

RICHARD SERRA ÖRNEKLEMİNDE KAMUSAL ALANDA VANDALİZM, KÜLTÜRÜN ÖZELLEŞTİRİLMESİ VE ELEŞTİREL SANATIN SANSÜRLENMESİ

Ezgi TOKDİL *

Özet

Araştırmada Richard Serra'nın *Tilted Arc* ve *Berlin Junction* eserleri örnekleminde sanat eserine yönelik şiddetin altında yatan unsurlar, vandalizm türleri ve kamusal sanata yönelik yukarıdan ve aşağıdan gerçekleştirilen eleştirilerin odak noktası ile hükümet politikalarının kamusal sanatın eleştirel boyutundaki konumu incelenmektedir. Kamusal sanatın önemi ve 1960'lardan itibaren kamusal sanata yönelik gerçekleştirilen olumlu politikaların yanında site özgüllüğü (mekana özgüllük) yasası, kültürün özelleştirilmesi ve eleştirel sanatın sansürlenmesi gibi olumsuz yaklaşımların kamusal alanda sergilenen eserlere yönelik şiddet üzerindeki etkisi araştırma kapsamında analiz edilen diğer önemli unsurlardır. Bununla birlikte kamusal sanatın reddinin izleyici boyutunda nedenleri genel tanımıyla deneyim eksikliği ve mekanik akış içinde doğal olmayanın reddi şeklinde sınıflandırılrsa da vandalizme neden olan ve esere yönelik saldırganlığa dönüşen altta yatan pek çok psikolojik etken söz konusudur. Bunlar arasında kişilik özellikleri ve bireyin psikolojik durumu başta gelirken, bilinçaltının bilinmeyeni reddinin sonucunda dürtüsel bir eylem olarak saldırganlaşma, toplumsal bir ileti olarak eleştiri, rahatsızlık duyulan durumdan kurtulma yolu olarak vandalizme yönelme, algılanan adalet düzeyi ile denetim düzeyi arasındaki dengesizlik nedeniyle adaleti bireyin kendisinin sağlama isteği gibi diğer etkenler de kamusal alanda sergilenen heykel/yerleştirmelere yönelik gerçekleşen saldırıların nedenleri arasındadır. Kamusal alanda sergilenen sanata yönelik vandalist eylemlerin psikolojik nedenlerini örnekleme alınan eserler üzerinden incelemeyi amaçlayan araştırmada, Andy Warhol'un *13 Most Wanted Man* eseri, Robert Motherwell'in *New England Elegy* resmi, Pablo Picasso'nun *Chicago Picasso* heykeli ve George Sugarman'ın *Baltimore Federal* yerleştirmesi amaçlı eleman örnekleme ile evrenden örnekleme seçilen diğer eserlerdir. Betimsel içerik analizi yönteminin kullanıldığı çalışma, ilişkisel tarama modelinde nitel bir araştırmadır.

Anahtar Kelimeler: Vandalizm, İkonoklazm, Kamusal alan, Eleştirel sanat, Kültürün özelleştirilmesi, Sanatın sansürlenmesi, Richard Serra

VANDALISM IN THE PUBLIC SPACE IN THE CASE OF RICHARD SERRA, PRIVATIZATION OF CULTURE AND CENSORSHIP OF CRITICAL ART

Abstract

In the study, the underlying elements of violence against artworks, types of vandalism, the focus of criticism of public art from above and below, and the position of government policies in the critical dimension of public art are examined in the sample of Richard Serra's *Tilted Arc* and *Berlin Junction* works. In addition to the importance of public art and the positive policies towards public art since the 1960s, the effect of negative approaches such as site specificity (site specificity) law, privatization of culture and censorship of critical art on violence against works exhibited in the public space are

* Doç. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ezgi.tokdil@gmail.com, ORCID NO: 0000-0003-2701-0842

other important factors analyzed within the scope of the research. However, although the reasons for the rejection of public art in the audience are classified as lack of experience and rejection of the unnatural in the mechanical flow, there are many underlying psychological factors that cause vandalism and turn into aggression towards the work. Among these, personality traits and psychological state of the individual come first; but it is also other factors among the reasons for the attacks on sculptures/installations exhibited in the public space such as aggression as an impulsive act as a result of the unconscious's rejection of the unknown, criticism as a social message, turning to vandalism as a way of getting rid of the uncomfortable situation, individual's desire to provide justice due to the imbalance between the perceived level of justice and the level of control. In the research, which aims to examine the psychological causes of vandalist acts against art exhibited in the public sphere, through the works taken as a sample; Andy Warhol's 13 Most Wanted Man works, Robert Motherwell's New England Elegy painting, Pablo Picasso's Chicago Picasso sculpture and George Sugarman's Baltimore Federal installation are other works selected for sampling from the universe by element sampling. The study, in which the descriptive content analysis method was used, is qualitative research in the relational screening model.

