

“ MÜZENİN KAMUSALLIĞININ SANAT YOLUYLA ELEŞTİRİSİ ”

Arş. Gör. Gülçin KARACA*

ÖZET

21. yüzyılda Avrupa ülkelerindeki, Amerika'daki ve Türkiye'deki bienallerde, sergilerde ve sokaklarda sıkça örneklerine rastlanan katılımcı ve ilişkisel sanat örnekleri, sanatın geleneksel özelliklerini kullanmaz.

Katılımcı ve ilişkisel çalışmalar, geleneksel sanat anlayışındaki gibi, izleyiciye tamamlanmış sanat çalışmasını sunmak yerine, izleyiciyle, sanat çalışmasının ve sanatçının iletişime geçmesini amaçlar.

Bu çalışmada, sanatın geleneksel olarak kamuya sunulma şeklinin nasıl başladığı, müzelerin oluşma süreci, kamusal olarak nitelenen müzelerin kamusal kavramına uygun olup olmadığı, müzelere yönelik eleştirilerin hem sanatçılar hem kamudaki diğer bireyler tarafından nasıl başlatıldığı ve bu eleştirilerden sonraki süreç araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal, Müze, Sanat

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim-Baskı Sanatları Bölümü, Eskişehir / TURKEY
gulcinkaraca@anadolu.edu.tr

“ THE CRITICISM OF PUBLICNESS OF MUSEUMS BY ART ”

Res. Assist. Gülçin KARACA*

ABSTRACT

In 21th century, the examples of relational and participatory art works which can be often seen at the bienalles, exhibitions and streets of European countries, America and Turkey, don't use the traditional specialities of art.

The relational and participatory works aim to make a connection between the viewer and the art work and sometimes between the artist instead of showing the final work of art to the viewer.

In this study, how the traditional system of showing the final work of art was started, the period of the museums were occurred, if the museums called as public are really public according to the meaning of the concept of publicity, how the criticisms about museums were began and the period after these comments were researched.

Keywords: Public, Museum, Art

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting-Printmaking, Eskişehir / TURKEY
gulcinkaraca@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

“Sanat müzelerden çok önce de vardı

(Mary Jane Jacob, 1996: 51)”.

Sanatın kamuya ulaşmasından bahsetmek için öncelikle kamu, kamusal ve kamusal alan gibi bazı kavramların anlamsal değerlendirmesini yapmak gerekir. Kamu, kamusal, kamusal alan, özel alan kavramları, birbiriyle bağlantılı olmakla birlikte, pek çok düşünür ve filozof tarafından tanımlanmış, tartışılmış ve tartışılmaya da devam eden kavramlardır. Kamu, Türk Dil Kurumu Sözlüğünde, birinci anlamında hep, bütün, ikinci anlamında ise, bir ülkedeki halkın bütünü, halk şeklinde tanımlanmıştır. Kamusal da kamuyla ilgili olan olarak “açık, görülebilir, aleni, ortak, kolektif ve herkesin rahatlıkla girebildiği”, özel ise “kapalı, görünmez, bireysel ve yasak” anlamında belirtilmiştir (Özbek, 2004: 41). Habermas’a (2012: 102) göre kamusal alan “toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanı” olarak ortaya koymuştur. Bu tanımlar ve düşünceler, sanatın ve sanat piyasasındaki sistemin, kamusallığını sorgulamak için kolaylık ve netlik sağlayabilir.

