



**KAMUSAL
ALANDA SANAT:
KATILIMCILIK**



**ÇALIŞTAY
NOTLARI**



YUNT



İçindekiler

| | |
|--|----|
| Giriş | 4 |
| Vizyon | 4 |
| Çalıştayın İçeriğine Dair | 5 |
| Çalıştay Programı | 6 |
| Çalıştay Oturumları | 7 |
| I. Oturum: Katılımcılığı Tanımlamak | 8 |
| • Prof. Dr. Asu Aksoy- Sanatsal İfade ile Karşılaşma Durumları: İzleyici, Katılımcı, Ortak-yapıcı, Yapımcı | 8 |
| • Doç. Dr. Özge Ejder-Kamusal Alana İlişkisel Estetik Perspektifinden Bakmak | 11 |
| • Dr. Ezgi Bakçay- Toplumsalı Toplamak | 13 |
| II. Oturum: Katılımcılığı Sanat Üretiminde Gözetmek | 16 |
| • Prof. Dr. Meriç Hızal-Toplu Bilinç Alanı Ve.... | 16 |
| • Erdal Duman-Öznenin Kamusal Alan ve Sanat İlişkisinde Kazandığı Empati Duygusu Üzerine | 19 |
| • Ali Şentürk-Kamusal Alanda Heykelin İnsanla İmtihanı | 21 |
| III. Oturum: Katılımcılığa Alan Açmak | 22 |
| • B. Esmâ Emre- Yerel Yönetimler ve Kamusal Alanda Sanat | 22 |
| • Hasan Karakaya- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi: Kamusal Kimlik ve Katılıma Alan Açmak | 24 |
| Kamusal Alanda Sanat: Katılımcılık Üzerine Bir Değerlendirme | 30 |
| Sonuç ve Öneriler | 42 |
| Katkıda Bulunanlar | 44 |
| YUNT Hakkında | 48 |

Giriş

Kamusal alanlar, toplumun demokratikleşmesine olanak tanıyan ve toplumlara besleyen canlı mekanizmalardır. Sosyal ve ekonomik hareketlilikte rol üstlenen bu mekânlar, yönetimle toplumun iletişim kurabildiği zeminlerdir. Galeri ve müzelerin sınırlılıklarını aşarak kamusal alanlarda konumlanan sanat üretimleri, toplumla etkileşime geçerek onu şekillendirebilme imkânı yakalar. Kamusal alanda sanat olarak tanımladığımız yapıtlar aynı zamanda kolektif yaratıcılığın ve deneyimlerin portresidir. Bu yönleriyle ortak bir kültürel miras ve kolektif belleğin oluşumuna katkı sağlar. Kamusal alanda sanat, toplumun kültürel değişiminin ifade biçimlerinden biridir ve sürekli devinim içindedir. Günümüzde popüler kültür ve yeni teknolojiler kullanılarak toplumsal etkileşime imkân tanıyan performans, animasyon, enstalasyon benzeri uygulamalarla interaktif bir sanat üretiminden bahsetmemiz mümkündür.

Tarihin her döneminde kültürel, sosyal ve politik dönüşümleri yansıtan kamusal alan, bu dönüşümleri en çarpıcı ve doğrudan şekilde gözler önüne serer. Kamusal alanda sanatı katılımcılık kavramıyla düşünmek, bireylerin rollerini izleyici olmakla sınırlandırmaktansa aktif rol aldıkları süreçleri tasarlamayı önerir. Böylece kamusal alanda sanat; planlama, seçim, yaratım, kurulum, bakım ve kolektif yaklaşım konularında toplumun katkısıyla ortak bir etkileşim deneyimi sunar ve toplumsal uyum olanağına izin verir. Bu nedenle katılımcı bir yaklaşımı etkin kılmak için farklı stratejilerin geliştirilmesi gerekir.

Vizyon

Giriş bölümünde ele alınan tüm farkındalıklar temelinde, YUNT Sanat ve Etkileşim Alanının kuruluş misyonu ve hedefleri doğrultusunda her yıl kamusal alanda sanatın farklı pratiklerine odaklanacağımız “Kamusal Alanda Sanat” çalıştayı planladık. “Kamusal Alanda Sanat” çalıştayının yöntemini, her yıl saptayacağımız farklı bir araştırma problematiğini tartışmak üzere inşa ettik. Bu yılki çalıştayımızda ise izleyiciyle yaratıcının diyaloguna tanıklık eden yaratım sürecine odaklandık ve katılımcılık temasını belirledik. Bu hedef doğrultusunda 8 Haziran 2024’te gerçekleştirdiğimiz ilk çalıştayın konuşma metinlerinin konuşmacılar tarafından kaleme alınan özetlerini, çalıştayın ortaya koyduklarına dair detaylı bir değerlendirme ile çıktılarını bu çalışmada sizlerle buluşturuyoruz.

YUNT Sanat ve Etkileşim Alanında “Kamusal Alanda Sanat: Katılımcılık” temasını tartışırken katılımcılığın temel bileşenlerini, tanımını ve önemini, karar alma süreçlerini, katılım kültürünü değerlendirdik. Bu nedenle çalıştayda “Kamusal alanda katılımcı sanat neyi ifade eder?”, “Sanat üretiminde katılımcılık ne demektir?”, “Kamusal katılımcı sanatın toplumla kurduğu ilişkinin dönüştürücü bir etkisi var mıdır?”, “Kamusal katılımcı sanat üretimleri açısından günümüz sanatsal, politik ve kurumsal pratikleri nasıl işlemektedir?” gibi sorular üzerine düşündük. Bu sorulara yanıt ararken farklı disiplinlerden gelen katılımcılarımızın görüş ve deneyimlerinden istifade ettik.

Çalıştayın İçeriğine Dair

“Kamusal Alanda Sanat: Katılımcılık” çalıştayı üç başlık altında tasarladık. Bu kapsamda, “Katılımcılığı Tanımlamak”, “Katılımcılığı Sanat Üretiminde Gözetmek” ve “Katılımcılığa Alan Açmak” başlıklı oturumları, çalıştaya konuşmacı olarak davet edilen akademisyen, sanatçı ve yerel yönetim temsilcilerinin katılımıyla gerçekleştirdik.

“Katılımcılığı Tanımlamak” başlığı altında sanatsal ifadeyle karşılaşma durumları kapsamında katılımın nasıl anlaşılacağı, organize edileceği ve değerlendirileceğine ilişkin söylemleri tartıştık. Aynı zamanda katılımcılığı kavramsallaştırma yoksunluğunu, kuramsal bir perspektiften katılımcılık biçimlerini ve normatif olarak hiyerarşik bir yaklaşımla mevcut modellerin ele aldığı konuları irdeledik. Kamusal alanı ilişkisel estetik perspektifinden anlamaya çalıştık. Estetik nitelikleri ilişkiler ağı, deneyimler ve duygular bağlamında izlerken ilişkisel ekosistem, dayanışma bilinci, yerelle dayanışma konularına odaklandık.

“Katılımcılığı Sanat Üretiminde Gözetmek” temelinde kamusal alanda sanat üretimine, Türkiye’nin kamusal alandaki sanat belleğine, kamusal alandaki yerleştirmelerin karşılaştığı vandalizme ve kamusal alanda sanata ilişkin ortak bir terminoloji yoksunluğuna odaklanıldı.

“Katılımcılığa Alan Açmak” konulu son oturumda ise İstanbul Büyükşehir Belediyesine bağlı proje ve birimlerin çalışma alanları, çalışma sistematigi ve belediyede karşılaşılan sorunlar ele alındı. İstanbul Resim Heykel Müzesinin tarihsel gelişimini izlerken, müzenin günümüzde taşıdığı mekânı, envanterini ve gelecekteki stratejilerini izleyebilme fırsatı bulduk.

YUNT Sanat ve Etkileşim Alanı olarak ilkinin gerçekleştirdiğimiz “Kamusal Alanda Sanat” çalıştayı bir ilk olmakla birlikte katılımcı sunumlarının izleyicilerden aldığı geri bildirimler ile varılan değerlendirme ve sonuçlar, gelecekteki çalıştaylar için bize cesaret verdi ve sağlam bir temel oluşturdu. Kamusal alanda sanatın kapsayıcı ve bilinçli bir toplum inşa etmemize yardımcı olacağına bilincinde, ortak bir platform oluşturarak toplumsal diyaloga olanak verecek farklı temaları tartışacağımız çalıştaylarda birlikte olmak dileğiyle!

Prof. Dr. Eva Şarlak

YUNT Akademik Danışmanı

Işık Üniversitesi Öğretim Üyesi

Çalıştay Programı*

Yürütücüler: Prof. Dr. Eva Şarlak ve Doç Dr. Ayşe H. Köksal

—Karşılama

10.30 - 11.30

—Açılış Konuşması

Prof. Dr. Eva Şarlak | Işık Üniversitesi Öğretim Üyesi

11.00 - 11.15

I. OTURUM: KATILIMCILIĞI TANIMLAMAK

Moderatör: Doç. Dr. Seda Yavuz | İstanbul Üniversitesi Öğretim Üyesi

—Sanatsal İfade ile Karşılaşma Durumları: İzleyici, Katılımcı, Ortak-yapıcı, Yapımcı

Prof. Dr. Asu Aksoy | Emekli Öğretim Üyesi

11.15 - 11.35

—Kamusal Alana İlişkisel Estetik Perspektifinden Bakmak

Doç. Dr. Özge Ejder | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Öğretim Üyesi

11.35 - 11.55

—Toplumsalı Toplamak

Dr. Ezgi Bakçay | Karşı Sanat

11.55 - 12.15

Soru - Cevap

12.15 - 12.45

II. OTURUM: KATILIMCILIĞI SANAT ÜRETİMİNDE GÖZETMEK

Moderatör: Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu | Marmara Üniversitesi Öğretim Üyesi

—Toplu Bilinç Alanı Ve...

Prof. Dr. Meriç Hızal | Emekli Öğretim Üyesi/Sanatçı

13.45 - 14.05

—Öznenin Kamusal Alan ve Sanat İlişkisinde Kazandığı Empati Duygusu Üzerine

Erdal Duman | Sanatçı

14.05 - 14.25

—Kamusal Alanda Heykelin İnsanla İmtihanı

Ali Şentürk | Sanatçı

14.25 - 14.45

Soru - Cevap

14.45 - 15.15

III. OTURUM: KATILIMCILIĞA ALAN AÇMAK

Moderatör: Prof. Dr. Eva Şarlak | Işık Üniversitesi Öğretim Üyesi

—Yerel Yönetimler ve Kamusal Alanda Sanat

B. Esmâ Emre (Mahir Polat'ı temsilen) | İBB Kültür Varlıkları Dairesi Başkanlığı

15.45 - 16.05

—İstanbul Resim ve Heykel Müzesi: Kamusal Kimlik ve Katılıma Alan Açmak

Hasan Karakaya | İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü

16.05 - 16.25

—SAHA Açmak

Serra Yentürk | SAHA İnterim Direktör (Kişisel sebeplerden dolayı katılamadı.)

16.25 - 16.45

Soru - Cevap

16.45 - 17.15

Kapanış

17.15 - 17.30

ÇALIŞTAY OTURUMLARI

I. OTURUM: KATILIMCILIĞI TANIMLAMAK

Sanatsal İfade ile Karşılaşma Durumları: İzleyici, Katılımcı, Ortak-yapıcı, Yapımcı

Prof. Dr. Asu Aksoy

Bu konuşmada sanatsal ifade ve izleyeni arasındaki ilişkinin farklı dönemlerde sanata erişim, sanatsal üretim pratiklerine katılım, kültürel ve sanatsal ifadenin ortak-yaratıcısı hâline gelmek ve yapımcı rolünü üstlenmek gibi büründüğü farklı rollerin kültürel demokrasinin genişletilmesindeki yerine ilişkin düşüncelerimi aktarıyorum. Sanat üretim pratiklerine izleyen aktif katılımını hedefleyen katılımcı sanat yaklaşımının bir taraftan sanatsal ifadeyi demokratikleştirmeyi ve böylece sanata hakim baskın ifade ve beklenti kalıplarını kırmayı hedefleyen akımlardan beslendiğini söyleyebiliriz. Öbür taraftan da sanatın devlet tarafından desteklendiği kültürlerde ve düzenlerde, sanatın toplum için yararları ile sanatsal ifadeye katılım ve sanata erişim konularında soru işaretleri ortaya çıkmaya başladığında, devlet desteğine ilişkin bir tür meşruiyet krizi sonucu ortaya çıktığını da vurgulamalıyız.

Birçok Batı ülkesinde devletin sanata desteği sanatın medenileştirici etkisi ve ulusal prestij kaynağı olması bakımından meşrulaştırılmaktaydı, dolayısıyla vatandaşların sanata erişimi temel politika önceliği idi. Sanata katılım bu bağlamda sanatsal faaliyetlere gitmek ve izleyicisi olmak şeklinde anlaşılıyordu. II. Dünya Savaşı ertesini refah devleti fikrinin ortaya çıkışı toplumsal refahın eşit paylaşılması fikrine dayanıyordu ve bu bağlamda yüksek kültürel sanatsal birikimin de aynı şekilde toplumun tüm kesimlerine ulaştırılmasının sağlanması bir politika önceliği hâline almıştı. Ancak 80'lerde kültür politikalarına yönelik eleştiriler gerek geliştirmekte olan pop kültürünün gerekse yüksek kültürün toplumsal çeşitliliği ve ifade zenginliğini yansıtmadaki eksikliklerinden bahsediyordu. Toplumsal çeşitliliğin artması karşısında "ödenekli" sanat faaliyetlerinin aynı çeşitliliği gösterememesi, çeşitli toplulukların kültürel ifade ihtiyaçlarını programlarına dâhil edememesi eleştiri konusuydu. Kabahat izleyicide miydi, sanat kurumlarında mı yoksa sanatı destekleyen kamu kurumlarında mı? Kamu kurumlarının 1980'lerden itibaren sanat politikalarında bu krizi karşılamak üzere çokkültürcü politikaları devreye girecektir. Sanat kurumları toplumsal çeşitliliği programlarına yansıtabilmeli, farklı kimlik ifadelerinin kapsanmasını sağlayacak işler için fonlara başvurabilmelilerdi. Toplumsal çeşitliliğin yanı sıra, toplumsal aktörlerin sanıldığı gibi pasif izleyiciler olmadıkları ve sanatsal, kültürel üretime amatör ve giderek profesyonel düzeylerde katılım imkânları talep ettikleri anlaşılıyordu. Yerel belediyelerin desteklediği mahalle festivalleri, müzik, dans, tiyatro gibi sahne sanatları alanında ortaya çıkan yerel korolar, gruplar ve örneğin göçmenler tarafından oluşturulan amatör kumpanyalar, sanatsal ifadenin çeşitlenmesi ve kamusal alanda ifade imkânı bulabilmesi açısından önemli rol oynuyorlardı. Kültürel demokrasi hareketi bu şekilde tabanda yaygınlaşmış ve estetik değer hiyerarşisi fikri üzerinden ilerleyen kültür politikasına karşı önemli bir eleştiri kaynağı hâline gelmişti. Bu tür sosyal-toplumsal kültürel ifadelerin sanat kurumları pratiklerinde de yer bulması yönünde toplumdan gelen talepler artmıştı. Devlet desteğinin sürdürülmesi için sanat kurumları toplumsal çeşitliliği içermeye ve sosyal-kültürel ifadenin

sahnelenmesine yönelik yeni bir işlevle yükümlü kıldılar. "Katılımcı sanat" projeleri işte böyle bir bağlamda ortaya çıktı.

Bir taraftan da katılım, parlamenter sistemlerde izlenmeye başlanan demokrasi açığı ile uğraşılması çabalarında bir reçete gibi görülmeye başlanmıştı; bu anlamda katılım kavramı toplumsal hareketlerin başlıca taleplerinden birisi hâline gelmişti. Yeni tür katılım mekanizmalarının işletilmesi suretiyle seçilmiş siyasi temsilcilerin müzakereyi üstlenmeleri yanı sıra, müzakere konularının toplumun farklı aktörleri tarafından sürekli tartışılması, çeşitli yönleriyle değerlendirilmesi sağlanabilecekti. Böylelikle, kamusal alanda sivil toplumun tüm aktörleriyle sürdürdüğü sürekli müzakereye dayanan bu sistemde kararlara toplumun tüm çeşitliliği ile aktif katılımının sağlanması sağlanacak ve bu suretle de gücü elinde tutanların politikaları kendi çıkarları yönünde belirleme itkisi kontrol edilebilir hâle gelecekti. Parlamenter sistemi güçlendiren katılım yaklaşımında -ki buna yönetişime dayalı sistemler tanımlaması getirilmekte- vatandaşların ve tüm aktörleriyle sivil toplumun kararların alınmasına katılımlarının sağlanabilmesi amacıyla güçlendirilmeleri fikri yatıyor. Katılımın gerçekten sağlanabilmesi, Sherry Arnstein'in meşhur "Vatandaş Katılım Merdiveni"¹ yazısında söylediği gibi, toplumda eşitsiz dağılmış gücün yeniden eşitlikçi bir şekilde dağıtılmasını gerektirir. Arnstein'a göre vatandaşın katılımı, vatandaşın güç elde etmesidir. Karar verme gücü, bilgiye eşit erişim gücü, kendi iradesini ifade edebilme gücü gibi imkânların eşit dağılımının sağlanması için uğraşılması durumlarında katılım esas güç sahiplerinin "katılımı sağladık, tik atınız" sağlamasından öteye geçemez ve daha da kötüsü mevcut güç sahiplerinin lehine kararların işletilmesini sağlayacak bir mekanizmaya dönüşür.

Bu noktada kültür ve sanata katılımın, ortak-yapıcı olarak yer almanın, katılımcılara güç kazandıran, müzakere konularının ortaklaşmasını sağlayan, dayanışmayı ve birlikte düşünmeyi geliştiren imkânlar olarak önemine işaret etmeliyiz. Farklılıkların ve çeşitliliğin müzakere süreçlerinde bir arada ve birlikte kendilerini ifade edebilmeleri bugün giderek parçalanmış, yankı odaları ile kimlikler etrafında kendi içine kapanan kamusal alanın tekrar kapsayıcı ve açık bir müzakere imkânı olarak çalışabilmesi bakımından çok önemli. Yönetişim kavramı her ne kadar tedavülde kalmaya devam etse de kamusal alanın daralmakta olduğunu, kamusal alanın parçalara ayrıldığını görüyoruz. Dijital platformlar, sosyal medya, genel anlamda medya kamusal alanı bir arada tutacak ve demokratikleştirecek tür bir işlev görebilecekken tam tersine insanların sadece kendileri gibi olanlarla karşılaştıkları ve önyargılarını devamlı yeniden ürettikleri dışlayıcı çevreler yaratıyor. Kamusal kültürde yaşanan bu erime, siyasette bugün hakim hâle gelen kutuplaştırıcı söylemlerin bir aynası gibi ve destekleyici bir rol oynuyor. Oysa vatandaşların karar alma süreçlerine katılımlarındaki etkinlikleri ile kamusal alanın gelişkinliği ve işlerliği birbirini besleyen dinamikler. Kamusal alanın parçalandığı ve ifade imkânlarının baskı altında olduğu yerlerde katılım içi boş bir öneri hâline geliyor.

