

Dolaylı Bir Söylem Alanı Olarak Sanat ve İlişkili Mekanlar

Art and Related Spaces as a Field of Indirect Discourse

Rıza Ozan EROĞLU¹ 
Fırat ENGİN² 

¹Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi, Resim
Bölümü, Çorum, Türkiye

²Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi, Resim
Bölümü, Çorum, Türkiye



öz

Sanatçının bir söylem alanı olarak ortaya koyduğu yapıt ile toplumsal yapıların söylem alanı olan eylem, kamusal alanda bir arada varlık kazanabilmektedir. Bu varoluş biçimi yapıtın ya da eylemin anlamında bazı kırılmalar meydana getirirken, ikincil söylem alanlarının da oluşmasına olanak tanımaktadır. Sanatçı için üretildiği koşulların bir dışavurumu olarak görülebilecek yapıt, izleyicinin gözünde sürekli dönüşen anlam örgüleri oluşturabilmekte ve söylemi diğer temsillerine göre daha etkili bir şekilde ifade edebilmektedir. Bu durum yapıtı toplumsal eylemlerin nesnesi haline getirerek ardıl anlamlar oluşturulmasına neden olmaktadır. Sanat yapıtının kendi anlam örgüsünden çıkartılarak ona farklı bir söylemin yüklendiği süreçler ve bunların nedenleri bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada geçmiş örneklerden faydalanılarak eylem ve yapıt ilişkisinin tarihsel gelişimi üzerine bir inceleme yapılacak, sonrasında ise kamusal alan, kurumsal yapılar ve sanat yapıtı ilişkisi üzerine bir değerlendirme sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Söylem, eylem, kamusal alan, çağdaş sanat

ABSTRACT

The work, which the artist presents as a field of discourse, and the action, which is the field of discourse of social structures, can coexist in the public sphere. While this form of existence creates some ruptures in the meaning of the work or action, it also enables the formation of secondary discourse fields. For the artist, the work, which can be seen as an expression of the conditions under which it was produced, can create constantly transforming patterns of meaning in the eyes of the viewer and express discourse more effectively than other representations. This situation makes the work the object of social actions and causes the creation of successive meanings. The processes in which the work of art is removed from its own meaning weave and a different discourse is attributed to it and the reasons for these processes constitute the main subject of this study. The study will analyse the historical development of the relationship between action and artwork by making use of past examples, and then present an evaluation on the relationship between public space, institutional structures and artwork.

Keywords: Discourse, action, public space, contemporary art

Giriş

Her kavram içerisinde bulunduğu üst yapıya bir şekilde atıfta bulunur. Örneklendirmek gerekirse, enfasyon kavramını kullandığınız bir cümle ekonomiye atıfta bulunmak durumundadır. Ancak konu sanat olduğunda bu süreç çok daha karmaşık bir hal alabilmektedir çünkü sanat diğer üst yapılarla benzer ve onlardan farklı olarak pek çok alana dair bir temsiller sistemi kurmaktadır. Sanatçı kendine içkin olanı bu bireysel ya da toplumsal olabilir- seçtiği medyum ve disiplinle aktarır. Bu aktarım genellikle dolaylı yoldan ve alıcılar arasında ortak bir payda gözetmeksizin gerçekleşen bir süreçtir. Aynı sanat yapıtı üzerine eleştirel bir okuma gerçekleştiren kişiler arasında salt zamansal ya da mekânsal gerçeklikler dışında net yorum benzerlikleri bulmak oldukça güçtür. Ortak uzlaşının oldukça zor olduğu böylesi bir alanda, sabit bir söylem oluşturma tercihi uzun bir süreden bu yana farklı nedenlerle dönüşüme girmiş, bazı sanat yapıtları ve mekânlar, kendilerini ikincil bir söylem alanına dönüştürmeye çalışan kişi ve gruplara ev sahipliği yapmaya başlamıştır. İlk olarak yapıtın ve mekânın bu süreçte karşılaştığı durumları ve gerekçelerini ayrı ayrı değerlendirmek daha doğru olacaktır. Yapıt, sanatçı tarafından ortaya konulduğu andan itibaren kendi özerk anlam örüntüsünü izleyiciyle beraber oluşturmaya başlamakta-

Geliş Tarihi/Received: 13.12.2023

Kabul Tarihi /Accepted: 11.03.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Rıza Ozan EROĞLU
E-mail: rizaosaneroglu@hitit.edu.tr

Cite this article as: Nergiz, E. (2024). Art and related spaces as a field of indirect discourse. *Art and Interpretation*, 43(1), 94-102.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

dır. Hem sanat tarihi hem de genel tarih içerisinde yapıtın birincil kaynağından koparılarak sanatçılar ve başka nedenlerle anlama dahil olan kişiler tarafından yeniden aktarımı alındık bir durumdur. Bu süreçte sanatçıların diğer sanat eserleri üzerinden ikincil bir söylem oluşturduğu sanatsal ifade biçimleri de ortaya çıkmıştır. Temellük bunlardan biri olarak gösterilebilir, kendine mal etme olarak tanımlanabilecek kavram, sanatçının başka bir sanatçıya ait eseri farklılaştırma, yerinden etme, eklemeye gibi yöntemlerle anlamını değiştirmesidir. Amerikalı sanatçı Sherrie Levine özellikle erkek sanatçıların yapıtlarını dönüştürerek -ilk hallerine referans verecek şekilde- sanat alanının içerisindeki erkek egemen yapıya gönderme yapmaktadır. Levine'in söylemi genişleterek bir hak arama mücadelesinin parçası olarak da görebilir, bu anlamıyla sanat mekânlarında sıklıkla karşılaşmaya başladığımız eylemlerle bir ortaklık kurabiliriz. Sanat alanının erkek egemen bir gelişim sürecinden geçmesi, toplumsal yaşamın işleyiş biçimiyle doğrudan ilişkilidir. 18. Yüzyıldan itibaren kadınlar; sosyal, siyasal, hukuki pek çok alanda eşitlik mücadelesi vermeye başlamış, gerçekleştirmiş oldukları mücadele biçimleri de 19. yüzyılın ortalarından itibaren feminizm içerisinde yer almıştır (Taş, 2016, s. 163). "We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85" isimli sergi Levine'in sanatta erkek egemen anlayışa karşı gösterdiği direnci sergilemekte ve hayatın tamamında yalnızca beyaz, heteroseksüel, orta sınıf kadın özelinde kalmadan ne derece savunulduğunu sorgulamaktadır. Bu sergi ile, feminizmin içerisinde dahi marjinalleştirildiklerini düşünen siyahi kadın sanatçıların, birbirlerine destek yoluyla öz kimliklerini ortaya koyabilecekleri kolektif bir ifade ile mümkün kılınmıştır. Brooklyn Müzesi'nde gerçekleştirilen sergi yaklaşık 250 eserin yer aldığı oldukça geniş bir seçkiyi içerisinde barındırmakta ve gezici bir sergi olma özelliği taşımaktadır. Siyahi kadın sanatçıların oluşturduğu bu sergi hayatta kalmanın kolektif bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Frizzell, 2019, s. 62). Böylelikle siyahi kadın sanatçılar, sanat alanında beyazlara karşı gösterildiğini düşündükleri imtiyazlara karşı kendi söylemlerini sanatsal anlamda ifade etmeyi başarmışlardır. Öte yandan müzede gerçekleştirmiş oldukları bu sergi, diğer sanat mekanlarının beyaz sanatçılara karşı tavrı üzerinde bir sorgulama alanı oluştururken, Brooklyn Müzesi'ni de söylemlerinin temsilcisi bir mekan konumuna getirmişlerdir. Sanat mekanlarındaki kolektif eleştirel nitelikli hareketler, özellikle 2010 sonrasında oldukça aktif bir hal almaktadır. Abu Dhabi Guggenheim ve Louvre müzelerinin inşaatında çalışan işçiler için kurulmuş GULF (Gulf Ultra Luxury Faction / Körfez Aşırı Lüks Fraksiyonu) gibi, sanat alanında önemli diğer kolektiflerin de içerisinde bulunduğu gruplarca yapılan eylemler, Just Stop Oil isimli aktivist grubun Londra'daki Ulusal Galeri'de Van Gogh'un "Ayciçekleri" isimli tablosuna konserve çorba atarak gerçekleştirdikleri eylem vb. birçok olay bu duruma örnek gösterilebilir. Eylemlerin türü ve mekanla ilişkisine bakıldığında, mekanın eylemle kurduğu ilişkisellik üzerinden mekanın da eylemin bir ta-