Kamu ve Sanat

Kamu ve sanat toplumların kuruluşundan itibaren birbiriyle ilişkilidir. Kamusal alan her ne kadar bir mekanın içindeki ilişkiler ağını tanımlasa da, bu ilişkilerin oluşabileceği alanlar olarak mekan da konuya dahildir. Kamunun sanatla buluşabileceği mekanların başında ise müzeler gelmektedir. Türkiye’deki müzelerin 21. yüzyıldaki durumuna bakıldığı zaman, kamusal olandan çok, özel müzelerin varlığı dikkat çekmektedir. Peki kamusal ya da özel müzelerin farkları nedir? Müze kavramı nasıl ortaya çıkmıştır? 16. yüzyıla kadar “sanat” aristokrasinin ya da kilisenin himayesinde ve bunların gösterdiği alanlarda yer bulmuştur. 1600’lü yıllarda özellikle Kuzey Avrupada yeni gelişen burjuva sınıfı hem kendi beğenisini şekillendirmiş hem de sanat eserinin şahsi alanlarda görülmeye başlamasına ön ayak olmuştur. Bu durum daha sonra tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Fakat Fransız İhtilali ve Aydınlanma hareketinin tüm Avrupada hem kiliseye hem de aristokrasie bir karşı duruş olarak sonuçlanmasıyla birlikte, birey olabilen sanatçı tarafından üretilen sanat eseri de özgürlüğünü ilan etmiştir (Şentürk, 2012: 18). Artık sanat eseri, saray, katedral ya da kilisede değildir. Halk bu sisteme kafa tutabilmiştir, tabi unutulmamalıdır ki burjuvaziyle beraber.

Kültürel bir miras olmasının ötesinde sanat eserlerini kitlelerle paylaşmak, sanatı desteklemek ve yaymak adına bir araya getirmek düşüncesiyle kurumsallaşan müzelerin ilk örneği Medici Ailesinin 1739’da Floransa’da koleksiyonunu kamuyla paylaşmasıdır (Graf: 2012: 173). Kamusallaşan müze aslında özel bir koleksiyona aittir.

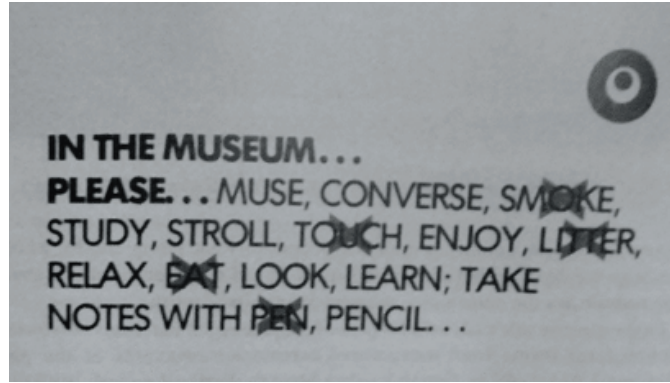


Görsel 1: 1830'da Louvre'a saldırı, o yıllara ait litograf.
Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri 2, Müze ve Eleştirel Düşünce*: 26.

Kamusal ve kamusal alanın tanımları ele alındığında, sanatın kamusal olması, özel bir ailenin kendi koleksiyonunu kamuya açmasından çok, doğrudan halka ait bir sanat anlayışı demektir. Bu doğrultuda; daha önceden başka müzeler kamuya açılmış olsa da, kamusal müze tabiri akla ilk Louvre Müzesini getirir. Çünkü, Fransa'da, halkın 1793 yılında kraliyet koleksiyonuna el koyması sonucu, müze kamunun malı olur. Böylelikle halk, kendine ait olduğunu iddia ettiği bir hazineyi devralmıştır (Artun, 2008) (Görsel 1). Bu dönemde halkın kendi kamusallaşğını yaratmaya çalışması ve bunun sonucunda kamusal müzelerin ortaya çıkışı, sanatı toplumla yakınlaştırmak adına teorik olarak olumlu kabul edilebilir. Habermas da kamusal alan tanımını bu ortamdan beslenerek yapmıştır. Artun ise, sergi ortamları ve müzeleri, zamanla eleştirinin serpiştiği, sanatla ilgili kuramların geliştiği ve Habermas'ın tanımladığı anlamda birer kamusal mekan halini aldığını savunmuştur (Artun, 2008). Burada mekan fiziksel bir alandan ziyade bir iletişim ortamını tanımlamaktadır.

