

SANAT VE KAMUSALLIK

Bu yıl ikincisi düzenlenen Yaya Sergileri, kentlerin aşınan kamusal alanlarını yeniden kurma, onları yeniden tanımlayıp sahiplenme çabasının bir parçası olarak okunabilir. Bir sergiyi okumanın ve değerlendirmenin çeşitli biçimleri mevcutken, öncelikle neden böyle bir yol izlendiğini açıklamak uygun olacaktır. Yaya Sergileri, temel olarak, “işlevselliğini yitirmiş kamusal alan kullanımını yeniden ele almayı ve yayayı ölçüt alan yeni olasılıklar yaratmayı” öneren bir etkinliktir¹. Sergilerin kavramsal çerçevesi, etkinliğin kamusal alanda gerçekleşiyor olmasını vurgulamakla kalmaz; aynı zamanda bu sergileme biçiminin yeni bir tür kamusallık deneyimi içerdiğine de dikkat çeker. Gerçekten de, kentliler arasında yeniden bir ortaklık kurmak, mekânsal ve toplumsal olarak ayrışmaya devam eden İstanbul’un en acil ihtiyaçlarından birisidir. Ancak, böyle bir ortaklığın kurulması; ortak yaşam pratiklerinin, deneyimlerin veya dilin gelişebilmesi için ortak mekânların olması gerekir. Kamusal alanlarda sergilenen işler, bu olanağı yaratmaları açısından önemlidir. Tarihsel olarak, erki elinde tutanın yüceltilmesine, geçerli toplumsal düzenin (örneğin ataerkil yapının) korunmasına hizmet eden kamusal sanat, bugünün toplumsal koşulları içinde, söz edilen ortaklığın yaratılmasına katkıda bulunmak gibi önemli bir görevi üstüne alabilir (en azından, kamusallığından kaynaklanan riskleri ve sorumlulukları göz ardı etmemelidir). Bu yazının amacı da, Yaya Sergileri’nden yola çıkarak, kültürel üretim ve kamusallık arasındaki ilişki üzerine bazı düşünceleri okuyucuyla paylaşmaktır.

¹ <http://www.yayasergileri.org/>

Kültürel Üretim ve Kamusallığın Ortaya Çıkması

Kültürel üretim ile kamusallığın ortaya çıkması arasındaki ilişkiye dikkat çeken en önemli düşünürlerden biri Jurgen Habermas'tır². Habermas'a göre kişilerin bir araya gelerek edebî-kültürel veya politik tartışmalar içine girdikleri, bu tartışmalar sonucunda kamuoyunu oluşturdıkları tüm mekânlar kamusal niteliklidir. Kültürün üretilmesi ve tüketilmesi ile kamusalılık arasındaki ilişki, modernleşmeyle birlikte önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bunun nedeni, o döneme kadar kilise ve aristokrasinin hizmetinde olan kültürün, 17. yüzyıldan itibaren metalaşması ve özerkleşmesidir. Metalaşmayla birlikte, özel şahıslar için sanat ve edebiyat eserlerine ulaşmak kolaylaşır. Farklı kesimlerden entelektüeller, Fransa'da salonlarda ve İngiltere'de kahvehanelerde biraraya gelerek, okudukları eserler üzerinde tartışmaya başlarlar. Salon ve kahvehaneler, aristokrasiyle burjuva entelektüelleri arasında okumuşluk temelinde eşdeğerliliğin olduğu, sanat ve edebiyat eserlerinde açığa çıkan akıl yürütmenin ekonomik ve siyasal tartışmalara dönüştüğü yerlerdir. Buralarda bir araya gelmeyi alışkanlık edinen topluluklar da, edebî eleştiriyi sahiplenerek aydınlanır; eleştirdikleri eserler üzerinden kendilerine ayna tutar; ahbapça tartışmalarda ortaya çıkan akıl yürütme ve eleştirme tarzını, mutlakıyetçi devlete yönelttikleri ölçüde de politik kamusal alana adım atarlar.

Sergi mekânlarının günümüzde de kamusal alan olarak önemi büyüktür. Arka planda kentin parçalanmış toplumsal mekânı olduğu düşünüldüğünde, kültür etkinliklerinin mümkün kıldığı toplumsallaşma biçimleri daha da önem kazanır. Tiyatro, konser ve sergi salonları, özellikle başka kamusal alanlara sahip olmayan kentli gruplar için, toplumla ilişki kurmanın bir yolu, biraraya gelme ve kimliklerini dile getirme fırsatı ve büyük kentin yarattığı yabancılaşmanın üstesinden gelme imkânının sunulduğu yerlerdir³. Fakat, bu imkânların

² Jurgen Habermas, *Kamusal Üretim ve Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* (İstanbul: İletişim Y., 1998). Ayrıca bkz. Meral Özbek, "Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe", *Kamusal Alan* içinde, der. Meral Özbek (İstanbul: Hil Yayınları, 2004).