Keywords: Vandalism, Iconoclasm, Public sphere, Critical art, Privatization of culture, Censorship of art, Richard Serra

Giriş

Genel olarak Richard Serra'nın heykelleri ve özelde kamusal alan yerleştirmeleri mekana özgü tasarlanmış çalışmalar olmakla birlikte sanatçının mekanı kendi özgün gerçekliğinde yeniden şekillendirmesinin ürünüdür ve izleyicinin kişisel algı perspektifinden deneyim çeşitlenirken, anlama ve tanımlama süreci tek bir somut gerçekliği vurgulamak yerine birden fazla anlamı ve varlığı imgeler. Sanatçının eserleri kamusal alanda mekana özgünlük gözetilerek tasarlanmış olsalar da herhangi bir somut gerçekliğe göndermede bulunmamaları nedeniyle izleyici için tanımlanmış ve deneyimlenmiş bir forma dönüştürülmesi ancak bilinçli bir yönelim sonucunda gerçekleşebilir ve bu nedenle de kamusal alanda anlık olarak eserle etkileşime giren sıradan izleyici için eleştirilerin odağı haline gelir. Bu eleştiriler esere yönelik sözlü şiddetten fiziksel müdahaleye kadar ona "maruz kalan" halkın tepkisi şeklinde (aşağıdan vandalizm) gerçekleşebilirken, eserin mevcudiyetinin ortadan kaldırılması şeklinde resmi kurumların (yukarıdan vandalizm) baskısı/müdahalesi şeklinde de gerçekleşebilir. Sanatçının örnekleme alınan kamusal alan yerleştirmeleri üzerinden bu tepkilerin altında yatan sebepler, alınan kararlar ve eleştirel sanatın sansürlenmesi ile kültür politikalarının eserin varoluşu üzerindeki etkileri ve yerinden edilmesinde yaşanan bağlam kaybının analiz edildiği araştırmanın ilk basamağında vandalizmin kelime anlamı incelenmekte, dolaylı-dolaysız, aktif-pasif, sözel-fiziksel, planlı-plansız, bireyin kendisine (kendi eserine) ve başkasına (başkasının eserine) yönelttiği şiddet ve saldırganlık türleri analiz edilmektedir. Bununla birlikte vandalizmin çevreci ve politik sebeplerle yapılan protestolardan farkı ile dini sebeplerle gerçekleştirilen saldırılardan (ikonoklazm) ayrılan yönü araştırmaya dahil edilerek örnekleme alınan sanatçıların eserlerine yönelik saldırıların temellendiği psikolojik süreçler çözümlenmektedir. Araştırmanın sonraki basamağında kamusal alanın özerkliği konusu incelenerek, kamusal alanda sergilenen sanat eserlerinin kültürel ve politik yönleri araştırmaya dahil edilmekte, ardından bu eserlere yönelik gerçekleştirilen saldırılar ve müdahalelerle Serra'nın kamusal alan heykellerine yapılan vandalist eylemler arasındaki karşılıklı ilişki, ortak ve farklılaşan yönler incelenerek genel olarak kamusal sanata yönelik eleştirinin nedenleri üzerine bir yargıya ulaşılmak amaçlanmaktadır.

Vandalizm ve Bireyi Vandalizme Yönelten Psikolojik Nedenler

Genel tanımıyla vandalizm; “ekonomik boyutları da olan, oldukça önemli sosyal ve psikolojik bir sorun” olarak ele alınır ve “kamu mallarına yönelik saldırganlık ya da bireyin hiç tanımadığı başka kişilerin mallarını hedef alan saldırganca davranışlarda bulunma eğilimi olarak” tanımlanır (Özan, Gülaçtı & Çıkılı, 2004, s. 145). Bununla birlikte söz konusu saldırı eylemleri; “dolaylı-dolaysız saldırganlık, aktif-pasif saldırganlık, sözel-fiziksel saldırganlık, planlı-plansız saldırganlık, bireyin kendine ya da başkasına yönelttiği saldırganlık” şeklinde farklı kategorilerde ayrılmaktadır (Yıldız, 2004, s. 131-149; Kesimli, 2013, s. 158). Söz konusu saldırılar farklı yöntemlerle ve farklı niteliklerde gerçekleşse de somut fiziksel şiddet açısından bakıldığında bu eylemlerin ortak özellikleri; zarar verilen, kısmen ya da bütünüyle kullanılamaz hale getirilen mal ya da eserin çoğunlukla kamusal nitelikli olması, bireye ait bir tanıma ve ona yönelik kişisel bir saldırının -sanatta vandalizm konusu kapsamında- söz konusu olmamasıdır. Bu saldırı ve zarar verme eylemlerinin nedenlerine ilişkin tanımlanan değişkenlere bakıldığında da söz konusu eylemi gerçekleştiren kişinin kişilik özellikleri ya da psikolojik durumu ile çevresel etkenlerin (çevreye ilişkin özelliklerin) öne çıktığı görülür. Ward (1973, s. 13-23) ve Dunning (1987, s. 708-803) gibi yazarlar saldırganın kişilik özellikleri üzerine yoğunlaşır ve bu eylemlerin bilinçli ancak bilinçaltından gelen bir dürtüyle gerçekleşen düzensiz davranışlar olduğunu vurgularken, De More, Fisher ve Baron (1988, s. 89-91) gibi araştırmacılar kamusal olana zarar verme güdüsünü saldırganın toplumsal iletisi şeklinde yorumlar. Bununla birlikte mekana ya da mekanda yer alan herhangi bir nesneye yönelik gerçekleştirilen zarar verme eylemlerinde; “mekanı kullanacak kişilerin denetimine olanak tanınmayacak şekilde tasarlanmış olmasının tahripçiliği artıracak öne sürülmüştür” (De More, Fisher & Baron, 1988; Özan, Gülaçtı & Çıkılı, 2004, s. 146). Benzer bir yaklaşımla, herhangi bir suç durumunu açıklarken kullanılan zorlanma kuramı da Tygart tarafından vandalizm açıklamasında kullanılmış ve “kişinin kendisini rahatsız eden bir durumdan kurtulma yollarının tıkalı olduğunu anladığında başvurduğu davranış” şeklinde tanımlanmıştır (1998, s. 187-200; Özan, Gülaçtı & Çıkılı, 2004, s. 147).

