı oluyor. İşin nasıl üretileceğinde rol oynayabilmek çok önemli.*”<sup>285</sup> Sanatçılarla çalışan küratörler ve eleştirilenler, sanatın değerler sistemine ve varsayımlarına aktif olarak katılırlar ve kendilerini uygun bir bağlama yerleştirerek, sanatçılara daha geniş bir alanda erişebileceklerini düşünürler.<sup>286</sup>

---

<sup>282</sup> A.g.e, s.57

<sup>283</sup> A.g.e, s.57

<sup>284</sup> A.g.e, s.58

<sup>285</sup> A.g.e, s.41

<sup>286</sup> A.g.e, s.41



Küratör Dowley, sanatçıların günlük yaşantılarıyla düşünceleri arasında bağlantılar kurmak, köprüler inşa etmek istediğini söyler:

“Kültürümüzün sanatçının fikirlerine ulaşmasını sağlamak ve sanatçının hangi noktada anaakım söylemlerinin bir parçası veya hangi noktada bir vatandaş gibi katılımcı olacaklar bu durumları gözlemlemeliyiz. Sanatçıların etkinleştirici, kolay anlaşılabilir, topluma meşru katılımlarını keşfetmek istiyorum, kenardan övme ya da yerme yapmıyorum.”<sup>287</sup>

Suzanne Lacy, küratörlerin görsel sanatın kamu gündeminin belirlenmesinde çok büyük bir rol oynayabileceğine olan inançları sayesinde, sanatçıları desteklemekte olduklarını belirtir. Bu türün sanatçıları ile yıllarca çalışmış olan bazı küratörler ya sanatçıların eğitim ve tanıtım stratejilerini benimsemiş ya da benzer bir analitik süreci takip ederek aynı noktaya gelmişlerdi. Küratörler, mekanları tanıtmak ve küratörlük stilleri için deneysel çalışmalar yaparak, profesyonel eğitimcilerle birlikte izleyicileri ve aynı zamanda genç sanatçıları interaktif bir moda sokmaya çalışmaktadır. Topluluk gruplarıyla iletişime geçerek, kaynaklar hazırlayarak, eğitsel ve bilgilendirici etkinliklerle, sanatçıları için topluluk içinde çalışma fırsatlarını kolaylaştırmaktadırlar. Küratörler daha önce sanatçıların üstlendiği rolleri üstlenmektedir. Konulara ve sorunlara artistik yaklaşımlarda bulunan, genişletilmiş kamusal medya ve küratörün tasavvurunda meydana gelmiş projelerin örnekleri arasında, Mary Jane Jacob küratörlüğünde hazırlanan, Spoleto Festivali ABD-“Culture in Action” (Kültür Hareketi) projesi vardır.<sup>288</sup>

### 9.1.1.1 Culture in Action

Projenin ilk yılında (1989) bu projenin ismi “Yeni Kentsel Anıtlar”dı. Kar amacı gütmeyen bir kuruluş olan Sculpture Chicago’nun amacı, şehrin geniş bir alanını kapsayacak, geleneksel kamusal sanat projesi gerçekleştirmektir. Bunu yaparken de sokaktaki insanın da bunun bir parçası olmasını istiyorlardı. Açık havada bir çadır kurulmasını planladılar, heykeltıraşların eserlerini halkla iç içe bu çadırda yapmalarını ve sergilemelerini uygun bulmuşlardı. Komisyon üyelerine göre, izleyiciler süreci takip ederken işin içinde olacaklardı. Mary Jane Jacob ise, bu geleneksel heykeller ile şehri

---

<sup>287</sup> A.g.e, s.41

<sup>288</sup> A.g.e, s.42

çevrelemenin ve bu çadır fikrinin pek uygun olmadığını düşünüyordu. Bu düşüncesini sert bir şekilde dile getirir: “İzleyicilerin iki çelik parçasını kaynak yapan heykeltıraş gördüklerinde mi anlayacaklar sanat yapmak nedir? Sadece kendinizi kandırıyorsunuz” Jacob’un arzusu pasif izleyici rolünün değişmesi ve izleyicinin sanat yapan katılımcı aktif bir rol üstlenmesiydi. İsmi değişip “Culture in Action” (Kültür Hareketi) olan bu projenin hedefi de sonradan bu olmuştu.<sup>289</sup>

Sculpture Chicago’nun sponsorluğunda, Mary Jane Jacob'un küratörlüğünde, 1991-1993 yılları arasında düzenlenen “Culture in Action” (Kültür Hareketi) projesinde, sekiz sanat projesi şehri kuşatmıştı ve yaz boyu bu projeler devam etmişti.<sup>290</sup> Bu yeni kamusal sanatın toplumsal meselelerle olan ilişkisi, izleyicinin rolünün değişerek katılımcı bir rol üstlenmesi üzerine yoğunlaşmaktalardı. Bu çok katmanlı projeler; hidroponik<sup>291</sup> bahçeler (HIV/AIDS'li hastalar için), anıtlar, geçit törenleri, şekerlemeler, ilan panoları, video yerleştirmeleri ve gençlikle ilgili bir medya programı içeriyordu. O dönem New York Times’ta mimari kritikler yazan Herbert Muschamp (1947-2007), kentin sanatla birleşmesiyle, hem kentin hem de sanatın daha da güçleneceğini yazısında belirtirken, bu projelerin, politik güçten yoksun olanlar için olduğunu vurgulamıştı.<sup>292</sup>



Resim 51: Haha -Flood

<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>

<sup>289</sup> Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (MIT Press), s.102,103

<sup>290</sup> Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (MIT Press) s.100

<sup>291</sup> Hidroponik, topraksız bitki yetiştirmekte kullanılan bir yöntemdir.

(<https://toprakvesu.com/hidroponik-nedir>)

<sup>292</sup> *Conversations About Art Transforming Politics & Community in Chicago & Beyond*  
(<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>)



Resim 52: Grennan and Sperandio

<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>

20. yüzyıl da, Kuzey Amerika’da bazı kamusal sanat etkinliklerinden övgüyle bahsedilirken, diğer bir taraftan da bazı etkinliklerin toplumu istismar ettiği yorumları yapılmaktaydı. Yetersiz ve etkisiz yapılan sosyal çalışmaların, sanatı küçük düşürdüğü söylenmekteydi. Culture in Action'ın amaçları arasında Çağdaş Kamusal Sanat’ın işlevi ve genel tanımını tartışmaktı. Diğer kamusal sanat projelerinde ayrılan önemli bir farkta mekan özgürlüğü sorunu üzerinde net olarak durulmasıydı.<sup>293</sup>

Kwon Miwon aynı ölçekte, Culture in Action projesinden önce yapılmış olan “In Public”den (Halka Açık) bahseder. Proje, Seattel’da, 1991 yılında Seattel Arts Commission ile birlikte, Diane Shmash tarafından organize edilmişti. On altı çalışma geçiçi, ikisi kalıcı olmak üzere on sekiz yerleştirmeden oluşmaktaydı. Yerel ve uluslararası otuz sanatçıdan kentin toplumsal yaşantısına hitap edecek ve müdahalelerde bulunabilecekleri teklifler sunmaları istenmişti. Bu Seattel Sanatlar Komisyonu’nun (Seattel Arts Commission) bu bağlamda yaptığı ilk projeleri değildi. 1970’lerde Viewlands Hofman elektrik trafosunda, Seattel Arts Commission’ın mimarlarının, sanatçıların ve tasarım ekibinin yaptığı proje, kent tasarımı için 1980’lere önemli bir örnek oluşturmuştu. 1990’ların başlarında ise, mimar ve sanatçıların işbirliğiyle yapılmış

<sup>293</sup> Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (MIT Press) s.103

bu gösterişli heybetli işler, kamusal alanda çalışmak isteyen sanatçılar için fazlasıyla sistematik, birbirine benzeyen ve sınırlayıcı işler olarak görülmüştü.<sup>294</sup> Profesyonel tasarımcılarla çalışmak zorunda kalmayan, mimarlar Henry Smith Miller ve Laurie Hawidnson ve sanatçı Barbara Kruger'ın (bireysel sanatçılar) işbirliğiyle, Seattel'daki 62/63 iskelelerinde gerçekleşen “In Public” ise bir istisnayıdı.

“In Public” projesi Kamusal Sanat'ın sınırlarını zorlayacak deneysel bir proje olmuştu ve “Culture in Action” (Kültür Hareketi) Seattel'da gerçekleşen “In Public”in söylediklerini kendi projelerinde de yinelemişlerdi.<sup>295</sup>

“Culture in Action” (Kültür Hareketi) mimarların ve profesyonel tasarımcıların kamusal sanattaki rollerini değiştirmek istiyordu. Günlük yaşantımız içerisinde sanatın anlamı, halkla ilişkiye geçme, toplumla sanatın diyalog içinde olması önemliydi. Mimarların ve profesyonel tasarımcıların, sanat ve kentsel alanlar arasındaki uzman müzakereciler oldukları görüşü terk edilmişti. Bu otoritelerin yerini ‘topluluk’ aldı ve ona sanat yapmak için bir işbirliği teklif etti.<sup>296</sup>

“Culture in Action”ın sunduğu işler Chicago'nun alışık olduğu türden değildi, herşeyden önce bir objesi olması gerekmiyordu, şehir ise Picasso gibi ünlü ressamın heykelleriyle doluydu, tam bir tezat oluşmuştu. Sanatçılarla yerel katılımcılar arasında bir etkileşim vardı ve bunun maddesi gözlemlenemiyordu. Sadece akıp geçen bir süreç vardı ve etkileşim bir zaman çerçevesi ile de sınırlandırılmamıştı. Ve 1993 yılına gelindiğinde 1970'li yıllardan beri feminist performanslar ve protestolar yapan Suzanne Lacy “Culture in Action” (Kültür Hareketi) projesini geleneksel kamusal sanattan ayırabilmek için progeyi “Yeni Tip Kamusal Sanat” (New Genre Public Art) diye tanımladı. Kwon, Miwon'a göre “Yeni Tip Kamusal Sanat”ın resmi olmayan açılış töreniydi bu.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Miwon Kwon, One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity (MIT Press) s.103

<sup>295</sup> A.g.e, s.104

<sup>296</sup> A.g.e, s.104

<sup>297</sup> A.g.e, s.104



Resim 53: Suzanne Lacy- Culture in Action  
<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>

Culture in Action'da (Kültür Hareketi) öne çıkan projeler, Suzanne Lacy ve Chicago Kadın Birliği; Inigo Manglano-Ovalle - Street-Level Video; Haha ve Flood: Sağlık Hizmeti Gönüllüler Birliği (A Volunteer Network for Active Participation in Healthcare); Robert Peters; Mark Dion ve Şikago kentsel ekoloji eylem grubu. (The Chicago Urban Ecology Action Group); Simon Grennan, Christopher Sperandio ve Fırıncı, Şekerleme ve Tütün İşçileri Birliği (Confectionery and Tobacco Workers' International Union of America Local No. 552114); Kate Ericson, Mel Ziegler, ve Ogden Courts apartmanı sakinlerinden oluşmuş bir grup, (A Resident Group of Ogden Courts Apartments); Daniel J. Martinez ve batı yakasında üç ayrı noktada yürüyüş (The West Side Three-Point Marchers).<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup>Conversations About Art Transforming Politics & Community in Chicago & Beyond  
(<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>)



Resim 54: Inigo Manglano-Ovalle

<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>

### 9.1.2. Mimar ve Sanatçı İşbirlikleri Jeff Kelley

Jeff Kelley, 1985-95 yılları arasında kamusal sanatın zorluklarıyla uğraşanların, sanatçılar ve mimarlar arasındaki işbirliğinin çok önemli olduğunu sıklıkla vurguladıklarını söylemektedir. Sanatın özgürlük olduğunu söyleyen sanatçılar, mimarların kurumlara bağlı olarak çalıştıklarından dolayı, özgür olamadıklarını düşünüyorlardı. Aynı zamanda da sanatçılar ticari, hukuki, mali ve maddi sebeplerden dolayı, göreceli olarak mimarları teknik bir uzman olarak kabul etmekteydiler. Sanatçılar ve mimarlar işbirliği içindeyken de mimarlar, kendilerinin daha insancıl ve yararlı bir sanat yaptıklarını, bunun daha çok sanat olduğunu düşünmekteydiler. Tüm bu düşüncelerle birlikte, tasarım ekibi olarak çalışmanın bürokratik zorlukları, sanatçıların hak ettikleri ödemeleri alamamaları gibi sebepler yüzünden, bu çalışmalardan vazgeçip sanatçılar stüdyolarına geri dönmüşlerdi. İşbirliğinin gerçekleştiği süreçlerde ise, mimarlarla sanatçılar arasında, mimarların sanatçı gibi, sanatçıların ise mimarların rollerini üstlenmek istemeleri gibi yanlış anlaşmalar sonucu, gerçek işbirliği nadiren gerçekleşebilmişti.<sup>299</sup>

<sup>299</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.139

Dünyadaki gelişmelerden daha çok, yaptıkları işi düşünen ve oldukça basma kalıp yollara başvuran sanatçı ve mimarların, mesleki alışkanlıklarından kaynaklı olarak, bu ayrılıkların doğduğunu söyler Kelley. Tersine, iyi işbirliği yapan sanatçılar ve mimarların, ne estetik bir farklılık, ne profesyonel bir benzersizlik, ne de tarihsel bir güç peşinde olmadıklarını da vurgular. Kelley'e göre, iyi bir kamusal sanatçı görünen nesneyle ilgilenmez, mimariyi bir heykele dönüştürmekle de ilgilenmez. Onlar, mimarlarla, peyzaj mimarlarıyla çalışırken, yaratıcı süreçte iyi bir işbirliği yapmak, ortak olmak isterler: *“Sanatçının işi isimdense fiile benzer, sadece o alanda görünmez, zaman içerisinde görülür.”* Önemli olan yaratıcı sürecin ortak bir ilişkiye dönüşmesidir. Sanatçı ve mimarlar, tasarım hakkında farklı bakış açılarıyla hep birlikte düşünüp, tasarımlarını oluşturmalarıdır. Birlikteliklerinin asıl amacı, ortaya bir mimari çıkartmak ya da sanat yapmaktan çok, bu melez birliktelikten sonra evrildiği noktaya bakabilmektir.<sup>300</sup>

Bugünkü tartışmalar, göreceli olarak sanatçılık ya da mesleki ayrıcalıklar hakkında değil, kamusal sanat kanadı da dahil olmak üzere, profesyonel tasarımın dışında kalan bölgelere karşı daha duyarlı hale getirmekle ilgili tartışmalardır. Zamanla, mimarların sanatçılara çalışacakları gerçek bir sosyal mekan sunduklarına ve sanatçıların mimarlara inşa edilecekleri insani içerikler sundukları bir değişime şahitlik edebiliriz. Kelley şöyle söyler: *“Benim için insani içerikle dolu bir yer, sosyal mekandır.”*<sup>301</sup>

Yetmişlerde önemli bir eşik aşılmıştı, bu o dönemde tam anlaşılammış olsa da, bugün mekan merkezli ve sosyal içerikli sanatın önemi daha iyi anlaşılakta ve sanatın mekanı yerine artık mekanın sanatı yapılmaktadır. Mekana yüklenen bu insani anlam kamusal sanatın içeriğini belirlemiştir. Fakat yine de ısrarla sanatın mekanına eğilimin devam etmektedir.<sup>302</sup>

---

<sup>300</sup> A.g.e, s.140

<sup>301</sup> A.g.e, s.141

<sup>302</sup> A.g.e, s.141

## 9.2. Eleştirimen

Yazılan eleştiriler, sanat eserinin potansiyelini, tarihle ve çağdaş uygulamalarla ilişkilendirerek anlamlarını genişletir ve farklı izleyicilere açıklar. Eleştirimenin rolünün, sözcüğü yaygınlaştırmak, fikirleri yaymak, kavramsallaştırmak ve sanatçılarla kamuya açık bir ağ kurmak olduğunu ifade eden Lucy Lippard: “*Biz araçlarız. Özel ya da kamusal, kişisel ya da politik, bu karışıklıkları bulup yardımcı olmak için çeşitli yollar bulmalıyız.*” demektedir.<sup>303</sup>

Eleştirimen, çalışmanın ölçüleceği standartları düşünce zayıflıklarını belirterek değerlendirir. Onların incelemeleri hayati önem taşımaktadır, çünkü eserin sosyal niyetlerini estetiği pahasına alkışlamak, ya da tersine onları görmezden gelmek çok kolaydır. 1940’lardan bugüne, formalist eleştirisinin yükselişinden beri, ABD’deki siyasi ve estetik dili ayırma eğiliminde olduklarını belirten sanatçı Suzanne Lacy, eleştirel görevin kolay olmadığını ifade eder.<sup>304</sup>

Yeni tip kamusal sanatta küratörler, eleştirimenler ve sanatçılar işbirliği içinde çalıştıklarından, genellikle bu disiplinler arasındaki işlevler kesişmektedir. Küratörler eleştirel yazılar yazabilir, eleştirimenler ve sanatçılar küratörlük, sanatçılar yazarlık yapabilir. Çünkü yeni tip kamusal sanat, değerler, etik ve sosyal sorumluluğun, sanat açısından tartışılabildiği, bütünleştirici bir eleştirel dili gerektirir.<sup>305</sup>

## 9.3. İzleyicinin Oluşumu

Jacques Ranciere, seyirci paradoksundan bahseder, bakmak bilmenin zıttıdır, seyirci bir görünüşün karşısına geçer, ama o görünüşün üretim sürecini veya gizlediği gerçekliği bilmez.<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> A.g.e, s.42

<sup>304</sup> A.g.e, s.42

<sup>305</sup> A.g.e, s.43

<sup>306</sup> Jacques Ranciere, Özgürleşen Seyirci, Çeviren: E. Burak Şaman, Metis Yayınları, s.10



İkinci olarak bakmak eyleminin zıttıdır, edilgen olan seyirci, yerinde olduğu gibi hareketsiz durur, seyirci olmak hem bilmek kabiliyetinden, hemde eylemek kudretinden kopmak demektir.<sup>307</sup>

Suzanne Lacy ise, yeni kamusal sanatta bunun tam tersi için çaba saf edildiğini anlatmak ister bizlere, sanatçı ve izleyicisi arasında aksine çok önemli bir ilişki vardır. Söz konusu eserin ayırt edici özelliklerinden biri, seyircinin eserin gerçek yapısına dönüştürülmesidir. Bu çalışmalar izleyiciyi etkinleştirir - bir katılımcı hatta ortak bir çalışan yaratır. Bütün sanatların izleyicisini dikkate aldığı söylenebilir, bazıları için bilinçaltında veya hayalî bile olsa der Suzanne Lacy.<sup>308</sup>

İzleyicinin karakteri, incelenmiş bir konu değildi, sadece çağdaş sanat da büyük ölçüde beyazlar ve orta sınıfa mensup izleyiciler, bilgili sayılmaktaydı. O dönem de sanatçılar birbirleriyle, seçilmiş bazı eleştirmenlerle ve potansiyel alıcılarla çalışmaktaydı. “Öteki” ile ilişki kurma arzusu sonucu, izleyicilerin belirginleşmesi kaçınılmazdı. O dönemle ilgili Jacob ise şöyle söyler: “Çeşitli müze programları, izleyicilerin işleri beğenmeleri için önceden hazırlanmıştı veya bu gibi bir iş, darbeyi yatıştırmak için bir şekilde arabuluculuk etmişti... ve en başından, yapım süreci içindeki izleyici, kamusal sanatla ilişkilendirilmişti.”<sup>309</sup>

Patricia Phillips, “Yenilerini yaratmak için belirli kamusal mitolojiler terkedildiğinde, sanatçılar mekanın gerçekliğini yok sayamaz.” demektedir.<sup>310</sup> Henri Lefebvre *Mekanın Üretimi* kitabında toplumsal ilişkiler somut soyutlamalar ancak mekanın içinde ve mekan aracılığı ile gerçek bir varlık bulabileceğini söyler.<sup>311</sup> Potansiyel izleyiciler gerçek mekanlardaki gerçek kişilerdir; tanımlanabilir tanıklar, bir kişi veya gruptur. Geç modernizmin eleştirisi ve sistemler değeri içerisinde kutsallaştırdığı izleyicinin monolitik imajına meydan okunmaya başlanmıştır. Sanatçılar, tamamlayıcı katılımcılar,

---

<sup>307</sup> Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, Çeviren: E. Burak Şaman, Metis Yayınları, s.10

<sup>308</sup> Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain New Genre Public Art*, Bay Press, s.37

<sup>309</sup> A.g.e, s.37

<sup>310</sup> A.g.e, s.37

<sup>311</sup> Henri Lefebvre, *Mekanın Üretimi*, Sel Yayıncılık, Çeviri: Işık Ergüden, s.402

nadiren seyirciler ve sanat dünyasının kendisi de dahil olmak üzere farklı gruplardan oluşan karmaşık ve çoklu izleyicileri anlamaya başlamışlardır.<sup>312</sup> Mekanda olduğu gibi izleyici gruplarını da sanat eserinin içeriği etkiler ve bu etkiler karşılıklıdır. İçeriği de etkileyen mekan seçimleri daha akışkan ve sürece odaklı bir yaklaşımla sonuçlanır.<sup>313</sup>

### 9.3.1 Çağdaş Sanat İzleyicisi

İzleyici müzelerde kendi kendine düşünen bir bireydir ve konu onun müzeye getirilmesinden ibarettir. 70'li ve 80'li yıllarda izleyiciler müzelerde açılan mağazalarla, kafelerle, üyelik imkanlarıyla, bir müşteri, bir tüketici olarak müzelere çekilmeye çalışılmaktaydı. Son on yılda ise çok kültürlülüğü savunan, eğitim programlarına önem vermeye başlayan müzeler olmakla birlikte, hala daha insanların sınıflandırılması devam etmektedir ve asıl amaç müzelere insanların nasıl çekileceğidir.<sup>314</sup>

Hangisi sanat hangisi değil? Yüksek sanat mı, alçak sanat mı? Popüler sanat mı, çağdaş sanat mı? Bu tartışmaların yanında, müzeler kendi kontrollerinde olmayan durumları önemsememektedirler. Müzelerin sınıf farklılıkları yaratan uygulamalarının devam ettiği, üye olanlar ve olmayanlar ayrımlarının olduğu bu süreç içerisinde, müzelere karşı sesler yükselmeye başlar. Bu durumdan memnun olmayan müzeler hemen karşı bir direnç gösterir, binalarını, programlarını, sergilerini değiştirmek istemezler, sadece küçük çaplı geçici bazı işler yaparlar ve sosyal gündemdeki gelişmelere karşı direnç göstermeye devam ederler.<sup>315</sup> Jacob, “*Çağdaş sanatın yeni izleyicisi için müze, iyi bir başlangıç noktası değildi.*” der. Müzelerden, enstitülerden ayrılıp farklı bir şekilde izleyici kitlesine ulaşmak gerekiyordu. Bu durum daha da fazla kitleye ulaşmaya sebep olabilirdi. Sanatsal bulunmayan bu önemli “sanatsal” görüşlerin topluma yayılması için müze kadar hatta daha da önemli yerler bulunabilirdi.<sup>316</sup>

---

<sup>312</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.37

<sup>313</sup> A.g.e, s.38

<sup>314</sup> A.g.e, s.51

<sup>315</sup> A.g.e, s.51

<sup>316</sup> A.g.e, s.52

### 9.3.2 Demode İzleyici

Mary Jane Jacob'a göre, ana akım çağdaş sanat dünyası, sanatın üretimine (sanatçılar ve eserler) ve dağıtımını (müzeler, galeriler ve yayınlar) üzerine odaklanmaktadır. Sanat eseri ile izleyici arasındaki arabuluculuk görevi genellikle profesyonellere verilmiştir. Sanatın kabul edilmesi, ilgili mekânlarda görünmesiyle ölçülür. İzleyicilerin sanat eserini anlamadıkları ve takdir etmekte yetersiz kaldıkları sıklıkla vurgulanmaktadır. Bahsedilen konular içerisinde genellikle izleyici tarafında sanat bilgisi eksikliği, müzenin ise etiket eksikliği ve daha az sıklıkla da sanatçının şeffaflığı veya kalitesi eksikliğine vurdu yapılır.<sup>317</sup>

Vera Zolberg, izleyicilerin batının geçmiş tarihindeki toplumsal yapılardan ve politik gelişmelerden kaynaklı olarak oluşmuş, değişmez bir sosyal kategoriye koymanın, doğru olmayacağını söyler. Sanatın oluşumundan bu yana politik, ekonomik, psikolojik, sembolik olarak sanata yüklenmiş anlamlar, sanatçılar ve destekçileri tarafından incelenmelidir. İzleyicilerle ilgili oluşturulmuş iki farklı bakış açısından bahseder Zolberg. Birincisi, pazar araştırmacılarının veya ağırlıklı olarak anket yöntemleriyle geliştirmiş özerk aktörler olarak. İkincisi, bazı Frankfurt Okulu teorisyenlerinin bakış açısıyla kitle toplumunun manipüle edilebilir koyunları olarak değerlendirildiği bakış açıdır. Zolberg, bu iki deneysel gözleminde tutarlı olmadığını, ama sıklıkla kabul edilenin de, izleyicilerin bireysel ekonomik ve sanatı zevkleri için kullanan aktörler olarak düşünüldüğünü vurgular.<sup>318</sup>

Peki ya sanat izleyicisi, modern Batı'nın kendini ifade etme amacına karşıt olarak, kavramsal açıdan sanat üretiminin merkezindeki amaç olarak kabul edilirse? Ya da sanatın dünyadaki yeri bu izleyiciye en etkili şekilde ulaşmaya ve ilişki kurmaya kararlıysa ne olur? diye sorar Jacob.<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> A.g.e, s.50

<sup>318</sup> Vera Zolberg, *Constructing A Sociology Of The Arts*, Cambridge University Press, s.137

<sup>319</sup> Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain New Genre Public Art*, Bay Press, s.50