³ Sharon Zukin, *The Cultures of Cities* (Oxford: Blackwell Publishers, 1995), s. 187.

değerlendirilebilmesi için, söz konusu gösteri ve sergi mahallerinin, izleyicilerin eşitler olarak buluşabilecekleri, tartışıp eleştiri üretebilecekleri yerler olmaya devam etmesi gerekir. Bir mekânı kamusal yapan, farklı kişi veya grupların onu beraberce kullanmalarından öte, bu kullanım sırasında iletişime geçebilmeleri, düşüncelerini paylaşabilmeleri, kişisel kaygılarını kamusal meselelere tercüme edebilmeleridir.

Ne var ki, Zygmunt Bauman'ın da dikkat çektiği gibi, özel dert ve acıların ortak davalara dönüştürülebilmesi, pratik gerektiren bir sanattır⁴. Bu sanat *agora*'da icra edilir. *Agora*, Eski Yunan sitesinde, halkın siyasî ve ekonomik işleri tartışmak için biraraya geldiği açık pazar yeridir. Bauman, bu metaforu, ne özel ne kamusal, daha doğrusu hem özel hem kamusal olan alanları betimlemek için kullanır. Bireylerin, kişisel sorunlarına çare olacak, güçlü, kolektif manivelalar aramak üzere buluşabilecekleri alanlardır bunlar. Ancak eski *agora*'ların girişimciler tarafından devralınıp (iyi tüketicilere hitap eden) alışveriş merkezleri ve eğlence parklarına dönüştürülmesiyle bireylerin ortak davalar etrafında biraraya gelme becerileri de körelir. Farklı gruplar, birbirlerini, kamusal mekân ve kaynakları beraberce inşa eden ortaklar olarak değil, sınırlı bir imkân ve fırsatlar kümesini bölüşen rakipler olarak görmeye başlarlar. Kentlinin yolu, farklı olduğu ölçüde uzaklaştırılan, uzak durulduğu ölçüde farklılığı daha da tehlikeli görünen “öteki”si ile kesişmez olur. Kendi kendini pekiştiren bu süreç içinde *farklılık* ve *tehdit* de gitgide örtüşür. Bu süreci tersine çevirmek içinse, kentlinin, stilize edilmemiş, bütün gerçekliği ve tehlikesiyle karşımıza çıkan “öteki” ile ilişkiye geçme imkânlarını sunan konuksever alanlara ihtiyacı vardır. Fakat konukseverlik de, dikkatle kullanılması gereken bir kavramdır.

⁴ Zygmunt Bauman, *In Search of Politics* (Oxford: Blackwell Publishers, 1999).

Konukseverlik, Kamusal Alanlar ve Sanat

Jacques Derrida, konukseverlik kavramı ve deneyimine içkin olan zıtlıklara dikkatimizi çekmektedir⁵. Herşeyden önce, simetrik olmayan bir ilişki biçimidir ev sahibi ile konuğu arasındaki: konuğu hem onurlandırmayı hem de belirli bir mesafede tutmayı içerir. Ev sahibinin, konuğunu ağırlamak için, öncelikle sunduğu mekânın ve imkânların “hakimi” gibi davranması gerekir. Bu mekân ve imkânların sunuluş biçimine de karar veren odur. Üstelik, konukseverlik deneyimi, ancak “varış anında” olanın içkinliğinde icra edilebilir ve yalnızca bir an sürer⁶. Öyleyse, kamusal sanatın vaat ettiği ortaklık alanları, tek yönlü (ev sahibinden konuğa sunulan) bir konukseverlikten fazlasına sahip olmalıdır. Her birimize kendi “ötekilerimiz” ile iletişime geçme olanağı sunacağını umduğumuz bu alanların, farklılığın kendisi kadar, “farklı” olanlar arasında iletişimi ve kolektif eylemi vurgulaması gerekir. Kamusal sanata bu yönde en güçlü ilhamı belki de Hannah Arendt verebilir.

Berktaş’a göre, Arendt’in kamusal alan kavrayışını “olağanüstü” kılan, “hukuksal ilişkilerden çok, hayalgücüne, katılıma ve karşılıklı güçlenmeye önem vermesidir”⁷. Bu alan, öncelikle farklılığın ortaya çıkmasını sağlayan bir yerdir. Kamusal yaşam, tam da bu farklılığın içinden ortak bir dünya yaratma fırsatı olarak çıkar karşımıza. Bu fırsatın değerlendirilmesi için “eylemek” gerekmektedir – Arendt düşüncesinde “eylem” özgürlüğün ifadesi, politikanın da deneyim alanıdır. Burada kastedilen, biyolojik zorunluluklar sonucu girilenlerden çok, ayırt edici biçimde “insani” olan eylemlerdir. “Politik” olanı oluşturan bu eylemlerin sahnesi, kamusal alandır⁸.

Böylesi bir ortaklık alanının kamusal sanat etrafında kurulma ihtimali üzerinde durulması, bu tür işleri “izleme” biçiminin (belki de buna “karşılaşma” demek daha doğru

⁵ Mustafa Dikeç, “Pera Peras Poros. Longings for Spaces of Hospitality”, *Theory, Culture & Society*, 19 (1-2).

⁶ Age, s. 230. Dikeç’in başvurduğu asıl kaynak şudur: Jacques Derrida, “Hospitalité”, *Pera Peras Poros: atelier interdisciplinaire avec et autour Jacques Derrida* (İstanbul: YKY, 1999).