mamlayıcı unsuru haline geldiği, böylece ikincil bir söylem alanının oluştuğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

Bu çalışma da sanat yapıtlarının ya da mekanların bağlamından çıkartılarak onlara ikincil anlamlar kazandırılmasını toplumsal, sanatsal ve de eylem pratiği ilişkisi üzerinden değerlendirerek sanatın çok yönlü doğasına alternatif bir bakış getirmeye çalışacaktır.

Kamusal Bir Alan Olarak Müze, Eylem ve Aktivism

Sanat ve kamusal alan ilişkisi üzerine, kamusal alanın eleştirisi ve yeniden sorgulanmasına dönük önemli tartışmalar özellikle de sanatın kurumsallık çatısı altında girdiği açmazlar ve pazar ekonomisi üzerinden değerlendirilmeye başlamasına karşın eleştirel söylemler 60'lı yıllarda karşımıza çıkmaktadır. Dada ve Sürrealizmin oldukça başarılı başlayan söylemini günden güne kaybettiğini düşünen Guy Debord'un başı çektiği Sitüasyonist Enternasyonel ve hayat ile sanat arasında duvar oluşturan her türlü yapıyı ortadan kaldırmaya çalışan George Maciunas'ın 1961 yılında adlandırdığı Fluxus grubu bu dönemin başat aktörleridir. Maciunas'a göre Fluxus eylemleri, sosyo-politik mücadeleden bağımsız değerlendirilmemelidir, hiçbir işlevi olmayan sadece alınıp satılması için üretilen meta nesnelere üretimi durmalıdır (Antmen, 2008, s. 204). Fluxus sanatçıları kamusal alana yönelik eleştirel bir tutum içerisinde düşünebileceğimiz birçok gösteri düzenlemiş ama yine de bu pratiklerini sanatsal bir kategori içerisinde sınıflandırmaktan yana da sıkıntı görmemişlerdir. Sitüasyonistler için ise durum oldukça farklı görülmektedir. Bazı metinlerinde geçmesine karşın, onlar sanatı ulaşmak istedikleri noktaya giderken kullanabilecekleri bir araçtan daha da aşağıda görmektedirler. Bunun yerine kültürel yaratım sürecinin ve toplumun niteliksel yapısının kökten bir değişimi üzerinde durmaktadırlar. 68 öğrenci olaylarında, sitüasyonistlerin kamusal alanın ve kentin kullanımında özgürleştirici politikaların oluşturulması adına geliştirmiş oldukları eylem biçimleri kullanılmıştır (Öztürk, 2017, s. 377). Ayrıca 68 Mayıs olayları önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Çünkü bu olaylar sırasında eylemcilerin kullandıkları birçok afiş Beaux-Arts' öğrencileri tarafından tasarlanmış ve sanatçılar da eylemlere bizzat katılım sağlamışlardır. Sanat-eylem birlikteliğinin kamusal alanda güçlü tezahürlerinin gözlemlendiği bu olaylar, birçok farklı ülkede de gözlemlenmiştir.

Kamusal alanda var olan sanat kendini pek çok farklı deneyim ve disiplinde göstermektedir. Sanatsal temsilin tezahürlerini halk kitlelerine gösteren kamusal mekânlardan biri de müzelerdir. Kamusal alanın halkın tümü için bir söylem alanı olduğu savı üzerine bir uzlaşıda bulunulabildiği takdirde, sanatın da bundan bağımsız örgütlenme ihtimali ortadan kalkmaktadır. Guy Debord (2013) müzeleri ve galerileri bu anlamda "iletişimsizliğin ve yalıtılmışlığın damgasını taşıyan dev mekânlar" olarak tanımlarken, buralarda gerçekleşen sitüasyonist eylemleri "skandal" kelimesiyle olu-

¹Tam adıyla École Nationale Supérieure Des Beaux-arts, Paris'te bulunan güzel sanatlar okulu.

maktadır -bahsedilen eylem ise silahlı bir grup öğrencinin Fransız sanatı sergisini basarak beş tabloyu çalması ve siyasi mahkûmların serbest bırakılması karşılığında rehin tutmalarıdır-. Jesuit Claude Clemens'in deyimiyle de "ilham perilerinin yaşadığı yer" olan müzeler toplumsal yapıda oldukça karmaşık bir işleve sahiptir. Müzeler sosyal hayat ile entelektüel olan arasında geçirgenlik sağlayan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır (Findlen, 1989, s. 59). Müze herhangi bir bireyin kimlik ya da aidiyet gibi kavramlarından bağımsız olarak sanata ulaşımını demokratikleştiren bir amaca hizmet etmektedir. Ama diğer yandan kültürün resmi taşıyıcısı halinde olan müzeler, sahip oldukları misyona yönelik izledikleri stratejilerle kültürel yapıyı kurumsal yapı ile dizayn edebilir ve istedikleri gibi kendi çıkarları doğrultusunda şekil verebilirler. Bu noktada sanatçılar sınıflandırılabilir, ayrıştırılan araçlar haline gelmektedir. Ama yine de bu sanatçıların özgür söylemlerine de ihtiyaç vardır.



Görsel 1.