Bugün sanat kurumları, galeriler, festivaller ve müzeler, ürettikleri işlerin izleyenleri ile buluşmasında izleyenlerin sadece birer izleyici olarak katılmaları yanı sıra katılımcı, ortak-yapıcı, yapımcı gibi daha aktif rollerle teşvik edilmeleri konusunda çok çeşitli stratejileri devreye sokmaya çalışıyor, yeni sosyal medya ve yapay zekâ gibi kullanımlarla sergilenen işin bir

¹ Sherry R. Arnstein, "A Ladder of Citizen Participation," *Journal of the American Planning Association*, Vol. 35, No. 4, Temmuz 1969, s. 216-224.

parçası ve katılımcısı olmanın sınırlarını zorluyor. Katılım meselesi demokrasinin işlerliğini ve farklılıkların ve çeşitliliklerin ortak konuşma, düşünme, müzakere alanına çekilmesinin mekanizmalarını geliştirme meselesi hâline gelmiş durumda. Toplumsal paydaşların güç kazanmalarını besleyebilmek bakımından kültür ve sanat kurumlarının yapabilecekleri çok şey var. 9. Uluslararası İstanbul Bienali (2005) eş küratörü, küratör ve yazar Charles Esche'nin 18. İstanbul Bienali üzerinden süren tartışmada söylediği gibi, bugün birçok sanat kurumu çeşitlilik içeren, demokratik ve açık bir toplumu desteklemek için ne tür kamusal sanat kurumlarına ve sanat çalışmalarına ihtiyaç duyulduğu sorusunu kendisine soruyor.² Türkiye'deki kültür kurumlarının da kamusal alanın bu parçalanmışlığı karşısında kapsayıcı ve çeşitliliği içeren; açık ve birlikte müzakere edebilme, düşünebilme, karşısındakini dinleyebilme kültürünün nasıl geliştirilebileceğine dair uzun vadeli bir tartışma ve araştırmayı başlatmaları önemli.

² Özlem Altunok, "Talepler yerli yerinde, 18. İstanbul Bienali Nereye?", *Argonotlar*, 24 Kasım 2023. <https://argonotlar.com/talepler-yerli-yerinde-18-istanbul-bienali-nereye/> (Son erişim tarihi 18.09.2024)

Kamusal Alana İlişkisel Estetik Perspektifinden Bakmak

Doç. Dr. Özge Ejder

Katılımcı sanat, izleyicileri yaratıcı sürece aktif olarak dâhil eden ve onları katılımcılara dönüştüren sanatsal bir biçim olarak tarif edilmektedir. Buna göre, katılımcı sanatlarda vurgu ortak karar alma üzerinedir ve katılımcı sanat örnekleri genellikle tartışmaları ateşlemek, sosyal aktivizmi teşvik etmek veya toplulukları ortak bir amaç için birleştirmek gibi hedefler içerir. Katılımcı sanatın, katılımcıların yaratıcı süreci şekillendirmede hayati bir rol oynadıkları, sanatı birlikte yazdıkları, bilgilendirilmiş onay verdikleri ve projenin içeriğini ve yönünü sürekli olarak tartıştıkları zaman ortaya çıktığını öne süren sanat kuramcıları da var. Bu bakışa göre sosyal etkileşim, projeyi motive eden, ilerleten ya da bazı durumlarda sonlandıran kilit bir unsur olarak tarif ediliyor. Dolayısıyla sanatın hep bu karakterde olmayabileceği, yapının izleyicinin katılımı açısından tasarlandığı durumlarda katılımcı sanattan bahsedebileceğimiz de iddia edilebilir.

Öte yandan, sanat fenomenini salt yapıt ve izleyici arasındaki ilişki üzerinden de anlayamayız. Sanatın yapıt, sanatçı ve izleyici dışında soyut ve somut kurumlar yoluyla gerçekleştiğini unutmamalıyız. Söz konusu somut kurumlar denilince sanat mekânlarını, galeri, müze ve fuarları ve buralarda bir sanat etkinliğinin gerçekleşmesini mümkün kılanları -galericileri, koleksiyonerleri, küratörleri ve sponsorları- anlıyorum. Soyut kurumlar ise sanat tarihi, kuramı, eleştirisi olarak düşünülebilir. Şüphesiz bu öğeler arasında farklı hiyerarşilerden söz edilebilir. Yine de merkezinde yapıt, izleyici ve sanatçının, çepere gittikçe etkileşimin daha az kayda geçtiği öğelerin olduğu bu çokluk, aslında bir ilişkiler ağı. Bu, aynı zamanda gözenekli de bir ağ ve bu ağın gelişimini belirleyen de, onun üretim alanlarının tümüyle olan ilişkileridir. Sanat fenomeni işte bu ilişkisellikte gerçekleşiyor. Dolayısıyla sanatta katılımcılığı sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkinin bir niteliği olarak anlayacaksak bu ilişkiselliği de hesaba katmalı ve sorun-sallaştırmalıyız. Dahası bu ilişkisellik yoluyla gerçekleşen tek şeyin sanat olmayabileceğini de.

Fransız kuramcı Nicolas Bourriaud, 1998 yılında Fransızca yayımlanan ve 2005 yılında Türkçeye çevrilen *İlişkisel Estetik* adlı kitabında şöyle yazmakta:

"Her sanat yapıtı ilişkiselsel bir nesne gibi, sayısız taraf arasındaki bir tartışmanın geometrik noktası gibi tanımlanabilir. Bize göre, sanat alanının dışında ilişkiler üretme anlayışı, güncel sanatın özgünlüğünün farkına varmamızı olası kılabılır (sanat alanına sosyo-ekonomik dayanaklar sunan iç ilişkilerin tersine): bireyler ya da gruplar arasındaki, sanatçı ve dünya arasındaki, ve geçişlilikten dolayı bakan-kişiyile dünya arasındaki ilişkiler. Pierre Bourdieu sanat dünyasını birtakım pozisyonlar arasındaki nesnel ilişkiler uzamı olarak ele alır, yani, güç ilişkileri ve mücadelelerle tanımlanan bir mikro-kozmos olarak; üreticiler de bunları kullanarak onu 'korumaya ya da dönüştürmeye' çalışırlar. Sanat dünyası, bütün öbür toplumsal alanlar gibi, okunabilmesini sağlayan bir 'ayrimsal pozisyonlar sistemi'ni temsil ettiği ölçüde, özünde ilişkiseldir."¹

Bugün katılımcılık konusunu bu ilişkisellikten itibaren anlamayı önereceğim. Bunun için de

¹ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.

Bourriaud'nun ilişkisel estetik fikrinin felsefe tarihindeki temeline giderek bir 17. yüzyıl düşünürü olan Spinoza'dan yararlanacağım.

Spinoza'da bütün değer yargıları insan bedeninin çevresi ile gerçekleştirdiği etkileşimden doğar ve bir fiziksel temastan bağımsız olarak ruh ya da akıldan kaynaklanmaz. Yani bedensel etkileşim, başka şeylerin yanı sıra ilişkisel bir estetik anlayışı geliştirmenin imkânıdır. Nicolas Bourriaud da *İlişkisel Estetik* kitabında şöyle yazar: "Her bir sanat yapıtı, bir ortak dünyada yaşama önerisidir ve her sanatçının yapıtı, dünya ile ilişkiler yığıdır ve başka ilişkiler ortaya çıkarır ve bu böyle sonsuza kadar sürer."²

² Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.

Toplumsalı Toplamak

Dr. Ezgi Bakçay

Bu konuşmada kamusal alanda katılımcı sanat pratiklerini, çağdaş sanatın da bana verdiği yetkiye dayanarak, en geniş anlamıyla kolektif, yaratıcı, estetik ve politik eylem biçimleri olarak ele alacağım. Kendi zaman ve mekân koordinatlarını yaratan, yeni öznellikleri hayata geçiren, özellikle de topluluk oluşturan kültür sanat pratiklerini örnek olarak alacağım. Amacım, sanat ve kültürün olduğu kadar katılım ve politikanın da tanımlarını gözden geçirmek olacak.

Acaba sanat ne zaman katılımcı yani bu anlamıyla politik ve dönüştürücü olabilir? Bu konuşmada topluluk oluşturan katılımcı pratiklerin bazı nitelikleri üzerinde durmayı seçtim. Kültür hakkını savunan bir kültür politikası için gerektiğini düşündüğüm birkaç ilke üzerinden ilerlemeyi tercih ettim. Bunlar gözeneklilik, minörlük ve bağımsızlık olacak.

Gözeneklilik

Walter Benjamin ve Asja Lacis'in 1925'te Napoli üzerine yazdıkları makalede¹ kent mekânının bir sıfatı olarak beliren *porozite*, geçirgenlik, gözeneklilik kavramı Uğur Tanyeli'nin *Korku Metropolü İstanbul* kitabında bir kez daha kent mekânında somutlaşan ya da somutlaşamayan bir nitelik olarak gündeme gelir: "Porozite hiçbir kişisel veya toplumsal etkinliğin tek başına var olmadığını, sınırlanmış olmak bir yana sürekli birbirleri içinde devam ettiğini, kentsel yaşamın bitimsiz geçirgenlikleri içinde cereyan ettiğini ifade (eder)."² Tanyeli gözenekliliğini kaybetmiş kentlerde kamusal alanın yerini korkuya bıraktığını anlatır. Kent mekânında gözenekli dokuyu korumak ya da beslemek, katılımcı sanat pratiklerinin bir niteliği olarak da kabul edilebilir.

Kamusal alanda katılımcı olmayı başaran sanat etkinliklerinin becerisinin öncelikle gözenekli bir kültür-sanat tanımını üretmekten geçtiğini düşünüyorum. Gözeneklilik, gündelik hayatı da içine alan bir kapsayıcılıkta, farklı kültürel pratikler arasında tesis edilmelidir: Sanat, tasarım, tarım, teknoloji, gastronomi, zanaat, spor vb. hiyerarşik ayrımlara tabii tutulmadan bir arada çalışabilmelidir. Katılımcı sanat pratiği; yeryüzü sofraları kurmak, kermesler düzenlemek, bostanlar ekmek, mahalle buluşmaları için havuz kiralamak, bisiklet atölyeleri açmak, fanzin yayımlamak, alternatif enerji kaynakları araştırmak, bir radyo kurmak olabilir. Çağdaş sanat zaten bunun için gereken dönüşümün taşıyıcısı olmuştur. Büyük harfle "Sanat" olmak derdine düşmemiş, yaratıcı ve üretken yaşam deneyimi farklı sınıflar, kültürler ve yaş gruplarından insanları bir araya getirir. Bu gözenekli kültür tanımı, sanatçı ve izleyici ayrımını belirsizleştiren mekânlar, zamanlar ve araçlar yaratmak isteyen katılımcı sanat pratikleri için bir başlangıçtır.

Minörlük

Katılımcılığı mümkün kılan ikinci niteliği minörlük olarak tanımlıyorum. Minörlüğü ise ön-

¹ Walter Benjamin ve Asja Lacis, *Napoli Porosa*, Napoli: Danate & Descartes, 2020.

² Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18 Yüzyıldan Bugüne*, İstanbul: Metis Yayınları, 2022, s. 44.

celikle mekânsal bir nitelik olarak kullanıyorum. Büyük kentlerin merkezlerine yerleşik, gösterişli kültür merkezleriyle, büyük kurumlarla, müzelerle sınırlı bir kültür alanı kendinden ayrımcıdır. Halkın sanata ilgisizliğinden yakınan üstenci tavrın gözden kaçırıldığı budur. Çünkü katılımcı sanat pratiklerinin yeşereceği ekosistemin oluşması için ölçek çeşitliliği şarttır. Kentin hücrelerine sızan, merkez-çevre karşıtlığını aşan, mahalle ve semt ölçeğinde olan, yerelin ihtiyaç ve taleplerine göre şekil alan, mekândan beslenen, mekânı besleyen kültür-sanat alanları açmak başlı başına katılımcı kamusal bir sanat faaliyetidir. Mahalle evleri, semt festivalleri ve benzeri yapılar sadece izleyiciler değil özneler üreten yaratıcı katalizörlerdir. Bunların etrafında oluşan minör topluluğun her faaliyeti kendi kendini örgütleyen bir katılımcı sanat pratiği olacaktır. Bu bir film ya da sergi izlemek de olabilir, bir film çekmek ya da bir oyun sahnelemek de. Bir atölye katılımcısı olmak da olabilir, çay içip sohbet etmek de. Böylece alternatif kentsel kamusal alan, performe edilirken hayata geçer.

Önceliklerin, ihtiyaç ve taleplerin belirlenmesinde minör düşünmek, yerel kültürü tanıyarak hareket etmek elbette yerel yönetimlerin kültür politikasının alanına girer. Bununla birlikte Türkiye'nin pek çok ilinde bağımsız kültür kurumları bu ilişkileri örgütleyen deney alanları yaratmışlardır. Böylece kamusal alanda katılımcı sanat pratiklerinin üçüncü niteliği olan bağımsızlığa gelmiş oluruz.

Bağımsızlık

Bir dans atölyesi, bir senfoni orkestrası, bir dövme stüdyosu, bir web sitesi, bir kafe kütüphane, bir duvar, bir masa, dijital bir arşiv, bir dergi, bir laboratuvar, bir şenlik, bir festival... Bağımsızlar hiç beklemediğimiz bir yerde, farklı biçimde karşımıza çıkabilir. Sanatçıları, aktivistleri, çiftçileri, mahallelileri, masalcıları bir araya getiren alanlar ve anlardır bağımsızlar. Türkiye'nin dört bir yanında tohumu atılmış, kendi ekolojik çeşitliliğini yaratmış, kendi aralarında ilişkiler geliştirmiş, endemik türlerden oluşan bağımsız kültür-sanat alanları var. Onların özne olma, öz-örgütlenme biçimlerinden politikaya ve kültüre dair tanımlarımızı tazeleyecek dersler alıyoruz.

Bağımsızlar derken, giderleri düzenli ve sürekli olarak başka bir kurum tarafından karşılanmayan, yönetsel olarak başka bir kuruma bağlı olmayan, tüzel kişiliği olan veya olmayan girişimler, kolektifler, otonom gruplar, sanatçı mekânları, dernekler, vakıflar, sosyal kooperatifler ve kâr amacı gütmeyen teşebbüslerden söz ediyorum. Bana göre kamusal alanda katılımcı sanat pratiklerinin varlığını destekleyen en önemli faktörlerden biri bu alternatif örgütlenme biçimlerinin sürekliliğidir. Onların çeşitliliği ve bolluğu kamusal alan açan sanat pratiklerinin çeşitliliğini de mümkün kılıyor.

Çeşitliliği mümkün kılan en önemli özelliklerinden biri, bağımsızların kendi gündemlerini belirliyor olması. Onların ajandaları sayesinde kültür alanında tekelleşme ve tekipleşmenin önüne geçiliyor. Aynı isimlerin ve benzer konuların yer kapladığı yüksek kültür alanının aksine beklenmedik özneler ve gündemler temsil edilebilir hâle geliyor.

"Bağımsızlar", kendi kaynaklarını ve kendi topluluklarını yaratarak katılımcı süreçleri hayata geçirirken, kendi güçlerinin kaynağı olan toplulukları üretirler. Onların pratiğinde katılımcı sanat münferit bir eylem olmaktan çıkıp gündelik yaşamın bizzat kendisi hâline gelir. Kamusal alanda katılımcı sanat pratiği kimi zaman zirai bir faaliyet ya da alternatif bir ekonomi modeli olur, kimi zaman bir radyo programı.

Son olarak, kamusal alanda katılımcı sanat etkinliklerinin gözenekli, minör ve bağımsız olabilmesini yani varlığını desteleyecek önemli başka bir unsurun makro düzeyde bir kültür politikası olduğunu ekleyerek bitirmek istiyorum. Kültürün demokratikleşmesi, kültür alanına dair kararların demokratik bir işleyişle alınmasıyla mümkün. Bunun için oluşturulacak karar mekanizmalarının alana dair katılımcı, kapsayıcı bir biçimde kurumsallaşması, toplumu yeniden toplayacak yaratıcı eylemlerin varlığı için hayati önem taşıyor.

Sonuç olarak, farklı kültürel kimlik ve pratiklere yer açabilecek gözenekli bir kültür tanımı, ölçek çeşitliliği ve merkezkaç etkisi, bağımsız üretim süreçlerinin desteklenmesi kamusal alanda katılımcı sanat pratiklerinin oluşturmaya çalıştığı topluluk fikrinin katalizörü olacak niteliklerdir. Bu olası tek sanat yapma biçimi değildir, fakat sanatın uzun zamandır gömülü olduğu ulaşılmaz ve kavranması güç görünen yapısına demokratik bir yaklaşımdır. Hiçbir ayırım kabul etmeksizin bütün insanlar için sanatı olanaklı kılacak bir sanat tanımıdır. Kamusal alanda katılımcı sanat pratikleri bir zamanlar bazı insanların imkânsız diyeceği farklı dünyalar kurar. İşte bu, bize dünyayı göstermek yerine onu değiştiren sanattır.

II. OTURUM: KATILIMCILIĞI SANAT YÖNETİMİNDE GÖZETMEK

Toplu Bilinç Alanı Ve....

Prof. Dr. Meriç Hizal

Hepimiz biliriz ki "kamusal alanda sanatın varlık oranı, bir ülkenin kültür düzeyinin göstergesidir." İnsan çevresindeki biçimlerle tinsel bir etkileşim içindedir. Bunlar algı psikolojimizde değişik imlere, analogilere neden olurlar. Kamusal mekânda sanat nesnesi -bu mekânın kendisi de olabilir- orada bulunan insanın form, konu ve onun aracılığıyla temaya ulaşmasını sağlar. Eğer kentimizde, çevremizdeki yapılarda değil de, sanatı yalnız müzede, galeride sunuyorsak "sanatı okuma dili"ni oluşturamaz, konuya yabancı kalmayı, dolayısıyla tahribatları engelleyemeyiz.

Mekân nedir? Doğan Kuban, "Mekân sınırlandırılmış boşluktur."¹ diyordu. Abraham Moles, onu fiziksel ve fenomonolojik yani özne-nesne ilişkisine bağlı olmak üzere ikiye ayırıyor.² Jürgen Habermas'a göre ise kamusal alan "Toplumsal yaşamda deneyimlerin paylaşıldığı, insanların birbiriyle iletişim kurduğu, açık, yani demokrasinin merkezi olan fiziksel alandır. Tüm yurttaşların o alana erişebilmesi garanti altına alınmıştır."³ Bu tanımlamayı şöyle genişletebiliriz: "Diğeri" ile ortak bir kültürel belleği oluşturduğumuz, paylaştığımız, miras aldığımız, miras bırakacağımız, bizi "Biz" yapan, sanatla anlamlandırılmış ortak paydadır kamusal alan. Orada mimar, sanatçı kenti biçimlendirdiğini düşünürken aslında kent de insanı biçimlendirir. Yani kamusal alan, aynı zamanda psikolojik ve sosyolojik bir "Toplu Bilinç Alanı" yaratır. Bu durumda sanatçı o alanı geçici veya kalıcı biçimlendirirken, *teklifini* kamuya sunarken "Toplu Bilinç Alanı Ve..." diye sıralayacağımız pek çok şeyi araştırmak durumundadır.

Alanın sınırları, fiziki-kentsel doku, boyut, coğrafi konum, tarihî ve sosyolojik yapı, mekânın belleği, siyasi-inançsal eğilimler, gelenek, etik kurallar; özetle kültürel yapı, gerekli malzemelerin niteliği, koruma ve sürdürülebilirlik durumu, trafik, hatta bütçe gibi... Sanatçı tüm bunları araştırır, gerektiği oranda hesaba katar ve sonra özdeşleyim, yani kendini oraya katma gerçekleşir. Bu, çok bilinmeyenli ve karmaşık bir denklemdir. Bana göre bu denklemin üstesinden gelebilmek için çoğu hesaba katılacaktır.