Müzelerin kurulması sanatın kamusallaşmasını sağlayabiliyor mu? Müzelerin kurulmasıyla, sanatçı pazar yönelimli sergi sanatçısına dönüşüyor mu? Müzelerin kamusallaştığı kabul edilen dönemde bile kamunun kamusal alanını yaratması konusunda benzer sorular akla gelmektedir. Müzelerin kuruluşundan itibaren özgür bir sanat anlayışından çok, kurumsallaşmış bir müze anlayışı öne çıkmıştır. Müzelerde, koleksiyonerlerin seçtikleri eserler halka sunulmaktadır. Bu da demek oluyor ki, müzede çalışması sergilenen sanatçının çalışması seçilmemiş olan sanatçıya oranla daha seçkin görülmesi sonucunu doğurur. Böyle bakılınca, belki de sadece reddedilenler olarak ortaya çıkan çalışmalar, özgür sanat sınıfına girebilir. Nitekim, tıpkı Fransız İhtilali'nde kamuyla beraber olan burjuvazinin, kamudan ayrışması gibi, kamusal olarak ithaf edilen müzeler de zaten zamanla kamusal alan tanımından uzaklaşmıştır.

O'Doherty de müze ve dini yapıları birbirine benzetir: "İki yerin ziyaretçileri de bir tür mü-nasip davranış sezgisine göre hareket ederler (O'Doherty, 1986: 15)." Müzelerin kuralları ve sınırları vardır (Görsel 2). Hatta müzede kalabalık dolayısıyla ya da güvenlik nedeniyle, sanat çalışmasıyla baş başa kalmak bile zordur (Görsel 3). Aslında izleyici müzede sanat çalışmasıyla baş başa olsa bile, çalışma, sanatçısı tarafından bitmiş, müzede ona uygun bir yer bulunmuş ve izleyiciye sunulmak üzere bir süre önce oradaki yerini almış olur. Sanat çalışmasının or-taya çıkış sürecinin izleyici tarafından gözlemlenememesi, özellikle 20. yüzyılda tartışılmaya başlanan iletişim temelli sanat anlayışının eleştirdiği bir durumdur. (Bishop, 2007; Bourriaud, 2005; O'Doherty, 1986: 15)." Ranciere sanat çalışmasının karşısına geçen seyirciyi şöyle tanımlar: "Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir (Ranciere, 2013: 9)." Aynı konuda Groys, "Şu bir gerçektir ki, son zamanlarda pek çok sanatçı, izleyicinin eserini parayla değerlendiren soğuk bakışıyla karşılaşmak yerine, beraberce yapılan ve katılımcı işlere yönelmektedirler" diyerek görüşlerini belirtir (Groys, 2010: 46).



Görsel 2: Duncan, C., Hirshborn Müzesindeki izleyicilere bilgi, Washington DC
Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums* :10.



Görsel 3: Anish Kapoor Sergisinden, Sabancı Müzesi, 10 Eylül 2013 – 2 Şubat 2014,
İstanbul.

Müzelerin, izleyiciyle sanat çalışması arasında sınırlar bulundurmasının yanı sıra, müzelerin kamusal olduğunu savunan pek çok eleştirmen bulunmaktadır. Kamusal olmasalardı, herkesin kullanabildiği tuvaletleri de olmazdı şeklinde açıklamalar da bu ifadelerin içindedir. Aslında, müzelerin kamuya ait olduğunu gösteren, kamunun ifade ettiği düşünceler ve gerçekleştirdiği eylemler de, bu fikri doğrular. Örneğin; Kültür Bakanlığı'nın Louvre Müzesi koleksiyonunu milyonlarca Euroya Abu Dhabi'ye satmasının gündeme gelmesi Fransızda sansasyon olmuştur. Sonuçta, Kültür Bakanlığı kamuya Louvre'un koleksiyonunun verilmeyeceğini, sadece adının ve müzecilik konusundaki bilgilerinin paylaşılacağını açıklamak zorunda kalmıştır. Benzer bir olay da, ünlü modacı Salvatore Ferragamo'nun, koleksiyonunun defilesini yapmak üzere Louvre'u kiraladığında, halkın tepkisini ortaya koymasıyla, ortaya çıkmıştır. Louvre Müzesi yetkilileri bir açıklama yapmak için ciddi bir bütçe ayırmıştır. Açıklamada, düzenlenmek istenen defile için ayrılan alanın, müzenin galerilerinden biri olmadığını, yalnızca cam piramidin yanındaki bölüm olduğunu belirtir (Köksal, 2013).