### 9.3.3. Yeni İzleyici

Jacob bir dönem bazı kurumların ve enstitülerin bu sanatçıları bir armağan gibi görürken, zaman içinde şaşkın, hafif meraklı ya da karşıt durmaya başladıklarından söz eder. Bununla birlikte en önemli değişimin ise çağdaş sanatta izleyicide meydana gelen değişim olduğunu belirtir. Jacob, yetmişli yıllarda, sanatçıların milliyet, etnik köken, cinsiyet ve cinsel yönelim doğrultusunda tanımları genişletmek için çalıştıklarını; seksenli yıllarda ise, sergilenecek yer, hayal edilebilir alternatif mekanlar arayarak geçtiğini; doksanlı yıllarda ise, çağdaş sanat için izleyicilerin tanımını genişletmekle uğraştıklarından bahseder.<sup>320</sup>

Yeni kamusal sanat ile birlikte geleneksel sanat izleyicisi önemli şekilde değişime uğrar. İzleyiciler sanat yapısının merkezinde yer alan sanatsal sorunlara ve endişelere veya başarısına karşı eleştirel bakış açılarını sunabilmekte, aynı zamanda da işin kalitesinde, çeşitliliğinde daha aktif bir rol üstlenmektedirler. Yeni yaratılmış, toplumla ilişkili olan bu yeni kamusal sanatın katılımcı izleyicisi, toplumun dışında olan geleneksel kamusal sanat seyircisinden çok farklı bir etki yaratmaktadır.<sup>321</sup>

Ana akım sanatlarında görülmeyen, izleyicisini sınırlandırmayan, kavramasına, ilişki kurmasına izin veren, dışlamadan, tam tersine kapsayıcılığıyla bu yeni kamusal sanat, sisteme karşı bir meydan okumadır. Bazı projeler marjinal grupların konuları etrafında yoğunlaşmalarına karşın, toplumun sorunlarını romantikleştirerek sömürdükleri gerekçesiyle eleştirilmekteydi, fakat bu yeni oluşum, her gün haberlerde gördüğümüz, hepimizi etkileyen, dünya çapında yankıları olan sorunları gündeme getirip, tartışmak derdindedir. Jacob'a göre, sanat dünyasından kaçan izleyicinin, yaratıcı bir merkezde yer alması, bu kamusal sanatı “Yeni” yapmaktadır.<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> A.g.e, s.58

<sup>321</sup> A.g.e, s.58

<sup>322</sup> A.g.e, s.59

#### 9.4. Sanatçılar için Yeni Roller

Suzanne Lacy'e göre bütünlük, sanatçıların kendi vizyonlarına bağlılıklarına dayanmaz, kendi fikirlerini topluluğun fikirleriyle bütünleştirmeye dayanır. Bu çalışmalardaki farklı kitlelerin varlığı, güç-ayrıcılık sorunlarına dönerek otoritenin elinden temsil alanını geri alabilmek için sanatçılara öncülük etmektedir. Bu nedenle de, sanatın toplumsal bağlamda mümkün olan kullanımlarını ve sanatçının kamu sektöründe bir aktör olarak rollerini yeniden gözden geçirmesi gerekmektedir. Sanatçılar kendilerine yeni yollar ararken, rollerini yeniden yorumlamak için sanat dışı modeller üzerine de çalışmalar yaparlar. Farklı alanlarda çalışmalar yapan Allan Kaprow, 1970'lerde 'Sanatçı Olmayanın Eğitimi' (The education of the un-artist) adı altında, sanatın doğasındaki pedagojiyle ilgili etkili bir dizi makale kaleme almaştı, bu sanatçının arayışları içerisinde kendine tanımladığı yeni bir roldü. Bu makalelerin temelinde siyasi niyetlerden gelen eğitimci bir sanatçı vardı.<sup>323</sup>

Yazar ve sanatçı Richard Bolton'a göre, sanat sosyal deneyimlerin paylaşımında rol oynamak istiyorsa, pedagojik varsayımları tekrar değerlendirmeli ve öğretim koşullarını, stratejilerini ve estetik değerlerini yeni bir çerçeve altında tekrardan toplamalıdır. Suzanne Lacy, bu durumun Judy Chicago ve 1970'lerin diğer feminist sanatçıları tarafından iyice anlaşılması olduğunu vurgular. Ayrıca siyasal sistemlerin kamu üzerindeki pedagojik etkilerini ve tarihsel revizyon, temsil, otorite sorunlarının incelenmesi konularında da, feminist sanatçıların kendilerini geliştirmiş olduklarına dikkat çeker.<sup>324</sup>

Yeni tip kamusal sanat ve benzeşleri içerisinde; medya görüntüleri, sergiler, tartışma grupları, halk gösterileri, istişareler ve yazılar hepsi ayrı etkinlikler olarak değil, sanat eserinin ayrılmaz parçaları olarak geliştirilir. Sanatçı hem programı, hem de sanat çalışmasını tasarlayacaktır. Mary Jane Jacob, eğitim faaliyetleri ne zaman sanatsal stratejilerle birleşirse, işler için yeni amaçlara ve yeni yollara sahip olunacağını iddia

---

<sup>323</sup> A.g.e, s.39

<sup>324</sup> A.g.e, s.39

etmektedir. Bu süreç sanat eserinin merkezindeki bir parça olarak tüm bu çalışmaların ihtiyaçlarını kapsar. Bir bütün olarak bunlar nihai bir ürün ortaya çıkartmaz, tüm bunlar ön hazırlıktır ve sanatçı sözcü olarak farklı bir rol oynamaktadır.<sup>325</sup>

Lacy'e göre, birtakım mitolojilerin yerini başka bir tanesi alana kadar, sanatçılar rollerini yeniden tanımlamak için taleplerinin kapsamlı bir analizini yapmalıdır. Bazı fikirler nettir, bazıları ise sadece karışıktır. Kaprow ise; *“Belki de bu nesil, dahi, üstünlük ve hemen tatmin efsanesini, sanatçının efsanesini ve hayal kırıklıklarından gerçek bir alana geçişindeki yavaş işleyen süreci tahliye etmiştir.”*<sup>326</sup> demektedir.

Son dönemde yapılan tartışmalarda, rolleri yeniden tanımlamak için birçok öneri öne sürülür. Bunlardan bir tanesi Yolanda López 'in “Vatandaşlık Modeli”dir. Vatandaş ile devlet arasındaki toplumsal sözleşmeyi uygulamaya koyan sanatçı, topluluk hayatının samimi mekanlarında vatandaş gibi çalışır. Helen Mayer Harrison ise, sanatçıların efsane yapımcılar olduğunu ve gerçekliğin toplumsal yapısı içinde, herkesle birlikte olabildiklerini söylemektedir. Suzanne Lacy'nin fantastik bir metafor olarak betimlediği Guillermo Gomez'in tanımında, sanatçılar medya korsanı, sınırı geçenler, kültür müzakerecileri ve toplum şifacılarıdır. Sanatın dışından çizilmiş bu mecazi referanslar izleyicisine ve görsel sanatlar uygulamalarına farklı bir yapı önermektedir.<sup>327</sup>

Kamu ne zaman belirgin bir şekilde sanat yapma denkleminde ortaya çıkmaya başlar, gösterim alanı potansiyel olarak her yer olabilir; gazetelerden, umumi tuvaletlere, alışveriş merkezlerinden gökyüzüne kadar, bu mekanlar ve mecralar, sanatçının toplumda daha geniş bir alana ulaşmasına ve sonuçta daha entegre bir rol oynamasına izin verir.<sup>328</sup>

---

<sup>325</sup> A.g.e, s.40

<sup>326</sup> A.g.e, s.40

<sup>327</sup> A.g.e, s.40

<sup>328</sup> A.g.e, s.40

### 9.4.1. Oda Projesi ve Eleştirisi

Bir kolektif grup olan Oda Projesi, kendilerine farklı mecralarda farklı roller aramaya devam eden sanatçılar olarak bu konuda örnek oluşturmaktadır. Ancak ilk bakışta yeni tip kamusal sanat olarak değerlendirilebilecek çalışmaları yeni tip kamusal sanat kriterlerine uymadığı Maria Lind'in eleştirel yaklaşımıyla aşağıda sunulmuştur. Oda Projesi, yeni tip kamusal sanatın değerlendirme kriterlerine bir örnek oluşturması sebebiyle incelenmiştir.

Oda Projesi kurucularından Güneş Savaş kendilerini şöyle tarif ediyor:

“Oda Projesi olarak genellikle sanat nesnesi üretmiyoruz ama kendimizi çeşitli mecralarla tarif etmeyi seviyoruz. Bir sanat projesi olarak kitaplar üretmek, gazeteler üretmek gibi... Mesela açık radyoda programlar yaptık. Bu programlar da bizim mahallede yaptığımız kaçak radyo yayınının tekrar dönüştürülmesi üzerineydi. Yani kendimiz de bir takım medyalar kullanıyoruz, ama bu medyaların da kendi kalıplarını ödünç alıp, yine onları da değiştirmeye, dönüştürmeye çalışıyoruz.”<sup>329</sup>

2000 yılında sanatçılar Özge Açikkol, Güneş Savaş, Seçil Yersel tarafından üçlü bir kolektif grup olarak kendilerinin finanse ettiği bu projeyi Türkiye'de başlatırlar. İstanbul'un kozmopolit bir noktası olan Galata'da üç odalı bir daire kiraladılar. Amaçları özel mekanı çok amaçlı bir kamusal alana dönüştürmekti. Öncelikle komşuların ve çocuklarının sürekli kullanımına sunulmuş olan mekanda sanatçılar, mimarlar, müzisyenler, sosyologlar ve yazarlar gibi farklı meslek gruplarıyla birliktelikler sağlanıyordu. Odalar etkileşimi teşvik etmek için tasarlanmıştı. Çocuklar için resim yapabilecekleri bir alan, sanat ve çocuk kitaplarının bulunduğu bir arşiv, ücretsiz bir toplantı alanı oluşturmuşlardı. Bu apartman projesi süresince, gençlik tiyatrosu atölyeleri, piknikler dahil olmak üzere birçok projeye ev sahipliği yapmışlardı.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> <http://istanbulmuseum.org/artists/gunes%20savas.html>

<sup>330</sup> Nato Thompson. Living as Form: Socially engaged art from 1991-2011, Creative Time Books, s.199



Resim 55: Oda Projesi

<http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2012/>

Maria Lind'e göre, ilk bakışta bu projenin yeni tip kamusal sanata örnek oluşturabileceği düşünülse de, sosyal ve kültürel bir soruna cevap vermediğinden ve aktivist tavırlarının yetersiz olması sebebiyle bu sanat içinde konumlandırılmaz. Oda projesinin hedeflediği “diğerleri” olarak tanımladıklarının daha çok geleneksel sanat toplumu olduğunu iddia eder. Öteki ile ilişkilerini, iyi niyetli bulur, ancak gerçekçiliklerinde eksiklik olduğunu düşünür. Suzanne Lacy'nin “yeni tip kamu sanatı”nın manevi ve iyileştirici olmak gibi kaygıları olduğunu, onların ise bu gelenekle bağlantılı olmadıklarını belirtir.<sup>331</sup>

Oda Projesi'nin çalışmasını, kamusal veya yarı kamusal alandan yararlanan ve etkileşimle çalışan, çağdaş sanatın bir parçası olduğunu söyleyen Maria Lind, mekan anlayışını ve kullanımını Michel de Certeau'nun gündelik yaşamına, kullanım odaklı, pragmatik yaklaşımına yakın bulur: Mekan bir zaman çerçevesi içinde, anlayışı ve kullanımıyla bağdaşmayan arada kalmış fonksiyonu alır, hatta belirler ve nüfus ettiği

<sup>331</sup> Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi, (<http://eipcp.net/transversal/1204/lind/en>)



aktiviteyi etkiler. Maria Lind, Oda Projesi'nin çalışmalarında, farklı şekillerde alışverişte bulunabilmek için, samimiyet ve kişisel bağları vurgulayan durumlar oluşturduklarını, ancak projelerini sıklıkla kamusal ve yarı kamusal alanlarda gerçekleştirdikleri de, kamu görevlerinden yoksun ve kamusal alanı belirgin bir şekilde konu almadıklarından, gerçek anlamda kamusal sanat olmadığını düşünür. Aynı zamanda Lind, temel sosyal haklardan mahrum bir grup hedef alındığında kibar ince işlerine karşın eğitici olmadıklarını da ekler. Stephen Willats ise, Oda Projesi'nin toplumsal işlevi hakkındaki görüşlerini şöyle belirtir. *“İş ve kamu arasındaki ilişki işin kendisidir. Fakat bunu Oda Projesine uygulamak zordur. Onların kamuyu oluşturmaktan anladıkları farklılaşmıştır ve sanat çalışmalarının konsepti daha açık ve daha az nesne tabanlıdır.”*<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup>A.g.e.

## 10. PARADİGMALAR

Görüntünün, günümüzde radikal bir değişim geçirdiği dünyada, "başarılı" bir sanat çalışması nasıl tanımlanabilir. Egemen olan düşünce biçimleri, sanatı öncelikle nesnelere niteler. Modern çağda sanat, kendini toplumdaki izole ederek, kendine özerk bir alan tanımlar. Bu özerklik, sanatı pazarlama ve tüketim nesnelere çevirerek, sanatı toplumsal iktidarsızlığa mahkûm eder. Kârlılığın nasıl artırılabilceği, toplumun başarıdan anladığı kavramdır ve hayati öneme sahip olmuştur.<sup>333</sup>

Üretim ve tüketim deliliği sonrasında atıklar, çevre kirliliği ve gereksiz enerji akışı küresel yıkımımız için bir formül haline geldi. Sanatın kendisi de yan bir olgu değildir, bu ideolojiye büyük oranda karışmıştır. Sanat dünyası güç odaklı, tek taraflı, tüketici tutumu desteklemektedir. Eleştirmen ve aynı zamanda sanatçı olan Suzi Gablik, ürün geliştirme ve kariyer başarıları kavramlarına dayanan kurumsal modellerin, tüm kültürümüz tarafından içselleştirilen, kalıplaşmış ataerki idealleri ve değerleri yansıtmakta olduğunu belirtir.<sup>334</sup>

Sanat dünyasının kurumlarının ve uygulamalarının, toplumumuzun egemen dünya görüşünü destekleyen ve koruyan aynı güç ve kazanım konfigürasyonlarında nasıl modellendiğini görmek zor değerdir. Bu her zamanki gibi iş psikolojimizi, yaşam biçimlerimizi, yaşadığımız ekosistemi etkilemektedir. Ürünle üretici arasında boş, manevi olmayan bir ilişki olduğunu ve bu ilişkiyi destekleyen sistemin de artık çalışmadığının birçok kişi tarafından da fark edildiğini söyleyen Gablik, bugüne kadar bize yol göstermeye çalışmış mitlerin artık tekrar gözden geçirilmesi gerektiğini de

---

<sup>333</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.74

<sup>334</sup> A.g.e, s.74

vurgular. “Bütün kültürel felsefemiz inceleme altındadır. Sanatın sosyal rolü konusunda büyük bir farkındalık oluşmuş durumda. Modernizimin yapmacık tarafsız ideolojisi reddedilmekte. Sanatçılar, sanatın amacı olan narsist sergi uygulamalarını reddediyorlar.” Guillermo Gömez-Pena ise şöyle söylemektedir: “Yaptığım işlerin büyük bir kısmı sanırım yaşadığımız olağanüstü durumların gerçekliğinden kaynaklanıyor, kesinlikle bu sanat arenasının dışında durmamız gerekiyor, sanat yapmak yeterli değil, bunu her zamankinden daha yoğun hissediyorum.”<sup>335</sup>

Sanat yöneticisi Linda Frye Burnham, benzer bir şekilde, galeri sanatının “beyaz - yuppiler” terimiyle yaptığı rezonansı kaybettiğini, dışarıda bir şeylerin değiştiğini ve gerçek hayatın çağrıda bulunduğunu, dünyadaki felaketleri göz ardı edemediğini söyler. Bu gibi farkındalıklar sanatçının süre gelmiş rolüne bir meydan okumadır. Sanat dünyasının değerlerinin, yapısının yeni bir yapılanma sürecinde olduğu bir dönemde, sanat dünyasının elit olan profesyonellerinin yapıbozumuna uğratıldığını gösteren, 1993 yılında Whitney Amerikan Sanat Müzesi’nde düzenlenen “Whitney Bienal”i, çok kültürlü ve siyasi içerikli işlerle tartışmalara sebep olur ve sanat dünyası kendi kendisini işaret ederek, ağır bir kuşatma altına alınır.<sup>336</sup>

Eleştirel söylemleriyle daha önce bir araya gelmemiş sanatçıların oluşturduğu bu bienalde, sınıf ayrımcılığı, ırkçılık, cinsiyetçilik, cinsellik, AIDS, emperyalizm, yoksulluk, şiddet, kadın hakları gibi pek çok konu yer almıştı. Lorna Simpson, Glenn Ligon, Daniel Martinez, Renée Green, Gary Simmons, Pepón Osorio, Janine Antoni, ve daha birçok sanatçı katılmıştı. Sanatçılar mekana özgü yerleştirmeler yapmışlardı; videolar, önemli metinlerle dolu okuma odası, Mark Rappaport'un Rock Hudson itiraf bandı, George Halliday tarafından gerçekleştirilen bir zenci olan Rodney King'in polis tarafından dövüldüğü bir video ve daha pek çok toplumsal konunun yer aldığı sanatsal çalışmalarla dolmuştu 1993 bienali.<sup>337</sup> David Ross'un yönetiminde gerçekleştirilmiş bu bienal, Elisabeth Sussman'ın baş küratörlüğünde, John Handhardt, Lisa Phillips ve

---

<sup>335</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.75

<sup>336</sup> A.g.e, s.75

<sup>337</sup> ProQuest, Sussman, Elisabeth. Art Journal; New York Vol. 64, Iss. 1, (Spring 2005) Then and Now: Whitney Biennial 1993

Whitney'in ilk zenci küratörü olacak olan Thelma Golden küratörlük yapmıştı. Yeni jenerasyon bu bienalde yerini almıştı. Elisabeth Sussman; *“Sarkaç diğer tarafa doğru salınım yapmaya başlamıştır”* yorumunu yapıyordu. The New York Times'da sanat eleştirileri yazan Roberta Smith, bu bienali bir dönüm noktası olarak görmüştü ve o dönem yönetime yeni gelmiş Clinton'ın savaşmak zorunda olduğu, aciliyet teşkil eden sorunların bir yansımасы g rd ğun  dile getirmişti. Sanatçılar yönetime sorunlarla nasıl uğraşılması gerektiğini göstermişti.<sup>338</sup>



Resim 56: Ren e Green. Import/Export Funk Office, 1992-93. Karışık teknik, enstalasyon. Değişken boyutlar. Fotograf: Sandak/Macmillan.



Resim 57: Pep n Osorio. The Scene of the Crime (Whose Crime?), 1993. Karışık teknik enstalasyon. Whitney Amerikan Sanat Müzesi. Bronx sanat müzesi koleksiyonu.

338 A.g.e

Suzi Gablik, yeni sanatın kendini tanımlamaktan çok toplumsal yaratıcılığa odaklandığını ve kapalı kapılar arkasında değil, dünyayla bir bütün olarak kendini tanımladığını vurgular. Modern dünyadaki yaratıcılığın bireysel olarak ele alındığını hatırlatan Gablik, bundan böyle bu durumun değişeceğine olan inancını vurgular. Bu sanatın uygulayıcıları bireysel yaratıcılıktan belirgin bir şekilde ayrılır, farklılaşır ve değişime uğrar, tek bir kişinin ürünü olmayan işbirlikçi, birbirine bağlı bir yapı sunar. Sanatçılar eski çerçeveden çıkarken, bir sanatçı olmanın anlamını tekrar gözden geçirir, sanat eseri ve toplum arasındaki ilişkiyi yeniden inşa etmeye çalışır. Sanata görsel olarak değil, toplumsal olarak bakmak ve diğerine öncelik tanımak; hareketli satış piyasası, iyi patronlu galeriler, iyi değerlendirmeler ve büyük hayran kitlelerinin çoğunun parçalanmasına da neden olur.<sup>339</sup>

Richard Shusterman'ın *“Pragmatist Estetik”* adlı kitabında şöyle söyler: *“Yerleşik sanat kurumlarının uzun süredir seçkin ve baskıcı olması, bu şekilde devam edecekleri anlamına gelmiyor... Sanatın özerk yerleşmiş ideolojisi tarafından dayatılan dar estetik sınırlarını kabul etmek için hiçbir mecburiyet yoktur.”*<sup>340</sup>

Suzi Gablik, 1994'te bir sanat dergisi için, sanat simsarısı olan Leo Castelli ile bir söyleşi yapar. Castelli, Whitney müzesinde gerçekleştirilen bienal hakkında şunları söyler: *“Bu sadece herhangi bir değişiklik değil, “çarpıcı ve çok büyük” bir değişiklik. Şunu söylemeliyim ki, harika günler geçirdiğim ve önemli bir rol oynamış olduğum dönemin bittiğini söyleyebilirim.”*<sup>341</sup>

*“Modernizm Başarısız mı oldu?”* sorusuna ise şöyle karşılık verir Castelli: *“Genel olarak, profesyonelleşmenin dinamikleri sanatçıların ahlaki rollerini düzenlemez; profesyoneller işlerine yaramayan problemleri düşünmekten kaçınırlar.”*<sup>342</sup>

---

<sup>339</sup> Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain New Genre Public Art*, Bay Press, s.76

<sup>340</sup> A.g.e, s.76

<sup>341</sup> A.g.e, s.76

<sup>342</sup> A.g.e, s.76

Gablik, öncesine göre resim değişmiş gibi görünüyor der. Politik bir içerikle yeniden bir kavramsallaştırma ve yeni bir gündem yaratabilmek için bilinçli araştırmaların yapıldığı bir döneme gelinmiştir.<sup>343</sup> Bu “çarpıcı ve çok büyük” değişikliği değerlendirirken bir şey açıktır ki; zamanımızın en ciddi sorunlarına aktif olarak katkıda bulunmak, kültürel uyuşukluğu bozabilmek, inancı değiştirebilmek için mevcut estetik ideolojinin gerekliliğini görebilmek gerekir.<sup>344</sup>

Modernist estetiğin tüm çerçevesi, bilimsel dünya görüşü, nesnelleştirici bir bilince bağlıydı. Bilim adamları gibi sanatçılarda uygulamalarını ve etkinliklerini (yaptıkları işlerin konularını belirlerken) manevi bir sonuca varma endişesi taşımadan yapmaya şartlamışlardı. Üretilmiş olan, sonuç olarak yeterliydi. Fakat, “objektif” bilimin eksikliklerinin giderek belirginleştiği gibi, aynı zamanda estetiğin nötürleştirici indirgeyici yönü de belirginleşmiştir ve bu durumu sadece bir grup sanatçı anlamıştır.<sup>345</sup>

### 10.1. Bireysellik Kavramı

Suzi Gablik, sanatın toplumsal boyutunu reddeden, özerk ve bireyselci efsanenin, sanatın sosyal dünyadaki etkisini nasıl sakatlaştırdığının, algılanmaya başlandığını söylemektedir. 1983'te, Londra'daki Whitechapel Sanat Galerisi'nde, Georg Baselitz'in sergisinin kataloğunda yaptığı yorum, bir özet niteliğindedir: *“Sanatçı kimseden sorumlu değildir. Onun sosyal rolü asosyaldır, onun tek sorumluluğu yaptığı işe yöneliktir. Halkın hiçbir kesimiyle iletişim kurmaz. Sanatçı soru sormaz ve açıklama yapmaz, bilgi sunmaz ve eseri kullanılamaz. Benim durumumda resim son ürün sayılır.”* Bu yorumunun ardından on yıl gibi bir süre geçmesine karşın, sanatçının görüşleri hala aynıdır: *“Dünyayı değiştirme ya da iyileştirme fikri bana çok yabancı ve komik görünüyor. Sanatçı olmadan da toplumun işlevleri hep vardı, hiçbir sanatçı iyi veya kötü hiçbir şeyi değiştiremedi.”*

---

<sup>343</sup> A.g.e, s.76

<sup>344</sup> A.g.e, s.77

<sup>345</sup> A.g.e, s.77

Suzi Gablik, bu yorumların ardına gizlenenin, modern dünyada oluşmuş sanatçı kimliğinin, bağımsız dünya yalanını söyleyen efsaneden etkilendiğini düşünür.<sup>346</sup>

Gustave Flaubert, modern çağın başlangıcında “*Hayat çok korkunç... Sanat dünyasında yaşayarak bundan sakınabiliriz*” diyordu. Jean-Paul Sartre ise, hayatın anlamsız ve keyfi olduğunu, yaşamdan beklentimiz olmadan yaşamayı öğrenmemiz gerektiğini söylüyordu. İngiliz yazar Cyril Connolly ise, yabancılaşmış kültürel ruhu özetliyordu: “*Batı bahçelerinin kapanma zamanıdır. Şu andan itibaren bir sanatçı sadece yalnızlığının yankılarıyla ve umutsuzluklarının kalitesine göre değerlendirilecek.*” Ontolojik güvensizlik üzerine yazan Colin Wilson “*Yeni Varoluşçuluğa Giriş*” adlı kitabında, yabancılaşma paradigmasına atıfta bulunuyordu.