Joseph Beuys, 7000 Meşe, Değişken, 7000 Meşe Ağacı, Bazalt Taşları, Katalıma Dayalı, Kassel, Almanya (Beuys, 1982)

Bu anlamda müzenin kamusal alan, eylem ve aktivizm bağlamında eleştirisine bir örnek olarak Joseph Beuys'un "7000 meşe" adlı çalışması gösterilebilir. Fluxus hareketinin önemli isimlerinden Joseph Beuys 1982 yılında şehrin bir bölgesine halkla beraber 7000 adet meşe ağacı dikmiş ve yanlarına yine 7000 adet bazalt taşı yerleştirmiştir. Tamamlanması beş yıl süren bu projede, taşların döküldüğü yer ise Fridericianum Müzesi olarak seçilmiştir (Görsel 1). Hayatın içerisinde sosyo-politik yapıyı değiştiren işler üreten Fluxus hareketinin bir sanatçısı olan Beuys, bir müze içerisine yerleştirilip sergilenecek bir eser oluşturabilirdi ancak onun seçmiş olduğu yöntem; müzenin önünü kapatarak katılımcıların sadece önünden taş almak için yanına geldikleri bir bina haline getirmek olmuştur. Böylece başkaca çıktıklarına ek olarak çalışmanın kendi çıkarlarını gözetken bir kurum olan müzeye dair güçlü bir eleştiri getirdiği de görülebilir. Bu bağlamda müzenin de ikincil bir anlam kazandığı düşünülebilir.

Müzelerin demokratik bir alan oluşturma iddialarındaki izledikleri metodun aksaklıklarına dair bir eleştiri de Metropolitan Müzesi'nin (MET) 1969 yılında "Aklımdaki Harlem, Siyah Amerika'nın Kültür Başkenti 1900-1968" isimli sergi ile görünür kılınır. Bu sergide kurumun bakış açısıyla toplulukların bakış açısı arasındaki farkın gözle görülür bir tezahürü karşımıza çıkmaktadır. Serginin arka planında 1960'larda özellikle Harlem'de siyahilerin ırkçılık ve şiddete karşı gösterdiği direnişler görülmektedir. 1967 yılında Met serginin duyurusunu yapmış ve destekler almıştır. 225.000 dolarlık toplam finansmanın çoğunluğu Henry Luce Vakfından gelmiş, New York Eyalet Konseyi ise 25.000 dolarlık bir kaynak vermiştir. Sergi projesinde Harlem'le ilişkili müzik, tiyatro, edebiyat, siyaset gibi alanlarla ilişkili kişiler ve tarihi olaylara yer verilmesi amaçlanmıştır. Ancak Harlem topluluğu içerisindeki hiçbir sanatçının işine yer verilmemesi serginin ilk eleştiri noktalarından birini oluşturmaktadır. Sergi için Harlem'den bir danışma kurulu oluşturulması düşünülmüş olsa da bu fikirden vazgeçilmiştir. Bu durum ise diğer bir eleştiri noktası olan beyaz bakış açısında bir sergi olduğu iddialarını güçlendirmiştir. Bunların yanında galeri yöneticisi olan Thomas P. F. Hoving serginin fikir babası olan Allon Schoener'i serginin direktörü olarak görevlendirmiştir, ancak Schoener Yahudi olması nedeniyle siyahilerin kültürü hakkında bilgisiz olmakla suçlanmıştır. Schoener'in gelen şikâyetleri dinlemediği için tek taraflı bir bakış açısıyla sergi oluşturduğu düşünülmüş, siyahi liderler ve bilim insanları kendilerini sömürülmüş ve yanlış temsil edilmekte hissetmişlerdir. Sonuç olarak Harlem Kültür Konseyi de açılıştan iki ay önce sergiyi onaylamadıklarını bildirmiştir. Serginin açılıştan birkaç saat önce bazı eylemciler müzede yer alan on adet koleksiyon eserine kazıyarak "H" harfini oluşturmuşlardır. Bu işaretin Harlem'i mi yoksa Hoving'i mi temsil ettiği anlaşılammıştır (Jung, 2015, s. 4-9). Sergi uzun bir süre eleştiri konusu olmuş Met'in 100. Yılına gelirken yaşananlar yalnızca Met için değil müze kurumunun tamamı için bir sorgulama alanı doğurmuştur.

Bugüne geldiğinde müzeye dönük eleştirilerin çok fazla örneği görülmektedir. 13. İstanbul bienali çerçevesinde Hito Steyerl'in "Müze Bir Savaş Alanı Mıdır?" isimli konuşmasında yer alan Louvre örneği, eylem ve kamusal alan arasındaki ilişkiye tarihsel olarak bir perspektif sunmaktadır. Sanatçı bu konuşmasında Louvre müzesinin feodal bir anlayıştan çıkartılarak kamusal bir alan haline getirilme sürecini müzenin defalarca kez işgal edilmesine temellendirmektedir. Müzenin yıllar içerisinde beş kez işgal edilmesi ve sonuncusunda yakılması Fransız devrimi ile beraber feodal bakış açısının ortadan kaldırılmaya çalışılmasıyla ilişkili görülmektedir (Steyerl, 2013). Bu örnek, sanatı belirli bir zümreye göstermekle yükümlü olan müzenin, daha demokratik bir zemin üzerinden kamusal bir alana dönüşmesine vurgu yapmaktadır. Böylece sanat mekânı olarak müze yeni bir söylemi üstlenmiştir. Yaklaşık kırk yıllık periyodu kapsayan bu girişimler Louvre'un üzerindeki hakim söylemi bambaşka bir konuma getirmiştir.

Çalışmada verilen örnekler ve yapılan araştırmalar sonucu müzenin toplumsal eylemlerle birincil kaynağından uzaklaştığı ve bu eylemlerin nesnesine dönüşerek ikincil bir söylem alanı yarattığı düşünülebilir. Ancak müzelerin bugün hala kültür üzerine hakim ideolojinin bir aparatı olarak işlev gördüğü de açıkça izlenmektedir.

Bienalin Doğuşu

1900'ler güçlü milliyetçi akımların ortaya çıkmaya başladığı, kamusal alanın toplumun her kesimi için ifade aracı haline geldiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 2. Dünya savaşı sonrası dönemde postkolonyal halkların tanınma mücadeleleri ve hak talepleri sanatsal söylemler içerisinde sıklıkla yer almaktadır. Sanat kurumlarının dışladığı 3. Dünya ülkelerinin sanatçıları ise yalnızca sanatlarının görünürlüğünün engellenmesine değil aynı zamanda tek taraflı yazılan bir kültür tarihine de boyun eğmeye zorlanmaktaydı. Pek çok eleştirmen ve sanatçı eksik olduğu kadar hatalı da olan bu tarih yazımını eleştirmekteydi (Araeen, 2000, s. 3-4). Bu ayrıştırıcı tutum bağımsız kolektiflerin oluşmasına yol açmış ve bu yapılar gücünü otoritelerin nüfuz edemediği ya da müzelere nispeten daha özgür olan kamusal alanlardan almıştır. 1990'ların sonlarında bu farklılıkların ve çok kültürlülüğün söylem alanları haline geleceği yanılığını oluşturan bienaller ortaya çıkmıştır. Bienalin durağan bir temsilden ziyade doğrudan hayata temas eden bir deneyim oluşturma çabası hâlihazırda kültürel geçmişini olan mekanlarda sanatsal ifadeyi daha güçlü bir biçimde tezahür ettirmek gibi yorumlanabilir, ancak bu tarz eserlerin ahlaki yapısı onların politik etkilerine büyük bir sekte vurmuştur (Emmelhainz, 2016). Bienaller belirli temalar üzerinden kamusal alanda kontrollü bir söylemi ortaya koymaktadır. Belirli kurumların ve sponsorluk anlaşmalarının sürecin tamamında etkin bir rol üstlenebilmesi Emmelhainz'in bahsetmiş olduğu söylemin eksikliğinin nedenlerinden biri olarak görülebilir. Özellikle 68 olayları ve sonrasında kamusal alanda sanat-eylem pratiklerine göre bienallerin daha hantal ya da temkinli görülmeleri bu kurumsallıkla ve ilişkilerle açıklanabilir. 16. İstanbul Bienali "Yedinci Kıta" temasıyla düzenlenmiş ve petrol türevi bir madde olan plastiğin okyanuslarda oluşturmuş olduğu kirliliğe özellikle vurgu yapmıştır. Ancak bienalin sponsorları arasında yer alan, otomotiv ve petrol yatırımları bulunan Koç Holding, doğaya zararları sürekli gündeme gelen altın madenciliği alanında faaliyet gösteren Eczacıbaşı ve yakıt sektöründe bilinen ve yine Koç Holding bünyesinde yer alan Opet, Aygaz, Tüpraş gibi şirketler bulunması "350" isimli aktivist bir grubun dikkatini çekmiştir. Grup yayınlamış olduğu "Sanatı Piyasalaştırdınız, Mücadeleyi de Piyasalaştırmayın" isimli metinde bienalin ikiyüzlü bir tavır içerisinde olduğu beyan etmiş ve herkesi bienali protesto etmeye davet etmiştir (350Ankara, 2019). Bienal sırasında aktivistler bazı oturumlarda bildiriler okuyarak veya bienal mekanlarında pankart açarak eylemlerini gerçekleştirmişlerdir (Yeşil Gazete, 2019). Bienalin halihazırda insanlığın doğa üzerindeki negatif etkilerine odaklanan teması, eylemcilerin müdahil