Sosyal psikoloji modeline göre ise kendisine ve çevresine dönük saldırı ya da yıkıcı eylemlerin (vandalizmin) altında yatan iki önemli neden vardır; “bireyin algıladığı adalet düzeyi ve algıladığı denetim düzeyi”. Bu model doğrultusunda; “birey kendisine haksızlık yapıldığını ya da adaletli davranılmadığını düşünüyorsa (algılanan adalet düzeyi düşük ise) ve sistem içindeki yasal yollarla bu haksızlığı ya da adaletsizliği önleyebileceğine olan inancı kaybolmuşsa (algılanan denetim düzeyi düşük ise) adaleti kendince hiç değilse psikolojik düzeyde yeniden sağlamak amacıyla tahripçiliğe başvurmaktadır” (De More, Fisher & Baron, 1988, s. 80-91; Özan, Gülaçtı & Çıkılı, 2004, s. 147). Araştırma kapsamında vandalizmin sanat eserleri üzerinde gerçekleştirilen planlı-plansız ve aktif-pasif formuna bakıldığında, kamusal alanda/dış mekanda sergilenen eserler ve galeri, müze gibi güvenlik mekanizmalarına sahip olan kamu ya da özel kurum/kuruluşlarda sergilenenler olmak üzere farklı türlerde sanat eserlerinin belirli aralıklarla vandalist eylemlerin konusu olduğu görülür. Bununla birlikte sanat eserlerine dönük yıkıcı eylemler ve saldırılar farklı amaçlarla gerçekleştirildiğinde farklı isimlerle adlandırılmış, dini protestolar ikonoklazm olarak ayrılırken -çevreci protestolar gibi- belirli bir konuya ilişkin farkındalık kazandırmak ya da eleştirmek amaçlı gerçekleştirilen eylemler de (saldırganın toplumsal mesajı olarak) diğerlerinden ayrı bir kategoride yer almıştır. Sanatçısının kendi eserine zarar vermesi ve yok etmesi (bilinçaltından gelen dürtüyle psikolojik durumun sağaltılması) diğer bir grup vandalizmi temsil ederken, kamusal alan yerleştirmelerine yönelik saldırılar çoğunlukla sanat eserine dönük yıkıcı eylemlerin en çok gerçekleştirilenleri olmuştur. Bu eserler de kendi içinde sanatçısı belirli olanlar (sanatçı belirli de olsa vandalizmin nedeni eseri gerçekleştirilen kişi değil eserin konumu ve formuna ilişkindir-Tygart’ın zorlanma kuramı bu grup saldırıları kısmen açıklar niteliktedir) ve anonim sanat eserleri (sosyal psikoloji modeline ilişkin tanımlanan algılanan adalet ve denetim düzeyi ile ilişkili olarak

diğerlerine göre daha fazla vandalizme konu olur) olmak üzere ayrılırken söz konusu eylemler fiziksel ve sözlü eleştiri/şiddet şeklinde gerçekleşmiş; kamusal alanda sergilenen ve yasal hakları devlete geçmiş bir eserin devlet eliyle zarar görmesi, kaldırılması, yok edilmesi diğer bir vandalizm türünü ifade etmiştir.

Kelime anlamıyla kamuya ait bir mal ya da insana isteyerek zarar verme anlamına gelen vandalizmin, 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat eserleri üzerinde gerçekleşmesi pek çok sanat eserini ve müzeyi de kapsamına alan uzun bir geçmişe sahiptir. Sergilenen nesnenin gerçekleştirilen eylem sonucunda zarar görmesi sanat vandalizmi olarak adlandırılır ve hırsızlık, yağma, sanat yıkımı ya da ikonoklazma gibi dini ve politik sebeplerle gerçekleştirilen saldırılardan ayrılabilir. Bunun nedeni vandalizm sonucunda eserin kısmen zarar görmesi ve çoğunlukla belirli bir restorasyon süresinin ardından yeniden eski haline getirilebilmesidir. Bu eylemleri gerçekleştiren pek çok kişinin -daha sonraki aktivist grupların bilinçli eylemleri dışında- akıl hastalığı ya da sanat eserlerine saldırı geçmiş olması da eylemlerin nedenlerine ilişkin tanı konmasına engel olmaktadır. Bu eylemlerin bir kısmı sanat izleyicisinin eserin değerine ilişkin bilinçsizliği nedeniyle çizik atma, kalemle müdahale etme ya da yabancı madde yapıştırma gibi daha basit şekilde gerçekleşirken, daha büyük bir kısmı bilinçli izleyicinin bilinçsiz davranışı nedeniyle eserin sergilendiği galeriye bıçak, boya, asit gibi daha büyük zararlara yol açacak maddeleri sokması ve bunlar aracılığıyla gerçekleştirdiği tahribatlardan oluşur -ki bunlar toplumsal bir soruna tepki, kişisel psikolojinin sağaltımı ya da son yıllarda gerçekleşen eylemlerde olduğu gibi farkındalık yaratma gibi farklı sebeplerle olmuş ve ilk kategorideki küçük müdahalelerin yanında duyulma ve görülme çabası ile birlikte gerçekleşmiştir. Bu tahribatların onarılması zaman zaman uzun yıllar almış ve yüksek maliyet ve işgücü gerektirmiştir, dolayısıyla vandalizm yalnızca sosyal ve psikolojik bir sorun değil ekonomik boyutu da olan bir problem olmuştur (Gamboni, 2018, s. 191).