Türkiye özelinde konuya bakarsak, kamusal sanat genellikle resmî sanat olarak algılanmıştır. İzleyiciye mesafeli, saygı duruşu için kurgulanmış, idealize edilmiş bir alan. Oysa bugün biliyoruz ki heykel, yalnız anıt ya da statü, yani birinin, bir ideolojinin, inancın görselleştiği nesne-yer değildir.

1 Doğan Kuban'dan alıntılayan Nihat Tekin ve Kenan Bozkurt, "Mekân-İnsan ve Edebiyat," *Batman Akademi Dergisi*, 7/2, Aralık 2023, s.242.

2 Abraham Moles ve Elisabeth Rohmer, *Psychosociologie de l'espace*, Paris: L'Harmattan, 1998.

3 Jürgen Habermas, *Sanal Kamusal Alan ve Toplumsal Hareketler*, çev. Sami Çötel, İstanbul: Kriter Yayınevi, 2017.

1999 yılında, yaralı askerlerimize hizmet amaçlı inşa edilen Ankara TSK Rehabilitasyon Merkezine yapacağımız sanat çalışmaları için yarışmacılara önceden brifing verilmişti. Çok önemli bir uyarıydı. Özetle görevli jüri üyesi diyordu ki: "Patlama ifadesi olan, parlak, kırmızı, kanı-çatışmayı anımsatan form ve renkler olmasın!" Bence bu uyarı kamusal alan sanatı için ön araştırmanın ne kadar önemli ve çok yönlü olması gerektiğine işaret ediyordu.

Yerine göre tasarlanmış çok bilindik bir heykele bakalım: Bildiğimiz gibi açık ve sınırı olmayan geniş bir mekân hareket duygusunu güçlendirir. İlhan Koman Akdeniz Heykelini 1980 yılında yaptı. Heykelin Zincirlikuyu'da bir sigorta binasının önünde konumlanacağı yer, hem yaya yoluna hem de önünden iki yönlü, belli hızla geçen araçlara bakıyordu. Koman heykelde dikine sıralanmış 12 milimetrelilik 112 lâmanın boşluk ve doluluklarının izleyici hareketiyle yaratacağı ışık-gölgelerle, optik olarak tam da Akdeniz'in pırıltılarını yansıtıyordu. Heykel 2005 yılında Levent'te benzer konumdaki Yapı Kredi Genel Müdürlük Binası önüne taşındı. Fakat 2014 yılında heykelle nasıl yaşanır bilmeyen kişiler tepesine çıktı ve metal heykelin bir kanadı kırıldı. Sonuç? Bir heykeltıraş arkadaşımızca onarılan Akdeniz Heykeli, şimdi dalgalanmıyor, Yapı Kredi Kültür Sanat Binasında cam ardından bize bakıyor.

Tükürülen, yıkmak için yapımı kadar masraf edilen, çekiçle saldırılan, sarmaşıklarla sansürlenilen, yakılan, türlü nedenle kaldırılan, hatta —Üsküdar *Umut Kapısı* heykelim gibi— tamamen yok edilen bir sürü kamusal alan sanat yapıtı var. Aslında tüm dünyada yaşıyoruz bu sorunları. Saysam sayfalar yetmez.

Şu hâlde ne yapmalı? İnsan esere yaklaşsın mı yoksa etrafına kordon mu çekelim? Yapılması gereken ilk iş kamu alanları için yapılacak her türlü düzenlemenin, etkinliğin, sanatın fiziki koşullarının önce yaratılması ve kurallarının belirlenmesidir.

Kamusal alandaki sanat yapıtı genellikle bir yarışma ile elde edilir. Öyle olmalıdır da. Yoksa o pek çok kentte gördüğümüz "Çatalda Köfte", "Karpuzda Çocuk" gibi nesnelere karşılaşabiliriz. Her taraf kiçiklerle "şereflenir." Zorunlu değişikliklerde, sanatçı veya murisinin onayı alınmalı, telif hakkı unutulmamalıdır. Yerel yönetim koruma, bakım ve onarımından sorumlu olmalıdır. "Kamu yararına" zorunlu kaldırılacak olanlar yok edilmemeli, örneğin bir "Reddedilenler Depo Müzesi"nde toplanmalıdır. İnsanla yapıt arasındaki iletişim engellenmemeli, tam tersine Akademi'nin 1975'li yıllardan başlayarak Uygulamalı Sempozyumlarda yaptığı gibi toplum bizzat sanat eyleminin içine çekilmelidir. Özellikle gençlerin sanat eğitimine önem verilmelidir. Ben, kendi adıma "İnsan, özellikle çocuklar; yalnız gözleriyle değil bedenleriyle de paylaşmalı, gerekirse heykele dokunmalı hatta isterse oturmalı." bile diyorum.

İzninizle önerimi; 2002 yılında Abbasağa-Yıldız kavşağına yaptığım, çevresince benimsemiş şanslı bir kamusal alan heykelimin görseliyle somutlaştırmak isterim. *Herkese Barış Heykel-Alan*'da ne yapmaya çalıştım? Bir ay günün çeşitli saatlerinde alanda çok yönlü gözlem yaptım. Semtin tarihini, iklimini, kültürünü araştırdım. Çalışmamın mekânın çok renkli, farklı inanç ve kültürlerden gelen ama ortak paydalarının farkında, kimlik kaybından kendini korumaya çalışan insanına saygılı olmasını, biçim ve içeriğiyle semtle yabancılaşmayan, alçak gönüllü, örtücü değil geçirgen olmasını istedim. Keyif ehlinin Kız Kulesi manzaralı çaylarını içmelerini engellemeyecek, yokuştan çıkan yaşlıların soluklanabilece-

ği, gençlerin buluşabileceği, emeklilerin toplanabileceği, mahallelinin ortak kedi, köpek ve güvercinlerini ürkütmeyecek bir alan oluşturmaya çalıştım.

Babamı hatırlıyorum. Göztepe Çayırı'nda her türlü bayramda toplanıp eğlendikleri arkadaşlarını tanımlarken "Annelerimiz aynı güneşte çamaşır kurutmuş." derdi. Güneş saatinin kültürler arası paylaşılan nesne oluşundan yola çıkarak, beş yokuş kavşağında, ters su damlası formlu, 100 m²'lik alanda sanal küresel, kucaklayıcı bir üç boyutlu kolaj oluşturdum.

Zihnim hep "zaman" problemiyle meşguldür. Semtin 100 yıllık üç katlı evlerinin pencere pervazı, kapı tokmağı, eli böğründe balkon desteklerinden formları-motifleri mimarideki rövitalizasyon yani devşirme mantığı ile ödünç aldım. Gölgeyi bir plastik eleman gibi kullanarak dün-yarın, zaman-mekân arasında metaforik bir bağ kurgulayarak semt sakinlerinin bilincinde bu sanat-mekânı içselleşsin istedim.

Öznenin Kamusal Alan ve Sanat İlişkisinde Kazandığı Empati Duygusu Üzerine

Erdal Duman

"Her kentin kutsal emanetleri, hatıraları, hafıza mekânları vardır, yok edilemez...bazı mekânlar, objeler ve onların harekete geçirdiği duygular hafızayı maddeleştiriyor, elle tutulur kılıyor." —Pierre Nora

Bu sunumda kamusal alanda heykel olarak tanımlanan her türlü uygulamadan mecburen bahsetmek zorundayım. Belediyelerin ve kurumların kent alanlarına yerleştirdiği çeşitli biçimler konumuzla hiçbir alakası olmamasına rağmen ülkemizde "heykel" adı altında tanımlanır. Burada bu ayrımı belirtmek zorundayım çünkü çok uzun zamandan beri bu coğrafyada heykel olarak tanımlanan kurtuluş, adalet, bağımsızlık, kahramanlık temalarını işleyen, bir dönemin anlatısını içeren biçimler ve sonrasında da yerel yönetimlerin kamusal alanlara yerleştirdiği yerel kültürü temsil eden anonim sipariş nesnelere sanatçıların eserlerini kamusal alanın dışında tuttu. Burada çok belirgin biçimde entelektüel aklın, sanatçı bakışının müdahalesini, katılımını engellemek adına alanlar mısır, karpuz, Antep fıstığı, peynir gibi dönemin estetiğine uygun biçimlerle doldurulur. Bu tip müdahalelerle kamusal alanın etkin, dönüştürücü, özgürleştirici ve katılımcı gücü zayıflatılmıştır. Richard Sennett'in geri beslemeli bir alan olarak tanımladığı kamusal alan, sanatçı ve izleyici için işlevini yitirir. Bu türden uygulamaların heykel yerine ikame edilerek durumun içini boşalttığını görürüz.

Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemlerde, darbe dönemleri sonrası ve günümüzde kamusal alan uygulamalarında gerçek anlamda üzerinde durabileceğimiz ve konuşabileceğimiz projeler, sanat uygulamaları ve sanat eserleri kısa bir zaman ve sınırlı alanlarda gerçekleşmiştir. Bir dönemin anlatısını ve ideolojisini yansıtmak adına sipariş verilen anıtlar ve sonrasında adalet, eğitim, tarım, spor, sağlık temalarının Cumhuriyet ile kurduğu ilişkiyi anlatan kurumların yaptırdığı heykeller kent meydanlarına, parklara ve kurumların önüne yerleştirildi. 2000'ler sonrası değişen siyasi, sosyo-kültürel ve ekonomik yapı kent planlamasında ve kamusal alanın şekillenmesinde belirgin bir biçimde hissedilir. Dönemin estetiğine uygun argümanlar, kenti temsilen nesnelere yerel yönetimlerin algısına göre seçilir ve yerleştirilir.

Türkiye'de siyasi güç baştan beri kent mekânlarını, kamusal alanları kontrol altında tutmuştur. Bu bağlamda planlar, projeler ve kent dokusu mevcut düşünce yapısını destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Darbeci ve gerici yaklaşımlar her zaman kamusal alanda sanatın var olmasına engel olmuş, o güne kadar yapılanları da ya yerlerinden etmiş ya kırmış ya da tamamen yok etmiştir. İdeolojinin ve egemen gücün temsili ve anlatısı olan heykeller özgün sanat eserleriyle eş tutulmuş ve bir tür ideolojik hesaplaşmayla aynı muameleye tabi tutulmuştur. Yeni gelen iktidar, heykellerde siyasi, ideolojik bir anlam aramış; bulamasa da anlamadığından yok saymış ve yok etmiştir.

Sanatçının yapıtının kentin içinde sergilenmesini ifade özgürlüğünü taşıırken, bu sergilenmenin izleyenler için de ifade özgürlüğünü ve bakış açısını çoğaltan bir yapısı vardır. Bu anlamda baktığımızda kent sadece binalardan, sokaklardan, büfelerden, taksi, oto-

büs duraklarından çok daha fazla şeyi çinde barındırmak zorundadır. Dolayısıyla çok katmanlı anlamlara tanıklık eden ve onu tüketen kamu için kentin olasılıkları, anlamı çoğalır. Bu anlamda da bu karşılaşmaları yaratabilecek planlar ve projeler kent tasarımında çok önemlidir.

Fakat günümüzde sergilerin sansüre uğraması, heykellerin yıkılması, yerlerinden kaldırılması gözlerden ve hafızalardan uzaklaştırılmasıyla bir bilinç kuraklığı yaratılmak istenmektedir. Yaşamımızın her alanına her şekilde müdahaleyi haklı gören bu zihniyet sadece muhafazakarlık modeliyle toplumun düşünce ve davranış biçimini belirlemeye çalışmaktadır. Sadece bu perspektifle kendilerini her konuda otorite kabul edip toplumun tüm yaşam alanlarında uyguladıkları örtük şiddetle bireyin kazanımlarını, haklarını, beğenisini, inancını-inançsızlığını, ifade özgürlüğünü hiçe saymaktadır.

Birey sanatla ilişkisini ilk olarak kamusal alanlarda bulur. Kazanılan eylemsel durum bu karşılaşma üzerinden özel alanlara (galeriler, müzeler) ve buradan da bireyin kendi alanına sızdırır. Dolayısıyla kent-sanat ilişkisinde kamusal alanlara önemli bir rol düşer. Sonuç olarak kamusal alanlarda bir heykelin savunulması, gözetilmesi, korunması ifade özgürlüğüne sahip çıkmakla eşdeğerdir. Kültür-sanat politikalarının, müzakere ve mücadele ile genişletilmesi kamusal alana müdahalelerle katılımcılığın gözetilmesiyle mümkündür. Yani sanatçı da kentin kaderine, geleceğine ve planına ortaktır. O da kent içinde mimarı, mühendisi, politikacısı gibi önemli bir aktördür. Tüm bu koşullar altında, öznenin hareketini sağlayan yöntemlerden biri olan sanatın, düşünceyle varlık arasında açılan bu derin yarık arasına köprü kurması, işlev açısından ihtiyaca dönüşür. Özne-nesne ilişkisinde yeni oluşacak diyaloglar, yönler ve çok katmanlı anlamların tanımlanması veya hissedilmesi ihtiyaçtan çok zorunlu bir gerektir. Dolayısıyla kamusal alanda sanat eyleminin kazandırdığı farklı bakış açıları kavrayan özne, ötekine ait olanı gören, duyan ve kabul eden bir özneye dönüşür. Tam da burada empati doğar. Bu anlamda bize farklı hayatları, doğayı, hayvanı, her türden farklı kültürü ve düşünceyi anlayabilmeyi, sevebilmeyi öğreten; bu çağda barışı, sevgiyi ve özneyi çoğaltan ve empati yeteneğini kazandıran sanat bakımına ihtiyacımız var.

Kamusal Alanda Heykelin İnsanla İmtihanı

Ali Şentürk

Heykeller, tarih boyunca toplumların kültürel ve sanatsal ifadelerinin birer sembolü olmuştur. Ancak, kamusal alanlarda yer alan heykellere zaman zaman zarar verildiği görülmektedir.¹ Bu durumun arkasında yatan nedenler çeşitlilik gösterebilir. İşte bu nedenlerden bazıları:

1. Siyasi ve İdeolojik Çatışmalar:

Heykeller, çoğu zaman belirli bir ideolojiyi, siyasi figürü veya tarihi olayı temsil eder. Bu nedenle, belirli bir ideolojiye karşı olan gruplar, bu heykellere zarar vererek kendi görüşlerini ifade edebilirler. Örneğin, rejim değişikliklerinde veya devrimlerde eski rejimi temsil eden heykellere sıkça zarar verildiği görülür.

2. Toplumsal Tepkiler ve Protestolar:

Heykeller, toplumda tartışmalı figürleri veya olayları temsil edebilir. Bu tür heykeller, halk arasında öfkeye ve protestolara yol açabilir. Toplumsal adalet hareketleri veya haksızlıklarla mücadele eden gruplar, seslerini duyurmak için heykellere zarar vermeyi bir yöntem olarak görebilirler.

3. Vandalizm ve Suç:

Bazı durumlarda, heykellere zarar verme eylemleri vandalizmden kaynaklanabilir. Bu tür eylemler, genellikle gençler veya suç eğilimli bireyler tarafından gerçekleştirilir ve genellikle heykellerin sembolik anlamından bağımsızdır.

4. Kültürel ve Dini Hassasiyetler:

Heykeller, farklı kültürel veya dinî gruplar arasında hassasiyetlere yol açabilir. Bazı dinî inançlar, heykel yapımını ve sergilenmesini yasaklayabilir veya hoş karşılamayabilir. Bu tür durumlarda, heykellere zarar verme eylemleri, dinî veya kültürel nedenlerle gerçekleştirilebilir.

5. Sanat Eleştirisi ve İfade Özgürlüğü:

Bazı bireyler, belirli heykellerin sanatsal değerini veya estetiğini eleştirebilir ve bu eleştirilerini fiziksel eylemlerle ifade etmeyi seçebilirler. Bu tür eylemler, sanat eserlerinin toplumda tartışmaya açılmasına ve farklı bakış açılarının ortaya konmasına yol açabilir.

Sonuç olarak, kamusal alanda heykellere zarar verilmesi, birçok farklı nedene dayanabilir ve her vaka kendi içinde değerlendirilmelidir. Bu durum, toplumların kültürel, siyasi ve sosyal dinamiklerini anlamak açısından önemli bir göstergedir. Heykellerin korunması ve bu tür vandalizm eylemlerinin önlenmesi için toplumsal bilinçlenme ve eğitim büyük önem taşımaktadır.

¹ Ali Şentürk, *Operasyon Kamusal Alan*, Ankara: Siyah Beyaz, 2019.

III.OTURUM: Katılımcılığa Alan Açmak

Yerel Yönetimler ve Kamusal Alanda Sanat

B. Esmâ Emre

Sürdürülebilir koruma yaklaşımını İstanbul'da ilk kez hayata geçiren ve önleyici koruma alanında Türkiye için de örnek teşkil eden İBB Miras, 2019 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Dairesi Başkanlığı çatısı altında kuruldu. İstanbul'un kültür mirasına yönelik önleyici koruma ve restorasyon faaliyetleri gerçekleştiren oluşum; mimar, mühendis, sanat tarihçisi, arkeolog, restoratör, restorasyon ustası, restorasyon işçisi, fotoğrafçı ve belgesel yapımcısı gibi alanında uzman kişileri kapsayan bir ekipten oluşuyor.

"Örselenmiş bir tarih ve kültür şehrine vefa duyar" mottosuyla dört yıldır çalışmalarını sürdüren İBB Miras'ın amacı, kültür mirası üzerinde ağır bir yük oluşturan kapsamlı restorasyon uygulamalarına gerek kalmadan eserlerde gerçekleştirilen periyodik bakımlara odaklanmak ve tahribat geri döndürülemez hâle gelmeden eserlerin sürekli bakımlarını mümkün kılarak geleceğe aktarmak.

İBB Miras ekibinin İstanbullular ile kurmuş olduğu diyalog, ismin markalaşmasının önünü açtı ve İBB Miras, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Dairesi Başkanlığı'nın çatı ismi olarak kullanılmaya başlandı.

Düzenli Takip, Sürdürülebilir Koruma

İstanbul'daki kültür varlıklarını düzenli olarak izleyip güncel hâlleriyle belgeleyen, ihtiyaç duyulan yerlerde basit bakım ve onarım, arkeolojik kazı ya da restorasyon uygulamaları gerçekleştiren İBB Miras, bu sayede yakın gelecekte ilgili yapılarda meydana gelecek daha büyük sorunlar için gerekli önlemleri çok önceden almış oluyor.

İstanbullularla "Açık Şantiye" Deneyimi

İBB Miras "şeffaf restorasyon / açık şantiye" ilkesiyle tüm büyük şantiyelerini İstanbulluların ziyaretine açıyor. Bukoleon Sarayı, Rumeli Hisarı, St. Pierre Han, Anadolu Hisarı, Botter Apartmanı gibi önemli şantiyelerde düzenlenen yüzlerce şantiye turuyla binlerce kent sakininin restorasyon uygulamalarına yakından tanıklık etmelerini sağlayan İBB Miras, İstanbulluları sürecin her aşamasına dâhil ederek koruma sürecini gerçek bir deneyime dönüştürmeyi hedefliyor.

Kültür Varlıkları Yeniden Kent Hayatının İçinde

İBB Miras "kültürel miras yönetim politikası"nı sadece yapıyı fiziksel olarak iyileştirmek ve kurtarmak üzerinden değil; o yapıyı bugünkü şehir hayatı içinde görünür ve yaşanabilir kılmak üzerinden belirliyor. Böylece kentten kopuk bir şekilde yok olmaya terk edilmiş kültür varlıkları, yeni işlevleriyle yeniden İstanbul'a ve İstanbullulara kazandırılmış oluyor.