Suzi Gablik, yaşamın “boşuna oluş hipotezi” hiçlik, yabancılaşma, yabancılaştırma gibi paradigmaların, baş vurduğumuz, sahip olduğumuz görüntünün önemli bir bölümünü oluşturduğunu söylüyor. Kansas City Art’da öğretmen olan Patricia Catto, bu zihniyeti “kötü modernizm” olarak nitelendirir. Kendini yeniden tanımlama üzerine verdiği bir derste, öğrencilerine (sanatçı olsun ya da olmasın) topluluğa ait bir sorumluluktan muaf olduğuna inanmanın tehlikesinden bahseder. Bu hatırlatmanın ardından Gablik şöyle söyler: “*Bizlere ise, dünyadan ve diğerlerinden ayrı, kendine özgü, öznel, ayrı olarak yaşamak öğretildi.*”<sup>347</sup> Bu bireysellik kavramı tamamen sanatsal kimliği yapılandırdı ve sanat görüşümüzü şekillendirdi. Binlerce kişiyle ortak proje yapan, Christo gibi bir sanatçının işlerinde bile, hala bu bağımsız bilinç, yalnız ve ayrı olma hissi hakimdir.<sup>348</sup> Christo, *Flash Art* dergisi için yapılan röportajda şöyle diyordu:

“Sanat eseri irrasyonel ve belki de sorumsuzdur. Kimsenin buna ihtiyacı yok. İş tamamen benim tarafımdan karar verilmiş, çok büyük ve bireysel bir harekettir... Modern sanatın en büyük katkılarından biri, bireysellik kavramıdır... Sanırım sanatçı, yapmak istediği her şeyi yapabilir. Bu yüzden bir komisyonu asla kabul etmem. Bağımsız olmak benim için en önemli olandır. Sanat çalışmaları bir özgürlük çığıdır.”<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> A.g.e, s.77

<sup>347</sup> A.g.e, s.78

<sup>348</sup> A.g.e, s.78

<sup>349</sup> A.g.e, s.78

Christo'nun özgürlük çığığı, batı düşüncesinin tüm modern geleneklerinde, felsefi ve siyasi olarak markalaşmaya devam eden, değişmeyen, günümüze kadar gelen manevi zorunluluktur.<sup>350</sup>

Suzi Gablik, Richard Serra'nın Tilted Arc (Eğik Yay) heykelinin, Manhattan'ın merkezindeki Federal Plaza'daki yerinden kaldırılmasına ilişkin, birkaç yıl süren yoğun tartişmaları hatırlatır. Hükümetin, Mimarlıkta Sanat Programı tarafından, 1981'de özellikle bu alan için tasarlanmış olan dev eğimli çelik, yerel ofis çalışanları tarafından, engelleyici nitelikte olduğu kanıtlanmıştı.<sup>351</sup>



Resim 58: Richard Serra, Tilted Arc, 1981, sculpture, steel, (çelik) New York City (destroyed). Photo © 1985 David Aschkenas

[http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc\\_big1.html](http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_big1.html)

ABD Eğitim Bakanlığı'ndan bir çalışan, o dönem şunları söylemişti: “*Her gün ruhlarımızı kararttı, paslı çelik bir yığın haline geldi ve bizim için hiçbir cazibesi yoktu. Sanatsal değeri olabilir ama burada değil... ve plazadaki bizler için lütfen bir iyilik yapın ve kaldırın.*”

---

<sup>350</sup> A.g.e, s.79

<sup>351</sup> A.g.e, s.79



Serra'ya göre, işi kaldırmak onu yok etmektir. Serra, sözleşmenin ihlali ve anayasal haklarının ihlali nedeniyle dava açtı: Temmuz 1987'de, Federal Bölge Mahkemesi Serra'ya karşı karar verdi ve Mart 1989'da heykel kaldırıldı.<sup>352</sup>

Rıfat Şahiner, “*Sanatta Postmodern Kırılmalar*” adlı kitabında, Serra'nın bu işini şöyle değerlendirir:

“Post-minimalistlerin mekan ve uzam anlayışının büyük ölçekli arazilerden kentsel ortama sokulmasına dair etkili bir örnek oluşturabilecek bu yapıt, tedirgin edici bir duvar gibi tüm hareketleri sınırlamakta ve manipüle etmektedir... Serra, bu çalışmada Bronx'da bir sokağın tam ortasına yerleştirdiği çelik bir çemberle adeta Foucault'nun nitelediği geometrik kuşatılma şemasıyla oynamaktadır... Sanatçı, işi tam da böylesi bir kesişme için kurgulamakta ve adeta gündelik hayatın akışını kesintiye uğratan bu büyük çelik duvarla gerek heykelin, gerekse kamusal fikrinin yeniden gözden geçirilmesini sağlamaya çalışmaktadır. Güncel yaşamın akışında, herhangi birinin böylesi bir oluşumla karşılaşması, belki de bu bireyin kuşatılmışlığına dair irkiltici bir farkındalık yaşaması isteminin bir tezahürüdür.”<sup>353</sup>

“Tilted Arc” tartışmaları o dönemde sanatçıları düşünmeye zorlamıştı. Saf özgürlük ve radikal özerklik kavramlarına odaklanan ve daha sonra başkalarına, topluluğa ya da diğer insanlarla olan ilişkileri dikkate almadan, kamusal alana sokulan sanat, ortak bir yarara nasıl katkıda bulunabilirdi.<sup>354</sup>

Modern paradigmada, sanat kesinlikle dünyaya iyilik yapma iddiasından arınmış bir felsefeye sahipti. Heykeltıraş Chris Burden, “*Kamusal sanatın ne olduğunu gerçekten bilmiyorum, ben sadece sanat yapıyorum... Kamusal sanat başka bir şey, sanat mı emin değilim, sanırım bunun bir sosyal gündem olduğunu düşünüyorum.*” diyordu.<sup>355</sup>

Gablik'e göre, sadece tarafsız ve değer yargısız, hiçbir iç kısıtlama içermeyen estetikçilik, sanatın saygı gösterdiği sınırlara veya hizmet edebileceği topluluk hakkında, hiçbir şey ortaya koyamaz. Kendi değerinin ana kaynağı olduğunu düşünen modernist estetik, yaratıcı katılıma ilham vermez, aksine, ötekinin uzaklaşmasını ve değerinin düşmesine sebep olur. İlişkisel olmayan, etkileşimsiz, katılımcı olmayan bu yönelim,

---

<sup>352</sup> A.g.e, s.79

<sup>353</sup> Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ütopya Yayınevi, Ankara

<sup>354</sup> A.g.e, s.79

<sup>355</sup> A.g.e, s.79

merhamet gibi, kadınsı değerler gibi ihtiyaçları görme ve bunlara cevap vermeyi barındıramaz.<sup>356</sup> Yalnız bir dahi olan sanatçı modeli, toplumla mücadele eden, sosyal etkileşimin faydalı ve iyileştirici rolü üzerine odaklanmamıza izin vermiyor. Filozof David Michael Levin'in "The Listening Self" adlı kitabında, "...Biz ve diğerlerinin birbirine geçme, bütün olma zorunluluğunu anlamalıyız, kendimiz, biz ve toplum, bu iç içe geçmişliğin zorlu inceliklerinin farkına varmalıyız." demektedir.<sup>357</sup> Kuşkusuz, dünyada ve kendi oluşumunda yalnız kalma duygusu, kültürümüzdeki sanatçılar için ortak bir deneyimdir. Nancy Fraser'ın "Unruly Practices" adlı kitabında belirttiği gibi: "Tek taraflı ve romantik bireyselci bakış açısı... ayırt edilemeyen bir zemine karşı haykıran tek başına bir ses... Farklı bir ses olarak nitelendirilebilecek bir yanıt için yer yok. Etkileşim için yer yok."<sup>358</sup> Film yönetmeni Ingmar Bergman ise hislerini şöyle tarif ediyor: "Sanatçı, tecritini, öznelliğini ve bireyciliğini neredeyse kutsal kabul eder... Burada birbirimizi dinlemeden ve birbirimizi ölüme terk ettiğimizi fark etmeden, yalnızlığımızla durup duruyoruz."<sup>359</sup>

Yaşar Kemal, 1960'larda İdil dergisine yazdığı yazıda şöyle söylüyor:

"Bencilliklerinin içine gömülmüşler. Yalnızlıklarının karanlığındalar. Bir çeşit korkaklık. Pısrıklığın beteri. Diri diri ölmenin başı. İnsanları diri kılan insanlara dünyayı sevdiren, insan olma onurunu duyuran, dünyaya, insanlara ilgilidir. İnsanlığın her haline, taşına toprağına ilgilidir. Dışımızdakilere de içimizdekiler kadar, kendi asli dertlerimiz kadar ilgilidir. İnsan yalnız bir yaratıktır, diyorlar. İnsanlar çaresizlikte yalnızlar. Düzensizlikler yalnız bırakmış, kendi içine benine gömmüşler insanları. Yoksa İnsanların en büyük özelliklerinden biri de onları dünyaya sıkı sıkıya bağlayan bir şey de, yanlarına yönlerine ilgilidir. Kırk günlük yolda yaprak kımıldasa, sen burada ta yüreğinin başında duyarsın, diyen yanlış dememiş. Duyacaksın değil, duymak asaleti insanın içinde var olan bir şeydir. Ya da var olması istenen bir şeydir. Ne çeşit olursa olsun, insanın yalnızlığını yarı yarıya indiren şey başkalarıyla dünyayla sıkı sıkıya ilgilidir.

İnsanları kendi benine gömmek, kulesine çekilmesini sağlamak için dünya kuruldu kurulalı her şey yapılmış. Dünyayı gemisini kurtaran kaptandır, düşüncesine sürüklemişler. Cümle felaketlerde buradan çıkmışa benzer. Biliyorum, sosyal politik zorunluluklar, tarihsel gelişmeler bunun başka türlü olduğunu söyleyor. Söylüyor ya insanlar bunun başka türlü olması için her zaman direktmişler. Diretiyorlar da... bunları bir yana bırakalım da, insanın başka insanlarla ilgisini yitirşinin acısına, küçüklüğüne bakalım. Bir yerde insanlar aç sefil, duymayanı ilgilenmeyi çok. Bir yerde

---

356 A.g.e, s.80

357 A.g.e, s.80

358 Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.80

359 A.g.e, s.80

zulümler oluyor, insanlar aşağılatılıyor aldırmayanı çok. Sanki insanın onuru orada zedeleniyor da burada kendisi sağlam kalıyor. Bir insanın düşkünlüğü her insanadır. Bu gerçeğe sırt çevirenler devekuşundan da beter olduklarının farkındalar mı? ”<sup>360</sup>

## 10.2. Diyalog - Empati

Arjantinli performans ve yerleştirme sanatçısı Leopoldo Maler: *“Her ne yaparsam yapayım halktan en az bir kişi benim işimle ilgili konuşmalı diye düşünürüm.”* ifadesinde bulunur. Geleneksel olarak sanat nesnesi ile doldurulan tüm sanatlar, sanatçı ve işin algılayıcısı arasında bir boşluk bırakmaktadır. Lacy'ye göre, yeni tip kamusal sanat bırakılmış bu boşluğu, sanatçının çalışma stratejilerinde öncelik verilmiş olan, sanatçı ve izleyicisi arasındaki ilişki ile doldurmaktadır. Bazıları için bu ilişki sanattır. Bu öncül, köklü ve farklı becerileri ortaya koyar. *“Estetik bir uygulama olarak insanların yanyana durmasını ele alalım, diyalogun uygulandığı bu çalışmada, farklı insanları bu iş için bir araya getirilmesiyle, benzerliklerin ve farklılıkların keşfedilmesi sağlanır.”*<sup>361</sup>

Sanatçı, eserinin tüm şeklini ve dokusunu tamamen seyircisini geliştirmek için oluşturmaktadır. Bu tür yaklaşımlar, sanatçıların genişletilmiş repertuvarlarını oluşturur. Houston Conwill: *“Mekanlarda insanlarla konuşmadan işleri yapamayız. Çalıştığımız toplumlardaki insanlarla çokça konuşuruz ve bu dönüştürücü bir deneyimdir. Bu hem bizi, hem de işi dönüştürür.”* demektedir. Bu iletişim süreci, yalnızca bilgi toplamanın bir yolu değildir, aynı zamanda sanatçının biçimsel kaygılarını da kavramsallaştırıp, ifade etmesinde bir yoludur.<sup>362</sup>

Los Angeles'da on üç binadan oluşan küçük tokyo diye adlandırılan bölgeye, 1986 yılında sanatçı Sheila de Bretteville, Amerika'ya yerleşmiş bir azınlık grup olan Japon'ların, süreç içerisinde çektikleri sıkıntıları sembolize eden, tarihleri, isimleri,

---

<sup>360</sup> İlgi Dergisi 7.3.1960 Yaşar Kemal (<https://www.cafrande.org/olum-ilgisizlikle-birlikte-geliyor-basliyor-yasar-kemal/>)

<sup>361</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.35

<sup>362</sup> A.g.e, s.35

kaldırımlara yerleştirmişti.<sup>363</sup> Sheila de Bretteville, Los Angeles'taki “Küçük Tokyo” projesiyle ilgili: *“İsimlerin ve tarihlerin önemli olduğunu düşünüyorum, çünkü konuşuyorlar, bana orada olduklarını söylediler, ben konuşmalarına aracılık etmiyorum... Ben bunu yorumlamıyorum, sadece topluyorum ve başkaları için form veriyorum.”* der.<sup>364</sup>



Resim 59: Little Tokyo Historic Art Walk

<http://jmcontractors.com/project-photos/urban-civic-developments/thirteen-buildings-within-downtown-los-angeles-cor-e-comprise-little-tokyo-historic-district-district-placed-national-r-egister-historic-places-1986-designated/#prettyPhoto>

Suzanne Lacy, bu ilişkisel çalışmaların konuşkan yapısının, sanatçıların hayal güçlerini genişletmesine ve aynı zamanda da tek taraflı ve stüdyo tabanlı sanat modeline yönelik, eleştirilere ihtiyacı olduğunu vurgular.<sup>365</sup>

Suzi Gablik bir sanat çağrısında bulunur: *“Empatik ve interaktif, dinleme yöntemiyle yayılan, anlayışın hakim olduğu... Monolog aracılığıyla tam olarak gerçekleştirilemeyen bir tür sanat...diğerinin sesini dinlemek zorunda olduğun açık konuşmalar.”*<sup>366</sup>

Bu değişim içindeki çalışmalar, bireysel bir yazarlık modelinden toplu bir ilişkiye geçişin önerisi olarak, sadece siyasete yönelik çalışmaları ele almaz. Diğeri için özlem,

<sup>363</sup> <http://jmcontractors.com/project-photos/urban-civic-developments/thirteen-buildings-within-downtown-los-angeles-cor-e-comprise-little-tokyo-historic-district-district-placed-national-r-egister-historic-places-1986-designated/#prettyPhoto>

<sup>364</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.35

<sup>365</sup> A.g.e, s.35

<sup>366</sup> A.g.e, s.36

bu sanatçıların işlerinin çoğuyla derin bir akış halinde çalışır. Bağlantı arzusu, tüm bu formlarla yaratıcı çabanını bir parçasıdır. Bu ilişki model, ister psikolojik, ister politik olarak ifade edilmiş olsun, manevi bir geleneğe dayanır. Birçok yeni tip kamusal sanatçı, etnik köken, cinsiyet veya aile ile ilgili bağlantılarını dile getirir. Dünya üzerindeki yerleşim alanları ve orada yaşayan tüm varlıklarla ilişki kurmanın çabası içindedirler. Lacy, ahlaki ve dini savların, ayrı bir benlik ikileminin üstesinden gelme ve hizmet anlayışı ihtiyacı üzerine kurulmuş olduğunu söyler. Bu ikilem, sadece özbenlik ve diğeri arasında hareket etmez, sanatçının genel ve kişisel bileşenleri arasında da algılanır.<sup>367</sup> Gerçek kamuyu sanatçıların gösterebileceğine inanan Kaprow, her bir sosyal kişinin içinde gerçekte özel bir kişi vardır der ve bunun kamu-kamu hizmeti için hayati bir önem taşıdığını vurgular. Bu meselelere ulaşmanın yolu, bazen organizasyonel, bazende yapısaldır, ancak sıklıkla da her bireyin içselleştirdiği, dokunaklı, merhametli, bir sonraki kişinin benzer bir benliğe sahip olduğunun farkına vararak ulaşılabilir. Aktivizimin kaynağı haline gelen duygunun altında yatan dinamik de budur.<sup>368</sup>

### 10.2.1 Jonathan Borofsky ve Gary Glassman'ın Ceza Evi Belgeseli

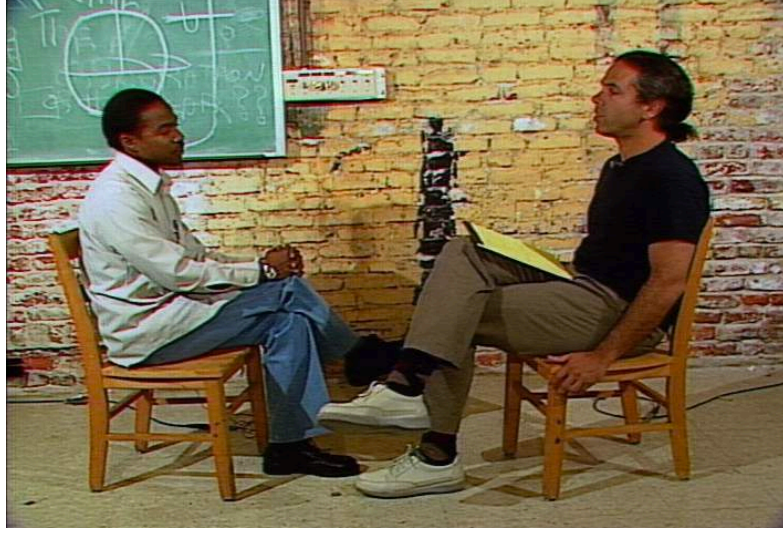
Sanat toplumu yeniden yapılandırabilir mi? California'da sanatçı Jonathan Borofsky ve arkadaşı Gary Glassman, 1985-86'da belgesel video yapmak için California'da üç farklı cezaevine giderler. Uzaktan gözlemlemek yerine, mahkumların durumlarını anlamak için yanlarına giderek, onları dinlediler. Bu toplumda bir mahkum olmak, özgürlüğünü kaybetmek ve hayatlarını bir çimento kutusunda kilitli yaşamamanın ne anlama geldiğini, anlamaya çalışırlar. Yaşamlarında neyin yanlış gittiğini anlatmalarını istediler. Yapılan bu belgesel videoda mahkumlar yazdıkları şiirleri paylaştı, bir kısmı yaptıkları eserleri sergiledi, bir kısmı da cezaevindeki hayatın eziciliğinden bahsetmişti. “*Her şeyin programlandığı bu yerde, insanlar kendileri hakkında durduk yere konuşmaz, çünkü bununla kimse ilgilenmez.*” diyorlardı. Glassman'a göre, bir kişinin dinlendiğini bilmesi o kişi üzerinde güçlü duygular yaratmaktadır.<sup>369</sup>

---

<sup>367</sup> A.g.e, s.36

<sup>368</sup> A.g.e, s.36

<sup>369</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.81



Resim 60: Gary Glassman, Jonathan Borofsky Prisoners 1985

<https://www.moma.org/collection/works/118255>

### 10.2.2. Suzanne Lacy Kristal Yorgan

Suzanne Lacy'nin yaşlanma deneyimi üzerine yaptığı çalışmalardan biri olan “Kristal Yorgan” (The Crystal Quilt) isimli çalışması, üç yıllık bir emeğin sonucuydu. Lacy medyada ve toplumda yaşlı kadınların nasıl algılandığını vurgularken, yaşlı kadınların görünen ya da görünmeyen liderlik kapasitelerini, farklı toplumsal stratejiler uygulayarak gözler önüne sermek istemekteydi.<sup>370</sup> Bu proje 1985-87 yılları arasında gerçekleştirilmişti. Bu süreç içerisinde; seminerler, film gösterimleri aynı zamanda çok sayıda gönüllü katılımcılarla ve birçok sanatçıyla işbirliği içinde, kitle iletişim araçlarını kullanarak gerçekleştirmişlerdi. Projenin önemli bir parçası da sanatçı Sharon Anderson tarafından organize edilen “Yaşlı Kadınların Liderlik Serisi” (Older Women’s Leadership Series) olmuştu.<sup>371</sup>

Suzanne Lacy'nin, Minneapolis'te işbirlikçileriyle gerçekleştirdiği Kristal Yorgan (The Crystal Quilt) isimli çalışmasının son durağı, şehir merkezinde bulunan bir alışveriş merkeziydi. Alışveriş merkezinin tavanı kristal bir yapıya sahipti. Büyük bir halı ve

---

<sup>370</sup> Tate, The Tanks: Suzanne Lacy, 3 August 2012  
(<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tanks-suzanne-lacy>)

<sup>371</sup> Suzanne Lacy, The Crystal Quilt, 1985-87  
(<http://www.suzannelacy.com/the-crystal-quilt/>)

üzerine yerleştirilen masalar kristal çatının tam altına yerleştirilmişti. Performans sırasında tavandan sızan yansımalar performansın bir parçasını oluşturacaktı.<sup>372</sup> 1987'deki anneler gününde, hepsi siyah renkte giyinmiş dört yüz otuz yaşlı kadın, bu performansa katılır. Dörderli gruplar halinde masaların etrafına oturan kadınlar, on beş dakikada bir verilen ses talimatıyla, kimi zaman el ele tutuşuyor, kimi zaman ellerini kavuşturuyorlardı. Aynı zamanda siyah olan masa örtüleri, sarı ve kırmızı renge döndürülüyordu. Bu görsel şölen, yaşlı kadınların birbirlerine geçmişlerini, hayal kırıklıkları, başarılarını, gelecekte beklediklerini, yaşlanmayla ilgili umutlarını ya da korkularını anlatırken eşlik etmekteydi. Lacy'nin tabiriyle bu diyaloglar heykele dönüşmüştü (sculpted conversations).<sup>373</sup>



Resim 61: Suzanne Lacy: Kristal Yorgan (The Crystal Quilt) © The artist Photo: Gus Gustafson

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks/display/suzanne-lacy-crystal-quilt>

Ayrıca şehirde yaşayan yetmiş iki kadına ait önceden kaydedilmiş bir ses kaydı, izleyiciler tarafından duyulacak kadar yüksek bir sesle, bir salona yansıtılmıştı: *“Bizler artık eski günlerdeki gibi sallanan sandelyede oturup, örgü ören büyükanneler değiliz. Bizler büyükanneler bunu artık yapmıyoruz”; “Yaşlılık, kimsenin sana bir şey sormamasından kaynaklanıyor.”; “Kimse sizinle konuşmuyor, bir süre sonra hafızanızı kaybediyorsunuz, insanlar beni dinlemediği için çok acı çekiyorum.”*<sup>374</sup>

<sup>372</sup> A.g.e

<sup>373</sup> Tate, The Tanks: Suzanne Lacy, 3 August 2012

(<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tanks-suzanne-lacy>)

<sup>374</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.81

Lacy, bu kadınların sahip oldukları tecrübe ve bilgi hazinelerinin farkında olunamadığını ve onların potansiyel aktivistler olduklarını söylüyor.<sup>375</sup>

Suzanne Lacy'e göre, empatik dinleme ötekine yer açar ve ben merkezliyeti kaldırır. İnsanların seslerini vermek topluluğu oluşturur ve sanatı sosyal açıdan duyarlı kılar. Etkileşim, başkasının gözünden bakmaya ve empatiye araç olur. Sanatçı subjektif bir antropolog gibi diğerinin topraklarına gelir ve onların deneyimlerinin bir yolu bir aracı olur.<sup>376</sup>

Lacy, “*Hemen çözüme ulaşamayacak, en acil sosyal problemlerimizi ve etrafımızda olup bitenleri hissedip, tanıklık etme kabiliyeti, belki de sadece sanatçılarda vardır, bu hisler belki de, sanatçıların dünyaya sunduğu bir hizmettir.*” diyor.<sup>377</sup>

### 10.2.3. Mierle Laderman Ukeles “Temizliğe El Atmak”

“Temizliğe El Atmak”<sup>378</sup> (Touch Sanitation) Mierle Laderman Ukeles'in 1978'de, New York şehrinde, temizlik işleri departmanında gerçekleştirdiği bir çalışmadır. Sanatçı çöp toplayan çalışanlarla ve ustabaşlarla, elli dokuz farklı bölgede bir araya gelir, onlarla tanışıp konuşur. Ukeles'in ilk gerçekleştirdiği bu çalışması on bir ay sürecektir.<sup>379</sup> New York'un beş ilçesini ziyaret ederek 8.500 işçi ve ustabaşı ile el sıkışmıştı Ukeles. İşçilerin yoklamasına katılıp, aynı sırada onlarla yürüyordu ve her birinin yüzüne bakarak, New York'u hayatta tuttukları için onlara teşekkür ederek bir ritüel gerçekleştiriyordu.<sup>380</sup>

---

<sup>375</sup> Tate, The Tanks: Suzanne Lacy, 3 August 2012

(<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tanks-suzanne-lacy>)

<sup>376</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.82

<sup>377</sup> A.g.e, s.82

<sup>378</sup> Rıfat Şahiner. Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi: Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar, Ütopya Yayınevi, s.105

<sup>379</sup> A.g.e, s.82

<sup>380</sup> A.g.e, s.82





Resim 62: Mierle Laderman Ukeles, Touch Sanitation Performance, 1979–80. Daily speech to DSNY workers in DSNY facility. Photograph. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York

[http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1069&context=hc\\_sas\\_etds](http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1069&context=hc_sas_etds)

Kamusal Sanat alanında öne çıkan isimlerden biri olan Mierle Laderman Ukeles, sosyal mesajlar veren, yenilikçi video yöntemleri kullanan bir sanatçıdır.<sup>381</sup> Sanatçının “Temizliğe El Atmak” (Touch Sanitation) adlı bu işi, Koruma Sanatı'nın (Maintenance Art)<sup>382</sup> erken örneklerinden biridir. Rıfat Şahiner, “*Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*” adlı kitabında, Ukeles'in ekolojik kaygılardan hareketle bazı önemli soruları gündeme getirmekte olduğunu vurgular.<sup>383</sup>

“Üretim hattının diğer ucunda neler oluşur? Tüketildikten sonra maddelerin yararlılığına ne olur? Hurdaya/çürüğe çıkanlara ne olur? Ya atıklara? Zehirli gaz ve toksinlere? Radyoaktif maddelerin süreli etkileriyle nasıl baş edilir? Özellikle her gün 22 bin ton atık üreten fabrikalar, işdünyasının, patronların ya da New York Belediye Başkanı'nın umurunda mıdır? Peki, sokağın, kaldırımının düzenli olarak temizliğine bakmakla sorumlu temizlik işçileri bu işin üstesinden nasıl gelmektedir?”<sup>384</sup>

<sup>381</sup> Rıfat Şahiner. *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi: Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*, Ütopya Yayınevi, s.105

<sup>382</sup> A.g.e, s.106 (Maintenance Art, Ukeles'in 1969 yılında, ev kadınlarının toplumsal baskılardan sıyrılarak kadınlığa terfi etmeleri için yaptığı bir çağırısı konu alan manifestonun başlığıdır.)