Bir sanat eserinin üretimi, var olma ve yok olma süreçlerinin tamamı o nesneye -ya da sanat eserine-tarihin içinde bir anlam yükler, ancak bu değişim ve var olma süreci zamana karşı olağan akışında ilerlediği koşulda geçerlidir. Bunun yanında eserin varoluşuna müdahale eden, yok olma ya da yerinden edilme sürecini hızlandıran bireysel ya da kitlesel kimi eylemler geçmişte olduğu kadar bugün de sıklıkla gerçekleşmektedir ve söz konusu eylemler arka planda amaçlı-amaçsız pek çok etkene dayanarak, kendi içinde değişkenlerin anlamı ve ayrımı ile çeşitlenmektedir. Gamboni'nin de ifade ettiği gibi; “*bu müdahalelerin bazıları varlığını uzatmayı, diğerleri (ikonoklastik olanlar) onu sona erdirmeyi ve birçoğu -belki de hepsi- onu değiştirmeyi*” amaçlamaktadır (1997, s. 25). Vandalizme konu olan bu değişim kimi zaman yerinden edilme şeklinde gerçekleşirken, kimi zaman salt kirletilme, parçalanma, mevcudiyetine müdahale edilme ve -en hafif tanımlama ile- “tanıdık bir nesne haline getirilme” formunda gelişmektedir. Öte yandan belirtildiği gibi farklı kuramlar etkisinde saldırganın kişilik özellikleri ve çevresel faktörler eylemlerin altında yatan nedenlerin belirlenmesinde önemli bir rol üstlenmekte, adalet ve denetim düzeyinden kişinin rahatsızlığı kendi yöntemiyle çözme biçimine, toplumsal mesaj olarak bilinçli dürtüden, bilinçaltından gelen rastgele eylemlere kadar vandalizmin nedenleri çeşitlenmektedir.

Kamusal Alanda Vandalizm

Modern toplum kuramları çerçevesinde kamusal alan; “*toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirilmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavram*” olarak tanımlanmaktadır (Habermas, 2003, s. 96). Kamusal alan toplumsal yapının etkileşim içinde olduğu, modern ve kamusal kültürün üretildiği, kamu hukuku ile tanımlanmış mekanlardır ve “*sosyal yaşam akışı içinde düşüncelerin, ifade biçimlerinin ve deneyimlerin oluştuğu, paylaşıldığı, tartışıldığı toplumsal alanları*” ifade eder (Parlakkaya, 2020, s. 1160). Kamusal mekan içerisinde yaşanan ortak sosyal ve kültürel

etkileşim/yaşantı, bir aradalığın sunduğu deneyimle birlikte kamusal kültürü yaratır ve kamusal sanat yine kamusal diyalogu ve farkındalığı arttırarak demokratik bir paylaşım alanının yaratılmasına katkı sunar (Parlakkaya, 2020, s. 1157-1160). Bunun yanında kamusal alanda yaratılan kültür ve bu kültüre ilişkin formların kamusal mekanda sergilenmesi, kent estetiğinin gelişmesinde, görsel doğunluğun arttırılmasında ve kültürel bilincin zenginleşmesinde önemli bir role sahiptir. Dolayısıyla kamusal sanat kavramı da sanat eserlerinin -bu amaca hizmet eden- belirli bir mekan içerisinde değil, kamuya ait alanlar içinde geçici olarak sergilendiği ya da sürekli olarak yerleştirildiği, bu yolla izleyici ile etkileşiminin kesintisiz devam ettiği alanı tanımlar. Altıntaş ve Eliri'nin de belirttiği gibi; “*kamusal sanat, galerilerde sergilenen sanattan farklı olarak yapıldığı alana özgüdür ve izleyicisi ile birlikte etkileşim içinde bir anlam oluşturur*” (2012, s. 67). Burada üzerinde durulması gereken iki önemli nokta bu sanat eserlerinin mekana özgü olarak üretilmiş olması ve izleyicinin varlığı ile tamamlanmış bir değere/anlama sahip olmasıdır. 1960'lardan itibaren çağdaş sanatın yeni formları yoluyla sanatın galeri mekanı dışına çıkması ile başlayan kamusal sanata yönelik olumlu yaklaşım giderek eleştirel ve saldırgan bir tutuma dönüşmüş, özellikle ABD'de yoğun olarak gözlemlenen bu yönelimlere karşılık Amerikan Ulusal Sanat Vakfı (NEA) 1974 yılında -kamusal sanatın, yerleştirildiği mekanın gereksinimleri ve fiziki koşullarına uymasının zorunlu hale getirildiği- site özgüllüğü politikasını duyurmuştur (Alfred &Marie, 2016).