olması ile bienali, kendisini aynı tema üzerinden bir sorgulama alanına dönüştürmüştür. Mevcut neoliberal ekonomik sistemde devletlerin şirketler üzerindeki tahakkümlerinin azalmış olması ve üretim faaliyetlerinin büyük çoğunluğunun bu şirketler vasıtasıyla gerçekleşiyor olması aktivistlerin tepkilerini şirketlere yöneltmektedir. Ancak iklim değişikliği ve istihdam gibi alanların dışında da birçok toplumsal sorun karşısında sanatın ve ilişkili mekanların eylemciler tarafından söylemlerini yaymak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bienaller bu süreçte kenti kullanan ve belirli temalar üzerine yoğunlaşan yapılar olarak eylemcilerle ortak bir payda da buluşmaktadır.



Görsel 2.

Venedik Bienalinde Sanatçıların Eserlerini Ters Sergiledi Anları Belgeleyen Fotoğraf, (Mulas, 1968)

1895 yılından bu yana gerçekleşen Venedik bienalinin tarihinde 1968 yılında gerçekleşen 34. Bienal ise bu dönüşümde önemli bir yer tutmaktadır. Çoğunluğu öğrencilerden oluşan grupların bienal alanında gerçekleştirdiği protestolar bienalin tarihinde yeni bir dönemi başlatacaktır. Protestocuların eylemi başlatmasından kısa bir süre sonra bir bölümü polisler tarafından kimlik kontrolüne tabi tutulmuş ve bazıları tutuklanmıştır. Polis koridorunu gören sanatçıların bazıları protestoculara katılarak eserlerini sergi salonlarından çekmeye başlamıştır. Protestocular ise bazı pavyonlarda kontrolü ele alarak farklı eylem biçimlerine yönelmişlerdir. Fransa pavyonunun dışına chiuso (kapalı) yazan bir kâğıt yerleştirilmiştir ve Fransa'daki öğrenci olayları sırasında polisin tutumunu gösteren bir fotoğraf iliştilmiştir. Bununla beraber İsveç pavyonu kapatılmış ve kapısına la Biennale è morta! (Bienal öldü!) yazısı asılarak, sergi alanından polisler çıkana kadar halka açılmayacağı ifade edilmiştir. İtalya pavyonunda ise süreç daha ileri bir aşamaya geçmiş Achille Perilli ve Gastone Novelli'nin başlattığı hareket içerisinde başka bir sanatçı olan Ernesto Treccani'nin "bienal bir sanat sergisi yeri değil, bir kışladır!" sözleri yankılanmaya başlamıştır. Diğer birçok sanatçı da İtalya pavyonunda yer alan eserlerinin arkasını çevirerek sanat veya sanatçılara karşı olmayan, kurumlara karşı gerçekleşen bu protestolarda polis koruması altında eserlerini sergilemeyi reddettiklerini bildirmişlerdir (Görsel 2). Fransız (Arman hariç), Kanadalı, Alman, Venezuelalı ve Japon sanatçıları, polis

müdahalesi devam ederse eserlerini geri çekme niyetlerini belirten bir anlaşma imzalayarak simgesel bir protesto gerçekleştirmişlerdir (Di Stefano, 2010, s. 130-132).

34. Venedik bienali başta kurgulanandan çok daha farklı bir noktaya gitmiştir. 68 bienalinden sonra organizatörler daha provokatif küratöryel bir ajandaya ihtiyaç duyulduğunu görmüş, kültürel tartışmalarla daha açık bir bienal zemininin inşa edilmesi gerektiğini fark etmişlerdir. İtalyan tasarımcı ve mimarlar da politik ve sosyal idealleri doğrultusunda yeni fikirler oluşturarak "radikal tasarım" hareketini ortaya çıkarmalarını sağlamıştır (Rawsthorn, 2013).

34. Venedik bienalindeki olaylar, sanat alanındaki kurumsallığın ve otoritelerin oluşturduğu derecelendirme sorunuyla ilişkili okunabilir. Derecelendirmeler genellikle bir şeyi bir başkasından alt ya da üst olarak sınıflandırmaktadır, ancak birçok kişiyi aynı değer ile derecelendirirseniz ve bunları bir kurum, kuruluş, yapı... isminin altına alarak yaparsanız sonuçta farklılıkları ve önemleri ortadan kaldırmış olursunuz. Bienal otoritesinin yaptığı hata burada açığa çıkmaktadır: 68'in toplumsal koşullarında, bienal koordinatörü ve küratörün otoritesi altında toplanmış, farklılıklarından arındırılmış, bienal kavramının belki de en önemli kazanımı olan deneyimi bir kenara bırakarak seyir nesnelere oluşturulan bir yapının meydana getirilmesi, böyle bir sonucu ortaya çıkartmıştır. Böylelikle birincil söyleminde kamusal alanda daha özgür bir ifade biçiminin savunucusu rolünü üstlenen bienal, toplumsal yapının güçlü dönüşümüne ve reflekslerine ayak uyduramadığı noktada eylemin nesnesi konumuna gelerek ardıl anlamlar kazanabilmektedir.



Görsel 3.