<sup>383</sup> A.g.e, s.106

<sup>384</sup> A.g.e, s.107

Şahiner, Ukeles'in bu işinde aslında kavramsal bir bakış açısından hareketle, bürokrasiyi sarsmayı hedeflediğini, ayrıca da modernizmin rasyonel estetiğini sorgulamakla birlikte, postmodernizmin dekoratif temelsizliği ile de hesaplaştığını söylemektedir.<sup>385</sup>

Ukeles "Touch Sanitation" adlı performansını şöyle tanımlar: "*Gerçek sanat el sıkışmasının kendisidir. Bir işçiyle el sıkıştığımda... Bu fikri ve performansı onlara sunarım ve sonra verdikleri tepki ile de biter.*" Touch Sanitation çalışması, işçilerle iletişim kurması, oluşmuş sınırların kalkması, onları önemsemesi, onları dinlemesi bir farkındalık meydana getirmişti. Kökü dinlemeye dayanan sanat, kendini ve diğerini birleştirerek geliştirir, karşılıklı birbirini anlayan bir akış deneyimi oluşturur. Bu sanat, görsel yönelimden ziyade dinleyici merkezli oluşuyla, yeni bir farkındalık meydana getirmişti.<sup>386</sup>

#### 10.2.4. Paulo Freire ve Diyalog

Paulo Freire diyalogun tanımını ve var olabilmesi için gereklilikleri şöyle sıralar:

"Diyalog, insanlar arasındaki yüzleşmedir ve dünyayı adlandırmak için dünya aracılığıyla yaşanır. Bu nedenle dünyayı adlandırmak isteyenlerle bu adlandırmayı istemeyenler arasında - öteki insanlara kendi sözlerini söyleme hakkını tanımayanlarla bu hakları ellerinden alınmış olanlar arasında - diyalog oluşamaz. Temel bir hak olan kendi sözünü söyleme hakkı inkar edilmiş insanlar, ilk önce bu hakkı yeniden kazanmalı ve bu insandışılaştırıcı ihlalin sürmesini önlemelidirler. O halde, insanların kendi sözlerini söylemesiyle ve dünyayı adlandırmasıyla dünya dönüşüme uğruyorsa, diyalog, insanların insan olarak taşıdıkları anlamın hakkını verme tarzı olarak kendini dayatır. Bir bakımdan diyalog varoluşsal bir gerekliliktir. Ve diyalog, içinde diyalogcuların ortak düşünce ve eylemlerini, dönüştürülecek ve insanlaştırılacak olan bir dünyaya yönelttiği yüzleşme olduğu için ne bir kişinin fikirlerini ötekine "yığma" edimine indirgenebilir ne de tartışmacılar tarafından "tüketilen" basit bir fikirler değiş tokuşu olabilir...<sup>387</sup> Ayrıca dünyayı adlandırmaya ya da doğruyu aramaya değil; kendi doğrularının diğerine dayatılmasına adanmış insanlar arasındaki düşmanca bir polemik, tartışma da değildir...<sup>388</sup>

Diyalog dünyayı adlandıran insanlar arasında bir yüzleşme olduğu için, bazı insanların ötekiler adına bu yüzleşmeyi gerçekleştirdiği bir konum olamaz. Diyalog bir yaratma edimidir; bir insanın başka bir insan üzerindeki egemenliğinin kullanışlı bir aracı olarak hizmet edemez. Diyalogda içkin olan egemenlik, diyalogcuların dünya üzerindeki egemenliğidir; insanların özgürleşmesi için dünyanın fethedilmesidir."<sup>389</sup>

---

<sup>385</sup> A.g.e, s.107

<sup>386</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.82

<sup>387</sup> Paulo Freire, Ezilenlerin Pedagojisi, Çeviren: Dilek Hattatoğlu & Erol Özbek, Ayrıntı Yayınları s.78

<sup>388</sup> A.g.e, s.78

<sup>389</sup> A.g.e, s.78

Freire tüm bunlarla birlikte diyalogun derin bir dünya ve insan sevgisi gerektirdiğini ve bu sevgi yoğrulmadıkça diyalogun var olamayacağını söyler. Sevgi diyalogun hem kaynağı hem de kendisidir, sorumluluk sahibi öznelerin görevidir ve bir egemenlik ilişkisinde var olamaz çünkü egemenlik kuranda sadizmi, egemen olunanda mazoşizmi ortaya çıkarır. Sevgi korku edimi değildir, cesaret edimidir Freire için, bu sebepten de sevgi öteki insanlara adanmışlıktır.<sup>390</sup>

“Ezilenlerin bulunduğu her yerde sevgi edimi, onların davalarına - özgürleşme davasına - adanmışlıklarındadır. Ve bu adanma, sevgi içinde gerçekleştiği ölçüde diyalog niteliğindedir. Bir cesaret edimi olarak sevgi, duygusal olamaz; bir özgürlük edimi olarak, manipülasyona bahane oluşturamaz. Yeni özgürlük edimleri doğurmalıdır; yoksa sevgi değildir. Bu durumun imkansız kıldığı sevgiyi yeniden kurmak, yalnızca ezilme durumunun ortadan kaldırılmasıyla mümkün hale gelir. Eğer ben dünyayı sevmezsem - hayatı sevmezsem, insanları sevmezsem- diyaloga giremem.”<sup>391</sup>

Bir diğer taraftan alçak gönüllülük olmadan diyalog var olamaz, bir kibir edimi olarak yürütülemez diyen Freire, birlikte öğrenme ve eyleme görevine girmiş insanlar alçak gönüllülüğten uzaklarsa diyalogun kopacağını söyler. Ötekini hep cahil olarak damgalıyorsak, kendi cehaletimizi hiç fark etmiyorsak nasıl diyalog kurabiliriz.<sup>392</sup>

“Kendimi öteki insanlardan - içlerinde başka 'ben'leri göremediğim safi 'şey'lerden - apayrı bir yerde görüyorsam nasıl diyalog kurabilirim? Kendimi 'pür' insanların, doğrunun ve bilginin sahibi olan bir çekirdek grubun üyesi olarak görürsem, bu grubun üyesi olmayanlar 'o insanlar' veya ayaktakımı olursa nasıl diyalog kurabilirim? Dünyayı adlandırmanın seçkinlerin görevi ve halkın tarihte yer almasının bir kokuşma işareti olduğu, bu yüzden de bundan kaçınılması gerektiği varsayımından yola çıkarsam, nasıl diyalog kurabilirim? Ötekilerin katkısına kendimi kapatır -ve hatta bu katkıyı hakaret olarak algılırsam- nasıl diyalog kurabilirim? Yerimden edileceğim korkusu içindeyken, bu olasılığın varlığı bile benim için işkence demekken nasıl diyalog kurabilirim?”<sup>393</sup>

Kendinden menkul haklılık, diyalogla bağdaştırılmaz. Alçak gönüllülüğten yoksun ya da bu niyetini yitirmiş insanlar halka ulaşamazlar, dünyanın adlandırılmasını da halkın ortakları olamazlar. Kendini ölümlü insanlardan ayırabilen bir kişinin gerçekle yüzleşmek için katedeceği yol çok uzundur. Bu yüzleşme noktası ne cahillerin

---

<sup>390</sup> A.g.e, s.79

<sup>391</sup> A.g.e, s.79

<sup>392</sup> A.g.e, s.80

<sup>393</sup> A.g.e, s.80

bulunduğu bir yerdir ne de bilgelerin, yalnızca birlikte öğrenme çabasındaki insanların bulunduğu yerdir. Diyalog insana yoğun bir inancı gerektirir insanın yapma-yeniden yapma; yaratma-yeniden yaratma gücüne inanç, tüm insanların doğuştan sahip olduğu insan olma yetisine inanç. “İnsana inanç” diyalogun bir a priori şartıdır.<sup>394</sup> “Diyalogcu İnsan” ötekiyle yüz yüze gelmeden ona inanır, ancak aynı zamanda da eleştireldir, insanın sahip olduğu yaratma ve dönüştürme gücüne rağmen, somut bir yabancılaşma durumunda insanların bu gücü kullanamaz şekilde örselenebileceğini bilir, ama bu olasılık “insana inancı” yıkmaz, sadece karşılık verilmesi gereken bir meydan okumadır. “Diyalogcu İnsan” yaratma ve dönüştürme gücünün, somut durumlarda bertaraf edilse de, yeniden canlanmaya eğilimli olduğunu da bilir der Paulo Freire.<sup>395</sup> Ve yeniden doğum-bahşedilerek değil, özgürleşme mücadelesi içinde, köle emeğin yerini, hayata şevk veren özgürleştirilmiş emeğin yer almasıyla meydana gelebilir.<sup>396</sup>

“İnsana duyulan bu inanç olmaksızın diyalog kaçınılmaz olarak vesayetçi manipülasyona dönüşerek yozlaşan bir sahteliktir... Sahte sevgi, sahte alçakgönüllülük ve insana zayıf bir inanç güven yaratamaz. Güven taraflardan birinin diğerine sağladığı, gerçek ve somut amaçlarına ilişkin kanıtlara dayanır; ortağın sözlerinin eylemleriyle uyumadığı yerde güven olamaz. Söylediğinden farklı bir şey yapmak - kendi sözlerini hafife almak güven uyandıramaz. Demokrasiyi yüceltirken halkı susturmak yüzüzlüktür; hümanizmden dem vururken insanı hor görmek, bir yalandır.”<sup>397</sup>

Freire umut olmadan da diyalog var olamaz der. Umut insanların sadece öteki insanlarla düşünce ve duygu birliği içinde hareket etmelerinden doğar. Umutsuzluk dünyadan kaçışın bir biçimidir. Mücadele ettiğimiz sürece umut bizi hareketlendirir, mücadele ettiğimiz yerde de bekleyebiliriz. “*Diyalogcular çabalarından hiçbir şey ummuyorlarsa, onların yüzleşmesi boş ve kısır, bürokratik ve sıkıcı olacaktır.*” Son olarak da gerçek diyalog, diyalogun tarafları, eleştirel düşünmeyi-dayanışmayı-insan bütünlüğünün önemini- dönüşümü kavrayarak eylemden kopmadan, kapsadığı tüm tehlikeleri göze alarak gerçekleştirebileceğini söyler Freire.<sup>398</sup>

---

<sup>394</sup> Paulo Freire, *Ezilenlerin Pedagojisi*, Çeviren: Dilek Hattatoğlu & Erol Özbek, Ayrıntı Yayınları s.80

<sup>395</sup> A.g.e, s.81

<sup>396</sup> A.g.e, s.81

<sup>397</sup> A.g.e, s.81

<sup>398</sup> A.g.e, s.82

Freire'nin Ezilenlerin Pedagojisinde tanımladığı, önem verdiği bir kavram olan diyalog yeni tip kamusal sanatın da temel taşlarındandır. Bu temellere dayanan yukarıda bahsettiğimiz Suzanne Lacy ve Ukeles ve benzeri sanatçılar, grup konuşmalarına ayrı bir önem vermektedir. İzleyici bu çalışmaların aktif bir parçası haline gelerek sürecin bir parçasını oluşturur. Bu dinleme merkezli işler baskın ve geleneksel görsel merkezli geleneğe meydan okumaktadır.<sup>399</sup>

David Michael Levin yaşadığımız bu karmaşa içerisinde, sürüklendiğimiz bu dönemde dinlemenin paradigmalarda bir değişimi teşvik etmek için ortaya çıkmasının tam da zamanı olduğunu düşünmektedir.<sup>400</sup>

### 10.3. Bağlantısal Estetik

Gablik, dünyayı etkileyen süreçler, kuantum fiziği, ekoloji, sistemler teorisi gibi ilişki alanları tanımlayan bu terimlerin, öne sürülen bu yeni modellerin, ayrı nesnelere yerine, gerçeğin ilişki doğasına odaklanan, bütünleştirici düşünme biçimlerini gerektirdiğini söyler. Sanatçılar da artık yaptıkları çalışmalarda, daha radikal düzenlemeler bulmalıdırlar. Sanat yapmak için farklı becerilerin ve farklı yaklaşımların olması gerekmektedir. Modernist, görme merkezli paradigmayı ve onun izleyici epistemolojisini aşmak için, ortaya çıkan bu daha interaktif, birçok kişi tarafından anlaşılabilir ve mantıklı olmasını sağlayan yeni bir çerçeveleme sürecine ihtiyaç doğmuştur. David Michael Levin: *“Etkileşimli ve açık fikirli bir norm olan dinleme, çok farklı bir episteme ve ontoloji üretir-çok farklı bir metafizik.”* olduğunu vurgulamaktadır. Modernizmin çatışmacı yönelimi, bireyi ve toplumu muhalif ve karşıt gruplar olarak düzenlemiş olmasıydı, ikisinden biri ötekini harcamaları dışında genişlemez veya gelişemezdi.

Suzi Gablik ise şöyle söylüyor: *“Özgür ve kendi kendine yeten birey, uzun zamandır kültürümüzün ideali olmuştur. Sanatçılar özellikle kendilerini amaçlarını gerçekleştirmek için mükemmel ve özgür aktörler olarak görmekteler, bu da kendi sonlarını hazırlamaktadır.”*<sup>401</sup>

---

<sup>399</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.82

<sup>400</sup> A.g.e, s.83

<sup>401</sup> A.g.e, s.83

Suzi Gablik'e göre, eğer modernizm ve sanat, biricik ve kendine müstakil bir kavram olan **bağlantısal estetik** (connective aesthetics) etrafında gelişip ortaya çıksaydı, bugün durum çok farklı olurdu.<sup>402</sup> Sanatın canlandırılmasının yanı sıra, benliğin nasıl tanımlanacağı ve deneyimleneceği, yeni bilince nasıl katkıda bulunulacağına da önemi üzerinde duran Gablik, bu radikal ilişkinin, sanatı anlamak için sahip olduğu imalara dikkat çekmek ister. Ben ile diğeri arasındaki sınırın sabit olmaktan çok akıcı olduğunu belirtirken, diğerin bireysellik sınırında olduğuna da dikkat çeker. İlişkinin gerçek karakteri ve ekolojik ve etkileşimli özelliğine uyum sağlayabilen öznelliklerarası (intersubjective) bir benlik versiyonundan bahsettiğini vurgulayan Gablik, Avustralya'nın derin bir ekolojisti olan John Seed'in sözlerini hatırlatır: “*Ben şu anda yağmur ormanıyım, temiz hava ve su içeriyorum.*” Nesnellik, duyguyu ayırır, yalnızca gerçekleri istemektedir ve hislerden kopuktur. Nesnellik (Objectivity), dünyaya uzaktan hizmet eden bir araç gibi durur, bizler farkına varmadan görmeden önce gözler ve gerektiği şekilde yönlendirir.<sup>403</sup>

Sanata bakış açılarımızı değiştirip onu daha merhametli bir hale sokabilir miyiz? Psikolog James Hillman'ın “*Dünyaya bağlılığı ve devamlılığı nasıl sağlayabiliriz?*” sorusuna cevaben Gablik, bilimsel düşüncelerimizde, politikalarımızda, karşılıklı bağımlılığımızı-bağlılığımızı görmek için eksik olanın, estetik felsefemizdeki kadınsı bakış açıları olduğunu söyler. Önemsemek ve merhamet, ilgisiz bakışların sahte nesnelciliğine ait olmadığını düşünmektedir. Önemsemek ve merhametin ruhun araçları olduğunu, ancak genellikle empati kurmakta zorlanan toplum tarafından alay edilmekte olduğunu belirtir ve eleştirmen Hilton Kramer'in fırtına yaratan sözlerini hatırlatır: “*Sanat başka bir amaca değil sadece kendine hizmet ettiğinde o sanat en iyi sanattır.*” Kramer'in düşüncesine göre, sanatla ilişkisi olmayan, hiçbir sorunu çözmeyen ancak estetik olanlar sanat diye meşrulaştırılmaktadır.<sup>404</sup> Gablik, yeni tip kamusal sanat örneklerinin çoğunun kesinlikle bu açıklamaları yalanladığını iddia eder. Bununla birlikte, sanat dünyasının “etkileşimi” kendine aracı olarak seçen sanatçıları inkar etmekten vazgeçmeleri gerektiğini belirtir. Göz hegemonyasının hakim olduğu

---

<sup>402</sup> A.g.e, s.83

<sup>403</sup> A.g.e, s.84

<sup>404</sup> A.g.e, s.84

kültürümüzde, yaratıcılık bakışa takıntılıdır, bunu aşamayan görüşler izleyicinin varsayılan durumunu zayıflatmak için görme merkezli paradigmaya meydan okuyan sanatın, sanat değil sosyal hizmet ürettiği şeklinde eleştirilere maruz bırakılır. Gablik şöyle devam etmektedir:<sup>405</sup>

“Şahsen ben, 8.500 temizlik işçisi ile tokalaşmakla ilgili bir sosyal çalışma duymadım. Sosyal çalışanların yaptıkları işler, sanatçıların yaptıklarından oldukça farklı bir yerde durmakta... Bütün bu itirazlara bakarak, ben tabanlı sanat modeli ve **bağlantılılık** (connectedness), modellerini kıyasladığımda **bağlantılılık** (connectedness) bana çok daha farklı bir sanat duygusu vermekte, neyin daha önemli olduğuyla ilgili fikrim değişti... Sonuç olarak, kültürümüzün bireycilikle olan romantizmi artık yeterli değil.”<sup>406</sup>

James Hillman, “*Yüz Yıldır Sahip Olduğumuz Psikoterapi - ve Dünyanın Kötüleşmesi*” (We've Had a Hundred Years of Psychotherapy — And the World's Getting Worse) adlı kitabında “Kınama Terapisi”nden (castigates therapy) bahseder. James Hillman uygulanmakta olan terapi tekniklerinin iyileştirilmesi gerektiğini düşünüyordu. Toplumun içinde büyüyen kızgınlıklarımız, endişelerimiz, kişisel gelişimlerimiz için uygulanmakta olan terapinin sadece kendini geliştiren bir felsefe haline geldiğini iddia ediyordu. Hillman'a göre psikoterapi sadece “iç ruh” üzerinde çalışıyor, oysaki sorun dışarıdadır, binalar, okullar, sokaklar, hastadır. Şifaya ihtiyacı olan hasta olan dünyadır.<sup>407</sup>

Bağlantısal estetik (connective aesthetics), modern çağda egemen olan kendilik ve dünya arasındaki mekanik bölünmeyi çözerek, bu yabancılaşmanın köklerine saldırır. Ötekini hoş görmeye başladığımızda dünya şifa bulmaya başlar. Örneğin, Ukeles'in çalışmasında, empati ve iyileşme parametrelerdir: Her işçiye açılan açık el, cömertliğin kalitesini ve özeni çağırır. “*Bu yeni felsefenin çerçevesini anladıkça, batı geleneğinin, elitin köklü hiyerarşinin sonucu ortaya çıkmış ayrımcılık ve reddetme süreci boyunca gelişmiş cinsiyet, sınıf ve ırksal ayrılıkların ötesine geçmeyi öğreniyoruz.*”<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> A.g.e, s.85

<sup>406</sup> A.g.e, s.85

<sup>407</sup> A.g.e, s.85

<sup>408</sup> A.g.e, s.86

Suzi Gablik'e göre, köklü bir bireysellik ve sanatın yaşamdan ayrı tutulması konusundaki yeteneğiyle modern estetik, izleyicinin bağımsız gözlemci rolünü sınırlandırmaktadır. Gablik, aynı zamanda da böyle bir sanatın topluluğu asla yapılandıramayacağını vurgulamaktadır.<sup>409</sup>

Bağlantısal estetik, (connective aesthetics) dünyanın derinliklerinde gömülü olan insanın doğasını görür. Sanatı, tüm boyutlarıyla açarak bağlantılı-lık, iyileşme-şifa için bir model haline gelir. Sosyal bağlam, etkileşim-süreklilik ve birlikteliği oluşturmak için bir akış yaratır, aynı ekosistemde karşılıklı hareket ederler. Dinleyici odaklı bir paradigmada, sanatçı ve izleyicinin eski uzmanlık alanları, yaratıcı-yaratıcı olmayan; profesyonel-profesyonel olmayan; kim sanatçı-kim değil, aradaki ayrım net değildir. Bu sunumu yapılan deneysel alan, kişisel zevklere göre değil, kültürümüzde ortaya çıkan birçok etkileşimli ve çevreyle ilgili modellerle daha uyumlu bir yeni sanat uygulaması tayin etmelidir.<sup>410</sup>

#### **10.4. Sanatçının İç Gereklilikleri (Estella Conwill Majozo)**

Estella Conwill Majozo sanatçı için gerçek zorluk iyi olanı araştırıp bulup onu önemli hale getirebilmektir, gerçek meydan okuma budur demektir. Sadece fikirleri ya da ilhamı madde haline getirmek değil, aynı zamanda bu ilhamı önemli kılmak gerekir. Sanatsal eserler yalnızca izleyiciye ilham vermez, aynı zamanda, insan olmanın ne demek olduğunu da daha iyi anlamak için sanatçının mücadelesine dair kanıtlar sunar. İşler, gerçeği farklı bir bakışa dönüştürme çabası içindeki sanatçının kemik iliğine kadar işlemiş vasiyetleridir.<sup>411</sup>

Majozo'ya göre, dış arazinin ruhu etkilemesi sonucu, dönüşüm değişim gerçekleşebilir. Haritalandırmamız gereken gerçek arazi ruhumuzun hayal alanıdır. Ruh sanatçının eylemlerinin doğduğu topraklardır, sanatçının kavramsallaştırdığı, yarattığı veya yok

---

<sup>409</sup> A.g.e, s.86

<sup>410</sup> A.g.e, s.86

<sup>411</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.88



ettiği her şeyin başlangıç noktasıdır. Sanatçı, ruhunun özel bahçesine yönelir, sanatı yoluyla bu sürecin kanıtını sunar, bu da diğerlerine ilham verir.<sup>412</sup>

Bir sanatçının aktiviste nasıl dönüştüğü sorulduğunda Majozo: “İlginç buluyorum bu tip soruları, çünkü ben ayırım yapmıyorum. Benim için iki rol tek bir varlık: Sanatçı eylemcidir.” demektedir. Afrikada, sanatçının eseri dünyadaki her şey gibi bir işleve sahip olduğunu da belirten Majozo, yazar-şair Audre Lorde'nin “Sanat bir zorunluluktur, lüks değil.” sözünü hatırlatır.<sup>413</sup>

Majozo'ya göre, batı düşüncesindeki yerleşik ayrılık ve ötekilik kavramları dünya kültürlerinde tahribat yaratmıştır. Her ne kadar doğru bir kültürün tek elinde değilse de, Afrika'nın her şeyin gerçekte “özüne bağlılık” (intrinsic connectedness) olduğu görüşünü benimsemek, hepimizin geldiği kökeni hatırlamamıza ve bunun sonucu olarakta, belki de daha derin bir şekilde kendimizi yeniden hatırlamamızı sağlayabileceğine dikkat çekmek istemektedir. Kökenimizi hatırlama sorumluluğu önemlidir çünkü o olmadan kültürel ve kültürler arası hafıza kaybımız asla yerine gelmez, ortak insanlığımız asla tam olarak kabul görmez. Hafızasını kaybetmiş insan gerçek bir kimliğe sahip olamaz, kendi umutsuzluklarından dolayı kendi yüzünden bile korkar, topluluk duygusunu geliştiremez, insanlar arasında bütünlük sağlayamaz. Majozo, Bağlılığı-ait olmayı (connectedness) bilen kültürlerin, bu kavramın başlangıcımızdan bu yana, hayatta kalmamızda oynadığı rolün ne kadar önemli bir unsuru olduğunu da bildiklerini vurgular.<sup>414</sup>

Estella Conwill Majozo göre, ortak insanlığımızı hatırlayan ve gerçek doğamızın tanınmasını teşvik eden, AIDS'li insanlarla yaşayarak, bu insanların etrafına örülmüş korku duvarlarını yıkmak için çalışan, Anna Halprin'e benzeyen sanatçılardır.<sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> A.g.e, s.88

<sup>413</sup> A.g.e, s.89

<sup>414</sup> A.g.e, s.89

<sup>415</sup> A.g.e, s.89

### 10.4.1 Anna Halprin

Performans sanatının en önemli özgün düşünürlerinden kabul edilen Anna Halprin geleneksel dans kavramlarına meydan okuyarak, insanları doğayla bütünleştirmek, fiziki ve ruhsal olarak iyileşmeyi sağlamak için topluluklar oluşturmaktaydı. Toplumsal sorunlarla ilgilenen sanatçı dansın sınırlarını genişletmişti. 1960'lı yıllarda ırkçılığa karşı siyahlardan ve beyazlardan oluşan dansçıları bir araya getirerek işbirliği içinde “Bizim Seremonimiz” (Ceremony of Us) adı altında performanslar gerçekleştirmişlerdi.<sup>416</sup>

1970'lerde kanser hastalığına yakalanan sanatçı, iyileşme sürecinde dansı kullandı ve akabinde kanserli ve AIDSli hastalar için yaratıcı dans programları düzenledi. İyileşmede yardımcı etkili sanatlardan yararlanılabilmesi için 1978 yılında Tamalpa Enstitüsü'nü kurmuştu. Bu kurum halen tüm dünyadaki insanlar için barış sağlayıcı bir güç ve iyileştirici olarak dansı kullanmaya devam etmektedir.<sup>417</sup>



Resim 63: Anna Halprin. Ceremony of Us, San Francisco Dancers' Workshop and James Woods' Studio, Watts, Los Angeles, Calif. (1969). Photo by Susan Landor. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

<https://artwriting.sva.edu/journal/post/radical-bodies-anna-halprin-simone-forti-and-yvonne-rainer>

<sup>416</sup> <https://www.annahalprin.org/biography>

<sup>417</sup> A.g.e



Resim 64: Tylon Barea (Photographer), Ceremony of Us at the Mark Taper Theatre, Los Angeles, 1969 Courtesy of Anna Halprin

<http://experiments.californiahistoricalsociety.org/anna-halprin-jews-are-a-dancing-people/ceremony-of-us-2/>



Resim 65: Circle the Earth: Dancing with Life on the Line Courtesy of Sue Heinemann

<https://californiahistoricalsociety.blogspot.com.tr/2016/01/anna-halprin-dance-as-healing-art.html>

## 10.5. Blues Formu

Yapılmış işlerin hiçbiri, işin estetik kalitesinin feda edilmesini önermez. Ancak, sanatçı olması gerekmeyen, topluluk katılımcılarını içeren kamusal sanat projelerinin kritik meselesi, estetik kalitenin yok olma olasılığıdır. Bir şekilde, katılımcıların estetiği ve işin kalitesini düşüreceklerinden korkular. Majozo, elitçiliğin yok edileceği, sanatın işlevinin bir kez daha fark edileceği, ifade özgürlüğünün ve insan olmanın ne anlama geldiğinin eylemlerimizde görülüyor olması, belki de daha büyük bir korkudur demektedir. *“Eğer bu kadar korkulacak işlerse bunlar o halde bu sanatı yapmaya devam etmeli ve yeni yollar bulmaya çalışmalıyız.”*<sup>418</sup>

Bu gizemli sürecin çözümlenmesinde Estella Conwill Majozo Afrika kökenli Amerikalıların blues formundan yardım alır.<sup>419</sup> Türkiyedeki aşık atışmalarına benzeyen bu form, Afrika kültüründe demokratik katılımların olduğu toplantılarda, dini ritüellerde, kent sorunlarının tartışıldığı halk toplantılarında, sanatçıların müzikal ifadelerde bulunmasıdır. Afrikalı kölelerin yeni dünyaya getirdikleri bu gelenek, Afro-Amerikan müziğindeki; soul, gospel, ritim ve blues, rock-roll, funk ve hip hop gibi sayısız formlarında yer almıştır.<sup>420</sup> Majozo etnik-müzikologların tarif ettiği blues formunun üç hattını sanatın kendisi ve sahip olduğu potansiyel için bir metafor olarak kullanır. ilk hat çağrı<sup>421</sup> (call); ikinci hat, yanıt (response); üçüncü hat ise serbest bırakma (release) dir.<sup>422</sup>

---

<sup>418</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.90

<sup>419</sup> A.g.e, s.90

<sup>420</sup> Call and response

([https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Call\\_and\\_response\\_\(music\).html](https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Call_and_response_(music).html))

<sup>421</sup> Blues yapımında kullanılan en popüler uygulamalardan biri, çağrı-yanıt cümleciğidir. Tam anlamıyla müzikal bir konuşma aracı olan çağrı ve yanıt cümlesi genellikle üç ardışık ifadeden oluşan gruplar halinde sunulur.