Müze Eleştirilerinden Yola Çıkan Sanat Çalışmaları

Müzelerin kamusallaşmasından yana olan çoğunluk (bunun içine sanatçılar da dahil), geleneksel sanat anlayışına ve müzelere karşı eleştirilerle birlikte karşı hareketler de oluşmuştur. Bunların arasında 19. Yüzyılda, Almanya'nın pek çok yerinde Kunstverein (Sanat Cemiyeti), sanat eserlerini halkla paylaşmak için kurulmuş ve kamusal sergiler düzenlemiştir. 20. yüzyılın başında, Berlin, Münih ve Viyanada Secession tarafından başka bir karşı hareket başlamıştır. Salon Sergilerine alınmayan Manet, kendi işlerini sergilemek amacıyla galerinin önüne çadır kurmuştur. 1910'larda Dada daha sonra, özellikle 1960'lardan sonra avangard sanatçılar müzenin kurumsallaşmış ve muhafazakarlaşmış yapısına tepkiler göstermişlerdir. 1960'larda Oldenburg, New York'taki Judson Galerisi'nde sergilenen "Sokak" isimli çalışmasında mekanı modern sanat müzesinin tam tersi bir görünüme kavuşturmuştur. Daniel Spoerri ise, "Dylaby (dinamik Labirent)" adlı çalışmasında, izleyicileri eserlere dokunmaya ve neredeyse anarşistçe bir keyif duygusu uyandıracak durumlar yaratmasına zemin hazırlamıştır (Grunenberg, 2006, 99-100). Daniel Buren ise, 1967'den beri müze ve sanat galerileri dışındaki yerlere, önceden üretilmiş, düşey şeritler uygulamaktadır. Bu şeritleri gelişi güzel reklam panolarına koyarak, bir mesaj iletmeyen, müze kurumunun ekonomik desteği olmaksızın var olabilen anonim işler üretmiştir (Atakan, 2008: 28). Hans Haacke de "Kurumsal Eleştiri" adı altında yazılar yazmış, Christo ve Jeanne Claude 1968'de müzeyi paketlenmişlerdir. Vito Acconci, 1991'de Mobile Linear City çalışmasında, müzelerin önünde sergilemek üzere isteyenlerin içinde kalabildikleri, portatif evler yapmış; Andera Fraser ve Angus Fairhurst galeri temsilcilerinin konuşmalarından komik diyaloglar ortaya çıkarmışlardır (Bourriaud, 2005: 32). Bu örnekler bu şekilde oluşmuş ve hala sürüp gitmektedir. Burada kurum eleştirisi olarak sorulması gereken soru, belki de bu pratiklerin sonunun ne olacağıdır? Bir çözümü var mıdır?

Bir çözümden ziyade, var olan sisteme, yukarıdaki örnekler gibi yapılan eleştiriler en iyi cevaptır. Sadece sanatçıların yaptıkları çalışmalar değil, sokaktaki bireylerin de sokak sanatı olarak adlandırılan duruşlarını ya da müdahalelerini göstermeleri önemlidir. Sanat çalışmaları,

aynı zamanda müzecilik anlayışının ve müze yönetimlerinin kendi kendisini sorgulamalarını da sağlayabilir. Brenson (2004: 100), 90'lı yıllardan sonra, Amerika'daki müzeleri gezenlerin, artık bu müzelerin geleneksel anlamda, iş yapıldıktan sonra müzeye gelen belirli bir zümreden çok, bütün halka hitap ettiğini belirtmektedir. Müzeler, misafirperverlik, açıklık, diyalog, iletişim ve kamu kelimelerini kullanmaya başlamıştır. Özellikle müzelerin eğitim bölümleri, küratöre erişilemez duygusunu yenerek (küratörler müzeye gelen ziyaretçilere eğitimler de vermektedir), müzelerin değiştiğini belirtmektedirler (Brenson, 2004: 100).