İkinci önemli nokta kamusal sanatın sanatçısı tarafından tamamlanmış olsa da her zaman için izleyici ve çevre etkileşimi ile şekillenen ve alımlayıcının anlam üretme süreci ile devam eden açık bir yaratım olması, izleyicinin herhangi bir sanat galerisindeki statik konumunun değişmesidir. Selvi'nin de tanımladığı gibi (2017, s. 2214), “*kamusal alanda gerçekleştirilen sanat pratiğinin en temel ilkesi katılımı önemli kılmasıdır*” ve Giorgio Agamben'e göre (1993) katılımı bu denli önemli kılan şey; “*günümüzde deneyimden [experience], deneyimlemeden tümüyle yoksun olduğumuz şeklindeki bir argümana*” dayanır (Saybaşılı, 2005, s. 214). Saybaşılı'ya göre; “*çağdaş yabancılaşma, kendi yalnızlığı içinde hapsolmuş bireyi deneyimin dışında bırakmıştır. Kişi deneysel bir iletişim ya da diyalog içine giremez (...)*” (2015, s. 214). Agamben'in deneyimden yoksun olduğumuz gerçeğinden yola çıkarak “*toplumsal yaşamın araçsallaştırılması ve toplumsal ilişkilerin mekânikleşmesi her alandaki katılımı olanaksız kılmıştır*” argümanına ulaşan Saybaşılı'nın aksine araştırma kapsamında asıl üzerinde durulması gereken nokta söz konusu deneyim eksikliğinin sonucu olarak (ya da bu eksikliğin getirisi), tekrarlanan eylemler ve yaşamın mekanik akışı içerisinde karşılaşılan doğal olmayan bir yapının (kamusal sanatın) izleyici tarafından reddidir. Belirli bir deneyim yetisine sahip izleyici karşılaştığı bir kamusal mekan yerleştirilmesi karşısında farklı bir tepkiye ulaşırken, yaşamın mekanik döngüsünde deneyimden yoksun olan izleyici için durum farklıdır; karşılaştığı sanat eseri yukarıda tanımlanmış olan farklı etkenlerin bilinçaltından bilince yükselmesine ve farklı yollarla tepki göstermesine neden olur. Habermas'ın da belirttiği gibi (2003, s. 107); “*kültürü meta biçimine getiren ve onu tartışılmaya uygun bir yapıya dönüştüren kamusal topluluk, dışa kapalı olmayan bir nitelik kazanır*”, ancak yine bu nedenledir ki kamusal sanat savunmasız bir konumda yer alır/savunmasızdır ve eleştirinin odağındadır. Bu durum salt fiziksel varlığı için değil, ona yönelik geliştirilen tepki ya da duyumsanan etki boyutu için de geçerlidir.

Bununla birlikte kamusal sanat farklı formlara sahiptir; belirli bir sanatçının bir ya da birden fazla eserinin kamuya ait bir mekanda geçici ya da kalıcı olarak sergilenmesi en yaygın örneklerinden olmakla birlikte burada eser kamusal mekanda sergilendiği andan itibaren devletin himayesine geçer ve sanatçının eserin üzerindeki hakları kısıtlanırken korunması ve varlığının sürdürülmesi devlet tarafından garanti altında alınır. Kamusal sanatın diğer en yaygın formu, bienal ve trienaller yoluyla kentin kapalı mekanlarının yanında açık alanlarının da geçici olarak galeri haline getirilmesi, eserlerin yukarıda tanımlanmış olan site özgüllüğü politikasına uygun olarak kamusal alanlara yerleştirilmesidir. Burada -eserlerin geçici bir süre için o alana yerleştirilmesi, eserin tematik bir anlama sahip olması ve yerleştirilen mekanın o anlama uygun olarak seçilmesi gibi- farklı

mekanizmalar devreye girse de temelde kamusal alanın kültürel etkileşimin artırılması adına yeniden düzenlenmesi söz konusudur. Diğerlerine göre daha az rastlansa da kimi özel durumlarda kişi özerkliğinde olan alan ya da mekanların sanatçının isteğiyle izleyici etkileşimli ortamlara dönüştürülmesi de kamusal sanatın farklı bir türünü oluşturur -özellikle pandemi döneminde bazı sanatçıların kendi atölyelerinin camekanlarını, kapı önlerini, balkonlarını sergileme mekanlarına dönüştürmeleri kamusal alanda sergilenen sanat eserleri ve kamusal alanın sanat yoluyla kültürel etkileşimi destekleyen mekanlara dönüştürülmeleri bakımından önemli bir örnektir. Kamusal alanda sergilenen sanat eserleri özelinde yıkıcı eylemler ve protestolar incelendiğinde ise söz konusu saldırıların müze ve galerilerde gerçekleşen eylemlerden farklı olarak aşağıdan (tek tek birey ya da topluluklar) olduğu kadar yukarıdan (devlet ve hükümet politikaları yoluyla) da gerçekleştirildiği görülür ve kamusal alanda sergilenen çalışmalara yönelik gerçekleşen vandalizmin en ayrıştırıcı niteliği de budur. Kamusal alan yerleştirmeleri üretim aşamasında mekana özgüllüğü de gözetilerek gerçekleşir ve yukarıda da tanımlandığı gibi izleyicisi doğrudan esere maruz kalmakla/bırakılmakla birlikte mekanın kullanan kişi olarak eserin varoluşuna ya da mekana yerleştirilmesinde karar mekanizması olmadığından bilinçaltı onu müdahale etmeye ve rahatsız olduğu durumdan kurtarmaya yönelir. Bu yönelim esere zarar verme şeklinde bilince taşınır ve esere yönelik saldırıya dönüşür. Altıntaş ve Eliri'nin de tanımladığı gibi; *“hem birey olarak sanatçı, hem de bir topluluk olarak izleyici, kaçınılmaz biçimde içinde buldukları zamanın ve çevrenin koşullarından etkilenir”* (2012, s. 61). Bu etki çoğunlukla olumlu olurken, araştırmanın konusu olan kimi durumlarda olumsuz bir etkileşimle de sonuçlanabilir.