([https://www.premiarguitar.com/articles/Call\\_and\\_Response\\_Phrasing\\_Ideas\\_for\\_Creating\\_Memorable\\_Solos](https://www.premiarguitar.com/articles/Call_and_Response_Phrasing_Ideas_for_Creating_Memorable_Solos))

<sup>422</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.90

Majozo'ya göre çağrı: İçinde bulunduğumuz dünyadaki kötü durumlara karşı bilincimizi uyandırmak, ilgi alanımızı genişletmek için bizi cesaretlendirir, ilham verir. Ardından gelen yanıt: Sanatçının yaratımıdır. Sanatçının yaratıcı ifadesi değişimi teşvik eder, tanımlar ve isimlendirir. Bu sürecin sonu zannedilse de değildir. Toplululuk deneyiminin üyeleri olarak kendi arazilerindeki değişimin etkileşimin başlamasına, mesajın vücut bulmasına izin vererek fikri serbest bırakarak, sürecin devam etmesini sağlar. Bu temel insandan insana etkileşim, insanlar arasındaki ortak yaşamı işaret eder.<sup>423</sup> Bunu anladığımızda, kendimiz ve ağaçlar arasındaki nefes dinamiğini, okyanusla ozon arasındaki ilişkiyi daha iyi idrak edebileceğimizi söyler Majozo.<sup>424</sup>

Blues, çağırıyor - değişime sesleniyor ve toplumu dönüştürmeye devam ediyor. *“İzleyicisini yaratıcı sürece davet eden ve onları güçlendiren ilgili bir sanat yaratmak zorundayız. Öyle görünüyor ki, bu dönüşümün gerçekleşmesi için çevremizdeki çağrılara, yaratıcı ve uygun bir şekilde yanıt vermeye hazırlanmamız gerekiyor.”*<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> A.g.e, s.91

<sup>424</sup> A.g.e, s.91

<sup>425</sup> A.g.e, s.91

## 11. SANATIN DEĞİŞİMİNDEKİ BAŞARI VE BAŞARISIZLIK

Yeni tip kamusal sanat çalışmalarını oluşturan kavramların, uygulamaya konma süreçleri, yeni bir eleştirel dili gerektirmektedir. İşlerin başarılı yada başarısız olarak değerlendirebilmek için, kapsamlı araştırmalara ve yeni stratejilere ihtiyaç vardır. Bu bölümde çalışmaların toplumda yarattığı sonuçlar, sanatçının niyeti, sorumluluğu, sürdürülebilirlik gibi kavramlar ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca, Allan Kaprow'un Project Other Ways (Başka Yöntemler Projesi) projesi bu bağlamda incelenmiştir.

### 11.1 Sanatçının Sorumluluğu

90'lı yılların başındaki kamusal sanat stratejilerinin umut vermekte olduğunu söyleyen Patricia C. Phillips, sayıları her gün artan sanatçı ve kurumlar, kamu sanatçılarının sorumluluğunun, açık yerlerde kalıcı nesnelere yaratmak olmadığını, bunun yerine halkın inşasına yardımcı olmak için eylem, fikir ve müdahaleler yoluyla onları teşvik etmek olduğuna inanmaya başladıklarını belirtir.<sup>426</sup>

Geniş bir toplumsal gündemi referans almak, sanatçıların arzularıyla uyumaktadır. Sanatçıyla toplum arasında oluşmuş mesafe bu sanatçıların eleştirilerinin bir parçasıdır. Jennifer Dowley<sup>427</sup> düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Bugünlerde en çok düşündüğüm şey sanatçıların kültürümüzden soyutlanmış olmasıdır. Ekonomik ve sosyal açıdan gerileyen toplumun, sanatçıların işlerinde, hümanizmi ve yaratıcılığı çok daha fazla görmeye ihtiyacı var. Paradoksal olarak, sanatçılar hiç bu kadar tükenmiş ve ucuzlaşmamıştı.”<sup>428</sup>

---

<sup>426</sup> A.g.e, s.67

<sup>427</sup> A.g.e, s.32 - Jennifer Dowley: Amerika'da bulunan, Ulusal Sanat Vakfı, Görsel Sanatlar Programı yöneticisi (Jennifer Dowley, director, Visual Arts Program, NEA)

<sup>428</sup> A.g.e, s.32

Merkezleştirilmiş bir konuma duyulan özleme karşın, çelişkili olarak sanatçılar toplumsal eleştirilerin dışında kalmak istiyorlardı. Kamusal ve yerleştirme sanatçısı Jo Hanson, Avrupa merkezli kültürlerdeki kamusal sanatın, geleceği ciddi bir biçimde tehdit eden, yeryüzü ve sakinlerini yağmalayan, ataerkil bir yapının amaçlarına ve değer sistemlerine hizmet etmekte olduğunu söylüyordu. Hanson, sorumlu sosyal müdahalenin kendine farklı bir imaj bularak, farklı değer sistemleri geliştirmesi gerektiğini düşünüyordu. Suzanne Lacy'e göre sanatçıların sahip oldukları sorumluluğu faydalı bir müdahaleyle estetik bir dile dönüştürmek niyetlerinin önemli bir parçası olmalıydı.<sup>429</sup>

Sanatçının iç dünyası ile yapılan iş arasında çok belirgin olmayan bir ilişki vardır. Hala yüzeysel olan bu işlerin psikolojik, manevi ve ahlaki boyutlarıyla ilgili tartışmalar sonunda işlerin daha net görünen politik yönlerine odaklanılarak durdurulur. Sadece birkaç kızgın sanatçı, yenilikçi gayretleriyle, içselleştirdikleri gündemlerini sanatları aracılığıyla dışavurmaları gerektiğini anlamıştı.<sup>430</sup>

Allan Kaprow iç ve dış gereklilikler için şöyle söylüyordu:

“İlgilenmemiz gereken sadece kamu bilincinin dönüşümü değil, aynı zamanda sanatçı olarak kendi dönüşümümüz de en az onun kadar önemli, belki de bizim değişimimiz gerçekleşmedikçe toplumsal değişim de bunun doğal sonucu olarak gerçekleşemez. Düşmanı görüyorum... O benim, tüm ön yargılar, dünyamızda algıladığımız tüm anlaşmazlıklar bizim içimizde ve buna meydan okumamız gerekmektedir.”<sup>431</sup>

## 11.2. Sürdürebilirlik

Sanatçılar gerçekleştirdikleri projelerde, zaman ve uzaklıklar sebebiyle meydana gelebilecek sorunları, yine sanat yoluyla oluşmuş güçlü kişisel ilişkileriyle kontrol altına almaya çalışmaktadır. Açık, politik imalara sahip işlerinin gelişerek, değişip, güçlenerek hareket edebilmesi için sanatçılar hümanist tavırlarıyla çaba sarf etmektedir.<sup>432</sup>

---

<sup>429</sup> A.g.e, s.33

<sup>430</sup> A.g.e, s.33

<sup>431</sup> A.g.e, s.33

<sup>432</sup> A.g.e, s.34

Sanatçı Malpede yaşadığı şehir olan Los Angeles'ın dışında başka şehirlerdeki evsizlerle birlikte çalışırken performans yaratma süreci içerisinde yerel aktivistlerle ve sanatçılarla ilişkiye geçer. Malpede hislerini şöyle ifade eder: *“Ne zaman farklı toplumlarla çalışıyoruz, biz ayrıldıktan sonra yerel sanatçılar işi nasıl sürdürebilirler, onlara ne sunabiliriz sadece bunu düşünüyorum...”*<sup>433</sup>

Sürdürülebilirlik kavramı, pedagojik bir itme gücüne sahip eğitimcilere, öğrencilere, hatta sanat dünyasına karşı sanat çalışmasının bir sorumluluğudur. Sanatçı estetik çalışmayı ve geliştirdiği eylem seçeneklerini, seçilmiş bölgenin şartlarına uygun olarak düzenler. Malpede, dönüşümün devam etmesine olanak sağlayan estetik bir yapı kurulabileceğini vurgular. Farklı toplulukların farklı estetik anlayışlarının olmasının doğal olduğunu, güçlü bir sanatsal vizyona sahip oldukları takdirde estetik anlayış farklılıklarının sorun yaratmayacağını da belirtir.<sup>434</sup>

Judith Baca'da çalışmaların sürekli olmaları gerektiğini, bir parlayıp sönmemesi gerektiğini belirtir. Kontrol edilebilir alanlardaki sergiler, vergilendirilmiş kaynaklar ve zaman sınırlamalarıyla ilişkili olarak sürdürülebilirlik ve genel olarak zaman, yeni tip kamusal sanatın önemli bir sorunudur. Sanatçıların yoğun emek sarfettikleri bu çalışmalarda duygusal ve fiziksel gereksinimleri yüksektir.

Eserin bitiminin ardından devam eden uzun süreli çalışmaların sonucunda oluşan finansal maliyet genellikle bütçeyi aşmaktadır. Lacy bu tip sorunların bazılarının yerel çalışan topluluklarla birlikte çözümlenmeye çalıştıklarını vurgular.<sup>435</sup>

### **11.3 Project Other Ways (Başka Yöntemler Projesi) Allan Kaprow**

Altmışların sonlarında, California Berkeley'de, okulların bulunduğu bir bölgede Carnegie kurumunun hibesiyle “Project Other Ways” adlı bir eğitim projesi, eğitimci Herbert Kohl ve Allan Kaprow'un yardımlarıyla, gerçekleştirilir. Amaçları sanatı kamu

---

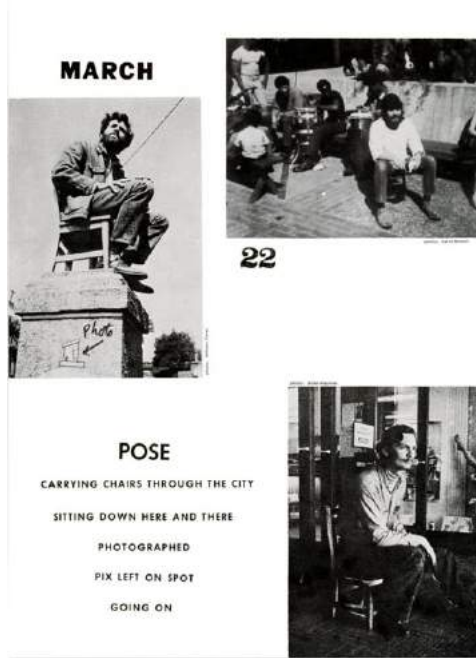
<sup>433</sup> A.g.e, s.34

<sup>434</sup> A.g.e, s.34

<sup>435</sup> A.g.e, s.34



okullarının müfredatında merkezi bir rol haline getirmektir. Proje, okul yöneticileri ve öğretmenleriyle birlikte öğrencileri, genç şairler, öykü anlatıcısı, heykeltıraş, mimar, fotoğrafçı gibi davranmalarına aracılık etmeye çalışır. Zorunluluk olmayan bu süreçte, bazıları sadece atölye çalışmalarına katılır, bazıları da dönem projelerine odaklanarak çalışmıştı. Proje için verilen alan gelip geçenlerinde görebildiği, giriş katında bulunan camekanlı bir yerdi, bu sayede çalışmaların çoğu kentin yakınındaki diğer liselere kadar ulaşma olanağı bulmuştu.<sup>436</sup> Allan Kaprow ve Herbert Kohl öğrencilerin sınıf dışında deneyimleyebilecekleri basit eğlenceli görevlerin yer aldığı bir etkinlik kitapçığı hazırladılar ve altı olağan Happening organize ettiler. Öğrenciler sokaklarda sergileyecekleri bu basit eylemler için puan topladılar. Örneğin “Pose” adlı happening'de bir sandelye şehirde dolaştırılacak farklı yerlerde üzerine oturulup fotoğraflar çekilecekti ve süreç böyle devam edecekti. Pedagojik olarak bu happeningler John Dewey'in “Yaparak Öğrenme” kavramının örneklerini oluşturmaktaydı.<sup>437</sup>



Resim 66: No.0-5958. Pose-Carrying Through the city-sitting down here and there-photographed- pix left on spot-going on.

<https://www.beatbooks.com/pages/books/35672/allan-kaprow/no-0-5958-pose-carrying-through-the-city-sitting-down-here-and-there-photographed-pix-left-on-spot/?soldItem=true>

<sup>436</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.152

<sup>437</sup> Constance Lewallen and Karen Moss, State of Mind: New California Art circa 1970, University of California Press. s.157



Resim 67: No.0-5958. Pose-Carrying Through the city-sitting down here and there-photographed- pix left on spot-going on.

<https://www.beatbooks.com/pages/books/35672/allan-kaprow/no-0-5958-pose-carrying-through-the-city-sitting-down-here-and-there-photographed-pix-left-on-spot/?soldItem=true>

Amaçları okuma, yazma, matematik, gibi öğeleri sanatsal topluluk çalışmalarıyla öğretmeye odaklanmıştı, sanatın eğitimi besleyebileceğine inanıyorlardı. Projenin yapıldığı dönemde Berkeley, Oakland ve San Francisco toplu ayaklanmalara sahne olmaktaydı. Etrafta silahlı güçler bulunuyordu. Çalışmaların göz yaşartıcı gazın gerginliğini ve kokusunu görmezden gelemediği anlar oluşuyor ve deneyler bazen toplumsal sınırlara yaklaşıyordu.<sup>438</sup>

Oakland okullarından birinde, altıncı sınıfa gelmelerine karşın hala okuma yazma bilmeyen çocuklar vardı. Öğrencilerin okulda geçirdikleri günler, eğitimden ziyade büyük ölçüde bir disiplin denetimi meselesiydi.<sup>439</sup>

Allan Kaprow ve Herbert Kohl, bir başka happening için çocuklara sevdikleri şeylerin fotoğraflarını çekmek üzere, bir sürü ucuz polaroid kamera-film verirler ve yürüyüşlere çıkarlar. Birbirlerinin yüzlerini, gölgelerini, havadaki helikopterleri, ordu tanklarını ve polislerin fotoğraflarını çekerler. Çoğunlukla da binaların kaldırımlarında ve duvarlarındaki

<sup>438</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.152

<sup>439</sup> A.g.e, s.152

grafitileri tercih etmiş görünüyordur. Kaprow, neden okuyamadılarını merak ederken bir yandan da onların cinsel içerikli sözcüklere karşı çok ilgili olduklarını görür ve nedenini merak eder. Çocuklara erkeklerin ve kadınların kamusal tuvaletlerindeki grafitilerin fotoğraflarını çekmeyi teklif eder. Çocuklar bunun mükemmel bir fikir olduğunu düşünür. Şehir etrafındaki istasyonları ve motel tuvaletlerini dolaşarak birçok fotoğraf çekerler. Çocukların belirli çizimleri ve dört harfli kelimeleri net bir şekilde anladıklarını görür Kaprow ve pek de cahil olmadıklarını düşünür. Çocuklar için ofislerinin duvarlarını kağıtlarla kaplamaya karar verirler. Keçeli kalemler, boyalar ve fırçalar ayarlayıp çocukları davet ederler ve çektikleri fotoğrafları masaya koyarlar. Gördükleri grafitilere benzer çektikleri fotoğrafları ya da istedikleri çizimleri kullanarak grafiti yapmalarını isterler. İlk önce tereddütlüydüler gülüşüyorlardı der Kaprow ancak kurallar olmadığını ve ayıp sözler veya çizimler yaparlarsa cezalandırılmayacaklarını duyan çocukların cesaretlendiğini söyler sanatçı. Duvarların her yerinde fotoğraflar vardır. Çizilmiş ve boyalı çizgiler, çemberler, kesikler, cinsel organlar ve tanıdıkları yerel kişilerin, (bölge çete lideri ya da çiftçilerin lideri gibi) adları vardır. Bu isimler büyük harflerle boyanmıştı. Bazen muhalefet isimlerinden sonra “kötü, berbat” gibi kelimeler yazmışlardı. Sonrasında çocuklara yardım edilerek kendi isimleri de resimlere eklenir. Daha sonra çocuklardan, yaptıklarını gördüklerini hikayeletirmeleri, anlatmaları istenir, daha iyi yazabilen öğrencilerin işlerinin ise baskıları alınır.<sup>440</sup> Bunlar iki ya da üç kelimeyi geçmeyen cümlelerdir, çok nadir cümle oluşturabilen öğrenciler mevcuttur. Fakat bir hafta sonra bu çekingen tavırlar değişir, okuyup yazabileceklerine karşı bir ışık doğmuştur.<sup>441</sup> Kaprow'un deyimiyle modası geçmiş Dick ve Jane okuma (Cin Ali okuma kitapları gibi) kitaplarını yeniden yazıp yeniden resimlemek istiyorlardı. Bu kitapların cinsiyetçi ve ırkçı olduğunu düşünen Kaprow ve arkadaşları bu kitapların kaldırılmasını savunuyorlardı. Fakat bunun için bölge pekte istekli görünmüyordu çünkü bu duyarlılık, çoğunluğunu siyahların ve İspanyol asıllıların oluşturduğu toplulukların sorunlarını tartışmaya açacak bir platform oluşturacaktı ve kitaptaki tüm metinlerin değişmesi gerekecekti.<sup>442</sup>

---

<sup>440</sup> A.g.e, s.153

<sup>441</sup> A.g.e, s.154

<sup>442</sup> A.g.e, s.154

Kaprow ve Kohl, çocuklarla kitabı tamamen başka bir şekle dönüştürürler, espirili, eğlenceli bir kitap çıkar ortaya. Tüm bu çalışmaların sonunda okul yetkilileri çocukların üzerindeki etkinin farkına varır.<sup>443</sup>

Sanatçılar uyguladıkları bu projeye verilen destek sonucu neredeyse imkansız denilecek değişiklikleri deneyimleme ve gözlemlene ayrıcalığına sahip oldular. Eğitim felsefesinin ve öğretmenlik tekniklerinin köklü bir değişikliğe ihtiyacı olduğunu deneyimlediler.<sup>444</sup>

Kaprow, bu çalışmanın başarılı olup olmadığını söylemek için hangi kriterlere başvurulmalıdır diye sormaktadır. Project Other Ways'in amacı sanatı, okuma, yazma, matematik vb. eğitimlerle birleştirmeyi amaçlıyordu. Japon gutai, çevre, happenings, yeni gerçekçilik (nouveau realisme), fluxus, olaylar, gürültü müziği, şans şiiri, yaşam tiyatrosu, eylemler, bodyworks, toprak işleri, konsept sanat, bilgi sanat ve daha birçokları gibi günün yenilikçi sanat akım modelleri hedeflerine ulaşmalarını sağlamıştı.<sup>445</sup> Kaprow'a göre, halk ve sanat profesyonelleri bu ilginç oluşumları bildikleri sanatlarla karşılaştırdıklarında çok az benzerlik bulabildiler. Sanat camiası içindeki bu hareketlerin bu kimlik problemi, bu hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak karmaşık potansiyeli anlamlandırmanın yolu, eğitim camiasıyla birlikte olabileceğini de vurgular. Yeni sanatlar, çerçevelerini belirlerken sanat ve yaşam arasında oluşmuş bulanıklıkla uğraşıyorlardı ve bir taraftan da yaptıklarının sanat olarak adlandırılmasını istiyorlardı. Bunların sanat olarak kabul edilmesi içinde sanat kurumlarının kendi sınırları içinde tartışmaları gerekiyordu ve en sonunda da bu tastik ve kabul gelir, yeni sanatlar koleksiyonerler, galeriler ve diğer mecralarda da geniş ölçüde yer bulur ve desteklenir.<sup>446</sup>

---

<sup>443</sup> A.g.e, s.154

<sup>444</sup> A.g.e, s.154

<sup>445</sup> A.g.e, s.154

<sup>446</sup> A.g.e, s.155

Kaprow, yaptıkları eğitsel deneyimli projelerinin kişisel olarak okur yazarlığı arttıran bir sanat çalışması olduğunu düşündüğünü, fakat hiçbir zaman yayınlanmaması ve sergilenmemesi sebebiyle de o dönem için oyunun kuralları dışında kaldığını ve sanat olarak sayılmadığını ifade eder. Aradan geçen yirmi beş yıl sonra, bu çalışmanın sanat kitabı içerisinde konu edilmesinin ardından, sonunda sanat olacak mı diye de sormaktadır sanatçı. Eğer öyle olacaksa bu iyi bir sanat mı?<sup>447</sup>

“Happeninglerle ve 60'ların kuşağıyla ilgili yazılarım da ve düşüncelerim de bu karmaşık etkenlerle ilgili, bu kimlik belirsizliğine güçlü vurgulara yer vermişim: Sanat eserinin statüsü mümkün olduğu sürece belirsizliğini sürdürmüştü. Bu standartlarla Project Other Ways deneyimi arkadaşlar arasında kalan bir söylenti olarak iyi bir sanattı. Benim yol haritam basitti: Yaşamı sanat olarak sınıflandırmak için acele edilmemeliydi, bu oyunu zayıflatabilirdi”<sup>448</sup>

Bu koşulda bugün yapılan etkinliklerin faydalı dedikodular olarak yayılmasını bekleyecek zamanımız var mı? Bir grup çocuğa okuyup yazabilmeleri için farklı, ilgi çekici yöntemlerle yardım edilmişti. Ancak bu iyi bir eğitim örneği miydi? Kaprow'a göre, burada yine zorluklar ortaya çıkıyor. Bazı kontroller ve tedbirler alınmalı çocuklarımızı terk ettikten sonra olanlara ne oldu? Bu sorular cevaplanmalıdır.<sup>449</sup>

“Onlar, oldukları yere geri döndüler. Sürekli eğitim ve büyüme, kalıcı değer için gerekliyse, ki öyle olduğuna inanıyorum, tüm yapılanlar eğitici bir şaşırtma olmuştur. En iyisi ise çocukları eğlendirildi. Yüzeysel olarak, sanatın yapabileceği şey budur. Deneysel sanat ve deneysel eğitim, ortak yararlar için daha sağlam bir şekilde birleşebilir mi? Belki de, çoğu yeni sanatta olduğu gibi, bu tür araştırmalar sadece bir laboratuvar, model oluşturma seviyesinde olabilir ve olmalıdır.”<sup>450</sup>

Kaprow'a göre, bu şüpheli görünse de bazı durumlar da profesyonel bir düzeyde sanattan yoksun akademik ortamlara, devlet okullarına bir ışık tutabilir. Dertli bir dünyada sanatçılar kendi alanlarını daha özel ve ayrıcalıklı bulurlar. Önemli olan uzun vadede olup bitendir.<sup>451</sup> Showlar, konserler, oyunlar, şiir okumaları bunların herbiri eğlenceli bir yaratıcılık içinde saygın bir şekilde sunulur. Onlar yetişkinler için sergiler yapar, kamu okulları için günlük bir eğitmen olamazlar, bu yüzden eğitimin merkezinde

---

<sup>447</sup> A.g.e, s.155

<sup>448</sup> A.g.e, s.155

<sup>449</sup> A.g.e, s.156

<sup>450</sup> A.g.e, s.156

<sup>451</sup> A.g.e, s.156

duran bu marjinal sanata olan ön yargılı yaklaşımları sürpriz değildir. Gerçek eğitim her gün devam etmektedir, sanat tatil günlerinde, kutsal günlerde, gerçekleşir.<sup>452</sup>