New York Modern Sanat Müzesi (MOMA) ve Tate Modern gibi kamusal gelenekleri terk etmeyen müzeler, eleştiri ve tarih alanlarındaki etkinliklerini zenginleştirerek izleyici sayısını artırmaya çalışan müzeler olarak kabul edilebilir. Örneğin Tate Galeri müze kurumunu eleştiren bir çalışmayı (Tania Bruguera: Tatlin'in Fısıltısı 5 isimli çalışması) kendi bünyesinden göstermeyi kabul etmiştir (Görsel 4). Sanatçı, güvenli bir mesafeden görülebilir görüntüleri sunmaktansa, insanların güç dinamiklerini deneyimlemek istemektedir. Serideki en önemli özellik, çalışmanın alacağı seyri belirleyen izleyicinin katılımı olarak tanımlanabilir. Çalışma, izleyicilerin kendi hareketleri doğrultusunda vatandaşa dönüştükleri yerde, polislerin sivil halk üzerindeki gücü ve otoritesinin sınırlarını deneyimlemeyi harekete geçirmektedir (Özgür, 2014).



Görsel 4: Tania Bruguera: Tatlin'in Fısıltısı 5, 2008.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/tanks-tate-modern/exhibition/tania-bruguera-immigrant-movement-international>

Avrupa'daki müzelerin kamusallaşma çabaları süre dursun, Amerika'daki müzelerin durumuna bakılırsa, Amerika'daki müzeler, zaten ekonomi piyasası üzerine kurulu olduğu için genellikle hepsi özel müzelerdir. Müzelerin kamusal olduklarını kendi biçimlerine uygun olarak yarattığı kabul edilebilir fakat bu kabulün arkasında sahte bir kamusalılık bulunmaktadır. Türkiye'ye bakıldığı zaman ise, görülmektedir ki, Türkiye'de kamusal serginin tarihi Avrupa'dan

150 yıl sonradır (Graf, 2012: 176-177). Türkiye’de müzelerin oluşma döneminin, ilk olarak asker ressamlarla başlaması, Türkiye’deki devlet egemen kamusallaşma mantığıyla örtüşür. Fakat Habermas’ın politik bir işlev yüklediği kamusal alan kavramı; devletten de, özel çıkarların ön planda olduğu piyasadan da bağımsızdır. Yani kamusal alandaki etkileşim, ne iş ve meslek sahiplerinin özel işlerini görüşürken yaptıkları davranışlara; ne de bir devlet bürokrasisinin yasal sınırlarına tabi anayasal bir düzenin üyelerinin davranışlarına benzer (Habermas, 2012: 104; Artun, 2013). Yine de özel müze kapsamında Türkiye’de yaşayanlar, devletin kalıplaşmış sanatına karşı bir hoşnutsuzluk duyuyor ister istemez. Kamusallıkla ilgili konular da müzede çalışmaların konusunu oluşturuyor. Fakat bu oluşumun kamusalığa ne kadar katkı sağladığı da tartışılması gereken sorular arasında. 13. İstanbul Bienali’nin öncelikle sokaklara taşacağı açıklaması sonra bu düşünceden vazgeçilmesi, Bienal öncesinde ve süresince yapılan eylemlere verilen tepkiler, kamusal ve özel kavramları arasına sıkışmış bir sanat piyasasının var olduğunun göstergeleri sayılabilir.