2019'dan 2024'e uzanan döneme Türkiye'de ve yurt dışında örnek teşkil edecek işler sığdıran İBB Miras, İstanbul genelinde yüzlerce miras alanında basit bakım, onarım ve restorasyon uygulamalarını hayata geçirdi. Rutin olarak gezilen 25 ilçede, 42 rotada ve 1321 ayrı noktadan güncel veri elde eden İBB Miras, sosyal medya ve İBB Çözüm Merkezi başvurularından gelen bildirimlerle de harekete geçiyor.

2019 yılından bu yana, İstanbul'un hemen her köşesinde koruma ve restorasyon projeleri gerçekleştiren İBB Miras, yüzlerce miras alanını koruma altına alarak geleceğe taşıdı. 63 anıt eser ve sivil mimarlık eseri, 40 kamusal sanat eseri, 207 tarihî çeşme, 610 tarihî mezar ve hazire ile 19 tarihî türbe hak ettikleri değere kavuşturuldu. 35 yeni müze ve yaşam alanı şehre kazandırıldı.

Restorasyon Sonrası

Bu alanlar, restorasyon çalışmaları tamamlandıktan sonra kamunun kullanımına açılıyor. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür Varlıkları Dairesi Başkanlığı bünyesindeki dört müdürlükten biri olan Kütüphaneler ve Müzeler Müdürlüğü, Kültür Dairesi Başkanlığı'nın bünyesinde bulunan Kültürel Etkinlikler Müdürlüğü ve İBB'nin İştirak Şirketlerinden olan Kültür AŞ'den bir birimin sorumluluk alanına alınarak mekânların yönetimi sağlanmaktadır.

Bir Kent Hakkı Olarak Kültür

İBB kültür ve sanat politikası, kent yaşamının tüm paydaşlarına eşit bir biçimde ulaşmayı hedefler. Kentte yaşayan herkese kültür ve sanat hizmetlerinin demokratik olarak ulaşmasını sağlamak politikamızın temel unsurudur. Özellikle çocukların, gençlerin ve kadınların, kentin kültür ve sanat hayatının canlılığına bağlı olarak gelişen tüm unsurlarına yani sosyal içerme, sağlıklı çevre, kaliteli eğitim ve birlikte eğlenme süreçlerine erişebilmesi temel amaçtır.

Yukarıda belirlenen temel hedefler doğrultusunda İstanbul'un her köşesine yayılan ve kentte yaşayanların kültüre erişim ve katılımını kolaylaştıracak yeni mekânlar kurulur. Gezici festival, mahallelere ve köylere uzanan tiyatro ve sinema gösterileri planlanırken tüm İstanbullulara ulaşmak için her türlü araç yaratılır.

Kamusal alanda ifade özgürlüğü bakımından vazgeçilmez olan kent hakkı ile ayırım gözetilmeksizin herkesin kültür hayatından eşit biçimde yararlanmasını öngören kültür hakkının birlikte ele alınması, kültür politikamızın buradan doğmasına yönelik adımlar atılmaktadır. Kamu kurumlarının mevcut yönetim mekanizmaları içerisinde bu esnekliği sağlamak zaman almakta ve çeşitli bürokratik zorluklarla yüzleşilmekle birlikte, adımların temelinde ve çıkış noktasında inşadan, yerelden gelen bir kültür yönetimi özlemi ve amacı bulunmaktadır.

Kültürün, toplumsal uyum, birlikte eğlenme ve kentteki hayat kalitesini yükseltme konusunda oynayacağı rolü öne çıkarmak ve neşe içinde yaşanacak bir şehir yaratmaya katkıda bulunmak üzere her türlü kültür mekânı, etkinliği ve hizmetinin sinerji içinde kümeleneceği "Kültür Bölgeleri" geliştirilmektedir. Önümüzdeki dönemde amacımız 39 ilçede 100 Kültür Bölgesi'ni İstanbullular ile birlikte belirlemek ve kültür yönetimini birlikte kurmak olacaktır.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi: Kamusal Kimlik ve Katılıma Alan Açmak

Hasan Karakaya

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (İRHM), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde kurulan ve gelişen, tarihsel temelini 1882’de yayımlanan Sanâyi-i Nefise Mektebi Ni-zamnâmesi’ne dayandırabileceğimiz bir müze.

1937 yılında Atatürk’ün emriyle Dolmabahçe Sarayı Veliht Dairesi’nde kurulan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Ali Artun’un Louvre Sarayı’nın müzeye dönüşümü ile örneklendirdiği bir müze. 1924 yılında Topkapı Sarayı’nın sahip olduklarıyla kamuya mal edilmesi ve müze yapılması daha çok örtüşür Louvre’un müzeye dönüşümü ile bir bakıma kanımca.

Bir saray yapısının bir bölümünün müzeye dönüşümü, Veliht Dairesi’nin müze olması, Türk Tarih Kurumunun II. Kongresi ile de bağlantılıdır. II. Kongre öncesinde, 1936 yılında Akademi’de yapılan 50. Yıl resmi ve heykelini anlatan sergi, sanatçıları biraz daha bir müze oluşum fikri üzerinde ortak karara vardırıır ve 1937 yılında ilk sanat müzesinin kurulmasını sağlar. Türkiye’nin ilk sanat müzesi olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (İRHM) Atatürk döneminin son müzesidir. 19. yüzyılın ikinci yarısını da koleksiyonuna katan bir kimlikle birlikte kültür hayatımıza katılır.

Bizim müzemizin kimliğinde dikkati çeken önemli bir nokta da sanatçıların katılımıyla, talep etmesiyle gerçekleşen bir müze oluşudur. İlgili galerilerden ya da Ankara’da devlet resim ve heykel sergilerinden, 1923’ten beri alınan, kamu kurumlarından toplanan eserlerle müze kurma süreci, katılımcılığı kuruluşuyla kucaklayan İRHM’nin çok yönlülüğünü de vurgular. 1936 sergisi, Türk Tarih Kongresi ve bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ)’nin geçmişinden, Akademi’den daha öncesine gidelim. 1917 Yılı Elvah-ı Nakşiye’nin ilk sergisine gidelim. Daha da geçmişe gidersek, Müze-i Hümayun içinde ülkemizin ilk müzesi olarak Sanâyi-i Nefise hocalarından Vallaury’e yaptırılan İstanbul Arkeoloji Müzelerinin binasını ve hemen karşısında bulunan bugünkü Şark Eserleri Müzesini hatırlayalım. Aslında dönemin Paris ekolüne atıfta bulunan bir kampüs, bir enstitü oluşuyla, Osman Hamdi Bey’in hayalinin aslında sadece bir müze değil bir enstitüyü de yaratmak olduğunu gösteren; Topkapı Sarayı’nın hemen bitişiğinde kurulabilmesiyle de dönemin siyasi iradesinin açık desteğini yansıtan bir geçmişten söz ediyoruz.

Tabii ilk koleksiyon oluşturulurken dikkati çeken bir karardan da söz etmek gerekli. Son Osmanlı Mebusan Meclisi’nin 1910 yılında çıkardığı karar ile 1000 liralık tahsisat, bir ödenek söz konusu. Halil Edhem döneminde yurt dışından Paris, Londra, Madrid, Münih ve Viyana gibi şehirlerin sanat müzelerinden, müze müdürlerinin onayladığı örnek kopyaların yaptırılarak gönderilmesi istenir ve bu gönderilen örnekler eğitimde kullanılır. Güzel sanatlar alanında eserlerin kendisini getirmek mümkün olmayınca eğitiminde kullanılacak örnekleri kopyalama yoluyla elde etmek çözüm olarak görülür. Bu amaçla, 1911’den 1917 yılına kadar her sene Meclis tarafından bütçeye bir ödenek konulur. Bununla oluşan koleksiyon ve bu koleksiyona Halil Edhem döneminde katılanlar bugün bizim müzemizin de ilk nüvesi diyeceğimiz Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu’nu oluşturur. Dönemin basınında sanatçıları arasında dikkati çeken bir tartışma bu konuyla ilgilidir. Kop-

yaların yapılma mantığı ve neden yabancılara yaptırıldığı sorgulanır. Bizim yurt dışı eğitime giden sanatçılarımız da bu amaçla resimlerinin kopyalarını yapar: Ali Sami, Fikret Mualla, Mihri Hanım, Hüseyin Avni gibi.

Müze-i Hümayunun karşısındaki bugünkü Şark Eserleri Müzesi, üniversitemizin temellerinin atıldığı, Sanâyi-i Nefise Mektebinin kurulduğu bina, ülkemizin güzel sanatlar eğitimi verilmesi amacıyla inşa edilmiş ilk yapısıdır. İstanbul Arkeoloji Müzelerinin giriş kısmında aksın kanat kısmında plan bütünlüğünde simetriyi kesen, neden burada yer aldığını sorgulatan bu ilk sanat okulu, bugün restorasyonda olduğu için göremeyeceğimiz Asur’dan, Mısır’dan, Anadolu ve Mezopotamya ile İslam Öncesi Mısır ve Arap Yarımadası’ndan eserlere ev sahipliği yapmaktadır ve dikkatle bakıldığında Akademi döneminin de izlerini taşır.

Müzemizi özellikle bu günlerde görmenizi isterim. “Temsil ve Hafıza” sergisini mutlaka ziyaret edin lütfen. Mekteb-i Sanâyi-i Nefiseden Akademi’ye, ülkemizin ilk sanat okulunun 1882-1948 arasındaki sürecini geçici sergimizde görebilirsiniz. Bu dönemki sürecin öyküsünü de temsiliyle, hafızasıyla, okumalarıyla, kırılmalarıyla görebileceğiniz bir sergi müzede devam etmekte. İlk kurulduğumuz yapılar “göçebe” dönemimiz olarak adlandırılabilir ve tüm ülkede olduğu gibi I. Dünya Savaşı yılları bizim için de sıkıntılı, Akademi yönünden ve müze açısından. Mekân değiştirme ve taşınmalarla başlayan göçebe dönemini Ali Cermal Benim’in *Süvari’si* simgeler örneğin. I. Dünya Savaşı Dönemi’nde, Çallı Kuşağı da dediğimiz sanatçılarımızın tekrar yurda gelişleri ve yurda geldiklerinde de Şişli Atölyesi’nde üretimleri söz konusu olur. Mızıkâ-i Hümayunun gönderilmesi, sanatın söylem gücünün sanatçılarla birlikte dönemin siyasetinde bir paydaşlıkta buluşması ve müttetiklere konu anlatımı örneklerini de barındıran koleksiyon, Elvah-ı Nakşiye içerisinde yer aldı. Sanatçılarımızın ilk yurt dışı sergisi olan ve bizde de müzemizin 110 no’lu sergi salonunda yer alan koleksiyon, Şişli Atölyesi’nde Sultan Abdülmecid Efendi’nin ziyaretine ait fotoğrafta görülen üç eseri, bugün sergimizde görebileceğiniz tarihimizin, somut kültürümüzün sanat eserlerini barındırır.

Sanatçılarımızın bir arada olduğu ilk uluslararası “Viyana Sergisi”nin eserlerini içeren bir müze kurulmasına yönelik adımları 1937 öncesinde, Halil Edhem döneminde de görüyoruz. Osman Hamdi Bey’in 1910’daki vefatıyla yarım kalan işi kardeşi Halil Edhem devralıyor. Halil Edhem’in de 1917’de Asar-ı Nakşiye Müzesini kurduğunu görüyoruz ancak nedense dönemin siyasetine, milletin de kimliğine uyan bu kurum gerekli sahiplenmeyi göremiyor ve bu oluşum uzun yıllar sahihsiz kalıyor. 1936’daki “50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli” sergisinden sonra yine Dolmabahçe Sarayı’nda düzenlenen II. Türk Tarih Kurumu Kongresi de müzemizin kurulmasında önemli bir fırsat yaratıyor.

Dolmabahçe Veliht Dairesi’nin müze döneminin ilk gününe, 20 Eylül 1937’ye, çalışkanlığıyla bilinen, sanatçılara müzede buluşma ortamı yaratan Halil Dikmen’in ilk müze müdürlüğü gününe, neyzen olduğu kadar ressam kişiliğiyle Atatürk’ü gezdirdiği fotoğrafa bakıyoruz: 1950’li yıllardaki gazetesinde de o günün anılarına tekrar değindiğini gördüğümüz Halil Dikmen, müzenin o dönemdeki yokluklarını da belirtir. Halil Dikmen döneminde Veliht Dairesi’nin, yani Abdülmecid Efendi’nin de resim yaptığı yapının müze kullanımına verilmesi; sarayın bir bölümünün kullanılıyor olması, giriş çıkışlarının zor olması, tahsisatın ödeneklerinin yeterli olmaması, Dolmabahçe Sarayı’nın bir parçasında resim ve heykel müzesinin yer alması, girişinden onarımına pek çok konuda karar verilmesinde

yetki ve karar almada sorunları da içeren bir dönemi de bünyesinde taşır. İRHM'nin tarihini anlatan ve daha sonra kitaplaştırılan kapsamlı doktora tezi ile müzemiz kalıcı koleksiyonunun küratörlerinden Ayşe Köksal bu konuları da irdelemiştir. Dönemin Akademi Müdürü Hüseyin Gezer'in basını davet ettiği, müzenin çatısının aktığını ve onarılması gerektiğini elinde tuttuğu şemsiye ile sembolleştirdiği dönem, her kesimin sesinin çıkacağını ve sanatçıların da "Bu müze kapanmasın!" diyeceğini düşündürür. Müzenin kapatılmasıyla, yağmurda çatıdan su aktığını sembolize eden müthiş bir fotoğraf basına düşer. Elinde şemsiyeyle Hüseyin Gezer, "Müzeyi kapatıyorum!" der ve arkasından "Müze neden kapanıyor?" diye bir yankı da oluşmaz. Müzemizin bu kapalılığı dönem dönem sürer. Müzenin 1939'dan 50'li yıllara kadar, sonrasında da 70'li yıllarda kapalı kaldığı dönemleri var. 2010'lu yıllarda ise onarımların aciliyet arz etmesi, özellikle ahşap iç bölümlerdeki sorunlar nedeniyle restorasyona alınır müze. Öte yandan, Veliht Dairesi'nin restorasyonu konusunda irade ve kararların aslında biraz da bilerek geç alındığı söylenebilir. Dolmabahçe Sarayı içinden müzenin taşınması hedeflenmiştir demek mümkün bu süreç için. Restorasyon projelerinin onaylandığı dönemin akabinde müzenin bir haftalık bir süreç içinde bugün bulunduğu Antrepo 5 yapısına taşınması bu dönemi işaretler adeta. Veliht Dairesi de yeni kimliğiyle yeniden hızlıca düzenlenecektir ve İRHM döneminde sağlanamayan koşullar ve olanaklar iyileştirilerek yeni koleksiyonuyla mekân tekrar bir müzeye dönüşecektir.

Şunu da söylemeliyim ki, Akademi müzesine, yapısına hepsahip çıkar ve Veliht Dairesi'nden çıkılması için sürekli yer önerilir. Müzenin Alay Köşkü'ndeki Tanpınar Edebiyat Müzesine taşınması da önerilir örneğin, Veliht Dairesi'nden çıkma karşılığı değişik yerler de önerilir ama Akademi müzeyi sahiplenmeye devam eder. Güzel Sanatlar Akademisi buradan çıkmamak için büyük bir emek verir. Nasıl olsa önünde sonunda restorasyonla ilgili ödeneklerde, projede, pek çok konuda sorun yaşadığı saraydan Tophane'deki Antrepo 5 yapısına taşınır. 2012 yılında Emre Arolat projesi ile müzeye dönüşüm süreci başlayan Antrepo, müzenin kamuyla buluşacağı yeni mekân olur. Sedat Hakkı Eldem'e atfedilen yapının taşıyıcı izgaralarının, giriftlerinin korunduğu, cadde yönündeki cephesinin geçmişine atıfta bulunulan yeni müze yapısı, Eldem'in öğrencisi Emre Arolat tarafından geçirgenliğin ve ışığın artırılmış olduğu yeni kullanımıyla dezavantajları ve avantajlarıyla bugünkü müzeye dönüşür.

Üniversitemizin, özellikle de rektörümüz Handan İnci'nin her aşaması ve her konusuyla özveriyle ilgilendiği, açılış sürecine ve özellikle de 2021 yılından sonrasına tanık olduğum müze, Meclis-i Mebusan Caddesi üzerinde, Tophane Meydanı ile Galataport'un bitişiğinde, Karaköy'e giderken trafiğin sıkıştığı, haftada milyonlarca insanın geçtiği yeni alanında kamu ile yeniden buluşma ve paylaşım ilişkisini başlatır. Paylaşım; koleksiyonla, sanatla olduğu kadar, etkinliklerle, mekânla, bazen insanların geçişiyle bir kamusal alan işlevi gören müzenin önü ile gerçekleşir. Şehrin bu önemli arterinde, yeni yapısında, bu metrekarede bir müzeye sahip olmak; İstanbul'da ulusal ve uluslararası kimliğiyle dikkat çekici bir kültür kurumunu yeniden kamu ile buluşturdu. Müze yapısının eski ve yeni hâlini karşılaştırırsanız, denize yakın kimliği, denizle ilişkisi ve deniz ticaretini de sembolize eden Denizcilik İşletmelerine geçmiş döneminde atıfta bulunan tasarımıyla, Sedat Hakkı Eldem'in de kayıtlarda muvakkat dediği, yani çok da memnun olmadığı bu kütle, Arolat'ın imzasını taşıyan proje ile dönüştürülür. Deniz kimliğini, ticaretin ro-ro gemilerinde taşınan birimleri andırır cephe. Bu dönüşüm yapıyı yıkmadan dönüştürmenin koşuludur, yapıyı yıkıp yok eden inşa kolaycılığının tercih edilmediği görülür. Yapıyı dönüştürerek kullanmak, koruya-

bilmek için tüm izgarası tutulur, ekleyeceğimiz yeni sistemler ve statik hesaplarla ne kadar yük bindirebileceğinin hesapları ile proje yürütülür. İnce detayları, hatta konserlere uygunluğu göz önüne alınarak desibel bile çalışılmış bir bina olması, yeni müzenin çok yönlü kullanımına dair bir amaca da işaret eder.

Müzenin Meclis-i Mebusan Caddesi'ne, yani üniversite Çifte Saraylar MSGSÜ binasının yapılarından ismini alan caddeye bakan ön kısmını düşünelim. Yavaş yavaş kamunun da alıştığı, önüne gelip oturduğu, bulunduğu bir alan olma yolunda ön bölümümüz. Şimdi ise bu alanda yapmak istediğimiz bir düzenlemeyi ele alalım. Heykel sanatçısı Zühtü Müridoğlu'nun Fındıklı Parkı ile Rektörlük Binası sınırında kalan, yeşil alanda donatılarının da zayıfladığını bildiğimiz beton heykelini kurtarma çalışması yaptık. Meriç Hızal, Ferit Özşen, Aykut Köksal ve Rahmi Aksungur'un danışmanlıkları ve destekleri ile bu çalışma tamamlanabildi. Müridoğlu'nun 1973 yılında betondan yaptığı heykeli, kalıpları alınarak, bilim kurumumuzun görüşleri ve denetimi altında bronza dökülerek müzemizin önüne yerleştirildi. Müzemizin ön tarafını düzenleme çalışmalarımızı da buna göre sürdürmek istiyoruz. Heykelin geçici olarak koyduğumuz, şu an bizim de içimize çok sinmeyen bir kaidesi bulunuyor. Mart ayı başında Müridoğlu'nun heykelini de bu alana aldık, kamuyla buluşturduk. Bu cephemizi bir buluşma noktası hâline getirmeyi amaçladık. Hemen arkada üzerinde güneş saati de olan, sanatçı isimlerinin yazılı olduğu tekne görünümündeki heykel de Meriç Hızal'ın. Bir sonra koymak istediğimiz heykel de Şadi Çalık' a ait. Sanatçısının da bronza dökmek istediği bu eseri gündeme almak ve alçı eserimizi de korumak istiyoruz. Böylece sanat eserlerimizin korunmasıyla ilgili emsal yaratmak istiyoruz, çünkü bu alçı heykelimizin İstanbul'un bir deprem bölgesi olduğu dikkate alınarak bronza dökülmesi önemli. Öngörmediğiniz bir parçanın bir yerden kopup gelmesi ve zarar verme ihtimali depremlerde her zaman mümkün. Bronza dökülmesinin hocanın hayali olduğunu ailesinden, kızından öğrendiğimiz bu heykeli de müzemizin önüne koymak için çalışma yürütüyoruz. Katılımcılığı sağlamak siz de takdir edersiniz ki çok kolay yürümüyor, burada anlatılan benzer sorunları yaşıyoruz, bir anda heykeller kalksın yazısı bizim önümüze de gelebiliyor. Bambaşka bir noktaya gelebiliyoruz. Ne olduğu kısmını sorguladığımızda CİMER'e bir şikâyet yapıldığını öğrenebiliyorsunuz örneğin.