Project Other Ways okul programının ana konularını ciddiyetle ele alıp sanatın eğlence merkezli kavramını düzeltmeyi denemişti. Kaprow: “*Umudum tam zamanlı öğretmenleri eğiterek okul sistemine katkıda bulunmaktı.*” diyor. Ancak yeterli fonun bulunamaması ve siyasi karışıklıklar sebebiyle proje iki yıl sürer. Bu etkinliğin etkili sonuçlarının alınabilmesi için on yıla ihtiyaçları olduğunu düşünmekteydi Kaprow.<sup>453</sup>

Sanatçının artık sanat çalışmasında birincil etkisi diğeri ile başkaları ile etkileşim kurmaktır. Bazen okul çocuklarıyla, bazen hükümetle ya da kurumsal yapılarla sanat çalışması anlam yaratan bir etkileşim süreci olur.<sup>454</sup>

Kaprow'a göre, sanat geleneksel modellerden ayrıldığında, toplumun günlük tezahürleriyle birleşmeye başladığında yeteneklerini otorite olarak görüp, sadece sanat olduğu için değerli olduğunu söyleyemez. Nitekim çoğu zaman bunu söylemeye cesaret etmektedir. Birgün Amerika'da “önemli” olan kamusal sanat, sıradan yaşam mekanlarında bir varlık gösterebilirse, o zaman durum gerçekten deneysel olabilir. Allan Kaprow, Robert Filliou'nun bir sözünü hatırlatır; “*Sanatın amacı, hayatın ne kadar ilginç olduğunu ortaya çıkartmaktır.*” Çağdaş deneysel sanatçıların görevi bu paradoksu günbegün, tekrar tekrar araştırmak olmalıdır.<sup>455</sup>

---

<sup>452</sup> A.g.e, s.157

<sup>453</sup> A.g.e, s.157

<sup>454</sup> A.g.e, s.158

<sup>455</sup> A.g.e, s.158

## 12. DEĞERLENDİRME KRİTERLERİ -ENDİŞELER VE ÖNERİLER

Ana akım sanatının dışında olan bu sanat, bir yandan “yeni” diye övülürken, diğer bir taraftan da sanat değil diye lanetlenmektedir. Mary Jane Jacob, bazen önemsenen bazense önemsenmeyen bu sanatın statüsünün son olarak “Yeni Avangard” (The New Avant-garde) ya da “Sosyal İlişkili” (Socially Concerned) olarak tanımlandığını, ancak estetik açıdan önemsiz olarak değerlendirildiğini belirtir. Ana akım sanatlarının dışında gelişmiş olan bu sanatın, eleştirilerle ve kuşkuyla karşılanmasının doğal olduğunu söylemektedir. Jacob ayrıca, bu sanatın gerçekten bir değişim yaratıp yaratamayacağından duyduğu endişelerini de belirtmektedir. Çok kültürlü topluluklardan gelen sanatçıların, çok az bölümünün akademiye girmelerine izin verildiğini hatırlatırken, belki de hiçbir şey değişmedi demektedir. Yeni kamusal sanatta da bazı sanatçılar yükselirken, bazılarının da düşüşe geçmekte olduğunu hatırlatır. Toplum tabanlı-sosyal konuları önemseyen-politik stratejileri olan bu sanatın, aynılaşıp, klişeleşmiş bir düzeni bozup bozamayacağını da merak etmektedir. Aynı zamanda da bu yenilik, ana akımın dışında sonsuza kadar tutulabilecek midir?<sup>456</sup>

Barbara Kruger, öncelikle değersizleştirme kültürü üzerine düşünülmesi gerektiğini söyler: *“Bu fikir en kısa zaman içinde kurumların güçleri ve paraları sayesinde değersizleştirilmeye çalışılacaktır. Yani tam olarak zenginliğin karşıtı olarak, değersizleştirme, bu varlık ve değer kaybını meydana getirecektir. Ama illa böyle olması da gerekmiyor.”*<sup>457</sup>

Bu durum, sanat profesyonelleri-kurumlar ve halk arasındaki güç farklarının oluşturduğu boşluğu yansıtmaktadır. Yeni tip kamusal sanatçılar sorunları ele alırlarken, izleyicilerle,

---

<sup>456</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.55

<sup>457</sup> Cher Krause Knight, Public Art: Theory, Practice and Populism, Blackwell Publishing, s.188

ortak yazarlarla, katılımcılarla, sermaye sahipleriyle aktif bir ilişkiye geçmektedirler. Şehirlerimizin ve toplumlarımızın kritik ihtiyaçları karşısında bu şekilde çalışmanın aciliyetini hisseden pek çok sanatçının, bu topluluğa duyarlı, izleyiciye yönelik çalışmalar için, hükümetin ya da vakıfların gündeminin dışında yaratılmış kaynakları iyi niyetli bir fırsata dönüştürmek istemektedirler.<sup>458</sup>

### 12.1. YTKS'ın Estetik Anlayışı ve Eleştirisi

Yapıtların, üretimin niyeti, kullanılan yöntemler, izleyicinin oluşumu ve daha önce var olmamış katılımcı bir izleyici içindir. Bu “yeni” metodun “toplumla ilişkisi” sanatçı uygulamalarının ham maddesini oluşturur. Bu yeni metot, vatandaşların-izleyicilerin, sanat üretimi ile demokratik katılım arasındaki ilişkiyi keşfetmelerini ister.<sup>459</sup>

Phillips'e göre, yenilikçi ve deneysel stratejiler kullanan sanatçılar, estetik uygulamaları uzun vadeli bir amaç için ikinci sırada tutabilmektedir. Bu durumun, kamusal sanat açısından, bir sorun yaratıp yaratmadığı konusunda endişeler vardır. Sanatçılar, toplumsal katalizörler olarak işlev görmek için görüntü üreticileri olarak bu güçlerini bırakıyorlar mı? Sanatçıların çalışmaları açık fikirli estetik anlayışın ötesine mi geçti? Sanat, bilinci değiştirip, eylemleri etkileyebilir mi? Sanatçılar, yerel topluluklardaki ve kamu hayatı içindeki kalıcı dinamikleri heyecanlandırabilir mi? Yoksa sanatçının çağdaş sanat kültürü içerisindeki biraz kendini beğenmiş, hafif deli başka bir rolü müdür bu? Kamusal sanatın kullandığı vasıtalar ve araçlarla ilgili tüm bu sorular kaçınılmazdır. Kamusal sanatın “yeni” formları imajlardan vazgeçmez, fakat onların değişken geçici doğaları bunları ince eleyip sık dokumalarını gerektirir.<sup>460</sup> Suzanne Lacy'e göre, kamu kavramıyla kavramsallaştırılmış ve sunulmuş bu sanat çalışmalarının güzellik tartışmalarından ayrı tutmak doğru bir düşünce değildir. Bu ayrılma bölücüdür, en iyi ihtimalle geleneksel güzellik kavramlarına zaten olan tepkinin öne çıkışı, en kötü ihtimalle de çağdaş sanatın büyük bir parçasından kurtulma bahanesidir.<sup>461</sup>

---

<sup>458</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.56

<sup>459</sup> A.g.e, s.67

<sup>460</sup> A.g.e, s.67

<sup>461</sup> A.g.e, s.43



Carol Becker, sanatçıların eğitimi üzerine bir makalesinde James Hillman'ın güzellik deneyimini ve tanımını şu sözlerle aktarıyor:

“Bu hızlı nefes alımı, bu küçük HSHSHS; bir bahçede güzel bir şey gördüğünde Japonların dişlerinin arasında belirir - bu AHAHAHA tepkisi; kesin, kaçınılmaz, objektif ve her yerde olduğu gibi estetik bir tepki olarak acı çekiyor ve zevkle inliyor.”

James Hillman'ın önceden bildiğimiz ve yeniden keşfedilmiş soluk kesen bu tanımının yeniden farkına varıyoruz. “*Bizim gibi görsel sanatçılar, düşüncesev ya zamansal şeklin güzelliğini yargılar mı?*” diye soran Lacy, bazı eleştirilenlerin güzelliği maddi ve medyaya özgü yapıların alanına bırakarak bu bölgeyi terk ettiklerini dile getirir. Seksenlerin bazı yapısızlaştırma çalışmalarının sonrasında güzellik kavramlarının sorgulanması, müze merkezli olmayan yeni tip kamusal sanatın güzellik formundan daha çok sanat eleştirisinin içinde konumlanmış olmasını ilginç bulur. Yani, sanat izleyicisinin yeni yapısı meydan okumadığı ve sanatın mevcut dili korunduğu sürece güzellik eleştirileri kabul edilebilirdir.<sup>462</sup> Özellikle yenilik tarafından yönlendirilen bir sanat dünyasında güzele biçilmiş rol çok daha karmaşıktır. Yeniliklerin ortaya çıkışına dayanan ödüllendirme sistemi, çoğunlukla entelektüel ve düşünsel öncüllerin çalışmalarını inkar etmemize yol açar. “Yeni” için toplumumuzun ön yargılarının oluşturduğu histeri çağdaş sanatta doruk noktasına ulaşmıştır. Yeni tip kamusal sanat, özgün kalabilmek uğruna, politik olarak kendini izole ettiği istekler ve görünmeyen arzularıyla mücadele etmelidir. Lacy, güzellik anlayışının kültürel eğitim, politik manipülasyon konuları gibi insan varlığının halen gerekli bir yönü olduğunu ve yeni tip kamusal sanatın eleştirel analizlerine zaman ve etkileşimle birlikte görüntülerin kalitesi, materyallerin kullanımının da dahil edilmesi gerektiğini vurgular.<sup>463</sup>

## 12.2. Eleştiri Yöntemlerinin Geliştirilmesi

Kentsel gelişme, iletişim teknolojileri, toplumu yeniden düzenlemeler ve gelişmiş kültürel tanımlamalarla, çarpıcı biçimde değişen çağdaş bir ortamda, sanatçılar alışılmadık, çoklu ve genellikle karmaşık roller üstlendiler. Sanatçılar, bilgilendiren,

---

<sup>462</sup> A.g.e, s.43

<sup>463</sup> A.g.e, s.44

şekillendiren, siyasi süreçlerle uğraşan sanat çalışmalarının konseptlerinin anlaşılması için çabalamaktadırlar. Bu çalışmaların sonunda ortaya çıkan, sanat üretiminin anlaşılabilmesi için yeni bir okumaya-yeni uygulama alanlarına ihtiyaç vardır. Phillips'e göre, “Yeni” kamusal sanat ölçülebilir verilerle onaylanamaz veya reddedilemez, ampiriktir, doğrudan bir neden-sonuç süreci değildir.<sup>464</sup>

Phillips gibi eleştirmenler, kamusal sanat ve sanatçıları kavramlarını genişletmeleri için cesaretlendirdiler. Tarihsel olarak bakıldığında, çağdaş sanatçılar farklı birçok kültüre, bölgeye hizmet etmişlerdi, bu zengin mirasları kültürel çalışmalarında ve felsefelerinde ortaya çıkabilmektedir. Yeni kamusal sanatın eleştirisi, fikirlerin ötesine geçmelidir. Phillips'e göre, eleştirmenler bu ayrıcalıklı sanatın içeriği üzerine eleştirilerini yaparken, analizlerini geleneksel formlara dayandırarak ya da kamusal sanatı bir sınıflandırmaya tabi tutarak hata yapmaktadırlar.<sup>465</sup>

Suzanne Lacy de “İzleyici”nin öncelikli olduğu yeni tip kamusal sanat çalışmalarının eleştiri biçimlerini sorgulamaktadır. Miras alınan eski ölçütlerin kullanılmasının, bu sanatın kavramlarına ve niyetine uygun olmadığını vurgulamaktadır. Sanat geleneksel doğasına, sosyal statüsüne itiraz ederek, geleneksel sergi mekanlarının dışına çıktığı tarihten itibaren politikleşmiştir.<sup>466</sup> Bu sanatın ve sanatçıların rolleri anlaşılammıştır ve doğru kriterlerle eleştiriler yapılmamaktadır. Eleştiriler doğru zemine oturduğu yeni tip kamusal sanatın rollerinin anlaşıldığı gün, bu sanat bağımsızlığını ilan edebilecektir.<sup>467</sup>

Yeni kamusal sanat, kamusal alan ve popüler kültür teorisinden ayrılmış veya sanat teorisinden yalıtılmıştır. Bu sanat, var olan konumlarını genişletebilmek için yeni sanatsal kavramları keşfetmeye çalışmakta ve yeni strateji arayışlarını sürdürmektedir. Yeni kamusal sanat, zaman veya mekan metaforlarını kullanarak, kamusal estetik bir uygulama ile sorunlara erişim sağlayabilir. Yeni kamusal sanatın içindeki sanatçıların rolleriyle ilgili bazı şüpheli görüşler “Sanat nerede” diye meraklı sorular sormaktadır.

---

<sup>464</sup> A.g.e, s.68

<sup>465</sup> A.g.e, s.68

<sup>466</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.172

<sup>467</sup> A.g.e, s.173

Phillips, bu önde gelen retorik sorunun, aslında gelecek için yeni kanallar açabileceğini, bu gibi soruların ve tartışmaların, bir vatandaşı katılımcı bir izleyiciye çevirebileceğini söyler.<sup>468</sup> Phillips, aslında bu sanatın, bireylerin ve grupların kimliklerini tanımlamalarına ve onları ayıran hususları anlamalarına yardımcı olduğunu, ateşli tartışmaların ardından ortak noktalar bulunabildiğini belirtir. Hannah Arendt: *“Toplum olmayı zorlaştıran şey insanların sayısı değildir, en azından öncelikli değildir. Gerçek, dünyanın onları bir araya toplayacak ilişkilendirecek ya da ayırmak için gücünün kalmamış olmasıdır.”* der. Arendt, çağdaş kamusal sanatın zorlukları hakkında görüşlerini bildirirken, bu sanatı herkesin destekleyebileceği, anlayabileceği ortak bir payda bulmanın, zor olduğunu vurgular.<sup>469</sup>

Yeni kamusal sanatın eleştirilere maruz kalması yapısı gereği kaçınılmazdır. Eleştiriler, sanatçılara yeni fikirler konusunda cesaret verebilir, aynı zamanda da izleyiciler, kamusal sanattan beklentilerini bildirerek, sanatçılara yardımcı olabilirler. Eleştirmenler ve sanatçılar, daha önce var olmayan entelektüel ve yaratıcı ortaklıklarını keşfetmelidirler. Phillips, “sanat ve yaşam kıvrak okumalar gerektirir” der ve yeni kamusal sanatın, çağdaş meselelerin karmaşıklığına cevap verebileceğini öngörür. Yeni kamusal sanat, yaratıcı vizyon-oyun-özgür alan hakkındadır. Yeni kamusal sanat, insanlara yalnızca hayran kalacakları bir şey üretmek için değildir, bir fırsat -bir durum- yaratmak için, izleyicilerin dünyayı yeni perspektiflerden ve açık görüşlü bakış açlarına sahip olmalarına olanak tanımak içindir. Kamusal yaşam için işte budur demek mümkün değildir, sürekli olarak yeniden keşfedilmelidir.

Eylemin içinde anlam kaybolmaz; "Kamu" olarak adlandırılan işbirlikçi süreç, yapıyı oluşturur. Bazen göz ardı edilen sıklıkla da yanlış okunan (yeni) kamusal sanat aslında hayatı simgelemektedir.<sup>470</sup>

---

<sup>468</sup> A.g.e, s.68

<sup>469</sup> A.g.e, s.68-69

<sup>470</sup> A.g.e, s.70

Suzanne Lacy, eleştirmenlerin bu eserlerin toplumsal iddialarını, estetik olarak değerlendirmekten kaçındıklarını ifade eder. Mevcut eleştirel dil, süreç sanatıyla ilgili zorluklarla karşılaşmaktadır.<sup>471</sup> Jeff Kelley düşüncelerini şöyle belirtir:

“Süreçler de metafordur, onlar güçlü anlam taşıyıcılardır. Tıpkı bir ürünün niteliklerini değerlendirdikleri gibi, bir sürecin niteliklerini değerlendirebilen eleştirmenlere sahip olmalıyız. Her zaman, nesnelere ve süreçler arasında, yanlış bir ikilem var. Bilinci nesneleştirirsek, nesne akıl dolu bir anlam gövdesi olur. Sonunda bir ürün görmek ya da sadece işin sosyal iyi niyet ya da verimliliğine bakmak kesinlikle resmin bütünü değildir.”<sup>472</sup>

Bu bireysel algılar değişkenlik gösterebilir, bu sembolik eylemler de somutlaşan sosyal anlamın oluşturduğu arazi, azda olsa sanat eleştirilerine aşınadır. Alman eleştirmen ve sanatçı Alf Lohr'un değerlendirmesi şöyledir: *“Yaptığımız şeylerin bir kısmı hayal etmektir. [Sanatçı] evsizlerin sorununu değiştirmiyor. Dünyada kaç milyon evsiz var? Bir sanatçı kaç kişiyle çalışıyor? Hayır, bu kimlik ve tarihle ilgili bir meseledir.”*<sup>473</sup>

Sanatın, sembolizm dünyasındaki işlevleri veya somut bir değişim aracı olarak işleyip işlemediği, daha karmaşık bir eleştirel yaklaşımı bilgilendirmesi gereken bir sorudur. Lacy'e göre, eğer yeni tip kamusal sanatçıları farklı tavır ve yerlerde çalışarak, projelerini sanatçı olmayanlarla paylaşıyor ve ortak bir proje olarak yeni bir toplum biçimi öngörüyorsa, sanat çalışmaları da bu vizyona göre görülmeli ve kısmen onaylandığı toplu sosyal önerme ile ilişkisi tarafından değerlendirilmelidir. Yani sanat, bir görme biçiminin bir yansımasının yanı sıra, değerlerin ifadesi haline gelmektedir.

Kamusal sanatın vizyon sahibi potansiyelini bürokratik bir yapı üzerine odaklandığından, genel bir sosyal anlam yaratma kabiliyetinin kaybolduğunu söyler Lacy. Nereye gidiyoruz? yerine, neden oraya gidiyoruz? sorusu sorulmalıdır.<sup>474</sup>

Lacy'e göre sembolik jestlerle veya somut eylemlerle olup olmadığı farketmeksizin, yeni tip kamusal sanat çok yönlü bir şekilde değerlendirilmelidir: sadece eylemler değil

---

<sup>471</sup> A.g.e, s.45

<sup>472</sup> A.g.e, s.45

<sup>473</sup> A.g.e, s.45

<sup>474</sup> A.g.e, s.46

bilinç üzerine de; sadece diğeri değil sanatçının kendisi üzerine de; sadece sanatçıların uygulamaları değil, sanatın tanımı üzerine de değerlendirmeler yapılmalıdır.

Bu değerlendirmelerin merkezinde, sanatın öncelikli olarak bir ürün değil, bir değer tespit süreci, bir dizi felsefe, etik bir eylem ve daha geniş bir sosyokültürel gündemin yönü-sanatın doğasına meydan okuyabilecek bir yeniden tanımlama yer almaktadır.<sup>475</sup>

### 12.3. Suzanne Lacy'nin Önerisi

Yeni tip kamusal sanatın anlamını geliştirebilmek için kamu hakkında başka ne gibi çalışmalar araştırmalar yapılmalıdır. Suzanne Lacy, sanat fakültelerinde, hem geleneksel sanat formlarıyla yeni tip kamusal sanat arasındaki ilişkiler, hem de sergileme alanları ve farklı konu başlıkları hakkında tartışmaların başladığını vurgular.<sup>476</sup>

Lacy'e göre, sanat dünyası, çok kültürlülük ve farklı izleyici kitlelerinden oluşan sanat yaklaşımlarına karşı mücadele eder. Kamu sanatı, galeri sistemi içerisinde rekabetçi bir alternatif sistem oluşturur, bu sebepten de çatışmalar meydana gelir. Yeni sanata ilişkin görüşler başladığından bu yana, görsel sanatçılara doğru sorular sorulmamaktadır. Son sansür tartışmalarının merkezindeki en önemli sorulardan biri, kamunun hakları ve kişisel yükümlülükler konusudur. Amerikadaki Ulusal Sanat Teşvikleri "kamusal hassasiyeti" bozan sanat eserlerini finanse etmeli midir? Kamusal sanat nedir? Nasıl yapılır? Kim tarafından ve kimin için? Sanat eleştirisinde kamusal sanat, evrensel bir sanatın yanılması meydan okumuştur. Bu sanat, doğası gereği ve toplumun çeşitli yapıları içindeki konumu sebebiyle, çeşitli kültürel kimlikler üzerine tartışmalar başlatmıştır. Kavram yanılgılarının, eleştirel düşüncelerin, hem eleştirmenlerin hem de sanatçıların varsayımlarının sanatsal ve toplumsal olarak incelikli eleştirilere ihtiyacı vardır.<sup>477</sup>

---

<sup>475</sup> A.g.e, s.46

<sup>476</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.171

<sup>477</sup> A.g.e, s.172

Suzanne Lacy; etkileşim, izleyici, sanatçıların niyetleri ve etkililik kavramlarına karşı eleştirel yaklaşımımızı genişlete bilmek için önerilerde bulunur.<sup>478</sup>

### 12.3.1. Etkileşim

Kamu sanatının bu yeni formuna yöneltilmiş eleştirilerden biri de, halkla etkileşime geçerken uyguladıkları tekniklerdir. Suzanne Lacy, Chicago'daki projeleri Culture in Action'daki seyirciyle etkileşimlerine getirilen eleştiriyi paylaşır: *“Bu çalışmada gerçekten bir etkileşim amaçlansaydı, interaktif bir video teknolojisi kullanırlardı”* Sanatçı, etkileşimi sadece sanatçının kullandığı yöntemlerle ya da medya ve izleyici kitlesindeki çokluk gibi klasik kriterlerle ölçülemeyeceğini, daha detaylı ve etkili eleştirilere ihtiyaç olduğunu belirtir. Bu tip eleştiriler yerine, etkileşimin niteliğini, kalitesinin, tanımının karakteristik olması, sanatçının niyeti, iş için seçilen bölge ve tüm bunların oluşturduğu birleştirilmiş bir şemaya doğru bakmanın, daha doğru bir yaklaşım olacağını belirtir.<sup>479</sup>

Suzanne Lacy'nin aşağıdaki diyagram modeli süreç içerisindeki durumu temsil eder ve bir yön verebilir. Bu tablodaki roller birbirinden ayrık ya da sabit değildir, sadece estetik stratejileri daha net belirleyebilmek için tasarlanmıştır. Sanatçı bu roller arasında hareket edebilir.<sup>480</sup>



Tablo1: Suzanne Lacy Sanatçının Rollerini İçin Diyagram Modeli

<sup>478</sup> A.g.e, s.173

<sup>479</sup> A.g.e, s.173

<sup>480</sup> A.g.e, s.173

### 12.3.1.1 Subjektiflik ve Empati: Deneyimci Olarak Sanatçı

Geleneksel sanatta, sanatçının deneyimini görsel bir nesnenin temsil ettiği düşünülür. Bu tür öznellik, sanat için temel olarak alınmaktadır. Performans ve kavramsal sanat, sanat sürecini, bazen nesnenin süreci yerine koyarak izole etmeye yardımcı olur. Kamunun gündemini oluşturmak ve daha geniş kitlelere ulaştırabilmek için görsel sanatçılar, interaktif becerilerini güçlendirerek, sanatın en temel elementi olan varoluş deneyimi üzerine çalışmalıdır.<sup>481</sup>



Resim 68: Cancer Notes-1991

<http://www.suzannelacy.com/cancer-notes/>

1991 yılında Suzanne Lacy, New York'un dışında Roswell Park Kanser Merkezi'nde yedi gün boyunca oturur ve hemşire, doktor, hasta, bilim adamı ve idarecilerle konuşarak, grafikler oluşturur ve duvarlara asar. Hastane odası insanların ihtiyaçlarıyla, birilerinin hayatlarının yansımalarıyla ve Lacy'nin çalışmalarıyla dolmuştu. Bu sanat çalışması, sanatçıyla toplumun üyeleri arasında etkileşim içinde bir yerde durmaktaydı.