28. Sao Paulo Bienalinin İkinci Katında Gerçekleştirilen Eylemi Belgeleyen Fotoğraf, (Djan, 2008)

Sao Paulo ve Çıkarılmayan Dersler

28. Sao Paulo Bienali oldukça farklı bir bakış açısı geliştirerek canlı iletişim kavramını merkeze alan bir rota oluşturmuştur. Ivo Mesquita'nın küratörlüğünü üstlendiği bienal alanının ikinci katı tamamen boş bırakılacaktı. Küratörün bienal vakfına sunduğu ilk teklif aslında bir sergi içermektedir ancak mali sorunlar nedeniyle alternatiflere daha sıcak bakılmıştır. Mali sorunların içeriği vakıf başkanının güvenilirliğiyle ilgili başka problemleri de içermektedir

(Cyprino, 2007). Kendisini bir "pichaço" sanatçısı olarak nitelendiren Cripta Djan medyada bienal alanının ikinci katının toplumsal diyaloga ve kentsel müdahaleye açık olduğunun belirtildiğini ifade ederek Brezilya için halkın kendini ifade yollarından biri olan pichaço sanatını bu alanda gerçekleştirmek istemiştir (Görsel 3). Kendisi ve 40'a yakın kişiyle birlikte gerçekleştirdikleri bu organizasyon yalnızca birkaç dakika sürmüştür. Güvenlik güçleri eylemcileri alandan uzaklaştırmaya çalışmış ve bir arkadaşları tutuklanmıştır. Özellikle kendileri için inşa edilmemiş yerlerdeki haklarını halkları için sembolik bir şekilde savunduklarını söylemişlerdir (Djan, 2021). Olaylar sona erdiğinde bienale katılan sanatçılar da ikiye bölünmüşlerdir. Bazı sanatçılar yapılan vandalizm olarak değerlendirirken, diğerleri küratörlerin yapılan pichaçöleri duvarda bırakarak aksiyonu kucaklamayı seçmeleri gerektiğini belirtmiş hatta eylemci kızın değil organizatörlerin tutuklanması gerektiğini savunanlar olmuştur (Roiter, 2008).

2010 yılına gelindiği 29. Sao Paulo bienali gerçekleştirilecektir. Caroline Menezes'in deyişiyle 2008 yılında duvarları doldurmaya çalışan bir grafiti vandal çetesi tarafından kötü bir izlenim oluşturulmuştur. Bienalin zedelenen itibarı ve özel sektör desteğine bağımlı mali yapısının tekrar onarılabilmesi için küratörlüğü üstlenen Moacir do Anjos ve Agnaldo Farias'a büyük bir yük düşmektedir. Ancak küratörler sanat ve politikanın birbirinden ayrılmaz kavramlar olduğunu düşünerek bienalin teması olarak "her zaman yelken açılacak bir kap deniz vardır" cümlesini belirlemişlerdir. Küratörlere göre sanatın eşsiz yeri, dünyayı yapılandıran biçimleri netleştirme ve yeniden işleme garantisini temin etmesidir (Menezes, 2010). Bienal gerçekten de politik anlamda ses getiren çalışmalara ev sahipliği yapmıştır. Gil Vivente'nin otoportrelerden oluşan çalışmalarında Papa, Kraliçe Elizabeth, eski Brezilya Devlet Başkanı Fernando Henrique Cardoso, Ignácio Lula, Ariel Sharon ve Kofi Anan gibi kişilere tehdit içeriği olduğu gerekçesiyle Sao Paulo Avukatlar Birliği Başkanı tarafından bienalden kaldırılması istenilmiştir. Bu istek Vicente'nin çalışmalarını daha popüler bir hale getirmekten başka bir sonuca varmamıştır (Iriarte, 2011). Sergide yer alan Nuno Ramos'a ait Beyaz Bayrak isimli çalışmada etrafı tel bir kafesle çevrelenmiş 3 adet sütun ve aynı sayıda akbaba yer almaktadır. Ayrıca bir ses sistemiyle seslendirilen popüler Brezilya şarkılarının bölümleri duyulmaktadır. Cripta Djan'ın ise Nuno Ramos'un bu çalışmasıyla ilgili başka düşünceleri bulunmaktadır. Bu nedenle bienalin küratörleri ile bir görüşme düzenlemiş, bu bienalin her türlü siyasi tartışmaya açık olduğunu ve bu konuda kararlı oldukları dile getirilmiştir. Nuna Ramos'un çalışmasındaki akbaba tutsak oldukları gerekçesiyle hayvanseverler tarafından hâlihazırda eleştirilmektedir. Bunun yanında Djan'ın hareket ortakları olarak tanımladığı 5 kişi çete kurma suçlamasıyla tutuklanmış ve Belo Horizonte'de bulunmaktaydılar. Hareket ortakları ve akbaba arasında bir ortaklık kuran Djan Ramos'un çalışmasına Akbabaları ve Pixadores'u BH'den Kurtarın yazmaya karar verdiğini söylemektedir. Bunun üzerine tekrar güvenlik görevlileri

tarafından yakalanmış ve darp edilmiştir. Savcılığın Djan'ın ortakları için yaptığı suçlamalar onun söylemine göre bir kongre üyesinin araya girmesiyle düşmüş, ortaklarının hapisten çıktığı sırada akbaba da bienalden çıkartılmıştır (Djan, 2021) Ayrıca hayvan severlerin eylemlerinin ve yapmış oldukları imza kampanyalarının ne denli etkili olduğu da bir soru işaretidir. Eylem pratiği sanatın içerisinde her dönemde var olan ve kuruma zarar verdiği ana kadar, sanat kurumlarınca da sahiplenen bir olgudur. Cripto Djan'ın eylemle kendini ve değerlerini ifade etmeyi seçmesi onun sanatını kendilerine zarar vermeye başlayana kadar sahiplenecek kurumlar bulmasını sağlayacaktır. Kendisi ise sokağa indiği zaman alkışlanacak biri olmak isteğini göstermektedir. 16. Venedik Mimarlık Bienali Brezilya pavyonunda Cripto Djan'ın çalışması yer almıştır,



Görsel 4.

Khaled Jarrar Sergisini Toplarken, (Jarrar, 2007)

Brezilya, New York, İspanya, Birleşik Krallık ve Amsterdam'da birçok galeride sergiler açmıştır. Aktif kariyeri ve eylemleri devam etmektedir. Sanat kurumları ise sanat ve halk hareketleri neticesinde yeniden konumlanmak zorundadır.

Khaled Jarrar'ın *At The Checkpoint*: Kontrol Noktasında bir sergi

İsrail- Filistin sorunu uzun yıllardır birçok alanda kendini göstermektedir. Elbette bu durum sanatçıların da bu konu üzerine işler üretmesine sebep olmuştur. Yaşanan gelişmeler sürecinde, Filistinlilerin bir işgalin mağdurları konumunda olmaları diğer tüm kimliklerinden azade onları bir mazluma dönüştürmüştür. Öte yandan Filistinliler için başta doğru görülen bu tanım onları sürecin bir nesnesi konumuna iterek başka şansı olmayan, daha kötüsü başka anlatacak bir sözü de olmayan bir noktaya sürüklemektedir. Mahmud Derviş'in 1964 yılında yazmış olduğu Kimlik Kartı isimli şiiri bu soruna karşı bir öngörü olarak okunabilir.

Yaz!