Elbette bu konularda çalışırken, işi yaparken bir sürü detayı, bir sürü noktayı bulmak zorundasınız. Şu an yine EAA Mimarlık tarafından Türk heykel sanatçılarımızın eserlerini kamuyla buluşturmak istediğimiz cadde yönümüzü projelendirdik, koruma bölge kullarımıza sunacağız. Üniversite olarak burayla ilgili harekete geçerken ilk düşüncemiz Cumhuriyet'in 100. yılı nedeniyle bir heykel yarışması açıp bir anıtımızı buraya alabilmektir. Ödenek olmayışı ve süreçle ilgili pek çok detay ile rektörümüz ve bilim kurumumuzun yönlendirme ve görüşleri doğrultusunda, Müridoğlu'nun 50. yıl itibarıyla yapılan heykelinin taşınmasında sorun yaşanacağı da görüldüğü için durum bir heykel kurtarma operasyonuna dönüştü ve heykel QNB Finansbank katkısı ile bronza döküldü. Yani zaten betonun ömrü Türkiye'deki beton kalitesini de dikkate aldığımızda 90 yıldır diyebilirim. Ayrıca 50'li yıllardan sonra betonun dayanımının çok zorlaştığını da görünce Müridoğlu'nun heykeliyle başladık. İçeriye doğru devam ettiğimizde de aslında yine katılıma çok açık bir müze İRHM. Cephede sizi yakında karşılıyoruz.

Biraz da neler nasıl yapılıyor, nasıl seslendiriliyor, müze sizi katılıma nasıl davet ediyor kısmını ele alalım. Çünkü müze geçmişini de yeni yapısını da size anlatmaya çalışıyor. Tüm

sergiler, biraz dikkatli bakan bir göz için bunların ipuçlarını da müthiş bir şekilde göz önüne sunuyor. Küratörlüğünü birlikte çalışmaktan mutluluk duyduğum Burcu Pelvanoğlu ve Ayşe Köksal'ın yaptığı, tema ve kronolojisinin sanat tarihimizde bir başka okuma sunduğu koleksiyon sergisi ile müze nihayet açılış sürecini 2022 yılında tamamladı. Zeynep İnan'ın kuratörlüğünde "Osman Hamdi Bey" Sergisi, Ali Kayaalp'in kuratörlüğünde "Kalligrafik Eğilimler", "Serginin Sergisi II" açılış sürecinin sergileri oldu. Küratörlüklerini Güzel Sanatlar Fakültesi'nden M. Sinan Niyazioğlu ve Yasemin Nur Erkalır ile Mimarlık Fakültesi'nden Nezhir R. Aysel'in yaptığı sergimiz "Temsili Hafıza", müzenin sahip olduğu geçmiş koleksiyonumuzla örtüşümle gösteriyor.

Müze zemin katı pasaj hâli ile bir geçiş alanı olarak konumlanırken, bilet gişesi dışında kalan alanlar enstalasyonlar ve sergiler için alternatif bir mekân sunuyor. Sergileme dosyasını hazırlayıp tek başına sanatçı olarak kendi dosyasını sunan Seçkin Pirim'in burada yapılan ve Müze Kurulu'nca uygun görülen "Kalıntılar" Sergisi de buna örnektir. Pasaj ve müzenin bu kısmı üç aylık güncel sergi ile değerlendirildi. Pasaj ve sahip olduğumuz yer geçirgenliği biraz da müzenin katılımı gerçekten sağlayan noktaları. Zemin katta yer alan, Üniversite Senatosu'nca Halil Dikmen adı verilen konferans salonumuz günde iki konferansla hocalarımızı ve ilgililerini ağırlamaya başladı ve müzemiz bu yönüyle de farklı bir etkinliğe ev sahipliği yapıyor. Desibeli söylemişim, dördüncü katta da konserler, atölyeler ve masterclassların düzenlendiği bir alanımız var.

Geçici sergi alanımızın ilk sergisi yine bir sanatçımızın; 1996'da Özdemir Altan'ın yurt dışına çıkarıp gümrüğe takılan, 1998'e kadar depolarda ve antrepoda sorunlar yaşanan eserlerine yönelikti; *Köpek Gezdirme Alanları, Soy Ağaçları, Sineklerin Tanrısı* dizisi Hacettepe'de dördüncü sınıfta konuyla ilgili çalıştığım dönemden aklımda kalmış. Müzeye başladığım günlerde Özdemir Altan'ın *Soy Ağaçları* serisinden 33 eserin geri verilmesi ile ilgili mahkeme kararı ulaştı. Mahkeme kararı gereğince eserleri geri veriyoruz, envanterden düşümü konusunda işlem tesis etmek üzere Kültür Bakanlığına da ilettik. Özdemir Altan müzemizin müdürlüğünü de yapmış ve eserleri o dönem Gümrük ve Ticaret Bakanlığınca Maliye Bakanlığına veriliyor. Maliye ise Kültür Bakanlığına devrediyor. Hocamızla görüştük ve eserleri sergilemek üzere verdiğiniz için sergisi yapılacak, ondan sonra geri verilecek diyerek uzlaştık. O kadar yıldır müzenin emanetinde, bakımı ve gözetiminde olan eserlerden biri de hocamızın isteğiyle bize bağışlandı ve envanterimize alındı. Sergiye "Hitam" adını mahkeme kararında geçen hitam ibaresinden hareketle koyduk. Hukukî sürecinin sona ermesi bu sergiyi anlatıyordu.

Açılış sürecinin parçası olan 2021'deki "Serginin Sergisi II", müzenin 2009'da yaptığı son sergi "Serginin Sergisi"ne atıfta bulunuyordu. Veliht Dairesi'nden süregelen devamlılığı, koleksiyonun buraya da geldiğini gösterdi sergi. Müzenin uzun süre kapalı kalması, "Müzemi İstiyorum" kampanyasına neden olmuştu geçmişte. Yürütülen kamuyu bilgilendirme toplantıları, müzenin ne olacağını değerlendirildiği, koleksiyonun devir mi edileceği, başkasına mı geçeceği ya da müzenin Akademi'den alınıp alınmadığının da tartışıldığı dönemi işaretlediği için farklıydı. "Serginin Sergisi II", müzenin 1937'deki ilk koleksiyonuyla başlayan, içinde Elvah-ı Nakşiye eserlerinin ve Şişli Atölyesi'nin "Viyana Sergisi"nden dönenlerin de bulunduğu 320 eserin öyküsünü anlatan bir sergiydi ve müzenin açılış sürecinin de ilk sergisi oldu. Ardından ise "Hitam" geldi.

Akabinde yapılan "Artı+700" sergisi ise, ismen Anadolu'da müzeler ve galeriler kurulmasıyla ilgili politikaların yürütüldüğü döneme atıfta bulundu. "Anadolu'da niye galeriler yok?" haber-

leri yapılan dönemde, yeni galerilerle İzmir ve Ankara Heykel Müzesinin kurulması için Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İRHM'den alınan eserleri envanterden düşülmediği için, Sayıştay raporlarında 404 adet eserin akıbeti tartışılır. Bu tartışma haberlere de oldukça yanlış bir algıyla yansır. Lale ve Cengiz Akıncı'nın İRHM'ye bağışladığı 700 eserle oluşturulan "Artı+700" sergisi, müzenin Sayıştay raporuna ve haberlere konu olan 404 eserin hesabını vermeye hazır olduğuna dair bir yanıt da içerir.

"Temsil ve Hafıza" sergisi, ilk sanat okulunun tarihini kuruluş, göçebe dönem, kurumsallaşma başlıklarıyla, Akademilerce yürütülen "temsil" ve "hafıza" politikaları üzerinden, 20. yüzyılın ortasına kadarki süreciyle ele alıyor. Burada Milli Şef dönemine nasıl yaklaşıldığını ya da Maçka Parkı'na konulan anıtın sürecini görüyorsunuz. Belling'in o anıtını, Milli Şef'in Çallı tarafından nasıl resmedildiğini ya da Atatürk'ün benim çocukluğumdaki ders kitaplarının ilk sayfasında yer alan Çallı tarafından yapılmış portresini, yine Çallı'nın İnönü portresini, 48 yangınına kadarki süreçte dergi tasarım kapaklarını ya da posta pullarında Ankara'yı, Namık İsmail'in Ankara ile nasıl yan yana gösterildiğini, ilk banknotların klişelerini ve bozkurtun yer almasını, bu dönemdeki mimari projelerimizi, Türk Ocağı binasını, pek çok konuyu görebileceğiniz bir sergi.

Sonuç olarak İRHM, müze kimliğiyle katılıma dair kamuyla birliktelik geliştirme potansiyeline sahip ve bunu düzenleyebilir. Ancak şu aşamada müzenin sergileri ile aslında kendisini anlattığı yorumunda bulunabiliriz. İRHM, yeni yapısı ile tekrar buluştuğu sanat hayatımızda Müze Akademisini açarak eğitim yönünü de güçlendirmeye çalışıyor.

Kamunun böyle bir müzesi, böyle bir müzemiz var. Her zaman bekleriz.

Kamusal Alanda Sanat: Katılımcılık Üzerine Bir Değerlendirme¹

Dr. Ö. Eren Koyunoğlu

Sanatta katılımcılığın kökenleri Fütürizm, Dada ve Rayonizm gibi hareketlerle 1910'lu yıllara kadar götürülebilir. Katılımcılığın sanatta merkezi bir konuma gelmesi ise II. Dünya Savaşı sonrası pratiklerle olmuştur. Modern sanatın postmoderne doğru kırıldığı 1950'li yıllarda özellikle Amerika'da Neo-Dada, Happenings ve Fluxus, Japonya'da Gutai ve 1960'lı yılların başında Avrupa'da Yeni Gerçekçilik hareketleri, katılımcılığı öne çıkaran eser üretimine önem vermişlerdir.

Sanatta katılımcılık meselesi postmodernite üzerinden incelendiğinde konunun ikili bir yapısı olduğu görülebilecektir. Bunlardan ilki, II. Dünya Savaşı sonrası modern sanatın merkezi konumuna gelen Amerika Birleşik Devletleri'nde, modern sanatın içinde bir kırılma oluşturan dönüşümün başladığı, 1950'li yılların sonunu işaret etmektedir. Bu yıllarda özellikle resim alanından gelen genç sanatçılar, artık gelenekselleşmeye başlamış olan boyanın maddesel yanı sıra öne çıkarılarak ortaya koyulan öz anlatıyı² vurgulamak yerine, boyanın dekoratif etkisi ile renk teması üzerinden izleyici deneyiminin giderek önem kazanacağı bir anlayışı değerlendirmeye başlamışlardır. *Post-Painterly Abstraction* olarak isimlendirilen bu resim tarzı, sanatçı kimliğinin ve öz anlatısının geri çekildiğine, izleyicinin ise eserin anlamlandırılması açısından önemli bir konuma gelerek katılımcıya dönüştüğüne işaret etmektedir. Benzer bir yaklaşım üç boyutlu olarak Minimalizm'de de karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, dönem içinde giderek önem kazanacak postyapısalcı anlayışla da paralellik göstermektedir.

Katılımcılık meselesinin ikinci yapısı ise ilk yaklaşımda görülen, izleyicinin eserin anlamlandırılması açısından katılımcıya dönüşmesi yerine bizzatı olarak eser üretiminin bir parçası olmasıdır. Bahsedilen Neo-Dada, Happenings, Fluxus'un neredeyse tüm, Gutai ve Yeni Gerçekçilik hareketlerinin ise bazı eserlerinde sanat izleyicisi artık izleyici olmak yerine eser üretiminin katılımcısıdır.³ Bu tip bir yaklaşım, 1950'li yıllarla beraber, atölyesinin izole mekânında çalışan "büyük-deha" modern sanatçı profili yerine kamusal mekâna açılan, sanat üretiminde bireysellik yerine ortaklıkları, eserin biricikliği ve "aurası" yerine demokratikliğini merkeze alan, eserlerinde fenomenoloji kavramıyla ilişkilendirilebilecek bedensel karşılaşmalara yer veren ve deneyimleme yoluyla anlamın çoğalmasına izin veren hatta direkt olarak buna yönelen, kendisi ile katılımcının birlikteliğinden zevk alan ve bugün ilişkisel estetik olarak tanımlanan yaklaşımın örneklerini veren yeni bir sanatçı kimliğini ortaya koymuştur.

¹ Bu metin, yazarın 2018 yılında 4. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu-Asos Congress'de sunduğu ve bildiri kitabında basılan "Türkiye'de 1980 Sonrası Kamusal Alanda Sanat"tan alınmış paragraflar içermektedir.

² Modern Amerikan resminde en önemli otorite sayılan Clement Greenberg'ün formalist estetik anlayışı içinde resimde konuyu hiç kabul ederek reddetmesi ve konusu olan resimlerin yapılmasını engellemesi nedeniyle burada bahsedilen anlatı konu değil, sanatçının eser yoluyla iletmek istediği dramatik ve ruhani duygu durumudur.

³ Katılımcılığın esas olduğu örnekler konu açısından bir temel teşkil etse de şüphesiz bunlarla sınırlı olmayıp çoğaltılabilir.

Aynı yıllar, kamusal mekânlarda görmeye alışmış olduğumuz "heykel" kavramının da dönüşmeye başladığı yıllar olmuştur. Bugün postmodern dönemde heykel konusunu tartışan en temel kaynaklardan biri olan Rosalind Krauss'un 1979 tarihli "Mekâna Yayılan Heykel"⁴ makalesi, modern sanatla birlikte heykelin bir mekâna ait olmayan bir sanat hâline geldiğinden bahsetmiştir. Bunu açıklarken Krauss, ünlü Amerikalı ressam Barnett Newmann'ın 1950'lerde heykel için söylediği "Heykel, bir tabloyu görmek için geri çekildiğinizde çarpıtığınız şeydir." cümlesini kullanarak aslında heykelin uzamda bir kütle olarak varlığını sürdürmesine rağmen oraya ait olmayan bir nesne olduğunu vurgulamıştır. 1960'lardan itibaren bu özellik daha belirgin hâle gelmiş ve heykel, "binanın bir parçası veya peyzajda bulunup da peyzajın bir parçası olmayan şey" hâline gelmiştir. Krauss'a göre, 1960'ların sonlarından itibaren bu mekâna ait olmama durumu, heykelin tanımının kademeli olarak genişlemesine yol açmıştır. Böylece, postmodern süreçte "uçlarında TV monitörleri olan dar koridorlar, kırsal yürüyüşleri belgeleyen büyük fotoğraflar, sıradan odalarda garip açılarda yerleştirilen aynalar, çöl zemininin üzerine geçici olarak kesilen çizgiler" heykel kategorisine dâhil edilmeye başlanmıştır. Aynı dönemde resim veya heykel olarak kolayca etiketlenemeyen ve bu geleneksel tanımları aşan sanat eserlerinin üretilmeye başladığı fark edilmektedir.

Türkiye'de modern sanat ve ötesine bakıldığında, Avrupa'nın aksine geleneği olmayan modern sanatın ortaya çıkması 1930'lu yıllarda gerçekleşmiş, gerçek anlamda özgünleşmesi ise 1940'lı yılların ikinci yarısı hatta 1950'lere uzanmıştır. Batı ile karşılaştırıldığında modern sanatın sonunun geldiği bir dönemde başlayan Türk modern çok geç kalmadan 1960'lı yılların sonlarından itibaren postmodern dinamiklere de yönelmeye başlamıştır. Özellikle resim alanından Altan Gürman ve heykel alanından Fusun Onur bu dinamikleri ele alan öncü sanatçılar olmuşlardır. Bu sanatçılar resim ve heykel kavramlarının geleneksel tanımlarını aşan, eserin biricikliği ve değerini sorgulayan çalışmalar yapmışlardır. Yine özellikle Fusun Onur, 1970'li yılların başlarından itibaren sanatında izleyici katılımının önemini vurgulayan ve kısa süre içinde yerleştirmeler hâline dönüşecek çalışmalara başlamıştır. Onur'un yerleştirmeleri, 1980 yılından itibaren daha çok sanatçının kendi iç dünyasına yöneldiği ve küçük öyküler oluşturduğu çalışmalar hâline dönüşmüştür. Bu öykülerin çıkış noktaları, pek çok kimsenin üzerinde durmayacağı fakat kendi kişisel belleğinde anlamları olan küçük nesnelere ilişkin bir öykü kurgusu yaratmanın ötesinde birbirleri arasında ilişkiler kurarak anlamın izleyicide çoğaldığı yoruma açık çalışmalar olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Onur, sanatçı kimliğini ve öz anlatısını geri çekerek, eserin anlamlandırılması açısından izleyiciyi katılımcıya dönüştürmüştür. Bununla beraber Türkiye'de sanat ve katılımcılık meselesi Onur ve takip eden diğer sanatçıların çalışmaları değerlendirildiğinde genellikle galeri mekânları ile sınırlı kalmış, sanatsever belirli bir kitlenin ötesine ulaşmamıştır. Bu sınırlılık, dünyada postmodern sanat pratikleri ile karşılaştırıldığında az sayıda örnek dışında 1970'li yıllardan 1990'lı yıllara kadar sürmüştür. Bunun Türkiye açısından nedenleri, sanat ve katılımcılık meselesinin en önemli kavramlarından olan kamusal alan kavramı, devletin bu konudaki kabulleri, sanatın kamusal alandaki işlevi ve bunun halk tarafından nasıl algılandığı ile ilişkili olmuştur.

Kamusal alan kavramı, 20. yüzyılın son çeyreğinde belirginlik kazanan küresel ölçekli deği-

⁴ Bkz. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, 1979, vol. 8/30, s. 30-44.

şim ve dönüşüm olgusuyla birlikte dünya gündemine girmiş, çağımızda sürekli tartışılan bir kavramdır. Kamusal alan, demokrasinin yetersizliklerine çare aramak üzere yola çıkanlar tarafından üretilmiş olduğu kabul edilen bir görüştür. Güncel kamusal alan kavramını ünlü Alman toplumbilimci Jürgen Habermas herkesin katılımına açık, katılımcıların herhangi bir sınırlama olmaksızın herkesi ilgilendiren sorunlar hakkında birbirleriyle etkileşimde bulunabildikleri, toplanma, örgütlenme, düşüncelerini açıklama ve yayınlama haklarını kullandıkları, bir hayat alanı olarak tanımlamıştır.⁵ Habermas'a göre kamusal alan işlevsel bir kavramdır; tüm insanlara açık olan kamusal alan, toplumsal yaşamda paylaşılan her türlü deneyimi kapsayan bir üst yapıdır. Devletin dışarıda kaldığı kamusal alan, demokrasinin merkezi ve bireysel gelişimin esas ögesidir.