---

<sup>481</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.174

Bu ve bunun gibi çalışmalarda, deneyim alanı içerisinde subjektif bir antropolog gibi geniş bir yer alan sanatçı, diğerinin alanına girer, insanlar ve yerler hakkında kendi iç dünyasından gözlemlerini sunar. Ve böylelikle sanatçı başkalarının deneyimleri için bir kanal oluşturur ve çalışma ilişkinin bir metaforu haline gelir. Lacy, son yirmi yılda feminist akımların en büyük katkılarından birinin, bireysel deneyimlerin derin sosyal içermeleri olduğunu belirtir. Politikacılar ve reklamcılar, deneyimi manipülasyona uğratmışlardır ve bunun sonucu olarakta, arzu ve değer birbirine bağımlı hale gelmiştir. Sanat da belki de kamu sektöründeki gerçek bir özel deneyimi böylelikle kaybetti. Lacy'e göre, bütün bir sosyal grup ile derin bir empati yapmanın yolu, sanatçının kendini bir kanal yapması olabilir.<sup>482</sup>

Hemen düzeltilemeyecek önemli sosyal problemleri, belki de sadece sanatçıların görüp hissetme kabiliyetleri vardır ve bu empati, belki de sanatçıların dünyaya sundukları bir hizmettir.<sup>483</sup>

### **12.3.1.2. Ortaya Konana Bilgiler: Haberci Olarak Sanatçı**

Sanatçı haberci rolünderken sadece tecrübeleri üzerinde durmaz, diğerlerine ulaştırmak üzere bilgi toplar ve dikkatleri çekmeye çalışır. Bazı sanatçılar bu sürece bir değer atamadan sadece yansıtmak, aksettirmek isterken, diğerleri daha bilinçli bir şekilde bilgileri seçer. Lacy'e göre habercilik, estetik bir çerçeve ile karşılaştırılabilir. Roland Barthes'ın Diderot hakkında yaptığı yorumda, tiyatrunun ve resmin doğuşları gereği politik bir çerçeveye sahip olduklarını söyler: *“Bir hikayeyi anlatmak için, ressamın elinde sadece bir an vardır, tuval üzerine hareketsizleşecek bir an ve bu yüzden onu iyi seçmelidir.”*<sup>484</sup> Görülecek olan, sanatçının gördüğü şeydir ve böylece seçilen görüntü verilen bilginin tarihsel anlamının ve politik çevresinin tek bir bakışta okunabileceği bir örnek olur. Haberci kimliğiyle sanatçının görevi bilgiyi sadece ulaştırmak değildir, izleyiciye bu haberin doğruluğuna da inandırmalıdır. Lacy'e göre, seçilen haber bilinçli bir seçimse bilginin analizi gerekli değildir. Performans sanatçısı Rachel Rosenthal,

---

<sup>482</sup> A.g.e, s.174

<sup>483</sup> A.g.e, s.175

<sup>484</sup> A.g.e, s.175



Güney Amerika yağmur ormanlarının yıkımını ve yaşanan katliamı için yaptığı performansı örnek gösterir. Rachel Rosenthal kendi kendine öfkeyle yerli halkların, ağaçların ve hayvan türlerinin isimlerini dramatik bir koreografi ile dile getirmektedir. Ortaya bir yanıt konmamıştır. Sanatçının verdiği bilgilerin akabinde merhametli bir adım atılacağına karşı inanç korumaktadır.<sup>485</sup>



Resim 69: Rachel Rosenthal (1926–2015)

<https://www.kcet.org/history-society/arrival-story-rachel-roenthal> Rachel rosenthal

### 12.3.1.3. Durumlar ve Çözümler: Analist Olarak Sanatçı

Sanatçının rolündeki değişim muazzam boyutlardadır. Deneyimleyen ve haberci olarak sanatçı, yenilikçi, kavrayıcı, deneysel ve gözlemci becerileri üzerine vurgu yapmaya çalışır. Sanatçılar sanatları yoluyla sosyal durumları; sosyal bilimcilerle, filozoflarla, araştırmacı gazetecilerle, birlikte ortak olarak analiz ederler. Bu tür etkinliklerde sanatçılar, değişmiş olan estetik ilgilerini, teorik yapının anlamını oluşturmaya çevirirler. Haber toplandıktan sonra analiz bunu takip eder.<sup>486</sup>

---

<sup>485</sup> A.g.e, s.175

<sup>486</sup> A.g.e, s.176

Seksenlerin ortalarında ABD'li ve diğer ülkelerdeki çağdaş fotoğrafçılar çevre felaketlerinin politik olarak nasıl kullanıldığını farkederler ve 1986'da, nükleer konularla ilgili projeleri takip etmek için Atomik Fotoğrafçılar Birliğini kurarlar.<sup>487</sup> 1952 yılında Amerikan donanması Nevada'nın kuzeybatısındaki Fallon yakınlarındaki devasa büyüklükteki bir kamusal alanda yasadışı olarak bombaları test etmeye başlar.<sup>488</sup> (Donanma bu alanı Bravo 20 diye adlandırmıştı) Fotoğraf sanatçısı Richard Misrach bölgeye bazı kanunlardan yararlanarak giriş izni alır ve bölgeyi fotoğraflama imkanı bulur.<sup>489</sup>

Sanatçı analist pozisyonu benimsediğinde, imgenin görsel çekiciliği genellikle eserin metinsel özellikleriyle yer değiştirir. Analizlerinde bu görselin kendisinden ziyade, görsel imajın fikirlerle olan uyumundan dolayı estetik özellikleriyle yer bulur. Bu noktada da güzellik tartışmaları yerini alır ve 60'lı yılların kavramsal sanat tarihinde yer alan sanatçıların keşfettiği maddeleştirilme fikri üzerine çekilmeye çalışılır.<sup>490</sup>



Resim 70: Richard Misrach American, born 1949 Bomb Crater and Destroyed Convoy, Bravo 20 Bombing Range, Nevada, 1986, printed 2006 © Richard Misrach

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/191457>

<sup>487</sup> A.g.e, s.176

<sup>488</sup> <https://fraenkelgallery.com/publications/bravo-20-the-bombing-of-the-american-west>

<sup>489</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.176

<sup>490</sup> A.g.e, s.176

#### 12.3.1.4. Fikir Birliğini İnşa Etmek - Aktivist Olarak Sanatçı

Analizden aktivizime gelindiğinde son adım olarak, yerel, ulusal, küresel olaylarla kavramsallaştırılarak yapılan sanata, izleyicinin aktif bir katılımcı olarak eklememesi kalır.<sup>491</sup>

New York'taki, Dia Art Vakfı'nın sponsorluğunda, Amerika'nın kentsel konut politikalarındaki mevcut krizleriyle uğraşan sanatçıların ve aktivistlerin çalışmaları bir araya getirilir, sergiler, sempozyumlar düzenlenir. New Yorklu sanatçı Martha Rosler'in çalışmasındaki sözler, serginin başlığı haline gelecektir: “*Eğer Burda Yaşıyorsan...Toplumsal Eylemlerin ve Teorinin, Sanatın Şehrinde.*” (If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Action). Konut ve evsizlik üzerine analizler yapılır, aktivizm için modeller geliştirilir ve fiili müdahalelerde bulunulur. Şehirli aktivistler değişim için bir katalizör görevi görmeye çalışmışlardı.<sup>492</sup>



Resim 71: Martha Rosler, Homeless: The Street and Other Venues, from If You Lived Here . . . , 1989, installation view, Dia Art Foundation, New York, 1989 (artwork © Martha Rosler; photograph © Martha Rosler, provided by the artist)

<http://artjournal.collegeart.org/?p=6052>

<sup>491</sup> A.g.e, s.176

<sup>492</sup> A.g.e, s.177

Suzanne Lacy'e göre, izole edilmiş sanatçının estetik uygulamalarının tam karşısında duran, fikir birliğini inşa etme süreci, sanat yapımında yaygın olmayan bir dizi farklı becerileri geliştirmeyi gerektirir. Sanatçı, toplumsal gündem içerisinde pozisyon alıp, insanlarla işbirliği içinde hareket etmelidir. Nasıl işbirliği yapılmalı? Farklı katmanlardaki izleyicilerle yeni stratejiler nasıl geliştirilmeli? Farklı disiplinlerle nasıl çalışılmalı? Toplumda anlam bulabilecek yankı yaratabilecek alanlar nasıl seçilmeli? Tüm bu sorulara yanıtlar bulunmalıdır. Aynı zamanda da sanat eğitimi almamış kişiler için, görseelliğin ve simgelerin nasıl netlik kazanabileceğiyle ilgili mutlaka yeni stratejiler geliştirilmelidir.<sup>493</sup>

### 12.3.2. İzleyici

Geleneksel olarak sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişkiyi, az ya da çok değiş tokuşu olan bir ikili olarak gördük. Bazıları bu iletişimin, sanatçıdan sanat eseri aracılığıyla açık fikirli, kavrayıcı bir kitleye doğru ilerlemesini isterdi. Sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde izleyicinin pasif konumuna bir karşı koyuş olmuştu. Örneğin soyut dışavurumcu happeninglerde izleyici işin bir parçası olarak görülmüştü.<sup>494</sup>

Bugün birçok kamusal sanatçı, iletişimin iki yönlü olduğunu önermekte ve bazıları sanatçı ile izleyici arasındaki boşluğun aslında sanat eserinden kaynaklı olduğunu düşünmektedir. Çağdaş eleştirmenler, sanatsal uygulamaların öncülüğünde izleyicileri cinsiyet, ırk ve belirli kimlik hatları boyunca detaylı bir şekilde inceler, ancak izleyicilerin çalışma süreciyle olan ilişkilerini açıkça ifade etmemektedirler. Lacy'ye göre, sadece seyircinin kimliğiyle değil, izleyicinin katılımı ne derece gerçekleşti, bilgilendi mi, işin yapısıyla bütünleşerek nasıl bir işlev gördü, tüm bunlarla da ilgilenilmelidir. Lacy, etkileşim kavramını seyirci merkezli bir yapı içinde analiz ederek, hiyerarşik olamayan ileri ve geri gitmeye izin veren, geçirgen daire şeklinde bir yapı ile çözülebileceğini söyler. Bunun için bir diyagram oluşturur.<sup>495</sup>

---

<sup>493</sup> A.g.e, s.177

<sup>494</sup> A.g.e, s.177

<sup>495</sup> A.g.e, s.178



Tablo 2: Seyirci Merkezli Etkileşim Diyagramı

Eserin yaratılışını çemberin ortasındaki bir nokta olarak temsil edersek, bir göle atılan taşın yaydığı dalgalar gibi, çalışmalar için farklı derecelerde sorumluluk üstlenen birey veya gruplar oluşur.<sup>496</sup>

### 12.3.2.1. Köken-Yaratım ve Sorumluluk (Origination and Responsibility)

Köken ve sorumluluk bu modelde eşleştirilir, merkez yaratıcı itici gücü oluşturur ve bu merkezden sanat eserinden sanat eserine değişen temel yapılar ve imajlar olarak izleyici tarafından tamamlanmış olarak ortaya çıkar. Çemberin ortasında yer alanlar çalışmada var olmayan kişilerdir.<sup>497</sup>

### 12.3.2.2. İşbirliği-İşin Gelişimi (Collaboration and Codevelopment)

Çemberin diğer halkasını işbirlikçiler veya iş geliştiriciler oluşturur, bunlar zamanlarını, enerjilerini, işin kimliğine derinden sahip çıkanlardır. Genellikle bunlar hem sanatçılardan, hem de topluluk üyelerinden oluşur, onların katkıları olmadan işler ilerleyemez.<sup>498</sup>

Gerçekte bu çember içerisinde tanımlanan bölümler, her zaman bu kadar net açıklanamaz,

<sup>496</sup> A.g.e, s.178

<sup>497</sup> A.g.e, s.178

<sup>498</sup> A.g.e, s.179

önemli olan aktif olarak işleyen bir katılımcı çalışmada, katılım seviyeleri arasındaki hareketin sistem içinde tasarlanmış olmasıdır. Sorumluluk büyüdükçe katılımcıların işin oluşumundaki rolleri çok daha merkezi bir konumda olur. İşin şekli boyutları oluştuğunda, işbirlikçi ortakların merkezde çok mu, az mı olacakları belirlenir.<sup>499</sup>

### **12.3.2.3. İşbirliği-İşin Gelişimi, Gönüllüler ve İcracılar**

Katılımın bir sonraki düzeyini gönüllüler ve icracılar oluşturur. Danny Martinez'in Culture in Action projesi bu duruma uygun bir örnektir. Geçit töreni Chicago'nun iki komşu mahallesinden otobüslerle toplanıp gelen gönüllü kuruluşlar, topluluk üyeleri ve birçok farklı orginasyonun katılımı sayesinde gerçekleşir.<sup>500</sup>

### **12.3.2.4. Hazır olan İzleyici**

Dairenin diğer bir halkasında, sanat eseri ile doğrudan bir deneyime sahip olan geleneksel olarak adlandırdığımız izleyici vardır. Bunlar bir performansa ya da bir yerleştirmeyi ziyaret eden kişilerdir. Toplum tabanlı sanatın sınırlandırılmamış davetlerine ve zamanla ilişkili yaratım süreçlerinde ortaya çıkan, nihai sunumu ya da sergiyi izlemeye gelenlerdir. Maya Lin'in Vietnam Gazileri Anıtı'nı ziyaret edenler arasında, çok sayıda gazi ve gazi ailelerinden gelenler vardır. Bu tip izleyiciler de bu gruba girmektedir ve ayrıca bu tip katılımlar sanat çalışması ile derin bir deneysel ilişki kurulmasını sağlamaktadır.<sup>501</sup>

### **12.3.2.5. Medya İzleyicisi**

Çalışmaların etkileri, genellikle etkileşimli kamusal sanat sergileri veya performanslarının ötesinde, raporlar, dökümanlar, sunumlar ve tüm bu çalışma deneyimlerini geliştirilmeye çalışarak devam etmektedir.<sup>502</sup>

---

<sup>499</sup> A.g.e, s.179

<sup>500</sup> A.g.e, s.179

<sup>501</sup> A.g.e, s.179

<sup>502</sup> A.g.e, s.180

Bu izleyiciler, gazetelerde sanat haberlerini okuyan, televizyonlarda seyreden, veya belgesel sergilerine katılmak isteyen insanları içermektedir. Tüm bunlar işe erişimi genişleten, sanatçının niyetine bağlı olarak işin yapısına az ya da çok bağlıdırlar.<sup>503</sup>

### **12.3.2.6. Hafıza ve Efsane İzleyicisi**

Bu kitlenin en azından bir kısmı, eserleri zamanın ötesine, hafızalara, toplumun hayal gücü etkisiyle, biçim değiştiren alegorik bir anlatıma dönüşür. En dış halkada bulunan bu izleyiciler sayesinde, sanat, litaretürde veya toplum hayatında böylelikle var olması sağlanır.<sup>504</sup>

İzleyicinin bu yapısının temeli esnek ve akışkan bir doğasının olmasıdır. Hiçbir noktada, katılım düzeyi sabit değildir ve iş boyunca belirlenen kriterlere bağlı olarak, katılımcılar seviyeler arasında ileri geri hareket edebilir.<sup>505</sup>

Yönetmen-sanatçı-aktivist John Malpede tarafından 1985 yılında LAPD (Los Angeles Yoksulluk Departmanı) ismini alan sanat çalışması, izleyici katılımına bir örnek teşkil edebilir.<sup>506</sup>

### **12.3.2.7. Los Angeles Yoksulluk Departmanı (LAPD) John Malpede**

1984 yılında aktivist New Yorklu performans sanatçısı John Malpede, Los Angeles'da politik tiyatro yönetmenliği yapmaktadır. Tiyatrosunun bir parçasını oluşturmak için evsizlerin yoğun olarak bulunduğu Los Angeles, Skid Row'da evsizler hakkında araştırmalar yapmak ister ve o dönem 1984 olimpiyatları öncesi şehri evsizlerden arındırmak isteyen belediye başkanı Tom Bradley'le görüşür. Bölgede gönüllü olarak kısa bir süre aşevinde çalışması planlanır, ancak Malpede bölgede yaşayan evsizlerin kullanmadıkları sanatçı kişiliklerinin farkına varır, aralarında sanatçılar, şairler

---

<sup>503</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.180

<sup>504</sup> A.g.e, s.180

<sup>505</sup> A.g.e, s.180

<sup>506</sup> <https://www.lapovertydept.org/lapd-history/>

performans sanatçıları vardır. Mesai saatleri dışında hukuk bürosunda tiyatro dersleri vermek için küçük bir hibe alır ve bu projeyi evsizler için bir sosyal adalet ve yaşayan bir tiyatro projesine döndürmeye karar verir. Skid Row topluluğunu korumak, onlara yardımcı olmak, aynı zamanda da politik olarak temsil edilebilmeleri için çalışmalarını yoğunlaştırır. Evsizlerle zaman geçirmeye, onları dinlemeye, onlara sanatçı koçluğu yapmaya başlar. Oluşturduğu projenin geliştirilebilmesi için sanatçılarla evsizleri savunulmaları için avukatlarla ve hizmet örgütleriyle ilişkiye geçer. Bölgenin organik bir parçası haline gelmişti John Malpede. Proje yıllar içerisinde çok gelişmişti ve 1985 yılı sonlarında LAPD adını almıştı. İronik bir şekilde, birincil derecede suçlu görüneneler, Los Angeles Polis Departmanı ile aynı kısaltmayı kullanıyorlardı. Skid Row topluluğu, kısa bir süre içinde organizasyonların, hatta tiyatro eleştirmenlerinin de desteğini kazanmıştı. Kar amacı gütmeyen sanat örgütleri ve devlet kurumlarının ve iş dünyasının desteğiyle Skid Row'da bir eve yerleşmişlerdi. Malpede'nin niyeti gitgide derinleşmişti. Kapitalizmin atılmış insanlığını eğitebilmek-harekete geçirebilmek-kendi yaşamlarının kahramanları olarak yeniden insanlaştırılabilmek-bir alan ve süreç yaratmak için politik tiyatroyu kullanmıştı.<sup>507</sup>



Resim 72: John Malpede 1997

<https://durfee.org/awardee/john-malpede/>

<sup>507</sup> <https://monthlyreview.org/2017/02/01/a-peoples-theater-on-skid-row/>



İzleyiciler açısından bu modeli ele aldığımızda LAPD'ın bir performansını gözlemleyen evsiz bir kişi, bir atölye çalışmasına ya da performansa katılarak görev alabilir, projeye eklenebilir. İzleyicilerin LAPD'a katılmak için gönüllü ve istekli olması, zamanını vermesi ve bu proje kriterlerine göre belli bir ölçüde tiyatral bir becerisi olması yeterlidir ve zaman içinde sorumluluk ve üretim merkezine doğru ilerleyebilir.<sup>508</sup>

Birçok büyük ölçekli kamusal sanat çalışmasında bunun tam tersi örneklerde görülmüştür. Yaşam ve çevre koşulları sebebiyle merkezdeki görevler dış halkaya doğru ilerlemiş ve izleyicilerle ilişkiler sürdürülebilmesi için izleyici üyeler bilgilendirilmiştir. Bu model izleyici basit bir kimlik değildir, eylemle birlikte izleyicinin yapılanmasını sağlar. Bu ilişkisel izleyici modelleri, etkileşim kavramı göz önüne alarak, eğer onlara uygun bir yapı oluşturup, bu kompleks yapıya cesaretlendirebilirse faydalı olur. Bu noktada yeni tip kamusal sanatın eğitici işlevi ortaya çıkmaktadır. Bu tür pedagojik amaçlar, çoğu zaman sanatın içeriğini doğrulamayı, ya da belirli bir bilgiyi öne sürmek durumdadır. Aynı zamanda da çalışmanın etkileşimli formlarından çıkan sonuçlardan ne öğrendiğimizi istenilen yapının oluşup oluşmadığı, izleyicinin ve sanatçının rolleri, öngörülen eğitsel niyet başarıya ulaşabildi mi, bunlar sorgulanmalıdır.<sup>509</sup>

### 12.3.3. Niyet

Eleştirilerdeki diğer bir ikilem ise değerlendirme kriterlerinin sanatçının ifade ettiği niyetleriyle ilişkili olup olmadığı yönündedir. Başarılı bir sanat çalışmasının nasıl olması gerektiğine dair yazarlık ve güzellik hakkındaki varsayımlar, sanatçının niyetinin, oluşturduğu teorik altyapısının tam olarak anlaşılmasıyla mümkün gözükmektedir.<sup>510</sup>

Judith Baca iki çalışma modeli sunar. İlk model, görüntünün önemli olduğu bir yapım gerçekleştirilmek için gidilen yerlerde, görüntü oluşturulmadan önce topluluktan bilgi alınabilir ve bu şekilde estetik kontrol altında tutulmuş olur bazı durumlar buna olanak tanımaktadır.

---

<sup>508</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s.180

<sup>509</sup> A.g.e, s.180

<sup>510</sup> A.g.e, s.44

İkinci model tamamen işbirliğine dayalı bir süreçtir. Topluluğa fikri verirsiniz onlarda görüntüyü oluşturur. Bu iki model de geçerlidir fakat ikinci model büyük riskler taşımaktadır.<sup>511</sup> Bu ilişkisel süreç güzel bir nesne ile son bulamayabilir. Buradaki karışıklık büyüktür ve eleştiriler gelir, bu kimin sanatıdır, çocukların, evsizlerin, yoksa senin mi? Sanatçının çalışmalarıyla ilgili iddialarına güvenebilir miyiz?<sup>512</sup>

Bazı eleştirmenler, sanatçının siyasi niyetleri ile gerçek sosyal değişim arasındaki mesafenin tek kriter olduğunu öne sürmektedir. Bu fikir, eser hakkında eleştirel düşüncenin kalbinde yer alan dualistik kaosu yansıtır - sanat mıdır, yoksa sosyal hizmet mi? Lacy, bir eserin başarısının bazı durumlarda, sanatçının niyetini nasıl yansıttığını, kamusal alanda yaratılmış somut sonuçlara bakarak açıklanabileceğini, ancak bunun yetmeyeceğini, çünkü sanatın faaliyet gösterdiği tüm seviyeleri yakalayamayacağını iddia eder.<sup>513</sup>

Arlene Raven, niyet ve sonuç arasındaki potansiyel farklılıkların altını çizmektedir: *“Sanatçının iyi iş yapma niyeti, eserin aslında iyi olduğuna işaret eder mi?”* Aksaklığın sebebi sanatçıların belirttikleri amaçlarının çoğulculuğu ifade edememesidir. Lacy'e göre, sanatçıların çalışmalarındaki niyetlerini ifade etmelerindeki başarıları, gelecekteki eleştirilere yön verecektir çünkü niyet, sanat için potansiyel veya gerçek içerikleri önerir, niyet, değerlendirme kriterlerini belirler. Ve En önemlisi, niyet, eserde öngörülen değerleri belirler ve toplanan değerlerle sanatçı anlamı inşa eder.<sup>514</sup>

Sanat, sanat eseriyle ilgili kendine hangi soruları sormalı? Çağdaş söylemlere nasıl meydan okumalı? Hayatla ilgili neler sorar? Bu sorgulamalarda sanatçıların felsefi ve politik ön yargılarıyla karşılaşılır. Sanatçının insanlar, kültür, eylem hakkında bildiği doğrular ya da inandıkları nedir? Eser kültürel ya da entellektüel yaşama önemli ve anlamlı bir katkı mıdır? Anlayışımıza katkıda bulunuyor mu?<sup>515</sup>

---

<sup>511</sup> A.g.e, s.44

<sup>512</sup> A.g.e, s.45

<sup>513</sup> A.g.e, s.45

<sup>514</sup> A.g.e, s.181

<sup>515</sup> A.g.e, s.181

Bu tarz çalışmaların meydana getirdiği önemli sorulardan biri de sanatçıların konu seçimi ve sosyal analizlerinin nasıl değerlendirileceğidir. Örneğin “Irak’taki ‘Çöl Fırtınası’ savaşının teknolojik ya da medyadaki özel konumu sebebiyle yapılmış bir iş övgüye değer bir iş olur mu?”<sup>516</sup>

Yeni tip kamusal sanata sorulan bu sorular yeni bir ikilem ortaya getirir. İnanç sistemimizde bu nasıl gerçekleşebilir? Bazı eleştiriler derin düşünceleri, bazıları etkinliği tenkit eder, biri sol görüşü benimserken, diğeri sağ tutucu görüşü benimser. Lacy'e göre, gerçekte tüm sanatlar sanatçının anladığı anlamı sunar. Bazı sanatçıların sıklıkla kültürel müdahalelerde bulunma niyetleri, sanatı yüceltme girişiminde olan nesnellik duruşunu tehtit ettiğinden dolayı, farklı eleştirilere maruz kalabilmektedir.<sup>517</sup> Gereklilikten doğan durumlar da, işin içine yerleştirilmiş dünya görüşlerini, eleştirmenler sıklıkla kabul edebilmektedir. Bu noktada sanatçının niyeti göz ardı edilmemelidir. Lacy'e göre, eleştirmenler bu sosyal içerikli çalışmaları yorumlarken, mutlaka hem kişisel, hem de felsefi görüşlerine yer vereceklerdir. Sanata duyulan saygıyla birlikte, niyet, izleyicinin inançları ve konunun tüm parçalarına bakılarak çerçeve oluşturulmalıdır.<sup>518</sup>

#### 12.3.4. Etkililik

Sanatın değerlendirme kriterlerinden biri sanatın etkili olma varsayımıdır. Lacy'e göre, güzelliğin farklı kültürel yapılarına rağmen, ilham, aşkınlık veya üstünlük işlevlerini yerine getirirse, sanatın etkili olduğu varsayılır. Miras kalan bu ideolojiden ayrılırken sanat eleştirmenleri bu incelenmemiş kritik varsayımlar önünde zorlanmaktadır.<sup>519</sup> Kamusal sanat, Arthur Danto'nun belirttiği gibi, şekil veya perspektifteki bazı temel uyumu yansıttığı zaman mı etkilidir? Seyirci harekete geçtiğinde veya bir şekilde değiştirildiğinde de etkili olur mu?<sup>520</sup>

---

<sup>516</sup> A.g.e, s.32

<sup>517</sup> A.g.e, s.181

<sup>518</sup> A.g.e, s.182

<sup>519</sup> A.g.e, s.182

<sup>520</sup> A.g.e, s.182

Lacy, kamusal sanatta izleyicilerin değişmesi, etkili olması, çoğalması, daha karmaşık hale gelmesi gibi konuların yeterince incelenmediğini belirterek sorgular:

“Yeni tip kamusal sanat çalışmalarında kitlelerin görece fazlalığı ya da azlığı işin etkili olup olmadığı yönünde bilgi verebilir mi? Gerçekleştirilen bir çalışma teklif edilmiş bir çalışmadan daha etkili midir? Başarı için kriter kişi sayısı mı? Sonunda ne olacak, eylemler ne olacak önemli midir?”<sup>521</sup>

Sanatçılar kendilerini sanat ve sosyolojinin kaynaşması sonucu bir ortaklıkta bulurlar. Sanatçıların sosyologlardan farklı olarak, ölçümlerini kesin belirlilikten çok varsayarlar. Oysa sosyologlar medyada yer alan sorunları mümkün olduğunca birçok kez belirli periyotlarla ölçmektedir.

“Bizler sanatta görüşlerin dağılımını tahmin ediyoruz. Taraftarlarımızın inançları ve sanat uygulamalarımızı değiştirip genişlemek için anketler yapmıyoruz, aslında sanat eserinin desteklediği eylemleri dikkatlice değerlendirmiyoruz. Sıklıkla incelenmemiş politik kavramların temelinde pek çok nedensel etkiler varsayıyoruz. Örneğin LAPD'in evsizlik hakkında fikirleri değiştirmekte etkili olduğunu varsayıyoruz, peki bunu nasıl yapıyoruz? LAPD için araştırmalar yapan bünyesinde birkaç evsiz barındıran subjektif raporları kabul ediyor muyuz?”