Müze ve kurumsal sergilerin sıkışmışlığı eleştiren sanat çalışmaları elbette Türkiye’de oluşmaktadır. Niyazi Selçuk, Kamusal Sanat Laboratuvarı ile birlikte İstanbul Bienali’nde, kazanılabilen gri kartlar oluşturmuştur (Görsel 5). Bu kartlar 12. İstanbul Bienali’ndeki tanıtım kartlarıyla ölçü, renk ve tipografi olarak aynı tasarıma sahiptir ama tek farkla: Üst sağ köşede “kazınıyoruz” yazan bir ibare vardır. Kazındığında ise altından Vehbi Koç’un 3 Ekim 1980 tarihinde Kenan Evren’e yazdığı mektup çıkıyor. Yedi sayfalık onay, tavsiye ve önerilerle dolu olan ve “Türkiye Cumhuriyeti Ordusu”nun iktisadi ve siyasi olarak bu dönemde nasıl hareket etmesi gerektiğini bildiren 15 maddelik mektubun sadece son bölümünü içeriyor. Çalışma 2007’den itibaren 15 yıllığına sponsorluğunu üstlenen Koç Holding ile Eczacıbaşı ailesinin kurucusu olduğu İKSV üstüne yoğunlaşmıştır (Yılmaz, 2012).



Görsel 5: Niyazi Selçuk ve Kamusal Sanat Laboratuvarı, *İsimsiz Mektup*, 2011, İstanbul.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-bienalinden-geriye-kalan/486>

İstanbul Modern Müzesi, 15 Şubat 2012 Çarşamba günü saat 19: 00'da Hollanda'dan Boijmans Van Beuningen Müzesi koleksiyonundan "La La La İnsan Adımları" ve İstanbul Modern Fotoğraf Koleksiyonundan "Dünden Sonra" adlı sergilerin açılışını yapmıştır. Selçuk'un bir başka çalışması da, bu sergilerinin açılış kokteylinde gerçekleştirmiştir. "Müzecinin Çantası" adını verdiği, dijital çanta ile yaptığı performansta, sanatçı mesajını şöyle açıklar: "Müzenin piar alanında Premier'inde, özel bir günde kamu adına kamusal bir alan olarak düşündüğüm müzeyi, müzecinin çantasıyla işgal etmek, piar alanını tersine çevirmek, kamusallaştırmak istedim (Bozdağ: 2012) (Görsel 6)."



Görsel 6: Niyazi Selçuk ve Kamusal Sanat Laboratuvarı, Müzecinin Çantası, 2012, İstanbul Modern Müzesi.
<http://www.youtube.com/watch?v=YUas4dL1VNw>

Efe Işıldaksoy ise, müzeye ve galeriye ihtiyaç duymadığını, yaptığı eserleri sunma ve yayma yöntemini kendine özgü geliştirdiği farklı bir biçimde ifade etmektedir: Işıldaksoy, yaptığı çalışmalarını, galeri ya da müzeye değil, çöpe bırakır ve internet üzerinden bırakacağı çöpün semtini ve yerini bildirir. Sanatçıyı takip eden ve resimleri almak isteyenler, her hangi bir ücret ödemedi veya başka bir aracıya ihtiyaç duymadan, resimleri, bırakılan yerden kendileri alabilir (Görsel 7).



Görsel 7: Efe Işıldaksoy, 2014, İstanbul.
<http://www.yesilgazete.org/blog/2013/11/27/sergi-salonu-cop-tenekeleri/>