Bununla birlikte sanat galerilerinde sergilenen eserlerle kamusal alanda sergilenen eserlere yönelik gerçekleştirilen yıkıcı eylemler arasında bir karşılaştırma yapıldığında kamusal alan yerleştirmelerinin daha fazla bu saldırılara maruz kaldığı görülmektedir -bunun nedenleri arasında müzelerin güvenlik önlemleri elbette başlıca etkendir ancak durum tanımlanan nedenlerle de ilişkili olarak sadece bununla sınırlı değildir. Kamusal sanata yönelik saldırıların daha yoğun gerçekleşmesinin altında alımlayıcının (izleyicinin) duymasal gerçekliği ile psikolojik etmenler arasındaki ilişki önemli rol oynayan etkenler arasındadır. Müzeler ya da sanat galerileri sanatla doğrudan ilgili bireyler için tasarlanırken, kamusal alan yerleştirmeleri için bu durum geçerli değildir; herhangi bir kimse herhangi bir zamanda söz konusu eserlerle yüz yüze gelebilmekte ve bu yerleştirmeler -çoğunlukla- geleneksel sanat bağlamının dışında modern yerleştirmeler olduğundan anlaşılması ve yorumlanması özel ilgi ve beceri gerektirmektedir. Ancak gönülsüz bir izleyici kitlesi ile karşı karşıya kalan kamusal heykel ya da yerleştirmeler istemsiz alıcılar için somut bir anlam ifade etmek yerine yorumlama ile ulaşılabilir bir bağlama ve tahmine sahip olmaktadır (Alfred&Marie, 2016). Dario Gamboni'nin (1998) bu duruma ilişkin tespiti konuyu kısmen psikolojik sınıra çeker; *“sanatla istemeden temas eden yaya, çifte dışlanmışlık duygusu geliştirir”* ifadelerini kullanır ve bu duyguyu *“kültürel pratiklerin dışlanması ve genel olarak kamusal alandan dışlanma”* şeklinde ikiye ayırır. Bunun sonucunda izleyici ya da *“gönülsüz alımlayıcı”* ikonoklastik bir tepkiyle sembolik bir şiddete yönelir. Diğer bir önemli etken bu sanat eserlerinin formlarıyla ilişkilidir; genel izleyici ya da yukarıda tanımlandığı şekliyle *“gönülsüz alımlayıcı”* figüratif olmayan heykellere yönelik anlamlı bir tepkiye ulaşamaz ve bunun sonucunda etki düzeyinde herhangi bir yargıya varamaz. Vandalizmi ve gerçekleşen saldırıları kamusal alan yerleştirmelerinin bu yönüne vurgu yaparak açıklayan Walther Grasskamp'a göre (1992); *“anlatsal önemin kaybı, sanatın tarihsel olarak eğitimsiz alıcısı tarafından kamusal alanlarda soyut sanatın reddedilmesinde kendini gösterir. Bunun sonucunda alımlayıcı kamusal sanatı bir başarısızlık olarak nitelendirir”*.

Benjamin Buchloh'un da ifade ettiği gibi; *“kamu tarafından finanse edilen sanata yönelik saldırılar (...) genel olarak kamusal sanata odaklanmaktadır”* (1983, s. 276-295). Araştırmanın örneklemini oluşturan Richard Serra'nın 1981 tarihli *Tilted Arc* heykeline yönelik saldırılar, George Sugarman'ın 1978 tarihli *Baltimore Federal* heykelinin hırsız ve terörist saldırılar için bir saklanma yeri olarak

eleştirilmesi, Andy Warhol'un 1964 tarihli *Thirty Most Wanted Men* isimli cephe yerleştirmesinin silinmesi, Robert Motherwell'in bir duvar resminin Boston'daki federal binadan kaldırılması ve Güney Koreli sanatçı Lee Woo Hwan'ın Busan Müzesi'nde yer alan dış mekan heykelinin tahrip edilmesi kamusal sanata yönelik saldırıların yalnızca birkaçıdır (Alfred&Marie, 2016).

Bu sanatçılar arasından Andy Warhol -John Chamberlain ve James Rosenquist gibi sanatçılarla birlikte- 1964 Dünya Fuarı'nda yer alan ana mekanlardan biri olan New York Pavyonu'nun ön cephesine yerleştirilecek bir enstalasyon için görevlendirilmiş ancak sanatçının yapmış olduğu *13 Most Wanted Man* (Görsel 1) isimli duvar resmi, fuar henüz açılmadan gri spreyle boyanarak kapatılmıştır. Fuarın 1964 yılındaki teması "küçülen ve değişen dünyada barışı ve insanın yerini anlamak" şeklinde ilan edilirken, Warhol'un "1962'de New York Polis Departmanı tarafından fotoğraflanan en çok aranan 13 suçlunun sabıka fotoğraflarını büyütmesi" resmi kurumlar, halk ve bilinçli olmayan izleyici kitlesi tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış ve duvar resmi tamamlanmasının ardından birkaç gün geçmeden fuar organizatörleri tarafından kapatılmıştır (Anonim, 2017).



Görsel 1: Andy Warhol, 13 Most Wanted Man (En Çok Aranan On Üç Adam), 1964, Flushing Meadows, New York Eyalet Pavyonu