Sanatçılar işin yarattığı etkiyi anlayabilmek için kişisel deneyimlerin anlatılarını kavramaya çalışır... Eğer otuz kişinin yaşamı çalışma sonrasında değişirse, değişimin ne ölçüde gerçekleştiğinin bir resmini çizebilirmiyiz. Bu anlayışın bileşenleri büyük bir bulmacanın parçaları gibi dikkatlice incelenmeli ve değerlendirilmelidir.

Yeni tip kamusal sanat değerlendirmeleri yapılırken politik tabanlı değişim kavramlarını ve sosyolojik modelleri algılamak için kişisel deneyimlerden çıkarımlarda bulunmak gereklidir ancak yetersizdir.

Çalışmalar model olarak ya da temsili olarak sanatın bütünü olarak işlev görür. Örneğin çalışmalar gerçek etkileşimi göstermek yerine insanlar arasındaki potansiyel işbirliğini varsayabilir. Bu, aslında var olmayan “işbirliği” değişim imkânı sunabilir veya sanatçıların kendileri için bir model olabilir, sınırları genişletebilir, yeni formlar ekleyebilir, ya da yeni keşiflere olanak sağlayabilir.”<sup>522</sup>

Yeni tip kamusal sanatın gerçek yaşamla olan ilişkisi anlaşılmalıdır. Okullarda öğretilen ve müzelerde sergilenen bir meslek olarak sanat, kamusal sanatın konumu ve uygulamaları arasında çelişkili bir bölünme yaratmaktadır. Bu karşılaştırmalı çerçeveyi oluşturan son tartışmalardaki belirgin figür, sanatçının modernist modelinin yarattığı ürünün bir parçasıdır. Sanatçı, stüdyosunda tek başına, doğaya, kültüre, topluma ya da sanat dünyasına karşı bir mücadele ile yaratır. Bu kahraman gelenek serisinin, sanatçının dış

<sup>521</sup> A.g.e, s.182

<sup>522</sup> Suzanne Lacy, Mapping The Terrain New Genre Public Art, Bay Press, s. 183

gözlemci olarak topluma hizmet etmesini sağlayan, saf, bireyselci ifadeyi koruması bakımından sağladığı avantajlar değerlendirilip tartışılabilir. Fakat kamu sektörünün “stüdyosundaki” sanatsal çalışmalar hala görünürlük kültürüyle mücadele etmeye çalışmaktadır.<sup>523</sup>

Günümüzde, modernist model, çok kültürlü ve küresel olarak birbirine bağlı bir dünyada, uygulanabilirliğini kaybetmiştir. Uzun yıllar süren yoğun çalışmalar sonucunda, izleyici kitlesiyle daha samimi ilişkiler kurmayı başarmış olan sanatçılar, daha geniş kitlelere erişerek, dünyayı değiştirmeye yardımcı olmak için yeni roller aramaya devam etmektedir.<sup>524</sup>

---

<sup>523</sup> A.g.e, s.184

<sup>524</sup> A.g.e, s.184

## SONUÇ

Bu çalışma, kamusal alanda yapılacak sanatın, sosyal ve siyasi sorular sorması gerektiğini veya soruları kabul etmesi gerektiğini savlar. Kamusal sanat, siyasi değişiklikleri, toplum kavramı içine akıtabilmelidir. Bu çalışmada, birçok alanda, farklı değişkenlerle hareket eden kamunun, kalıcı, esnek bir revizyona ihtiyacı olduğu, gözler önüne serilmiştir.

Başlangıçta, çağdaş canlı bir kültüre ait olan kamusal sanat, alınan kararlar, uygulamalar ve eleştiriler sonunda, yolundan ayrılmıştır. Kamusal sanat, kent planlamalarındaki uygulamalarında, toplulukları yerinden eden, sorumsuz gelişmelerin suç ortağı olmuş, tartışmalı alanlarda, dikkat dağıtıcı olarak hizmet etmişti. Hiçbir zaman bağımsız ve özerk olamamıştı ve izleyicisini, bir katılımcı olarak sanatın içine dahil edemiyordu. Yeni tip kamusal sanat, kendini bu hantal, dekor görevi gören içerikten ayırarak, tükenmiş kamu alanını iyileştirici ve sosyo-politik kapasitesini, yeni stratejilerle geliştirmek istemiştir. Günümüzde, kamunun gerçek sahibine nasıl verileceği üzerine tartışmalar ve belirsizlikler devam etmektedir. Bu belirsizlik, yeni tip kamusal sanatın önemli bir teması olarak gelişmektedir.

Sanatçıların, tüm bu kamu hassasiyetlerinin arkasındaki temel nedenler, küresel gündemi belirleyen, Birleşik Devletlerin kültürel ve ideolojik olarak, diğerine saldırma stratejileri, ve hızla artan silahlanmalar, muhafazakarlaşma politikaları, kimyasal silahlanma stratejileri ve ekolojik vb. sorunlardır. Küreselleşmenin ve sınır stratejileri sonucu, dünya üzerinde kültürel bir hareketlilik oluşmuş, çok kültürlülük kavramları ve ötekiyle ilişkiler, görünür hale gelmiştir. Bunları müteakip, global olarak muhafazakar politikaların artması sonucu, toplumlarımız içinde dini ve ahlaki baskılar ve her alanda sansürler artarak devam etmiştir.

Günümüzde hala bu sisteme entegre olarak çalışan, seçkin sanat anlayışının devam etmesini isteyen sanat kurumları, bu kurgunun bozulmaması için, nesneleştirici bilinci koruma girişimlerini halen sürdürmektedirler. Farkındalıkları gelişmiş olan, politik içeriklerle sanatlarını yapılandıran, sol tandanslı sanatçılar; AIDS, evsizlik, çok kültürlülük, şiddet, baskı, evsizlik, kadın hakları, cinsel tercih gibi konuları görünür kıldıklarından dolayı da, sistem tarafından, hala sansürlenmek istenmektedir.

Yerleşik sanat kurumlarının, seçkin ve baskıcı tavırları, artık değişmesi gerekmektedir. Modernist estetiğin sınırlarını oluşturan, nesneleştirici bilince bağlı olarak üretilmiş olan sonuç, artık yeterli görünmemektedir. Kendi değerinin, ana kaynağı olduğunu düşününen modernist estetik, yaratıcı katılıma ilham verememekte, aksine, ötekinin uzaklaşmasına ve değerinin düşmesine sebep olmaktadır. İlişkisel olmayan, etkileşimsiz, katılımcı olmayan bir yönelim, dünyanın iyileşme sürecine katkı sağlayamaz, merhamet gibi değerlere sahip olamaz. Sanatın, toplumsal boyutunu reddeden, modern paradigmadaki özerk ve bireyselci anlayış, kesinlikle dünyaya iyilik yapma iddiasından arınmış bir felsefeye sahiptir.

Bu tez, yeni paradigmalara, yeni stratejilerle, sanatın, tükenmiş bir kamu alanını doldurmak için, iyileştirici bir sosyal ve politik kapasiteye sahip olduğunu önermektedir. Artık günümüzde, sanata görsel olarak değil, toplumsal olarak bakmak ve değerine öncelik tanımak, zaruriyet haline gelmiştir. Sanat, yaşamdan uzak kalmamalı, izleyicisi ile birleşerek, kimliğini bulmaya çalışmalıdır. Modernist, görme merkezli paradigmayı ve onun izleyici epistemolojisini aşmak için, daha interaktif, birçok kişi tarafından anlaşılabilir ve mantıklı, yeni bir çerçeveleme sürecine ihtiyaç vardır. YTKS, empatik ve interaktif dinleme yöntemleriyle, izleyicisiyle etkileşim haline geçmektedir. Sanat, bir görme biçiminin yanı sıra, değerlerin ifadesi haline gelmiş ve izleyici ve sanatçı arasındaki bu süreç, sanatın kendisi olmuştur. Amaçları, izleyicileri, sanatı anlamaları için eğitmek değildir, kültürün doğasında olan gücü ortaya çıkartarak, yapılar inşa edilmesi ve ulaşılabildiği kadar çok insanla, bunların paylaşılabilmesidir.

Yeni tip kamusal sanatın, özellikle, izleyiciyi merkezinde barındırması sebebiyle, modern paradigmaya ait, değerler dizisiyle, sosyal çalışmalara benzetilerek eleştirilmektedir. Ancak bu sanat, ölçülebilir verilerle onaylanamaz veya reddedilemez, ampiriktir, doğrudan neden-sonuç süreci değildir. Bu sebepten, geleneksel formlarla, bu sanatı değerlendirmemek gerekir. Bu sanatın eleştirisi için, fikir birliğini inşa etme süreci ve bir dizi farklı olguyu, iyi analiz etmek gerekmektedir. Eleştirel kavramlar değişmiştir. Yeni tip kamusal sanatla uğraşan sanatçılar, çalışmalarında sorumluluk ve sürdürülebilirlik gibi bilincin nesneleşme süreci - sonrası ve etkililik gibi kavramlar üzerine stratejiler geliştirmeye devam etmelidir.

YTKS, bireyselci sanatçı kavramının artık değişmesi gerektiğini ve öncelikle sanatçının, kendi bilincinin dönüşümünü sağlaması gerektiğini savlar. Çünkü sanatçının zihinsel dönüşümü gerçekleşmezse, bunun doğal sonucu olarak, toplumsal dönüşüme ilişkin tutumu da gerçekleşemez. YTKS, toplumun tüm katmanlarıyla, işbirliği içinde çalışmayı önerir. Bu yaklaşıma göre; sanatçılar, artık güvenli buldukları sanat camiasından dışarı çıkmalı, sanatçı, küratör, eleştirmen ve entellektüeller, toplumun yeniden yapılandırılmasında farklı ve belirleyici roller üstlenmelidirler. YTKS, tüm farklılıkları kucaklayıcı bir bilinçle, sorumluluk sahibi bireyler olarak, kişisel dünyamızı insanlaştırmamızı ve katkı koymamızı talep etmektedir.

Bütünlük, sanatçıların kendi vizyonlarına bağlılıklarına dayanmaz, kendi fikirlerini topluluğun fikirleriyle bütünleştirmeye dayanır. Bu çalışmalardaki, farklı kitlelerin varlığı, güç-ayrıcılık sorunlarına dönerek, otoritenin elinden temsil alanını geri alabilmek için, sanatçılara öncülük etmektedir. Bu nedenle de, sanatın toplumsal bağlamda, mümkün olan kullanımlarını ve sanatçının kamu sektöründe bir aktör olarak, rollerini yeniden gözden geçirmesi gerekmektedir.

Politik bir içerikle, yeniden bir kavramsallaştırma ve yeni bir gündem yaratabilmek için, bilinçli araştırmalar yapılmalıdır. Günümüzde sanat, sosyal deneyimlerin paylaşımında rol oynamak istiyorsa, pedagojik varsayımları tekrar değerlendirmeli ve eğitim koşullarını, stratejilerini ve estetik değerlerini, yeni bir çerçeve altında, tekrardan toplamalıdır.



Bu “çarpıcı ve çok büyük” değişikliği değerlendirirken, bir Şey açıktır ki; zamanımızın en ciddi sorunlarına aktif olarak katkıda bulunmak, kültürel uyuşukluğu bozabilmek, inancı değiştirebilmek için, mevcut estetik ideolojinin gerekliliğini görebilmek gerekir.

Üretim ve tüketim sonrası; atıklar, çevre kirliliği, gereksiz enerji akışı, küresel çöküşümüz için bir formül haline geldiği günlerde, sanatı bir yan olgu gibi görmek doğru değildir. Sanat, tüm bu ideolojilerle karışmıştır. Sistemle, örgütlü bir Şekilde çalışan sanat camiası, kalıplaşmış ürün geliştirme ve kariyer başarısı kavramlarına dayanan, kurumsal modellerin çalışmadığı, artık gözler önüne serilmiştir. Bugüne kadar, bize yol göstermeye çalışmış mitlerin, artık tekrar gözden geçirilmesi gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

Artun, Ali. (2006), Sanat Müzeleri-2: Müze ve Eleştirel Düşünce, İletişim Yayınları, Sanat Hayat Dizisi 10, 1. baskı, İstanbul.

Bradford D. Martin. (2004), The Theater is in the Street: Politics and Performance in Sixties America, University of Massachusetts Press, USA, (e-book).

Dacheux, Der.Eric. (2012), Kamusal Alan, Ayrıntı yayınları, Çeviren: Hüseyin Köse, birinci basım, İstanbul.

Harvey, David. (2006), Post Modernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri, Çeviri: Sungur Savran, Metis Yayınları, 4. Basım, İstanbul.

Freire, Paulo. (2017), Ezilenlerin Pedagojisi, Çeviren: Dilek hattatoğlu & Erol Özbek, Ayrıntı Yayınları,15. Basım, İstanbul.

Goldberg, Roselee. (2001), Performance Art: From Futurism to Present, presented by British Council, Thames&Hudson world of art, printed in Singapore.

Irene, Isabel Blea. (1997), U.S. Chicanas and Latinas Within a Global Context: Women of Color at the Fourth World Women's Conference, Praeger Publishers, westport, connecticut, first published in 1997, USA (e-book).

Israel, Matthew. (2013), Kill for Peace: American Artists Against Vietnam War, University of Texas Press, First edition Texas, USA, (e-book).

Kester H. Grant and Kelley Bill Jr. Editors. (2017) Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995–2010, Duke University Press, Durham, London. (e-book).

Knight, Cher Krause. (2008), Public Art: Theory, Practice and Populism. Blackwell Publishing, First published, USA, (e-book).

Lacy, Suzanne. (1996), Mapping The Terrain New Genre Public Art, Second Printing, Bay Press, Seattle, Washington.

Lefebvre, Henri. (2014), Mekanın Üretimi, Sel Yayıncılık, Çeviri: Işık Ergüden, İkinci Baskı, İstanbul.

Leslie Umberger, Erika Doss, Ruth DeYoung Kohler, Lisa Stone and Jane Bianco. (2007), Sublime Spaces and Visionary Worlds: Built Environments of Vernacular Artists 1st edition (e-book).

Lewallen, Constance and Moss, Karen. (2011), State of Mind: New California Art circa 1970, Published with The Assistance Of The Getty Foundation University of California, Berkley Art Museum and Pasific Film Archive, Orange County Museum of Art, University of California Press, first edition, Berkeley, LosAngeles, London (e-book).

Marchese, Francis T. (2016), Media Art and the Urban Environment: Engendering Public Engagement with Urban Ecology (Future City) (e-book).

Martha Gever (Author), Pratibha Parmar (Author), John Greyson (Author). (1993), Queer Looks 1st Edition by Published in Great Britain by Roulledge (e-book).

Miwon, Kwon. (2002), One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity MIT Press, (e-book).

Özbek, Meral. (2015), Kamusal Alan, Hil Yayınları 3. Baki, İstanbul.

Ranciere, Jacques. (2015), Özgürleşen Seyirci, Çeviren: E. Burak Şaman, Metis Yayınları, 3. Basım, İstanbul, Kasım.

Şahiner, Rıfat. (2015), Çağdaş Sanatta Temsiliet Krizi: Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar, Ütopya Yayınevi, Şubat 1. Baskı, Ankara.

Şahiner, Rıfat. (2013), Sanatta Postmodern Kırılmalar, Ütopya Yayınevi, Kasım 2. Baskı, Ankara.

Thompson, Nato. (2012), Living as Form: Socially engaged art from 1991 -2011, Creative Time Books, NY, The MIT Press MA, (e-book).

Zolberg, Vera. (1990), Constructing A Sociology Of The Arts, Cambridge University Press, First Published USA.

Zolberg, Vera. (2013) Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak, Çeviri: Buket Okucu Özbay, Bogaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul

### **Makaleler:**

Andrew E. Hershberger, By: Hershberger, Andrew E. Art Journal. Spring 2006, Vol. 65 Issue 1, 1 Color Photograph, 1 Black and White Photograph.

Bordering on Cultural Vision(s): Jay Dusard's Collaboration with the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo.

ProQuest, Sussman, Elisabeth. Art Journal; New York Vol. 64, Iss. 1, (Spring 2005)  
Then and Now: Whitney Biennial 1993.

### **İnternet Kaynakları:**

Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi Lind, Maria.  
<http://eipcp.net/transversal/1204/lind/en>

Actup, Capsule History.  
<http://www.actupny.org/documents/capsule-home.html>

Allan Kaprow Happenings.  
<https://uicideas120.wordpress.com/2017/01/03/featured-content-2/>  
Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi, 2010, Güneş Savaş  
<http://istanbulmuseum.org/artists/gunes%20savas.html>

Allison, Meier. (2015), Revisiting a 1992 Sign Project that Acknowledged NYC's Lost Histories (REPOhistory)  
<https://hyperallergic.com/234110/revisiting-the-1992-sign-project-that-acknowledged-nycs-lost-histories/>

Boğaziçi Üniversitesi Etkinlik Takvimi. The Yes Men Fix The World, 19-02-2015  
<http://takvim.boun.edu.tr/bu/?q=node/402>

Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF)  
<https://artforsocialchangetoolkit.wordpress.com/history/the-border-art-workshoptaller-de-arte-fronterizo/>

Broughton, Edward. (2005), The Bhopal Disaster and Its Aftermath: A Review, Columbia University, Mailman School of Public Health, NY, USA  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1142333/>

Call and response-  
[https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Call\\_and\\_response\\_\(music\).html](https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Call_and_response_(music).html)

Carole Conde and Karl Beveridge. Pulp-Fiction-1993  
<http://condebeveridge.ca/?projects=pulp-fiction-1993>

Chan, Sewell. (2008), Liberal Pranksters Hand Out Times Spoof  
<https://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/11/12/pranksters-spoof-the-times/>

Charles Simonds - Dwellings.  
<http://www.charles-simonds.com/dwellings.html>

Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña by Anna Johnson. (1993), Bomb Magazine,  
<https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a/>

Coffey, Michael. "I Build Ruins": Charles Simonds and the Dwellings of his Little People  
<http://www.artcritical.com/2015/12/31/michael-coffey-on-charles-simonds/>

Conversations About Art Transforming Politics & Community in Chicago & Beyond,  
Never The Same  
<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>

Culture Now,  
[http://culturenow.org/entry&permalink=01468&seo=Rivers\\_Houston-Conwill-Davis-Brody-Bond-Aedas-Estella-ConwillMajozo-Joseph-De-Pace-and-NYC-Percent-For-Art](http://culturenow.org/entry&permalink=01468&seo=Rivers_Houston-Conwill-Davis-Brody-Bond-Aedas-Estella-ConwillMajozo-Joseph-De-Pace-and-NYC-Percent-For-Art)

Dr. Charles Smith, African-American Heritage Museum and Black Veterans Archive,  
<http://www.spacesarchives.org/explore/collection/environment/african-american-heritage-museum-and-black-veterans-archives/>

Dr. Charles Smith, The African-American Heritage Museum and Black Veteran's Archives  
<http://www.narrowlarry.com/nlaahm.html>

Etcetera Group, About us,  
<https://grupoetcetera.wordpress.com/about/>

Exhibition, Guerrilla Girls 1985 - Today (09/07/2016 - 02/07/2017) art, feminism and institutional critique, Curators: Christiane Berndes, Nina Svenson  
<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/guerrilla-girls-1985-today/>

Fekner John, Biography  
<http://www.johnfekner.com/about.php>

Fluids. A Happening by Allan Kaprow, 1967/2015 Germany. 15-19/09/2015 Metalocus, Sara Rebollo Architecture, Art, Exhibitions.  
<https://www.metalocus.es/en/news/fluids-a-happening-allan-kaprow-19672015>

Group Material  
<http://cargocollective.com/orlraithreacythelittlethings/Group-Material>

Gude Olivia, Chicago Public Art Group  
<http://www.chicagopublicartgroup.org/olivia-gude/>

Gude Olivia, The Chicago public art group Local Color, The University of Chicago Magazine June 1996  
<http://spaces.org/archive/muralart.org/gude.htm>

Guerrilla Girls Archive, Guerrilla Girls records, 1979–2003  
[http://www.getty.edu/research/special\\_collections/notable/guerrilla\\_girls.html](http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/guerrilla_girls.html)

Halprin, Anna, Biography  
<https://www.annahalprin.org/biography>

Held, John, Jr.: The Shadow Project: Collaboration Between the Mail Art Network and Peace Activists in Contemplation of an Uncertain Age, Manuscript, ca. 1990  
<http://artpool.hu/MailArt/chrono/1990/Held.html>

Helen Mayer Harrison and Newton Harrison Project Gallery, Boulder Creek,  
<https://exhibits.stanford.edu/harrison/browse/boulder-creek>

İlgi Dergisi 7.3.1960 Yaşar Kemal  
<https://www.cafrande.org/olum-ilgisizlikle-birlikte-geliyor-basliyor-yasar-kemal/>

Little Tokyo Historic Art Walk  
<http://jmcontractors.com/project-photos/urban-civic-developments/thirteen-buildings-within-downtown-los-angeles-cor-e-comprise-little-tokyo-historic-district-district-placed-national-r-egister-historic-places-1986-designated/#prettyPhoto>

Los Angeles Poverty Department, Lapd History  
<https://www.lapovertydept.org/lapd-history>

Matthew James,  
<https://www.quora.com/Is-it-true-that-permanent-shadows-were-formed-during-the-bombing-of-Hiroshima-and-Nagasaki-and-that-humans-were-vaporized-in-the-kill-zone-What-is-the-cause-of-permanent-shadows-Why-didnt-the-stair-in-the-picture-get-destroyed-from-the-explosion>

Murguia I. Diego, HIJOS, Arjantine Organization,  
<https://www.britannica.com/topic/HIJOS>

Paper Tiger Television, History,  
<http://papertiger.org/about-us/history/>

Postmodernism in Chicano Altar Installations  
<https://heartbeatred87.wordpress.com/2009/12/10/postmodernism-in-chicano-altar-installations/>

Richard Misrach: Bravo 20: The Bombing Of The American West, Fraenkel Gallery.  
<https://fraenkelgallery.com/publications/bravo-20-the-bombing-of-the-american-west>

Sheila Levrant de Bretteville Biography by AIGA March 01, 2004  
<https://www.aiga.org/medalist-sheilalevrantdebretteville>

Sherman Arden, The House of the Future  
<http://ardensherman.com/the-house-of-the-future>

Sholette, Gregory. REPOhistory REPOhistory (1989-2000)  
[http://www.gregorysholette.com/?page\\_id=71](http://www.gregorysholette.com/?page_id=71)

Suzanne Lacy, (2014) Three Weeks in May Recreation  
<http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may-recreation/>

Suzanne Lacy, The Crystal Quilt, 1985-87  
<http://www.suzannelacy.com/the-crystal-quilt/>

Tate, The Tanks: Suzanne Lacy, 3 August 2012  
<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tanks-suzanne-lacy>

The Greatest Weapon of Influence: Art  
<https://bu.digication.com/sbramanwr150/Final2>

The 1960s-70s American Feminist Movement: Breaking Down Barriers For Women  
<https://tavaana.org/en/content/1960s-70s-american-feminist-movement-breaking-down-barriers-women>

The Road Less Traveled Exhibition Series Things Are What We Encounter: Dr. Charles Smith Heather Hart Sep. 10, 2017 - Jan. 21, 2018  
<https://www.jmkac.org/exhibitions/theroadlesstraveled/charles-smith.html>

The Yes Men Fix The World  
<https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY&t=1774s>

The Yes Men: Interview with Andy Bichlbaum, Boğaziçi Üniversitesi Chronicles  
<https://www.youtube.com/watch?v=63a2li4TdQA>

Thousands of jobless mark anniversary of economic crisis  
<https://www.youtube.com/watch?v=SP2VEEMejaY>

Vessel (2014) Documentary - El Barco, documental Subtitulado  
<https://www.youtube.com/watch?v=83r-vlLuGEG>

Vázquez, Ines. The Mothers of the Plaza de Mayo's Resistance March by  
<http://www.voltairenet.org/article135042.html>

What is the Chicana Movement?  
[http://umich.edu/~ac213/student\\_projects07/latfem/latfem/whatisit.html](http://umich.edu/~ac213/student_projects07/latfem/latfem/whatisit.html)

Walda Katz-Fishman, (2017) A People's Theater on Skid Row  
<https://monthlyreview.org/2017/02/01/a-peoples-theater-on-skid-row/>

Zabarenko, Deborah. (2007) Vivoleum - It's new, it's disgusting! And it fooled an oil industry group, Reuters,  
<https://www.sott.net/article/137040-Vivoleum-Its-new-its-disgusting-And-it-fooled-an-oil-industry-group>

<https://moore.edu/about-moore/contact-us/directory/patricia-c>

<http://theyesmen.org/movies>

[https://www.premierguitar.com/articles/Call\\_and\\_Response\\_Phrasing\\_Ideas\\_for\\_Creating\\_Memorable\\_Solos](https://www.premierguitar.com/articles/Call_and_Response_Phrasing_Ideas_for_Creating_Memorable_Solos)

<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/glastnost-aciklik-ve-perestroyka-yeniden-yapilandirma-379>

<https://www.turkcebilgi.com/koan>

<http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1991/10/15/20.xhtml>

## **Tez**

Çimen, Özgür, (2010), *1950'lerden Günümüze Sanatta Avangard Olgusu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Rıfat Şahiner, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı, İstanbul.



## **ESRA KIZILKAYA EROĞLU**

1976 İstanbul'da doğdu. Pertevniyal Lisesi'ni bitirdikten sonra İstasyon Sanat Akademisi'nde Temel Sanat Eğitimi-İç Mimarlık eğitimi aldı. Ardından 2004 yılında, Bahçeşehir Üniversitesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı bölümünden mezun oldu. 2003 yılında Marmara Üniversitesi 3. Uluslararası Öğrenci Triennale katıldı. 2017 ve 2018 yıllarında Soul'n Art galeride Alphabetic isimli karma sergilerine katıldı. 2018 yılında Işık Üniversitesi Sanat Bilimi Anabilim Dalı; Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programını bitirmiştir.