Kamusal alan, içinde gazete, dergi, televizyon ve radyo gibi medya elemanlarını barındırmasının yanında, kamusal hayatın içinde geçtiği, insanların hem birbirleriyle hem de yapıyı çevreyle ilişkiye girdikleri fiziksel mekânları barındırmaktadır. Kamusal mekânlar, konut gibi özel mekânların dışında kalan meydanlar, sokaklar, parklar gibi insanların toplanabileceği yerler olarak kabul edilir. Bu mekânlar, Batı tarihinde muhalefet, iktidar ve müzakere alanları olma gibi işlevlere sahip olmuştur.

Ülkemizde kamusal alan ve kamusal mekân kavramları birbirine karıştırılan, birbiri içine geçen konulardır. Bu kavramlara devletin direkt yönetiminde olan kamu binaları da dâhil edilerek kavram iyice karışık bir hâle gelmektedir. Kamusal alan, mekân ve kamu kavramları arasındaki karmaşa bir kenara bırakılıp, Türkiye'de kamusal alanın fiziksel bir mekân olduğu kabul edilirse, Türkiye'de kamusal mekânın oluşum sürecine bakılmalıdır. Bu süreçte özellikle Osmanlı dönemi mahallelerinin konu açısından önemi ortaya çıkmaktadır. Mahalle, vatandaşların ömrünün çoğunun biçimlendiği öncelikli kamusal mekândır. Eğitim, evlilik, cenaze, kutlama gibi aktivitelerin tümü mahalle hayatının önemli bir parçası olmuştur. Mahalleler, Osmanlı döneminde İslami ahlak mekanizmasının denetimi altındaki yerler olmuşlardır. Bu denetimin baskısı altında toplum, 19. yüzyılda modern okulların, özellikle de askerî okulların getirdiği yeni değerleri fark etmeye başlamıştır. Toplum bu yeni değerlerle beraber bir zihniyet devrimi gerçekleştirmeye başlayarak ev ve çevresindeki mahalle yaşamından çok daha özgürlükçü bir kamusal mekâna karşılık gelen park, mesire gibi mekânlara ihtiyaç duymaya başlamış ve bu mekânların oluşmasına neden olmuştur.⁶ Cumhuriyet ile birlikte Osmanlı'nın son döneminde başlayan bu kapalı sistemden açık sisteme geçiş hızlanmış ve kamusal mekân gerçek anlamda var olmaya başlamıştır. Türkiye'de kamusal alan ve kamusal mekân Cumhuriyet Dönemi'nde Batı'dan farklı bir biçimde devletle özdeşleşmiştir. Çağdaşlaşma ilkesi ile yeni Türkiye Cumhuriyeti, kamusal bir yaşantı oluşturmak amacıyla kent merkezlerini, meydanları ve parkları düzenlemeye başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında kamusal alan, Batı'da giderek güçlenen burjuvazinin kendiliğinden yarattığı bir alanken Türkiye'de devlet tarafından yaratılmış bir alan olmuştur.⁷ Bu nedenle Türki-

5 Jürgen Habermas, "Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale", çev. N. Erol, *Birikim*, sayı 70, Şubat 1995, s. 62 ve Jürgen Habermas, "Kamusal Alan", Meral Özbek (ed.), *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil Yayın, 2008, s. 95-102.

6 Uğur Tanyeli, "Kamusal Mekân – Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı", *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset*; 9. *Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler*, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005, s. 205-206.

7 Ayşe Sibel Kedik, "Kamusal Alan ve Türkiye'de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları", *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ağustos 2012, C. 2, S. 2, s. 84.

ye'de kamusal alan, devlet ideolojisinin bir yansıması hâline gelmiştir. Osmanlı'dan laik Cumhuriyet rejimine geçişte kamusal alan ve kamusal mekânın devlet ideolojisine hizmet etmesinin gerekliliği yeni bir toplum yaratılması amaçlandığından doğal kabul edilmesi gereken bir konudur. Fakat bu durum Türkiye'de yeni rejimin kurulduğu geçiş dönemi ile sınırlı kalmamış, kamusal alan ve kamusal mekân üzerindeki devlet kontrolü günümüze kadar sürmüştür. Bu bağlamda Türkiye'de kamusal alan, iktidar tarafından yönlendirildiğinden Habermas'ın bahsettiği işlevselliği kaybetmiş, buna bağlı olarak, günümüze gelinceye değin farklılıkların ifade edilemediği ve sağlıklı bir müzakerenin gerçekleştirilemediği bir özelliğe sahip olmuştur.

Türkiye'de kamusal alanın işlevleri problematik olduğundan kamusal mekânlar da müdahale alanları hâline gelerek sayısız araç ve yöntem ile giderek küçültülmüştür. Kamusal alanlar, kamusal kullanımı kısıtlayacak mimari elemanlarla doldurulmuş, yapılan yeni binalar bu mekânların içine taşmış ve kamusal alanların niteliklerini yitirmelerine neden olmuştur. Kamusal mekân, değerini kaybettiği toplumun ve bireylerin etkinliklerine açık olma özelliğini de yitirmektedir. Hatta günümüzde çoksesliliğin karşılığı olan kamusal mekânların muhalefeti engellemek amacıyla iktidar tarafından sistematik bir şekilde ortadan kaldırıldığı da tartışmaya açık bir konudur.

Türkiye'de kamusal mekân, Cumhuriyet Dönemi'nde bile toplum tarafından da sürekli denetlenen bir yapı olmaktan kurtulmayı başaramamıştır. Bu nedenle Türkiye'de kamusal mekânlar özellikle bireysel açılım ve taleplerin rahatça dile getirilebildiği yerler olamamışlardır. Ailenin özel mekânda yarattığı güvenli ortam, kamusal mekânda bulunmadığından, kamusal mekân bir tekinsizlik oluşturmakta, bu yüzden gelip geçilir yerler olarak görülmektedir.⁸

Kamusal mekânlar, içinde bulunduğu tarihsel dönemi ve kültürü yansıtmaları açısından "toplum bilinc alanları" olarak önemlidirler. Aynı zamanda, kamusal mekânlar çevrenin insan psikolojisine ve yaşamına etkisi göz önünde alındığında, içinde geçen toplum yaşamını şekillendirici etkiye de sahiptirler. Bu noktada kamusal mekânın tasarımı konusu ve sanatın bu tasarımdaki yeri önem kazanmaktadır. Türkiye'de kamusal alan ve kamusal mekân konusundaki karmaşalar, sanatın kamusal alan içindeki yerini belirlemede problemler oluşturmaktadır. Özellikle topluma açık ama kamusal mekân niteliği kazanmamış yerlere yapılan sanatsal uygulamalar bu problemlerin diğer bir yönü olmuştur. İlginç olan ise sanat eserlerinin zaman içinde topluma açık mekânları kamusal mekânlara dönüştürme gücüdür. İnsanlar sanat eserlerinin bulunduğu mekânları buluşma noktaları olarak kabul edip ortak bir amaç doğrultusunda hem eserlere hem mekânlara yeni anlamlar yükleyerek buralarda düşünce ve fikirlerini dile getirmeye başladıklarında gerçek kamusal mekânlardan bahsetmek mümkün olmaktadır.

Türkiye'de kamusal mekânların düzenlenmesi Cumhuriyet Dönemi ile başlamıştır. Bir çağdaşlaşma projesi olan Cumhuriyet, Türkiye'nin modern yaşam biçimi ile Batılılaşmış görünümünü yansıtmaları için kamusal alanın görülebilir formu olarak kentlerin yeniden planlanması ve inşa edilmesine öncelik vermiştir. Avrupalı uzmanlar yardımıyla planlanan bu

8 Uğur Tanyeli, "Kamusal Mekân – Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı", s. 207-209.

yeni kentlerde meydanlar ve parklar, kamusal yaşantının önemli buluşma ve toplanma yerleri olarak öngörülmüştür. Bu mekânlar, devlet tarafından ideolojik bir araç olarak öngörülen ve kullanılan anıt heykel uygulamaları ile süslenmiştir. Halk tarafından kolaylıkla ulaşılabilecek kamusal mekânlara anıt heykellerin yerleştirilmesi, devrimin ideallerini ve toplumsal bilinci oluşturmak açısından ve heykel sanatının halka yakınlaştırılması açısından önemli bir yaklaşım olmuştur. Meydanlara yapılan büyük boyutlu Atatürk heykelleri, bu yaklaşımın ilk örnekleridir. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında yapılacak olan bu anıtların tasarımında, uygulanmasında ve dökümünde gereken uzmanlığın ve teknolojinin Türkiye'de bulunmaması nedeniyle yabancı heykeltıraşlara ihtiyaç duyulmuştur. Anıt heykel tartışmaları ve Türk heykeltıraşlarının konuya ilgisi sonucunda yabancı heykeltıraşlara duyulan gereklilik zamanla azalmıştır. 1930'lu yıllarda Türk heykeltıraşları yabancıların yerlerini almaya başlamış ve anıt heykeller bu yıllardan günümüze kadar kamusal alanda sanatın en bilinen örnekleri olmuşlardır.

Bununla birlikte Türkiye'de kamusal alanda heykel meselesi hep sorunlu bir konu olarak değerlendirilmektedir: Avrupa'da heykel, halk ile her zaman yakın temas hâlinde olan bir sanat dalı olmuştur. Heykel, özellikle dini öğreten bir aracı olması açısından Avrupa'da yaygın olarak kullanılan, alışık olunan ve talep edilen, köklü bir gelenektir. Türkiye'de böyle bir rolü olmayan heykel sanatı, ilk olarak Osmanlı'nın son döneminde, daha sonra ise Cumhuriyet'in ilk yıllarında ideolojinin bir yansıması olarak kamusal mekâna girerek halka temas etmiştir. 1950'li yıllara gelindiğinde asli görevini tamamlamış olması gereken anıtların, özellikle politik gerilimlerin yaşandığı dönemlerde, yapılmaya devam ettiği görülmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, çok sayıda olan ve daha fazla insana ulaştığı düşünülebilecek anıt heykellerin aslında özellikle politik değerleri ile ön plana çıktıkları ve plastik değerlerinin geriye itilmesiyle halk tarafından ideolojik nesnelere⁹ olarak görülüp tam olarak içselleştirilemedikleri fark edilmektedir. Heykelin halka tanıtılması ve bütünleştirilmeye çalışılması ile ilgili tüm çabalara karşın bir türlü kabul ettirilememesi ve halk kadar devletin de heykel sanatına ilgisiz kalması, heykeltıraşlığın da bir meslek olarak kabulünü güçleştirmiştir. Bu nedenle meslekleri kabul görmeyen heykeltıraşların çoğu yaşamlarını kazanmak amacıyla ya sanat dışı ya da sanat yakını uğraşılara yönelmiş veya Atatürk anıtları yapmak için meslektaşlarıyla sürekli yarışma hâlinde olmak durumunda kalmıştır. Bunun bir para kazanma yolu olduğunu fark eden kişilerin ise bu işi bir endüstriye dönüştürmesi, sanatsal kaliteyi yok denecek seviyeye kadar indiren işlerin ortaya çıkmasına, bu da Türkiye'de sanat gelişiminin sağlıklı düzeyde olmasının önüne bir engel koyarak tüm çabalara rağmen sanatın yaşamdan ve toplumdan kopmasına neden olmuştur. Bunlara ek olarak sanatsal açıdan değerlendirilmeye alınamayacak derecede sanat algısı üzerinde yozlaşmaya neden olan, çoğunluğu kent sembolleri olarak sipariş edilen ve küçük kentlerde sıkça görülebilen figür, hayvan ve nesnelere "befimleyen" işler de bu kopukluğun bir sonucudur. Kötü örneklerin yanı sıra, sanatın kabul edilen "yüksek değerleri" de heykel sanatının sınırlı bir beğeni çevresinin dışına ulaşmayı başaramamasına neden olmuş, halkın bundan uzak durması ve genellikle heykel sanatçısının yalnızlaşması ile sonuçlanmıştır.

⁹ Konu üzerine detaylı araştırma için bkz. Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri, Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Heykelle halk arasındaki bu problemleri oluşturan koşullara ve kötü örneklerle rağmen Türkiye'de kamusal mekânda sanatın her alanında, idealist sanatçıların bitmeyen özverisi ile ortaya koydukları özgün örneklerin ve çağdaş girişimlerin olduğu da görülmektedir. Bu örneklerin bazıları yine devlet tarafından resmî ideolojinin sanat ortamı ile kültür hayatına müdahalesi doğrultusunda talep edilmiş, bazıları ise özel kurum ve kuruluşların siparişleri ile yapılmıştır. Özel kuruluşların talepleri ile yapılan örnekler dışında, devlet tarafından yaptırılarak kamusal mekânlara yerleştirilen birçok sanatsal uygulamanın kamunun ve yönetimlerin ilgisizliği nedeniyle kaderlerine bırakılmaları sonucunda malzemelerinin değeri nedeniyle çalındıkları, buldukları yerlerde zarar gördükleri veya siyasi karşıt görüşlerin çekişmelerinin de bir sonucu olarak tahrip edildikleri veya yerlerinden kaldırıldıkları bilinmektedir. Bu savı doğrulayan çok sayıda heykel arasında en bilinen örnekler şöyle sıralanabilir: Halkla üç boyutlu sanat eseri arasında ilişki kurmak ve İstanbul'a kalıcı eserler bırakmak amacıyla 1973 yılında Cumhuriyet'in 50. yılını kutlamak için yaptırılan yirmi heykelin başına gelenler¹⁰, Kuzgun Acar'ın Ankara Kızılay'daki Emek İşhanı gökdeleninin üzerine yerleştirilen *Türkiye* isimli cephe rölyefinin 1981 yılında Emekli Sandığı Genel Müdürü tarafından yerinden söktürülüp uzun süre sonra belediyenin Balgat'taki deposunda parçalara ayrılarak 1988 yılında hurda olarak satılması, 31 Aralık 1992 tarihinde İlhan Koman'ın altıncı ölüm yıldönümünde büyütülüp bronz dökümü ve Ankara Seğmenler Parkı'na yerleştirilmiş bir heykelinin yerinden kaldırılması veya büyük ihtimalle malzemesi nedeniyle çalınması, Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı olan Melih Gökçek'in 1994'te Azade Köker'in *Tutku* ve Mehmet Aksoy'un *Periler Ülkesi* adlı heykellerini, "Ahlâksızlığın adını sanat koymuşlar. Ben böyle sanatın içine tükürürüm"¹¹ diyerek kaldırtması, yine Kuzgun Acar'ın en ünlü çalışmalarından olan ve 1967 yılında tamamladığı İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nın amblemi olarak yaptığı *Kuşlar* heykelinin çok uzun süre bakımsız kalması, paslanarak çürümesi, ancak 2013 tarihi itibarıyla neredeyse tamamen yok olmak üzereyken restorasyona alınabilmesi. Tüm bu olumsuz olaylar ülkemizde zaten problemleri olan devlet ve sanat ilişkisini gözler önüne sermesinin yanı sıra kamusal alanın toplum tarafından sahiplenilmemesinin bir sonucu olarak katılımcılık konusunun da problematik yapısını ortaya koymaktadır.

Bahsedilen bu duruma rağmen 1950 sonrası dönemde sanatçıların toplumla sanatı yakınlaştırma çabalarının nispeten olumlu sonuç verdiği durumlar da bulunmaktadır. Bunun iyi bir örneği, Fransa'daki uluslararası sanat birliği Groupe Espace'ın ilkeleri doğrultusunda heykeltıraşlar İlhan Koman, Ali Hadi Bara ve mimar Tarık Carım tarafından 1953'de kurulan Türk Grup Espace'ın girişimleridir. Grubun 1955 tarihli bildirgesinde kent, mimari ve plastik sanatlar birlikteliğinin uyum ilkeleri ile sorunlarını gündeme getirmesi, insanı çevreleyen mekânları sanatla birlikte tasarlamak ve sanatı yaşamın her alanında etkin kılmak istemesi, anıt heykel ve ideolojik içerik konusunun ötesine işaret etmiştir. Bu sayede 1950'li yıllarda, kamusal mekân statüsünde olmayan, buna rağmen topluma açık olan belirli mekânlara toplumla sanatı birbirine yakınlaştırmak için anıt heykeller dışında sanatsal uygulamalar yapılmaya başlanmıştır. Bu yıllarda büyük boyutlu turistik otel, banka, işhanı

¹⁰ Bkz. Ö. Eren Koyunoğlu, *Türkiye'de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018, s. 316-328.

¹¹ Zeynep Yasa Yaman, "Siyasi/Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2011, C. 28, S. 1, s. 86-87.

gibi yapıların cephelerine yapılan mozaik, fresk ve rölyefler bu sanatsal uygulamaların örnekleridir. Bu örneklerin en önemlilerinden biri, Unkapanı'ndaki İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'na 1956'da İstanbul Belediyesi'nin bu alanda çalışan esnafı tek çatı altında toplamak amacıyla yaptığı altı bloktan her birinin cephelerine ve bina içlerine yapılan çok çeşitli sanatsal çalışmalardır.

1960'lı yıllardan itibaren belediye, kent konseyi ve özel kuruluşlar gibi sivil iradenin açık alan heykelleri sipariş vermesi de kamusal mekânda uygulanan sanatımız açısından önem taşımaktadır. Semahat Acuner'in Beyazıt Meydanı'nda yer alan 1960 tarihli *Turan Emeksiz Anıtı*, İsmail Hakkı Öcal'ın Kazancı Yokuşu'nun başında yer alan 1969 tarihli *Soyut Kompozisyon'u*, Şadi Çalık'ın Galatasaray'da yer alan, Yapı Kredi Bankası için yaptığı 1973 tarihli *50. Yıl Anıtı*, İlhan Koman'ın Halk Sigorta için yaptığı 1980 tarihli *Akdeniz'i* bu sivil ve kurumsal siparişler sonucunda yapılan eserlerdir. Benzer çeşitli uygulamalar 1960 ve 1970'li yıllarda da sürdürülmüştür. Özellikle Cumhuriyet'in ilanının 50. yılı kutlamaları kapsamında 1973 yılında İstanbul'a yerleştirilen yirmi heykel, Türkiye'de kamusal alanda/mekânda sanat açısından önemli bir gelişme olmuştur. 1950'li yıllardan başlayarak sanatsal gelişim sürecine giren heykel sanatımızın bu örnekleri, 1980'li yıllara gelinceye kadar Türkiye'de kamusal alanda/mekânda anıt heykelden çağdaş sanata doğru bir geçiş sürecinin başladığına işaret etmektedir.

Türkiye'de heykel sanatını, galeri mekânından kamusal alana çıkararak ve katılımcılığa kapı açan ilk önemli etkinlik 1973 yılında Arkeoloji Müzesi'nin bahçesinde gerçekleştirilen ve dört sene boyunca tekrarlanan "Açık Hava Heykel ve Resim Sergisi"dir. Müze bahçesinde yapılan sergi, heykel sanatını kamusal alana çıkartarak halka sunmak amacını taşımıştır. Buna rağmen sergilenen heykeller çevresel faktörler göz önüne alınmadan üretildiğinden bu etkinliğin galerideki sergileme mantığını açık alana taşımak ile sınırlı kaldığı görülmektedir. Önemle vurgulanması gereken asıl konu ise hiçbir özel kurumun ya da devletin teşviki olmadan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğretim elemanları ve öğrencilerinin çabasıyla hayata geçirilen serginin bugün için de alternatif bir örgütlenme modeli sunmasıdır.¹² 1984 tarihinden itibaren yapılmaya başlanan "Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergileri", hiçbir özel kurumun ya da devletin teşviki olmadan hayata geçirilen sergilerin ikincisi olması açısından bahsedilmesi gereken diğer önemli kamusal mekân sergileridir.