⁷ Fatmagül Berktaş, “Çoğulluk Yeryüzünün Yasasıdır”, *Kamusal Alan* içinde, der. Özbek, s. 551.

⁸ Age, s. 552-555.

olacaktır), galeri ve müzelere has seyir rejimlerine göre belirli bir esneklik içermesidir. Öncelikle, izleyici kitlesinin sınırları çok daha muğlaktır. Gündelik hayatı içinde Karaköy'den geçen herhangi bir kişi, “Gel Keyfim Gel” veya “Bu da Geçer Ya Hu” ibarelerini görmüş, bu sözleri yakın bir tarihte kendi arkadaşlarından birine söylemiş olduğunu anımsamış, bu düşünceden yola çıkarak akıl yürütmüş, bambaşka bir noktaya varmış olabilir. Mekânın katı kurallar tarafından biçimlendirilmediği ve katılımın çok daha heterojen olduğu böylesi durumlarda, katılımcıların etkileşiminden doğan yorumların çeşitlenmesi, pazarlık ve ikna süreçlerinin yaşanması, kısacası anlamın birlikte ama farklılık içinde üretilmesi olanağı daha yüksektir. Bunun gerçekleşebilmesi için, kamusal sanat, öncelikle, izleyicinin başkalarının deneyimleriyle tanışmasına olanak tanımalıdır. Görsel iletişim biçimlerinin ötesine geçilmesi, sınıfsal konum, etnik köken veya toplumsal cinsiyet gibi nedenlerden kaynaklanan farklılığın vurgulanabilmesi açısından önemlidir. Bu amaç doğrultusunda farklı mecra ve malzemelerden yararlanılabilir. Örneğin, organik malzemelerin kullanılması yapıtın mevsimlerle ve geçen zamanla birlikte değişmesini mümkün kılar (Haluk Akakçe'nin Narmanlı Han avlusu için tasarladığı yeşil tepeyi hatırlayalım). Bu değişim, aynı zamanda belleğin geçiciliğine vurgu yapabilir. Kamusal sanat yapıtı, beyaz/belleksiz galeri mekânında sergilenen işlerden farklı olarak, kent dokusu üzerine/içine serpiştirilmiştir. Tam da bu nedenden ötürü, parçası olduğu kent topografyasında biriken, anıtsallaşan resmi tarihe meydan okuyabilir. Bu tarihin görünmez kıldıklarına, kolektif sandığımız belleğin kesintilerine, yarıklarına dikkat çekebilir. Bu yarıklardan farklı gerçekler, farklı tarihler, farklı birikimler çekip çıkarabilir. Kamusal sanat yapıtı, sergilendiği dönemin koşullarına, o koşullar içinde anlam kazanan belirli bir konuya odaklanarak, bu konu/sorun etrafında belirli bir spekülasyon alanı yaratabilir. Bu spekülasyon içinde, toplumsal belleği söküp yeniden kurabilir. Basitlik ve tanıdıklık ise, izleyenin bu belleğin kurulması sürecine katılmasını sağlar.

Sembolik bir ilişkiselliğin ötesinde, kamusal sanat yapıtı, kentlilerin gerçek anlamıyla bir araya gelmelerini de sağlayabilir. Risk altındaki gençleri veya ev içi şiddete maruz kalan kadınları konu alan, sanatla sosyal hizmetlerin veya siyasi aktivizmin kesiştiği noktalarda duran birçok örnek vardır. Amerikalı sanatçı Suzanne Lacey'nin, şiddete hedef olan kadınların sığındığı bir merkezle işbirliği içinde gerçekleştirdiği *Underground* [Yeraltı] isimli iş, aynı zamanda bir ortaklaşma eylemidir⁹. Birçok açıdan farklı kadınların, evlerinde maruz kaldıkları şiddetten kaçmak yönündeki çabalarını buluşturmuş, kişisel ıstırapların ortak bir davaya dönüştürülmesine aracılık etmiştir. Lacey'nin işi, tam da Arendt'in önemseddiği karşılıklı güçlenme potansiyelini harekete geçirmiştir.

Son bir noktaya daha dikkat çekelim: Burada önerilen, kamusal alanların aşınmasına neden olan toplumsal ve siyasî koşulları telafi etme işinin sanatçıya devredilmesi değildir. Asıl vurgulanmak istenen, sanatçının yarattığı/gösterdiği imgelerin bizi düşündürme, heyecanlandırma, harekete geçirme gücüdür. Yaya Sergileri ve benzeri etkinliklerin bu gücü açığa çıkarmaları, bu güç üzerinden sanat, gündelik yaşam ve kamusal alan arasındaki bağlantıları yeniden güçlendirmeleri gerekmektedir.

⁹ Lacey'nin işiyle ilgili bilgiler şu kaynaktan alınmıştır: Suzanne Farkas, "Art in Public Spaces: Creating Memory and Community by Design", <http://www.year01.com/forum/issue4/public.html>. Farklı örnekler için Public Art Review dergisine bakılabilir (www.publicartreview.org).