Ben bir Arabım

İsmim var Unvansız Sabırlıyım

Bir memlekette

İnsanların hiddetlendiği Bir yerde
Köklerim

Sağlamdı zamanın doğumundan önce

Ve çağlar açılmadan önce

Çamların ve zeytin ağaçlarının önünde

Ve çimenlerin büyümesinden önce

Mahmud Derviş, Kimlik Kartı

Khaled Jarrar'ın *At The Checkpoint* isimli Nablus yakınlarında bulunan hava kontrol merkezinde açmış olduğu sergi, içeriğiyle bir anlatı oluşturmasının yanında açık kaldığı yaklaşık üç saatlik sürede gerçekleşenler ile de ikincil bir söylem oluşturmaktadır. İçeriğine bakıldığında Jarrar'ın açıklamalarında halkın -sanatçı Filistinli ve sergi olduğu dönemde Filistin'de yaşamaktadır- yaşamakta olduğu acıları diğerlerine göstermek istemiştir. Bunun için fotoğraflardan oluşan bir seri çalışma hava kontrol merkezinin tel örgülerine asılarak sergilenmiştir. Ancak sanatçının seçmiş olduğu fotoğrafların bazıları orada görevli olan İsrail askerlerinin imajlarını içermektedir. Bu durum sanatçının söylemine göre kasıtlı olarak aktarmaya çalışmadığı bir anlatı oluşturmaktadır. Mevcut durumda gözetleme işini yapan özne konumundaki askerler ile gözetlenenler -nesne konumunda olanlar- arasında bir dönüşüm gerçekleşmektedir. Sanatçı görme ve gösterme hakkına sahip olduğunu iddia etmekte böylece askerleri, görüldenden gösterilen konumuna çekmektedir (Faulkner, 2015, s. 332-335).

Jarrar'ın sergisinin bir gösteriye dönüştüğü noktada, yine mekânın içerisinde barındırdığı aktörler büyük bir önem kazanmaktadır (Görsel 4). Serginin yapıldığı alan, bir kontrol noktası olması nedeniyle bazı İsraili grupların Filistinlilere karşı gerçekleşen uygulamalarına karşı muhalif tutum içerisinde buldukları bir yerdir ve bu gruplar Filistinlilere destek vermektedirler. Bunlardan biri 2001 yılında 3 kadın tarafından kurulan Machsom Watch -İsrail'de kontrol noktaları için kullanılan terim- organizasyonudur. İsraili kadınlardan oluşan grup Batı Şeria'da bulunan kontrol noktalarını gözlemleyip belgelemektedir. Haftalık periyodlarla görevli olan üyeler kontrol noktalarını ziyaret etmekte, gözlemlediklerini ve kaydettiklerini web sitesi üzerinden İbranice ve İngilizce olarak yayınlamaktadır. Bunun ötesinde Kudüs grubunda bulunanlar şiddet içermeyen eylemlere ve gösterilere düzenli katılım sağlamaktadırlar (Hallward, 2008, s. 22-23). Jarrar gerçekleştireceği sergiye Checkpoint (Machsom) Watch vb. uluslararası bağımsız bazı örgütleri çağırmıştır. Sergi yalnızca üç saat kalabilmiştir. Serginin, bu kadar kalabilmesinin nedeni Checkpoint Watch grubunun, İsraili askerlerin fotoğrafları indirmesine engel oluşudur (Faulkner, 2015).

Genel olarak sürece bakıldığında Jarrar, kamusal alanı bir sergi yerine çevirmiştir. Ama bunun ötesinde Jarrar'ın izlediği çarpıcı yol; alanda karşılaşılan müdahaleye karşı gelişen eylem ile gelen güçlü birlikteliği, kendi yönteminin tamamlayıcı ögesi haline getirmesidir. İşte Jarrar'ın oluşturduğu ikincil söylem budur. Serginin

bu denli kısa sürmesi, sanatçı için o anda nasıl bir düşünce oluşturmuştur bilinmesi güç, ancak medyada yarattığı etki sonrasında sanatçı, fotoğraflarını Batı Şeria'nın en büyük kontrol noktası olan Qalandya'da sergileyeceğini duyurmuştur.

Just Stop Oil

Sanat alanında sanatçının kontrolünde, ondan bağımsız ya da sanatçının sonradan dahil olduğu eylem biçimleri sürekli olarak gerçekleşmektedir. Ancak 2022 yılından itibaren yaklaşık bir senelik süreçte sanat eserlerine yiyecek fırlatma üzerinden bir dizi eylem gerçekleştirilmiştir. Bunların ilkinin iklim aktivisti gruplar tarafından gerçekleştirilmekte olduğu bilinmektedir. 2022 yılı ekim ayında iki Protestocu Londra'da bulunana National Galeride Van Gogh'un "Ayçiçekleri" tablosuna domates çorbası fırlatmış ve aktivistlerden biri "sanat mı, yaşam mı daha değerli?" sorusunu yönelmiştir. Göstericiler bu olay sonrası kasıtlı olarak zarar verme ve izinsiz giriş nedeniyle tutuklanmışlardır. Aynı yılda iki Alman protestocu Barberini müzesinde bulunan Monet resmine patates püresi fırlattıktan sonra aktivistlerden biri "Gıda için savaşmak zorunda kalırsak bu tablonun hiçbir değeri olmayacak" demiştir. Protestocular maddi hasar nedeniyle soruşturmaya alınmış ancak tablodaki koruyucu cam nedeniyle eserde bir zarar bulunmadığı tespit edilmiştir. Aynı yılın mayıs ayında bu sefer tekerlekli sandalyede yaşlı bir kadın kılığında girmiş bir adam, Louvre müzesine girerek dünya sanat tarihinin en tanınmış resmi olan "Mona Lisa" tablosuna pasta fırlatarak "dünyayı düşünün" diye bağtırmaya başlamıştır. Paris savcılığının yaptığı açıklama şahsın gözaltına alındığı ve bir polis psikiyatri merkezine götürüldüğünü bildirilmiştir. Bunlar ve benzeri yakın tarihli eylemlerde hiçbir sanat eseri zarar görmemiştir. Muhtemelen eylemcilerde bunun bilincindeydiler. Ancak Uluslararası Müzeler Konseyi tarafından 9 Kasım 2022 tarihinde bir açıklama yapılmış, bu açıklamaya dünya çapında 100'e yakın müze ve yöneticileri de imza atmıştır. "Görüş: Müzelerdeki Sanat Eserlerine Yönelik Saldırıları" başlığıyla yapılan açıklamada, müzelerde yer alan dünya kültür mirasının yeri doldurulamaz eserlerinin kırılganlığının hafife alındığı, müzelerin çeşitli insanların diyalog kurabileceği sosyal söylemi mümkün kılan yerler olduğu ve yaşanan olayların onları derinden sarstığı bildirilmiştir. Yaşanan tüm bu olayların sonucu; müzelerin, bienallerin, fuarların ve de galerilerin bir sorunla karşılaştıkların da hatırladıkları varoluşsal misyonları olan kamusal alanın işlevini akla getirmektedir. Böylece bu eylemlerin amacına bir noktada ulaştığı ve eylemlerde seçilen mekanların ve de eserlerin de ikincil birer söylem oluşturdukları düşünülebilir.