1975 yılında Türkiye'de ilk heykel sempozyumu olan "Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu" ise yerel yönetim ve sanatçılar arasında kurulan dayanışmanın ürünlerinden bir diğeri, belki de en önemlisi olmuştur. Bu sempozyum, anıt heykel geleneğinden modern ve çağdaş heykelle geçiş sürecinde önemli bir gelişme olduğu gibi halkın izleyici olarak katılımıyla heykel sanatı ile halk arasında ihtiyaç duyulan olumlu etkileşimi sağlamıştır. Sempozyum politik nedenlerle kısa süre içinde sona erdirilmiş olsa da 1990'lı yıllarda yapılacak diğer heykel sempozyumları için bir öncü olmuştur.

1980'li yıllardan günümüze, belediye, kent konseyi ve özel kuruluşlar gibi sivil irade de açık alan heykelleri sipariş vermeye devam etmiştir. Mehmet Aksoy'un İş Bankası Kuleleri *Kıbele Çeşmesi*, Meriç Hizal'ın Abbasağa Parkı'na 2002 yılında yaptığı *Güneş Saati* ve Antalya Ba-

¹² Ezgi Bakçay, *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2007, s. 149.

yındır Mahallesi Palmiye Parkı'na 2012 yılında yaptığı *Al Yazma Anıtı* bu siparişlerin örnekleri arasında yer almaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren görülen devlet dışı iradenin konuya ilgisi 1990'lı yıllarla beraber özellikle özel kuruluşların sponsorluk hareketlerine dönüşmüştür. Büyük şirketler, kurumsal imajlarının inşasında sanata yatırım yapmanın reklam kampanyalarından çok daha faydalı olduğunu kavramışlardır.¹³

Türkiye'de anıt heykel konusunun aşılmasında ve kamusal mekânın çağdaş sanatla bütünleşmesinde Uluslararası İstanbul Bienallerinin çok önemli olduğunu vurgulamak konu açısından önemlidir. Uluslararası İstanbul Bienallerinin temelleri "Yeni Eğilimler" sergileri ile 1977 yılında atılmıştır. "Yeni Eğilimler" sergileri, Türkiye'deki güncel sanat ortamının gündemi ile yönelimlerini belirlemek, Türk sanatçıların yapıtları ile farklı uluslardan sanatçıların yapıtlarının karşılaştırılması ile tartışma olanağı yaratarak, Türk sanatını evrensel boyuta taşımak ve sanatı halkla paylaşarak yaygınlaştırmak amacıyla düzenlenmeye başlanan İstanbul Sanat Bayramı kapsamında yapılmış sergilerdir. 1977'den 1987 yılına kadar bienal düzeni ile iki yılda bir, ayrıca 1994 yılında son kez olmak üzere toplam yedi kez düzenlenen ve Türkiye'de dönüşmekte olan sanatın en açık göstergeleri arasında olan bu sergiler, Türkiye'de kavramsal sanatı sistemli olarak sergileyen ilk sergilerdir. Bu sergiler kapsamında halka açık sempozyumlar da yapılarak, bu sempozyumlarda sanat tarihinin yanı sıra sanatın işlevi, sanatla diğer disiplinler arasında kurulabilecek ortaklıklar, sanatın geleceği, sanatın toplumla ilişkisi ve sanat eğitimi gibi konular tartışılmıştır.

İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen "Yeni Eğilimler" sergilerinin amaçları göz önüne alındığında, modernizm içinde bir yönelim olan plastik sanatlar sentezi konusunun ardından, postmodernizm sürecinde sanatların yeniden bir bütün olarak ele alınması yönünde bir çabayı ve bu çabayı halkla da bütünleştirmeyi hedefleyen etkinlikler olduğu görülmektedir. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında yapılmış olan çok sayıda etkinlik, halkla sanatı ve yaşamı bütünleştirmek amacıyla Bayrampaşa, Pendik, Kartal, Maltepe, Küçükçekmece, Büyükçekmece ve Gebze gibi şehrin merkezinden uzak ilçeleri de içermiştir. Bu sergilerde yer alan eserlerde geleneksel malzemelerin yanı sıra hazır nesne, kumaş, metin ve fotoğraf gibi malzemelerin kullanılması ve yerleştirmelerin yapılması, geleneksel disiplin ayrımını sona erdirerek, sanatların ortaklığını ana mesele hâline getirirken sanatla halk arasında eğitimin de desteğiyle ilişki kurulmaya çalışıldığı görülmektedir. "Yeni Eğilimler" sergilerine katılan sanatçıların sanatsal tavırları 1980'li yılların sanatsal aktiviteleri, özellikle de Uluslararası İstanbul Bienalleri için öncü olacaktır.

"Yeni Eğilimler" sergilerinin ardından Uluslararası İstanbul Bienallerinin de sergi ve galeri mekânlarından taşarak kente yayılması, 1980 sonrası dönemde liberalizmin bir sonucu olan küreselleşmenin kent politikalarıyla uyumludur. Dev bir gösteriye dönüşen, kentle birlikte anılan ve uluslararası sermayeyi kente çeken bienal sistemi, İstanbul'u kısa zamanda "küresel kent" yapmıştır.¹⁴ 1997 yılında düzenlenen 5. Uluslararası İstanbul Bienali, sergi mekânlarına daha önceden kullanılmamış olan Atatürk Havalimanı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları, Kız Kulesi, Taksim

¹³ Ezgi Bakçay, *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2007, s. 107.

¹⁴ A.g.e., s. 108.

Meydanı, Pera Palas Oteli, The Marmara Oteli'nin eklenmesi, kentin çeşitli noktalarındaki billboardlar ve boğazın iki yakası arasında çalışan feribotlardan birinin kullanılması ve klasik anlamda heykel dışındaki sanatın kamusal mekâna taşınması açısından bir ilk olmuştur.¹⁵

İstanbul'da kamusal mekâna yönelik sergilerin en önemlilerinden biri "Yaya Sergileri"dir. "Yaya Sergileri", yaya olma durumundaki izleyicinin gönüllü olarak sanat aktivitesine katılımını amaçlamaktadır. İki kere yapılan sergilerden ilki 2002 yılında Fulya Erdemci'nin küratörlüğünde Nişantaşı'nda gerçekleşmiştir. "Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar" konsepti çevresinde belirlenen sergi kapsamında sanatçılar, mimarlar ve tasarımcılar, yayanın şehirdeki durumunu, kentin küreselleşme eksenindeki dönüşümünü ve kamusal mekânın önceliğini temel alan, mekâna özel projeler üretmişlerdir. Sergide küreselleşme vurgusu, yayalar ve kamusal mekân arasındaki ilişki üzerinden işlenmiş, yayaların mağaza vitrinleri önünde toplanması ve kamusal mekânın ticaret ile ilişkisini vurgulamıştır. Sergi kamusal alanın bütünlüklü, homojen bir yapısı olduğu fikrinden türemiş fakat ekonomik ve kültürel sermayeleri farklı olan kitlelerin modern kent içinde giderek birbirlerinden kopmakta, kamusal alanın giderek parçalanmakta olduğuna işaret etmiştir.¹⁶ "Yaya Sergileri"nin ikincisi 2005 yılında Koç Holding, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Beyoğlu Belediyesi, Dream Design Factory (dDf) ve İstanbul Sanat Tanıtım ve Araştırma Vakfı (İSTAV) işbirliği ile düzenlenmiş ve küratörlüğünü Fulya Erdemci ve Emre Baykal yapmıştır. Serginin mekânı Karaköy ve Tünel olarak belirlenmiş ve sergi iki bölge arasındaki yürüme rotasını kullanmıştır. Liman ve ticaret merkezi olan Karaköy'ün ve eğlence merkezi olan Tünel'in dönüşüm süreci ardından kamusal alanlarda yaya lehine yeni olasılıkları ortaya koymayı amaçlayan sergi, küreselleşmenin merkezleri olan bu bölgeleri mercek altına alarak sosyal, kültürel ve kentsel müdahalelerin sivil iradenin, kamunun ve yayanın talepleriyle belirlenmesini hedeflemiştir.¹⁷ Sergi, bina cephe ve girişlerine, otoparklara, caddelere, tarihi metroya, Haliç kıyısına ve diğer kamusal alanlara mekâna özel geçici kentsel projeler, müdahaleler, yerleştirmeler ve objeler yerleştirilerek uygulanmıştır. Sergideki iki eser akılda en çok kalan işler olmuştur. Bunlardan ilki hat sanatının iki büyük ustası İsmail Hakkı Altunbezer'in *Gel Keyfim Gel* ile Halim Özyazıcı'nın *Bu da Geçer Yahu* isimli hat sanatı çalışmalarının Galata Köprüsü'nün girişinde yer alan PTT binası cephesine yerleştirilmesidir. "Sergi sırasında, PTT binasında yer alan hat çalışması yasadışı örgüt pankartı sanılarak yerinden kaldırılmış; daha sonra gerçeğin anlaşılmasıyla, Türkçe ibareleri ile birlikte sergilenmeye devam etmiştir."¹⁸ İkincisi ise 1993 yılında Ayşe Erkmen'in Tünel Meydanı için tasarladığı heykelin etrafına strafor duvar ören Kemal Önsoy'un *Karşılıklı Yardımlaşma*'sıdır. Sanatçının orijinal heykeli daha görünür kılmayı amaçlayan çalışması, gece kimliği belirsiz kişiler tarafından yakılmış ve orijinal heykele de zarar verilmiştir. "2. Yaya Sergisi"nde etkili eserlerin bulunmasına rağmen kentteki hayata temas etmek isteyen projenin kent mekânıyla ortak kültürel paydaları, benzer sorunsalları yakalayamadığından hatta Karaköy ve Tünel sakinlerinin söz konusu olanın sanat olduğunu anlayamadığından bahsedilmektedir. Bu durum kamusal mekânda sanat açısından önemli bir sorunu işaret etmektedir:

¹⁵ Burcu Pelvanoğlu, *1980 sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2009, s. 87-88.

¹⁶ Ezgi Bakçay, *a.g.e.*, s. 111.

¹⁷ *A.g.e.*, s. 112.

¹⁸ Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, s. 91.

"...kente yerleştirilen geçici uygulamalar ya gözden kaçtı, Karaköy'ün karmaşasından da kayboldu ya da birer süs olarak kaldı. Yapıtlar mekândan güç almadıkları için etkisizliğe mahkûmlardı. Yaya Sergileri sanat eserlerini kamusal alana çıkarmanın, onları kamuyla buluşturmak anlamına gelmediğinin en açık örnekleriydi."¹⁹

2000'li yılların ortalarında kamusal mekânda sanat uygulamalarının, bir dönüşüm geçireyerek kendilerinden önceki anlayışlardan farklılaştıkları görülmektedir. Daha önceleri kamusal mekâna konan her tür sanatsal obje kamusal mekânda sanat olarak kabul edilirken yeni tip kamusal sanat olarak adlandırılan bu anlayışa göre sanatın kamusal mekânda bulunması yerine kamunun sanata direkt katılımı önemli hâle gelmiştir.²⁰

Yeni tip kamusal sanat olarak tanımlanan ve Türkiye'deki ilklerden biri olan önemli bir proje Özge Açıkcol, Güneş Savaş ve Seçil Yörsel'in 2000 yılından itibaren yürüttükleri "Oda Projesi"dir. Galata'da bir dairenin odasını çeşitli sanatçılara ve mahalleliye açan grup sanat üretimi yoluyla kamusal dış mekânla özel iç mekânı birleştirerek yeni bir sorunsal gündeme getirmişlerdir. Kendilerine Pangaltı'da bir mekân seçen benzer bir örnek ise 2006 yılından beri var olan "Pist" adlı oluşumdur. Pist'te Didem Özbek ve Osman Bozkurt Pangaltı'da mahalle sakinleriyle etkileşime geçen projeler yapmakta, Türkiye güncel sanat ortamında üretim yapan az tanınmış ya da kariyerinin başındaki sanatçılarla pek çok uluslararası sanatçıyı bir araya getirdikleri disiplinlerarası sanat aktivitelerine mekân sağlamakta ve sanatın kamusal alana yayılmasını desteklemektedirler.

2000'li yıllar kamusal alan ve bunun üzerindeki devlet kontrolünü kaldırmayı amaçlayan, protest tavrılı ve katılımı önemli kılan sanatsal projelerin görünür olmaya başladığı yıllardır. 2006 yılında Övül Durmuşoğlu küratörlüğünde bir kamusal mekân projesi olarak stencil, grafiti, poster ve etiket kullanılarak yapılan ve bir yeni tip kamusal sanat projesi olan "Exociti", kamusal mekânlar içinde yerleri önceden planlanmamış çalışmalarını anonim bir şekilde tekrarlanarak ortaya çıkarmayı amaçlayan bir proje olması açısından diğerlerinden ayrılan önemli bir eylem-projedir. İsimsiz ve izinsiz olarak düzenlenmiş olan projeyi Durmuşoğlu şöyle açıklamaktadır:

"Anıtlar üzerine kurulu bir kamusal alan belleğimiz var Türkiye'de. Devlet ideolojisinin parçası olarak kamusal alan algılayışımızı şekillendirmiş bu anıtsallık, söz konusu kamusal sanat projeleri olunca da kendini bir yerlerden gösteriyor. Her şey içerisine sızmak ya da organik parçası hâline gelmek değil, bastırıp üzerine çıkmak kendini hâkim şekilde görünür kılmak üzerine kurulu. Hâlihazırda süren Exociti projesi ise kendini alt ve karşıt bir kültür olan sokak sanatı üzerinden kurgulayan bir kamusal alan projesi."²¹

¹⁹ Ezgi Bakçay, *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*, s. 115.

²⁰ Zerrin İren Boynudelik, "Yeni Tip Kamusal Sanat", s. 161-184; aktaran Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, s. 92.

²¹ Övül Durmuşoğlu, "can you hit and run?", <http://exocitistanbul.blogspot.com/2006/10/exociti-report-can-you-hit-and-run.html> (Son erişim tarihi 21.08.2024).

2007 yılında Övül Durmuşoğlu, Cem Erciyes ile Radikal Gazetesi'nin 10. Yılı kutlamaları kapsamında bir diğer kamusal mekân projesinin koordinatörlüğünü üstlenmiştir. "RadikalArt: Ardından Değil Karşısına" isimli projede farklı kuşaklardan 47 güncel sanatçı Wall Şehir Dizaynı, Büyük Baskı Merkezi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi sponsorluğunda Beyoğlu, Beşiktaş, Şişli, Üsküdar ve Kadıköy gibi semtlerin caddelerinde yer alan ayaklı reklam panolarına çağdaş sanat uygulamaları yapmışlardır. Karşılaşma, yüzleşme ve özleştirme gibi kavramlardan yola çıkan sanatçılar, proje ile toplumsal belleğimizin, geçmişimizin genel olarak kamusal alanları algılayış ve kullanım biçimlerimizi nasıl şekillendirdiği üzerine düşünmeyi amaçlamıştır.²² Projenin uygulandığı alan reklam panolarının kamusal alanla ve kamuyla kurduğu ilişki tüketimi artırma amaçlı, ekonomik ve ideolojik bir ilişki olduğundan, "RadikalArt" kamusal alan kullanımını tüketim üzerinden tanımlamış, bu açıdan "1. Yaya Sergisi" ile benzerlik taşımıştır. Reklam panolarının kullanımı ise "2. Yaya Sergisi"nde olduğu gibi bir problemi de beraberinde getirmiş, çağdaş sanata dair bilgisi olmayan insanların çalışmaları reklam afişlerinden ayırmaları mümkün olmamıştır.

Türkiye'de kamusal mekânın çağdaş sanatla bütünleşme süreci ve katılımçılık konusunda bahsedilen tüm bu sanatsal çalışmalar, sanatçıların sanatı kamusal alanda ve mekânda görülür kılma çabalarıdır. Bu süreç içindeki çabalar, geniş açıdan bakıldığında ülkemizdeki sanat dinamiklerini ve çağdaş sanatın gelişimini takip edebilmek açısından önem teşkil eder. 1990'lı ve 2000'li yıllar, bienaller ve bienallerin açtığı çağdaş sanat yaklaşımları doğrultusunda oluşan birçok sanat projesi, kamusal sanatın tanımını değiştirmiştir. Daha önceleri kamusal mekâna konan her tür sanatsal obje kamusal mekânda sanat olarak kabul edilirken yeni tip kamusal sanat olarak adlandırılan bu anlayışa göre sanatın kamusal mekânda bulunması yerine kamunun sanata direkt katılımı önemli hâle gelmiştir. Böylece kamusal sanat artık kamusal mekânda sanat anlayışının da ötesine geçerek tam anlamıyla kamusal alanda sanat kavramıyla tanımlanabilecektir.

²² Cem Erciyes, "Sokağa taşmanın bir yolu,"

<https://www.unlimiteddrag.com/post/soka%C4%9Fa-ta%C5%9Fman%C4%B1n-bir-yolu>
(Son erişim tarihi 21.08.2024).

Bibliyografya

- Altunok, Özlem. "Talepler yerli yerinde, 18. İstanbul Bienali Nereye?" *Argonotlar* (24 Kasım 2023). <https://argonotlar.com/talepler-yerli-yerinde-18-istanbul-bienali-nereye/> adresinden erişildi
(Son erişim tarihi 18.09.2024).
- Arnstein, Sherry R. "A Ladder of Citizen Participation." *Journal of the American Planning Association* Vol. 35, No. 4 (July 1969): 216-224.
- Bakçay, Ezgi. *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2007.
- Benjamin, Walter ve Asja Lâcis. *Napoli Porosa*. Napoli: Dante & Descartes, 2020.
- Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Erciyes, Cem. "Sokağa taşmanın bir yolu." <https://www.unlimiteddrag.com/post/soka%C4%9Fa-ta%C5%9Fman%C4%B1n-bir-yolu> adresinden erişildi (Son erişim tarihi 21.08.2024).
- Durmuşoğlu, Övül. "Can You Hit and Run?", <http://exocitistanbul.blogspot.com/2006/10/exociti-report-can-you-hit-and-run.html> adresinden erişildi (Son erişim tarihi 21.08.2024).
- Habermas, Jürgen. "Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale", çev. N. Erol. *Birikim* 70 (1995): 62-66.
- Habermas, Jürgen. *Sanal Kamusal Alan ve Toplumsal Hareketler*. Çev. Sami Çötel. İstanbul: Kriter Yayınevi, 2017.
- Kedik, Ayşe Sibel. "Kamusal Alan ve Türkiye'de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları." *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 2/2 (2012): 77-91.
- Koyunoğlu, Ö. Eren. *Türkiye'de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980*, yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2018.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October* vol. 8, nr. 30 (1979): 30-44.
- Moles, Abraham ve Elisabeth Rohmer, *Psychosociologie de l'espace*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Özbek, Meral (ed.). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayın, 2008.
- Pelvanoğlu, Burcu. *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009. Şentürk, Ali. *Operasyon Kamusal Alan*. Ankara: Siyah Beyaz, 2019.
- Tanyeli, Uğur. "Kamusal mekân – özel mekân: Türkiye'de bir kavram çiftinin icadı, Genişleyen dünyada sanat, kent ve siyaset". *9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005.
- Tanyeli, Uğur. *Korku Metropolü İstanbul: 18 Yüzyıldan Bugüne*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.
- Tekin, Nihat ve Kenan Bozkurt. "Mekân-İnsan ve Edebiyat." *Batman Akademi Dergisi* 7/2 (Aralık 2023): 239-259.
- Tekiner, Aylın. *Atatürk Heykelleri, Kült, Estetik, Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Yasa Yaman, Zeynep. "'Siyasi/estetik gösterge' Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel." *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 28/1 (2011): 69-98.