“Brian Kuan Wood ve Anton Vidokle’nin belirttiği gibi, böylesi bir ortamda çağdaş sanatın üretimi, sergi, galeri, bienal ve fuarlarda dolaşıma sokulan eserlerin formunu ve üretim araçlarını dikte eden bir kurallar ağı içine hapsolmuş durumda. Sanatçılar, sergi politikalarını sanatlarının konusu haline getirirler bile, bu politikaların mutabakata varılmış sınırları dışında bir şey üretmeye kalkıştıklarında kısıtlanmaktalar. Bunun nedeni sanat dünyasının mutabakatını misliyle aşan sistemsel bir kuşatmanın varlığı: Sanat, sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürlü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik hassasiyetle kaynaşmış durumda. Dolayısıyla bu alana büyük paralar yatırılıyor. Peki bu koşullar altında özerk sanat ve dava sanatı olabilir mi? (Emmelhainz, 2013: 172).” Emmelhainz’in burada belirttiği, özerk veya dava sanatı: Bishop’un tanımladığı katılımcı sanat veya Bourriaud’un tanımladığı ilişkiyel estetiğe uygun işlerdir. “Bu çizgide çalışmayı seçen sanatçılar, kamusal alanda önem teşkil eden sorunlara müdahale etmek amacıyla, sanat dünyasının sınırları dışında eyleme ve kendilerini adamaya dayalı bir etik izliyorlar (Emmelhainz, 2013: 174).” Böylelikle, sadece müzedeki kurumsallaşmış ve tek bir tabakaya yönelen sanat anlayışından, müze dışında da, kolektif eyleme dayalı, katılımcılığa ve iletişime dönük bir sanat anlayışı ön plana çıkıyor. Elbette bu eleştiriler, sisteme alternatif işlerin de olması ve sanatın daha fazla gelişmesi yaygınlaşması içindir ve müzelerdeki sergileme ve yönetim sisteminin bir anda değişimini amaçlamamaktadır. Fakat toplum temelli sanat işlerinin oluşumu sanatı ve bireylerarası etkileşimi zenginleştirebilir.

SONUÇ

Sanatın ilk mağara resimleriyle birlikte en azından 17.000 yaşında olduğu kabul edilirse (Gombrich: 2004: 40), sanatın kamuyla en çok buluştuğu alanlar olan müzelerin tarihi yakın kalıyor. Elbette müzelerin, eserleri koruma, kronolojik olarak bünyesinde barındırma, eğitici olma gibi işlevleri kamuyla sanat arasında bir köprü kurmaktadır. Fakat müzelerin aynı zamanda, pek çok kurallar zincirinden oluşması, izleyiciyle eser arasına mesafe koyması, gündelik yaşamdan ayrılarak, kendine özgü duvarları olan bir mabede benzemesiyle eleştirilerin odağında yer almasında etkili olmaktadır.

Eleştirilere karşılık, kamudaki bireylerin sokaktaki ifadesi, sanatçıların müzenin içindeki ve dışındaki çalışmaları, müzeleri eleştiren veya geliştirmeye, değiştirmeye yönelik çalışmalar, sanat piyasasındaki sisteminin kalıplaşmasını önleyebilir. Sanatın ekonomi piyasasıyla oldukça iç içe geçmiş ilişkisi, sanatçının başarısına yansıdığı gibi, sanatı takip eden izleyicilere de yansımaktadır. Katı, kurallı, geleneğe aşırı bağlı çalışmalardansa, izleyicilerin katılımcıya dönüştüğü, süreci içeren, nesneye değil, insanlar arası ilişkilere odaklanan sanat çalışmalarının, hem sanat kurumlarında hem de sanat kurumlarının dışında yapılması, sanatın ölçülmeye çalışılan değerlerine yenilikler ekleyebilir.