Bununla birlikte ele alınan örnek sanatçının sanat yaşamının farklı dönemleri arasında yaşanan değişim ve dönüşüm ile kamusal bilinç tarafından bastırılmış, sansürlenmiş ve eleştirilmiş olanın talep edilene doğru yöneliminin ayırt edilmesini de mümkün kılmaktadır. Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* (1978) kitabında tanımladığı gibi; “*Warhol'un erken dönem çalışmalarının eşcinselliğe göndermesi, 'arzunuzu, her arzunuzu' söyleme dönüştürme zorunluluğunu yansıtırken, Pop Art dönemi çalışmaları kesinlikle farklı bir hikaye anlatır*” (1978, s. 121). On üç suçlunun aynı görsel içerisinde yer alması ve arkasında saklı olan bastırılmış anlamın yetkililerce üstünün örtülmesi, eleştirel sanatın sansürlenmesine de önemli bir örnek oluşturmaktadır. Stamm'a göre; “*Warhol'un ticari sanatı ve çıplak erkek çizimleri, katıldığı homoseksüel dünyayı estetik bir şekilde yeniden yaratırken, Most Wanted Men duvar resmi ve daha geniş anlamda Pop Art'ı kendi dünyasını, yani suçluların birbirine erişmesini sağlayan bir dünya üretir*” (2015, s. 1). Richard Meyer ise söz konusu eserin tasvir ettiği figürleri “*hem gözetleme hem de yasadışı arzu nesnelere olarak çifte kodladığını*” belirtmiştir (2002, s. 137). Burada suçlular hem gerçek anlamıyla hem metaforik olarak birbirlerini gözetleyecek şekilde panoya yerleştirilmiş ve eserin kaldırılması, yok edilmesi ya da üstünün örtülmesi için yetkilileri harekete geçiren eleştirilerin büyük çoğunluğu eserin bu yönüne ilişkin gerçekleşmiştir.



Görsel 2: Robert Motherwell, New England Elegy, 1966, J.F. Kennedy Federal Building, Boston

Amerikalı sanatçı Robert Motherwell'in 1966 yılında tamamlanarak hükümet merkezinde yer alan John F. Kennedy Federal Binası'ndaki konumuna yerleştirilen ve aynı isimli serinin ilk resmi olan *New England Elegy* (Görsel 2) isimli eseri de kamusal alanda sergilenen ve tartışmalı bir geçmişe sahip önemli eserler arasındadır. Eser beyaz üzerine siyah soyut formlar ile alt kısımda mavi bir lekeden ve orta kısımda yer alan sarı bir şeritten oluşmaktadır. Bu yönüyle somut bir forma gönderme yapmasa da ve eserin yanında yer alan açıklama metninde “*duvar resmi, şehit olan ve sevilen Başkan John F. Kennedy'nin yasını temsil eden soyut bir tablodur*” yazısı olmasına karşın eser, binanın camlı uzun koridoruna yerleştirildiği andan itibaren eleştirilerin odağı olmuş, “*bazı izleyiciler içinde Başkan Kennedy suikastının bir Rorschach versiyonunu bulduğu için*” sanatçının “*resim tamamen soyut. Kennedy'nin ölümünün bir resmi değil, bir ağıt, bir anma ayini gibi, ölmüş biri için duyulan kederin ifadesi*” açıklamasını yapmasına neden olmuştur (Kaplan, 2022). Bununla birlikte Motherwell'in eserine yönelik olarak gerçekleştirilen eleştirinin altında yatan en önemli sebep eserin soyut bir resim olmasından kaynaklanmaktadır. Senie'nin de ifade ettiği gibi; “*bir müze ve galeride, seçilmiş ve gönüllü bir izleyici kitlesi, sanatı, hem sanatçının hem de daha geniş bir sanat tarihi yapıtının bilinen bir eseriyle ilgili bir bağlama yerleştirir. Halka açık bir yerde gönülsüz bir izleyici kitlesi, birincil referans çerçevesi olarak günlük yaşam bağlamına sahiptir*” (1998, s. 240). Sanatla doğrudan ilgili olmayan bireyler için soyut resmin analizinin yapılabilmesi ve boşlukta yer alan renk alanlarının anlaşılabilmesi onun somut/bilinen bir formla ilişkilendirilmesiyle mümkün olurken bu ilişkilendirme ve anlamlandırma çabası ona olumsuz bir anlam yüklemiş/ referans çerçevesi çizmiştir.



Görsel 3: Robert Motherwell, New England Elegy, 1966, J.F. Kennedy Federal Building, Boston

New England Elegy eserinde diğerlerinden farklı olarak esere yönelik herhangi bir fiziksel şiddet ya da eserin kaldırılmasına yönelik bir adım olmasa da, esere yönelik tepkilerin odağında yukarıda tanımlanmış olan “mekanı kullanacak kişilerin denetimine olanak tanınmayacak şekilde tasarlanmış olmasının” da önemli etkisi vardır. Elbette eserin adandığı kişi ile ilişkili olarak da “algılanan denetim düzeyinin düşüklüğü düşüncesi” bireyi kendi adaletini sağlama şeklinde bir dürtüyle sözlü ya da fiziksel şiddete yöneltir -Motherwell örneğinde bu şiddet türü sözlü şiddet şeklinde kendini göstermiştir. Bununla birlikte eserin eleştirilerin ardından yerinden indirilmemesi ya da eleştirilerin

yalnızca sözlü boyutta kalmasının nedeni de büyük olasılıkla güvenliğin koruduğu bir binada ve sıradan halkın erişemeyeceği bir konumda yer almasıdır. Yöneltilen eleştirilerin aksine eserin atfedildiği kişinin siyasi geçmişi incelendiğinde hükümette olduğu süre boyunca kamusal sanata olan ilginin artması için önemli bir rol üstlendiği, kültür ve sanata yönelik belirgin adımlar attığı görülür. 1963 yılında Art-in-Architecture (AIA) [Mimaride Sanat] kurulmuş ve 1966 yılına kadar sanatın kamusal alanlara ve resmi binalara entegre edilmesi için stratejik adımlar atılmıştır. Kennedy'nin ölümünün ardından Motherwell'e Federal Bina için *New England Elegy* eserinin siparişini veren de yine aynı program olmuştur (Gandhi, 2022, s. 544-545).