Sonuç

Yazının başında sanatın diğer olgulardan farklı olarak pek çok yapının alt başlıklarına atıfta bulunabilme kabiliyetinden bahsedilmiştir. Bu nedenledir ki sanat kamusal alandaki tüm söylemlerle bir arada ya da onların karşısında yer alabilmektedir. 34. Venedik

Bienalinde sanatın bütün olarak hayatı ıskaladığını söyleyen eylemciler, kendilerini sanat mekanına yerleştirirken -ya da işgal ederken- Khaled Jarrar'ın eserlerinde kendilerini bularak sergiyi kaldırmak isteyen otoriteye karşı gelmişlerdir. Sanat ve eylem birlikteliği, kamusal alanın bir politika ve varoluş alanı haline geldiği gündün bu yana devam etmektedir. Sanat için oluşturulan özel kamusal alanlar ise Sao Paulo örneğinde olduğu gibi dönüşümler geçirmekte ve bu birlikteliğe uyum sağlamaya çalışmaktadır. Just Stop Oil grubunun eylemlerinde sanat eserlerinin bizi kurtarmayacağı söylemi ortaya çıkmaktadır. 1849 Dresden ayaklanmasında Mihail Bakunin ise işçilere gelen Prusya ordusuna karşı Ulusal Müze'deki sanat eserlerini barikatlara yerleştirmelerini, çünkü askerlerin bu eserleri yıkmaya cesaret edemeyeceğini söylemiştir. Bakunin'in bu önerisi hiçbir zaman gerçekleşmedi ancak Ahmet Öğüt'ün 2015-2022 yılları arasında yapmış olduğu "Bakunin'in barikati" serisine ilham kaynağı olmuştur. Sanat eserlerinin birilerini kurtarıp kurtarmayacağı bir yana, sanat için oluşturulan mekanların özgürlük vaadi altında oluşturduğu yapı mevcut haliyle sadece bir geçiş aşaması gibi görülmektedir. Sanat ve eylem bulduğu tüm aralıklardan sızarak simbiyotik ilişkisini sürdürmektedir. Son tahlilde sanatta dolaylı bir söylem alanının ortaya atıldığı, bunların hem mekanlar hem olgular ve hem de başka çalışmalar üzerinden ilişkilenerken yeni söylemleri doğurduğu görülebilmektedir.

Toplumsal söylemin kendini ifade biçimleri ile bunun varoluş mekanı olan kamusal alan binlerce yıldır hayatın akışına yön vermektedir. Sanat ise bu süreçte kendi varlığını kurumsal yapıların katı kurallarına ya da sermaye guruplarının geçici heveslerine teslim edemeyecek kadar sağlam temellere sahiptir. Sanat yapıtının izleyiciyle kurduğu ilişki onu kendi zamanının üzerinde bir görünürlüğe ulaştırmakla beraber hiçbir otoritenin gözetimi altında kalmamasını da sağlamaktadır. Kamusal alanda varlık kazanan bireyin ve toplumun söylemini sanatsal bir temsil üzerinden ifade etme çabası tarihsel bir birlikteliğin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sanat-eylem birlikteliği yakın tarihli bir olgu gibi görülebiliyor olsa da söylemeye ve işitmeye hakkı olanlarla, olmayanları ayıran paylaşımı sanat demokratikleştirebilmiştir. Böylesi bir alan oluşturabilmek halihazırda eylemsel bir pratik olarak yorumlanabilir. Doğrudan bir aktarımla tahakküm alanı kurmak yerine bu süreci dolaylı yoldan gerçekleştiren sanat kendi içerisinde bir iktidar söylemi oluşturamamaktadır. Bu nedenle kendi ifade gücünün eylemciler tarafından dönüştürülebilmesine olanak tanımaktadır. Sanat yapıtı üzerine biriken bu anlamlar hem söylemi hem de mekanları demokratikleştirmektedir. Herhangi bir iktidarın tahakküm çabası hayatın tamamından beslenen ve şekillenen sanat-eylem pratiklerini tecrit ya da tahliye etmeyi başaramayacaktır. Bu süreç tarihselliği bakımından zorunsuz ancak toplumsal yaşamın işleyişi bakımından doğal sayılabilecek bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-R. O. E., F. E.; Denetleme-F. E.; Veri Toplanması ve/

veya İşlemesi- R. O. E., F. E.; Analiz ve/ veya Yorum- R. O. E., F. E.; Literatür Taraması- R. O. E.; Yazıyı Yazan- R. O. E., F. E.; Eleştirel İnceleme-F. E.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - R. O. E., F. E.; Supervision - F. E.; Data Collection and/or Processing - R. O. E., F. E.; Analysis and/or Interpretation - R. O. E., F. E.; Literature Search - R. O. E.; Writing Manuscript - R. O. E., F. E.; Critical Review - F. E.

Declaration of Interests: The authors declare that they have no competing interest.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Araeen, R. (2000). A new beginning beyond postcolonial cultural theory and identity politics. *Third Text*, 50(14), 3-20. <https://doi.org/10.1080/09528820008576833>
- Di Stefano, C. (2010). *The 1968 biennale: boycotting the exhibition: an account of three extraordinary days*. C. Ricci. (ed.) içinde, Starting from Venice, Milano: Etal, 130-33.
- Djan, C. (2021, Şubat). Attacking the biennial. (T. Gualberto, Röportaj Yapan)
- Faulkner, S. (2015). İsrail/Filistin ve görünürlük politikası. A. Artun (ed.) içinde, *Küresel ayaklanmalar çağında direniş ve estetik* (s. 225-353). İletişim Yayıncılık.
- Findlen, P. (1989). The museum: its classical etymology and renaissance genealogy. *Journal of the History of Collectio*, 1(1) 59-78. <https://doi.org/10.1093/jhnc/1.1.59>
- Frizzell, D. (2019). We wanted a revolution black radical women, 1965-85: New Perspectives. *Woman's Art Journal*, 2(40), 62-64.
- Hallward, M. C. (2008). Negotiating boundaries, narrating checkpoints: The case of machsoms watch. *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, 17(1), 21-40. <https://doi.org/10.1080/10669920701862476>
- Jung, Y. (2015). Harlem on my mind a step toward promoting cultural diversity in art museums. *The International Journal of the Inclusive Museum*, 2(7) 1-12. <https://doi.org/10.18848/1835-2014/CGP/v07i02/44483>
- Steyerl, H. (Sanatçı). (2013). Müze bir savaş alanı mıdır? [Video].
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5).