Kamusal alanın herkesin, farklılıklarıyla bir araya geldiği bir alan olması bağlamında, bu çalışmada da, sanatın da farklılıklara odaklanarak, biraradalığı sağlayıp sağlayamayacağı üzerinde durulmuştur. Bu konuda kuramsal olarak yapılmış çalışmalarla birlikte, sanat çalışmaları da incelenmiştir. Sonuç olarak, belli kesimlerin belli mekanlarda sanat görmek üzerine bir araya gelmelerinden ziyade, farklı kesimlerden ve eğitimlerden kişilerin alternatif mekanlarda beraber sanat yapma ihtimalleri ve alternatif sanat şekillerinin, sanat alanına olduğu kadar, toplumun bilinç düzeyine de katkı sağlayabileceği görüşüne varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri 2, Müze ve Eleştirel Düşünce, İletişim Yayınları: İstanbul.*
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi: İzmir.*
- Bishop, C. (2007). *Angorizma ve İlişkisel Estetik, (Çev: Nazım Dikbaş, Der: Pelin Tan, Sezgin Boynik), Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.*
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik, (Çev: Saadet Özen), Bağlam Yayıncılık: İstanbul.*
- Brenson, M. (2004). *Acts of Engagement: Writings on Art, Criticism, and Institutions, 1993-2002 (Kültür ve Politika Serisinden), Rowman & Littlefield Publishers: Newyork.*
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums, Routledge Press: New York.*
- Emmelhainz, I. (2013). *Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu? Çağdaş sanat ve Kültüralizm'in içinde, Der: Ali Artun, İletişim Yayınları: İstanbul.*
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü, (Çev: Ömer ve Erol Erduran,) Remzi Kitabevi, İstanbul.*
- Graf, M. (2012). *Müzeler ve Kimlik Arayışı, Der: Mehmet Yılmaz, Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı'nın içinde, Ütopya Yayınları: İstanbul.*
- Groys, B. (2010). *Going Public, E-flux Journal, Sternberg Press: Berlin.*
- Grunenberg, C. (1999). *Modern Sanat Müzesi, Sanat Müzeleri 2'nin içinde, (Der: Ali Artun), İletişim Yayınları, İstanbul.*
- Habermas, J. (2012). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü, (Çev: Tanul Bora, Mithat Sancar), İletişim Yayınları: İstanbul.*
- Jacop, M. J. (1996). *Mapping the Terrain New Genre Public Art, Bay Press, Seattle, Washington.*
- Özbek, M. (2004). *Kamusal Alan, Hil Yayınları: İstanbul.*
- Özgür, F. (2014). *DeneySEL Resim Teknikleri Dersi Ders Notları, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, İstanbul.*
- O'Doherty (1986) *Inside the White Cube, California University Press: Losangeles.*
- Ranciere, R. (2013). *Özgürleşen Seyirci, (Çev: Burak Şaman), Metis Yayınları: İstanbul.*
- Şentürk, L. (2012). *Analitik Resim Çözümlenmeleri, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.*

Elektronik Kaynaklar

- Artun, A. (2013). *Haraç Mezat Koleksiyon, E-Skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergisi. <http://www.e-skop.com/skopbulten/harac-mezat-koleksiyon/1134> (Erişim: 07/03/2013).*
- Artun, A. (2008). *"Müzeceilikte Kamusallığın Kaynakları ve Özel Müzeler", <http://www.aliartun.com/content/detail/20> (Erişim: 04/10/2014).*
- Bozdağ, L. (2012). *Kamusal Sanat Laboratuvarı Korsan Eylemlerine (!) Devam Ediyor! <http://www.muhalet.org/haber-%E2%80%9Ckamusal-sanat-laboratuvarı%E2%80%9D-korsan-eylemlerine-devam-ediyor-22-1575.aspx> (Erişim: 04.11.2014).*
- Köksal, A. H. (2013) *Özel Müzede Kamusal Alanın Dönüşümü Genç Sanat, Nisan 2013, Sayı: 215. <file:///Users/mac/Downloads/Ozelmuzedekamusalalan-libre.pdf> (Erişim: 20/02/2015).*
- Yıldırım, Z. (2013). *Sergi salonu; çöp tenekeleri, 27/11/2013. <http://yesilgazete.org/blog/2013/11/27/sergi-salonu-cop-tenekeleri/> (Erişim: 20/02/2015).*
- Yılmaz, İ. (2012). *İstanbul Bienali'nden Geriye Kalan, eskop sanat ve eleştiri dergisi. <http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-bienalinden-geriye-kalan/486> (Erişim: 04/10/2014).*
- <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks-tate-modern/exhibition/tania-bruguera-immigrant-movement-international> (Erişim: 20/02/2015).
- <http://www.youtube.com/watch?v=YUas4dLIVNw> (Erişim: 20/02/2015).