Sonuç ve Öneriler

Dr. Ö. Eren Koyunoğlu

YUNT'un "Kamusal Alanda Sanat: Katılımcılık" başlığıyla yaptığı çalıştay, değerlendirme metninde ele alınan meseleleri ve örnekleri açan, tartışan, konunun problematiklerine çözüm arayan ve cevaplar sunan bir platform olmuştur. Çalıştayda kamusal alan, devlet, sanat ve toplumun, sosyolojik ve psikolojik olarak problemleri ortaya koyan örnekler sunulmuş, bunun aşılabilmesi için katılımcılığın sağlanmasının gerekliliği ve bunun demokratik rejimlerin olmazsa olmazı olduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda, Türkiye'de kamusal mekân işler hâlde midir tartışması ele alınmış ve günümüzde bu alanın giderek daraldığı, devlet ve medya tekelinde müzakere imkânlarının giderek azaldığı belirtilmiştir. Burada devlet halktan gerçek anlamda bir katılımcılık beklememekte, özel sektör de tıpkı devlet gibi gösteri, prestij ve itibar ile ilgili göstermelik bir katılımcılığı ortaya koymaktadır. Buna çözüm olarak önerilen, öncelikle demokrasiye olan inancın artırılarak, sivil toplum katılımını sağlayacak gücün tesis edilmesinin gerekliliğidir. Bu sağlandığında Habermas'ın bahsettiği kamusal alan işler hâle gelecektir. İşleyen böyle bir alanda devlet kabullerinin ötesine geçilecek, kararlar beraber alınacak, sanat da bu ortamda karşılığını bulabilecek, sosyal etkileşimin merkezde olduğu bir sanat ortaya çıkacaktır.

Bu noktada katılımın ne olduğunu ortaya koymak, niteliğini belirlemek ve eşitsizliklere neden olan farklılıkları ortadan kaldırmak için postyapısalcı anlayışları merkeze alan bir çözüm önerisi sunulmuştur. Bunun sanatsal olarak nasıl yapılacağı üç hedefli bir kültür politikası önerisi ile açıklanmıştır. Bu üç hedef "gözeneklilik", "minörlük" ve "bağımsızlık" başlıkları altında değerlendirilmiştir. Gözeneklilik, farklılıkların eşitlendiği, geçirgen bir kültüre işaret etmektedir. Sanatın spor, gastronomi ve botanik gibi diğer gündelik kültür pratikleri ile ilişkili hâle getirilmesini amaçlayan bu yaklaşım, kültür pratiklerini ortaklaştırırken sınıflararası ayırımları ve yaş farklılıklarını da ortadan kaldıracak, daha demokratik ve katılımcı bir yapıyı oluşturacaktır. Minörlük, ölçek değişimlerine açık kültür alanları olarak tanımlanmıştır. Müze ve sergi sarayları gibi büyük ölçekli ve otorite ile ilişkili kültür alanları yerine halka inen, küçük ölçekli ve yerel kültür merkezleri oluşturulduğunda, kültür politikalarının çok daha kolay yayılabileceği, birliktelik ve paylaşımın sağlanacağı öne sürülmüştür. Bağımsızlık ise alternatif bir örgütlenmeyi getirerek yavaş ve yatay bir şekilde fikirlerin doğal olarak olgunlaşmasına olanak verecektir. Tüm bunlar beraberinde demokratikleşme, kendini kabul ettirme ve katılımcılığı sağlayarak dünyayı değiştirmeye imkân sağlayacaktır. Bu kültür politikalarında, devletin sunduğu insanı tahakküm altına alan veya özel sektörün sunduğu tüketime dayalı göstermelik bir katılımı ortaya koyulan değil, katılımın, gerçek bir deneyim sunan sanat üretimini ortaya çıkarmasının önemi vurgulanmıştır.

Günümüzde devlet yönetimi ile İstanbul Büyükşehir Belediyesi yönetimi, iktidar ve muhalefet olarak iki zıt politik görüşün kontrolünde olduğundan bu iki görüşün kültür politikaları birbirinden oldukça farklıdır. Ayrıca, seçim sonuçları ile el değiştirme durumu, kadro eksiklikleri ve bürokratik yapı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve diğer yerel yönetimlerin uzun vade planlarını sekteye uğratabilmektedir. Buna rağmen İstanbul Büyükşehir Belediyesi, şehrin katılımcılığını sağlayacak, daha önceki öneride yer alan minörlük ve bağımsızlık başlıklarıyla uyumlu bir uygulama olarak dayanışma ve paylaşım mekânları diye tanımladığı çok sayıda yeni şehir kütüphanesi açtığını belirtmiştir.

Devletin de belediyeler gibi kültürel belleğin korunmasını ve şehirlerin katılımcılığını sağlayan kültür merkezlerine sahip çıkması son derece önemli bir konudur. Özellikle elinde büyük ölçekli müzeler gibi önemli kurumlar bulunan Kültür ve Turizm Bakanlığının girişimleri, katılımcılığın ülkesel ölçekten evrensel ölçeğe geçişi açısından önemlidir. İstanbul Resim Heykel Müzesinin çalıştayda ele alınan günümüzdeki girişimleri, bu alanda atılmış önemli adımlardandır.

Son olarak hem devlet hem de yerel yönetimlerin kültür alanında yaptıklarını kayıt altına alması ve kamuya sunmasının önemi, katılımcılığın en önemli destekçilerinden olan bilgi akışını sağlayacağından önemle talep edilen bir konu olmuştur.

Bu öneriler ve dilekler, içinde olduğumuz dönemde kamusal alan ile sanatın dönüşümleri ve yeni tanımları göz önüne alındığında yazının başında belirtilen, modern estetiğin ötesinde, hayat pratikleriyle iç içe geçen, yaşam ve sanat ayırımını ortadan kaldıran, becerinin ötesinde birlikteliği getiren, katılımcı bir sanat ile uyumludur. Bunun başarılı olması için Türkiye'de problematik olan kamusal alan ile kamusal mekân kavramlarının ve kamusal alanda sanat dendiğinde kapsamının ne olduğunun tekrar düşünülmesi, tartışılması ve Habermas'ın tanımlarının ötesinde yeni okumalar yapılması gerekmektedir. Oluşturulan yeni bir terminoloji, bu konunun anlaşılması, halka anlatılması ve katılımcılığın sağlanmasında katkı sağlayacaktır.

Katkıda Bulunanlar

Prof. Dr. Asu Aksoy

Asu Aksoy, Westminster Üniversitesinden iletişim çalışmaları doktoru ünvanı aldı. İstanbul Bilgi Üniversitesinin Santralistanbul projesinin kuruluş aşamalarında çalıştı ve 2010'dan 2022 yılına kadar üniversitenin sanat ve kültür yönetimi programında ders verdi. Kültür ekonomisi, kültür politikası ve kültür mirası yönetimi üzerine araştırmalar ve yayınlar yapmaktadır. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları tarafından 2023'te yayımlanan *Kültür Mirası Yönetimi: Neden ve Nasıl? Türkiye'den Deneyimler ve Tartışmalar* başlıklı kitabın derleyenleri arasında yer almaktadır. Açık Radyo'da *Kültürel Miras ve Koruma: Kim için Ne için?* başlıklı radyo programını Burçin Altınsay ile birlikte yürütmektedir. Çeşitli kültür ve sanat projelerinde yer alan Asu Aksoy'un yakın zamanda katkıda bulunduğu nesne-yayın *Marmara'ya* seçkin kitapevlerinde, sanat ve kültür mekânlarında erişmek mümkündür.

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünden mezun oldu. Aynı kurumda, yüksek lisansını ve "1980 Sonrası Türk Sanatı'nda Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili" başlıklı tezi ile doktorasını tamamladı. University of The Arts London Central Saint Martins'de "Curatorial Studies" alanında kurslara katıldı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. AICA Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği kurucu üyesidir ve AIAS – International Association of Independent Art and Design Schools'da editörlük görevi bulunmaktadır. Aliçavuşoğlu'nun ulusal ve uluslararası pek çok akademik yayında makaleleri yayımlanmıştır.

Dr. Ezgi Bakçay

Ezgi Bakçay, lisans eğitimini Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Televizyon Bölümünde tamamladı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde yüksek lisans yaptı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümünden doktorasını aldı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Bilgi Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmakta, görsel kültür ve sanat kuramları dersleri vermektedir. Karşı Sanat Çalışmaları'nın küratörlüğünü üstlenen Ezgi Bakçay, çeşitli kültür ve sanat kurumlarında seminerler, atölye çalışmaları ve sergiler düzenlemektedir. Kamusal alan, imge, bellek, kültür, estetik, siyaset konularında üretimlerini sürdürmektedir.

Erdal Duman

Erdal Duman, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde lisans ve yüksek lisansını tamamladı. 2007 yılında *Yaygara* güncel sanat inisiyatifinin kurucu kadrosunda yer aldı. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde ve ODTÜ Güzel Sanatlar seçmeli birimlerinde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak dersler verdi. Ankara'da yaşayan ve üreten sanatçının çalışmaları İstanbul'da Artsümer Galeri tarafından temsil edilmektedir.

Doç. Dr. Özge Ejder

Özge Ejder, ODTÜ Felsefe ve Siyaset Bilimi Bölümlerinde lisans, Bilkent Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesinde yüksek lisans ve doktorasını tamamladı. Ejder, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe Bölümü öğretim üyesidir. Sanat ve mimarlık kuramı, estetik, çağdaş kıta felsefesi ve toplumsal cinsiyet alanlarında dersler vermekte ve çalışmaktadır. Ölüm, sıkıntı ve temsil kavramları üzerine yayınları ve çevirileri vardır.

B. Esmâ Emre

B. Esmâ Emre, lisans eğitimini İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümünde tamamladı. Yüksek lisansını ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü Koruma ve Yenileme Programında, *Çok Katmanlı Kent Sisteminde Mekânsal Süreklilik ve Sürdürülebilir Planlama Yaklaşımları: Tarihi Yarımada - Tahtakale Örneği, İstanbul* başlıklı çalışmasıyla 2017 yılında tamamladı. 2019 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Avrasya Yer Sistem Bilimlerinde doktora programına başladı. Bu süreçte iklim, atmosfer, yer bilimleri, matematik, arkeoloji, veri bilimi vb. temel bilim alanlarında eğitim alan Emre, 2020 yılından beri İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Dairesi Başkanlığında görev almaktadır.

Prof. Dr. Meriç HIZAL

Meriç Hızal, 1971-72 yıllarında Ankara'da Eşref Üren'den resim dersleri aldı. 1973-1979 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümünde Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Aloş, Altan Gürman ve Özer Kabaş gibi profesörlerin öğrencisi oldu. 1980-81 döneminde Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü Temel Eğitim Kürsüsünde Modelaj Atölyesi Uzmanı olarak çalıştı. 1977 yılında Avusturya-Salzburg Internationale Sommeracademie Für Bildende Kunst'ta Francesco Somaini ile heykel; 1982 yılında Paris Ecole nationale supérieur des Beaux-Arts'da François Debord ile morfoloji, Etienne Martin ile heykel; 1992 yılında İtalya-Como Corso superiore di Disegno'da Marcus Lupertz ve Gerar Titüs Carmel ile desen çalıştı. Paris-Maison Mansard, Selanik-Teloglion, NY-SOFA-Armory galerileri olmak üzere üçü yurt dışında 18 kişisel sergi açtı. I. İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanatlar Sergileri, Novi Sad "Balkan Sanatları" I.Uluslararası Çağdaş Sanat Bienali ve I. İzmir Sanat Bienali'ne katıldı. Eski Yugoslavya, Fransa, İsrail, Lübnan, Japonya, Yunanistan gibi dokuz yurt dışı on dokuz uygulamalı heykel sempozyumuna katıldı ve *Abbasağa, Alyazma, Kalkedonya'da Zaman* gibi kamusal alan heykelleri üretti. Hızal, 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümünden emekli oldu. Daha sonra Doğuş ve Işık Üniversitesinde öğretim üyesi yaptı. Hâlen çalışmalarını atölyesinde sürdürmektedir.

Hasan Karakaya

Hasan Karakaya, lisans eğitimini Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde, yüksek lisansını ise Trakya Üniversitesinde *Edirne Müzesi'nin Tarihi ve Kültür Hayatındaki Yeri* başlıklı tezle tamamladı. 1989 yılında Maliye Bakanlığında başladığı memuriyetine Kültür ve Turizm Bakanlığında uzman ve Müze Müdürü olarak devam etti. Çok sayıda ulusal ve uluslararası projede koordinatörlük yaptı. Çalışma ve araştırmaları hakkında makaleleri, bildirileri olan Karakaya hâlen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü olarak görev yapmaktadır.

Dr. Ö. Eren Koyunoğlu

Ö. Eren Koyunoğlu, Bilkent Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümünden mezun oldu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Batı ve Çağdaş Sanatlar Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programını ve Doktora Programını tamamladı. 2005 yılına kadar arkeolog olarak çalışmaya devam etti. 2007 yılında İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi (İMOGA) direktörlüğü yaptı. 2008-2015 yılları arasında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümünde araştırma görevlisi, 2015-2018 yılları arası öğretim görevlisi, 2018-2023 yılları arasında doktor öğretim üyesi olarak çalıştı. 2023 yılında Görsel Sanatlar Bölüm Başkanlığı'nı yürüten Koyunoğlu, şu anda çeşitli üniversite ve kurumlarda sanat alanında dersler vermektedir.

Doç. Dr. Ayşe H. Köksal

Ayşe Hazar Köksal, lisans derecesini Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümünden, yüksek lisans derecesini *Reading Museums Through Technology* başlıklı teziyle İstanbul Teknik Üniversitesi ve Maastricht Üniversitesince ortak yürütülen, European Studies of Society, Science and Technology Uluslararası Yüksek Lisans Programından aldı. Doktora derecesini ise 2011 yılında tamamladığı *Sanat Kurumsallaşması Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi* başlıklı çalışmasıyla İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Doktora Programından aldı. Doktora çalışması sırasında, 2008-2009 yıllarında, Fulbright Bursu ile Tufts Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde misafir araştırmacı olarak bulundu ve Prof. Dr. Andrew McClellan ile sanat tarihi ve müze teorileri üzerine çalıştı.

Genç Sanat, Artist, Sanat Dünyamız gibi dergilerde çağdaş sanat, müze, bienal ve kurumlar üzerine yazıları bulunan Köksal, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) ve College Arts Association üyesidir. Hâlen *E-Skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergisi*'nin editörleri arasında yer alan Köksal'ın uluslararası ve ulusal kitaplarda bölümleri; uluslararası ve ulusal konferans ve sempozyumlarda bildirileri bulunmaktadır. Çalışma alanları arasında sanat ve müzeleri, sanatın örgütlenme biçimleri, müze ve mimari, çağdaş sanat ve piyasa ilişkisi, kent ve imge, kültür politikaları, kültür endüstrisi ve yaratıcı endüstri gibi konular bulunmaktadır.

Prof. Dr. Eva Şarlak

Prof. Dr. Eva Şarlak, lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi / Klasik Arkeoloji Bölümünde tamamladıktan sonra, yüksek lisansını sanat tarihi alanında İstanbul Teknik Üniversitesinde gerçekleştirdi. Doktorasını İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde tamamladı. Sanat ve tasarım tarihi, mitoloji ve ikonografi, Avrupa İkonografisi alanında dersler vermektedir.

Doktora sonrası kazanmış olduğu International Visitor Program bursuyla Amerika Birleşik Devletleri'nde de bulunmuş ve farklı eyaletlerde restorasyon çalışmalarına katılmıştır. Avrupa Birliği sürecinde Türkiye'nin kültürel alandaki çalışmalarının tanıtımı için Fransa'da Le Havre kentinde çalışmaları izlemiş ve katkıda bulunmuştur. Kültürel Mirası Koruma Derneği Kurucu Başkanı olarak birçok proje ve çalışmaya imza atmıştır. Makaleleri dışındaki İstanbul'daki kiliseler ve İstanbul'daki mezarlıklar konulu kitapları kültürel çalışmalara rehberlik etmektedir.

Ali Şentürk

Ali Şentürk, lisans ve yüksek lisansını Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümünde tamamladı. Heykel, resim, video, performans mecralarında üreten sanatçı, *Operasyon Kamusal Alan* (2013'ten bugüne) enstalasyonunda, 2000'lerden itibaren kamusal alan ya da iç mekânda yıkılan, kırılan, saldırıya uğrayan ve tartışmalı bulunan heykelleri belgeledi. 2017'de Faruk Sade Sanat Fonu (FSSF)'nu alan proje, aynı adla 2019 yılında kitaplaştırıldı.

Doç. Dr. Seda Yavuz

Lisans eğitimini Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde tamamladı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümündeki yüksek lisans öğrenimini "Yapı-bozum Bağlamında Fluxus Hareketi" başlıklı tezle, doktorasını ise "Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası" başlıklı tezle tamamladı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışan Yavuz, çeşitli dergi ve gazetelerde eleştiri ve çözümleme yazıları yayımlamış, küratörlük ve sergi organizasyonu yapmıştır. AICA Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği üyesidir.

YUNT Hakkında

Sultanbeyli'de bulunan YUNT, kâr amacı gütmeyen bir sanat ve etkileşim alanıdır. Toplumun sanatsal etkinliklerle karşılaşma olanaklarını artırmayı amaçlamaktadır. Sergi ve etkinliklerin yanı sıra eğitim programı ve desteklediği yayınlar ile temas ettiği kişilerin dünya ile yeni duyuşal ilişkiler kurmasına imkân tanımaktadır. Mekânın sunduğu deneyim ve etkileşim olanakları ile toplumsal değişim potansiyellerinin çoğalmasına yardımcı olmayı hedeflemektedir.

YUNT, etkinlik programı ve teşvik politikası ile sanat üretimini ve entelektüel düşünceyi destekler.

KAMUSAL ALANDA SANAT: KATILIMCILIK

ÇALIŞTAY NOTLARI

Yürütücüler

Prof. Dr. Eva Şarлак

Doç. Dr. Ayşe H. Köksal

Proje Ekibi

Muratcan Sabuncu

Hilal Dökmen

Yayıma Hazırlayan

Zeynep Camuşcu

Grafik Tasarım

Dilara Sezgin

*Değerli katkıları için R. Gülşen Tatlısumak'a teşekkür ederiz.

*Çalıştayın ve raporun hazırlanma sürecinde desteği için tüm YUNT ekibine teşekkür ederiz.

*YUNT Sanat ve Etkileşim Alanı'nın kültür politikaları çalışmaları kapsamında hazırlanmıştır. Kaynak göstermek kaydıyla doğrudan veya dolaylı olarak kullanılabilir.

*Bu raporda yer alan ifade ve değerlendirmeler katılımcılara ait olup YUNT'un görüşlerini yansıtmamaktadır.

A: Hasanpaşa Mah. Fatih Bul. No: 33, 34920 Sultanbeyli/İstanbul

T: +90 216 766 49 03

W: www.yunt.art/

M: info@yunt.art

İstanbul, Aralık 2024

YUNT

ד'תשפ"ו