İnternet Kaynakçası

- 350 Ankara. (2019, Eylül 27). Sanatı piyasalaştırdınız, mücadeleyi de piyasalaştırmayın. Erişim tarihi:06.02.2024 350 Ankara. <https://350ankara.org/mucadeleyide-piyasalaştırmayin/?fbclid=IwAR3XZpJrNhZ3Z-mn4kwb576HIQ-UswlIO9sKXYqJRDsGaDg5X5orn26qVY3k>
- Associated Press. (2022, Mayıs). Man in Wig Throws Cake At Glass Protecting Mona Lisa. Bloomberg. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-05-30/man-in-wig-throws-cake-at-glass-protecting-mona-lisa>

- Beusys, J. (1982). *7000 Meşe [Fotoğraf]*. ArtFacts. Erişim Tarihi: 03.03.2023. Art Facts. <https://artfacts.net/artwork/7000-oak-trees/61781>
- Cyprino, F. (2007, Kasım 20). *A Void in São Paulo*. Erişim Tarihi: 30.06.2023. Frieze. <https://www.frieze.com/article/void-s%C3%A3o-paulo>
- Debord, G. (2013, Haziran 6). *Politikada veya sanatta yeni eylem biçimleri ve sityasyonistler* Erişim Tarihi: 26.06.2023. E-flux. <https://www.e-skop.com/skopbulten/politikada-veya-sanatta-yeni-eylem-bicimle-ri-ve-situasyonistler/1329>
- Djan, C. (2008). 28. Sao Paulo Bienalinin ikinci katında gerçekleştirilen eylemi belgeleyen fotoğraf. [Fotoğraf]. The Brooklyn Rail. Erişim Tarihi: 03.03.2023. The Brooklyn Rail. <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/Attacking-the-Biennial>
- Emmelhainz, I. (2016, Şubat 9). *Temsilin iflasından gerçeğin kurtarılmasına*. (E. G. Çeviri: Ayşe Boren, Düzenleyen) E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/temsilin-iflasından-gercegin-kurtarilmasina/2807>
- Gayle, D. (2022, 14 Ekim). Just Stop Oil activists throw soup at Van Gogh's Sunflowers. The Guardian. <https://www.theguardian.com/environment/2022/oct/14/just-stop-oil-activists-throwsoup-at-van-goghs-sunflowers>
- ICOM. (2022, Kasım). *Statement: Attacks on artworks in museums*. ICOM. <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/564-statement-attacks-on-artworks-in-museums.html>
- Iriarte, M. E. (2011, Aralık). 29^a Bienal de São Paulo. Erişim Tarihi: 30.06.2023 Art Nexus. <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fa4690cc21cf7c0a2939/79/29a-bienal-de-sao-paulo>
- ISM. (2007, Mart). At the Checkpoint: Photo Exhibit. <http://palsolidarity.org/2007/03/qalandia-exhibit/>
- Jarrar, K. (2007). *Khaled Jarrar Sergisini Toplarken. [Fotoğraf]*. Ayyam Galery. Erişim Tarihi: 17.06.2023. Ayyam Galery. http://images.exhibite.com/www_ayyamgallery_com/816.jpg
- Menezes, C. (2010, Aralık 06). *Clear Sailing: 29th São Paulo Biennial*. Erişim Tarihi: 30.06.2023. Studio International: <https://www.studiointernational.com/clear-sailing-29th-s-o-paulo-biennial>
- McShane, J. (2022, Ekim). *German protesters arrested after throwing mashed potatoes at Monet painting that sold for \$110 million*. Nbcnews. <https://www.nbcnews.com/pop-culture/pop-culture-news/german-protesters-arrested-throwing-mashed-potatoes-monet-painting-sol-rcna53623>
- Mulas, U. (1968). *Venedik Bienalinde Sanatçıların Eserlerini Ters Sergiledi Anları Belgeleyen Fotoğraf. [Fotoğraf]*. L'Espresso. Erişim Tarihi: 03.03.2023. L'Espresso. <http://temi.repubblica.it/espresso-il68/2008/01/29/la-contestazione-1968-1969/?photo=21News & Press. Just Stop Oil. https://juststopoil.org/news-press/>
- Rawsthorn, A. (2013, Mayıs 26). *Political unrest of '68 still reverberates*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2013/05/27/arts/27iht-design27.html>
- Roiter, C. (2008). *Pichaço at the São Paulo Bienal: Art or Crime?* Erişim Tarihi: 30.06.2023. The Art Section. <https://www.theartsection.com/art-or-crime>
- Yeşil Gazete. (2019, Kasım 15). 16. İstanbul Bienali sona erdi. Erişim tarihi: 06.02.2024. Yeşil Gazete. <https://yesilgazete.org/16-istanbul-bienali-sona-erdi/>

Structured Abstract

The discourses of art authorities upon their efforts to assume a liberating role appear to be a common situation. However, it can be seen that instead of a relatively liberal art scene, isolated spaces created on the basis of certain names and works have emerged. The process is taking on a similar structure under the supervision of central administrations for urban spaces and public spaces. Would it be accurate to read the reason for the protests in these areas as hostility against art or an effort to gain visibility through works of high cultural significance?

In the historical context, the works of such movements as Fluxus or the Situationist International reveal clues about the transitive structure between art and protests. The main point in this study is that works and art spaces undergo metamorphosis like a living organism. These issues are touched upon in the text and the main point of the analysis is considered as the problematization of the ignored public space and art-protest unity.

The concept of protest, which we can see as the process of expressing oneself with different methods in the public sphere in the face of a social problem, has a great similarity with art in terms of its emergence. However, there is a fundamental difference between these two concepts emerging from a particular problem or sensitivity. The relationship that works of art establish with the audience and spaces is open to uncontrolled expansion. Lines of social protests are organized for a more specific purpose. This state of the art is, nevertheless, not a weakness, on the contrary, it reveals an important richness. These successive meanings constitute the focus of this study.

Biennials, as direct users of cities, and therefore of public spaces, add value to this debate with their own way of existence. Since it would be meaningless to consider that artists refrained from using public spaces in the pre-biennial period, it is essential to discuss what kind of a need biennials emerged in response to. Through their selection committees, managers and sponsors, these structures utilizing public spaces in a very powerful yet controlled manner, constitute an area of authority like museums and fairs. In response to these authorities, independent artists organize unauthorized alternative exhibitions and performances against biennials and fairs. It is even observed that current biennial artists support these organizations. Marketed as an artistic environment of liberty and communication, the concept of biennial is criticized as an environment of isolation with its ranking among artists and its selection of themes. One of the most significant reasons for that can be considered to be the forms of sponsorship and corporate governance that apply to museums. However, biennials' primary use of cities increases their responsibilities and makes it essential for them to be sensitive to social issues. The fact that both the activists and artists protested the biennial delegation, which was insufficient at this point at the 34th Venice Biennale, reveals that the art-protest unity exists much deeper than the concept of the biennial.

Art and protests do not constitute the beginning or the end of a situation; these structures develop a discourse and convey it in different ways. Instead of the claims that art, which is an indispensable part of culture, has later become provocative, or the idea that a protest, which is a democratic right, is vandalized when it encounters a work of art, it would be more accurate to examine the historical process.

Works of art, which become the object of a social protest, create successive meanings by leaving their primary discursive field. On January 3, 1970, in front of Picasso's *Guernica*, protesters exhibited a photograph of the massacre in May Lei in 1968 taken by Ronald L. Haeberle. "And babies?" is written on the photograph. The protest was organized as a commemoration, during which biblical passages, poems, magazine and newspaper excerpts were read and a wreath was laid. In this way, Picasso's painting, which is identified with the Spanish Civil War, becomes the object of the process in the emergence of new patterns of meaning through the events in Vietnam. Moreover, MoMa, where the protest took place, was turned into a funeral or a house of mourning rather than a museum of modern art. While the museum, which hosts important works of American culture, has a very important position in the promotion of American art, it has had to host protests against the massacre carried out by the US government. Thus, in cases where art and protests coexist, cracks can be observed in the meaning of both works and spaces and the emergence of new discourses can be observed.