Görsel 4: Pablo Picasso, *Untitled (Chicago Picasso)*, 1967, Daley Plaza, Illinois, Chicago

Michael Heizer'ın *Adjacent, Against, Upon* isimli Seattle'da yer alan yerleştirmesinin yerel halk tarafından öfkeli eleştirilere maruz bırakılması da vandalizm boyutunda olmasa da sanata yönelik sözlü şiddetin önemli bir örneğidir. Claes Oldenburg'un 1977 tarihli *Batcolumn: A Giant Baseball Bat* isimli yerleştirmesinin yapımında federal fonların harcanması kamuoyu tarafından tepkiyle karşılanmış ve -paranın boşa harcandığına ilişkin- büyük eleştirilere maruz kalmıştır. Isamu Noguchi'nin 1975 tarihli *Landscape of Time* isimli kamusal alan yerleştirmesi, Picasso'nun 1960'ların başında ABD'de kamusal sanatın canlanması adına atılan önemli adımlardan olan *Untitled (Chicago Picasso)* heykeli (Görsel 4) başlangıçta eleştirilerin odağı haline gelen diğer önemli eserler arasında kabul edilebilir. Adı geçen eserlerin halk tarafından tepki görmesinin altında yatan neden -Motherwell'in çalışmasının somut bir nesneye gönderme yapmaması ve sanatla

doğrudan ilgili olmayan kişilerin somut bir anlama ulaşamamasında olduğu gibi- eserlerin somut heykel formuna sahip olmamasıdır. Senie'nin de tanımladığı gibi; “*eşlik eden bir sanat eğitimi bileşeni olmadan kamu izleyicileri, görünüşte onlara yönelik sanat deneyiminden dışlanır ve sanat, tanıdık bir alanda yabancı bir nesne olarak kalır*” (1998, s. 240). Bu da çoğunlukla altta yatan farklı süreçleri tetikleyerek esere karşı tepki gösterilmesine ve belirli oranda vandalizme dönüşen eylemlerin gerçekleşmesine neden olur. Daha genel bir tanımlamayla; “*bir sanat eseri tanıdık bir bağlama yerleştirilerek evcilleştirilmez veya çerçevelenmezse, bazen sanat eserinin kendisinin tahdit edici olarak algılandığı noktaya kadar rahatsızlık duygusu devam eder*” (Senie, 1998, s. 240). Richard Serra'nın *Tilted Arc* heykeli buna gösterilecek en somut örnektir ve tanıdık bir bağlama yerleştirilmiş -Berlin Duvarı ile ilişkilendirilmiş- olsa da söz konusu bağlamın mevcut olumsuz anlamı, Serra'nın heykelinin de sanatla doğrudan ilgili olmayan gönülsüz izleyici kitlesi tarafından olumsuz bir referans çerçevesine oturmasına neden olmuştur. George Sugarman'ın *Baltimore Federal* (Görsel 5) heykeli de benzer bir anlamlandırma çabasının sonucunda vandalizmin konusu olan eserler arasındadır.



Görsel 5: George Sugarman, Baltimore Federal, 1978

Sugarman'ın büyük ölçekli ve çok parçalı alüminyum malzemeden üretilmiş kamusal alan yerleştirmesi, 1970'lerin sonlarında ABD Genel Hizmetler idaresi tarafından yaptırılmış ancak federal bina çalışanları tarafından farklı sebeplerle pek çok sözlü saldırıya uğramıştır. Başlangıçta estetik olmadığı ya da çocuklar için tehlikeli olduğu yönünde yapılan eleştiriler giderek daha şiddetlenmiş ve protestocuların saklanma yeri olabileceği ya da terör saldırısı için paravan işlevi görebileceği şeklinde tehdit olarak görülmüştür. Bu örnek Picasso ya da Motherwell örneğinde olduğu gibi alımlayıcının anlamlandırma ihtiyacı ve tanıdık olmayan bir formu amaçsız ve anlamsız bularak reddetme, devamında eleştirerek zarar verme boyutuna taşınmıştır. Bununla birlikte eserle anlık olarak etkileşime giren izleyici kitlesinin de belirli bir meslek grubunda olması -diğer örneklerde ve özellikle hükümet binalarına yakın alanlarda yer alan kamusal alan yerleştirmelerinde olduğu gibi- yeni olana şüpheyle yaklaşılmasına neden olur.

Burada üzerinde durulması gereken diğer önemli nokta izleyicinin eseri anlamlandırma ve tanıdık bir forma dönüştürme sürecinde -Picasso'nun eserinde bu süreç şüphesiz daha kolaydır- sanatçının asıl temsil ettiği gerçekliği bilmemesi ve bilinçaltında hissettiği dışlanmışlık hissidir. Senie'ye göre sanat; “*sanatçının niyetinin bir parçası olan veya olmayan somut bir gerçekliği temsil eden somut olmayan bir içerik olan değerleri somutlaştırır*” (1998, s. 243). Tepki gösterilen ve eleştirilen sanatçıya ait olan bu niyettir. Picasso örneğini vererek heykelin anlamlandırılması ve tanıdık bir nesne olması için kavramsallaştırılması sürecinde izleyicinin “*siz bu garip nesneyi benim alanıma koydunuz (güçsüz birey olarak bana sormadan), bunun bilinen dünyamla nasıl bir ilişkisi var? Ben, hayatım?*” sorusunu sorduğunu belirten Harriet F. Senie, gönülsüz alımlayıcının bu sanat eserlerini “*görünen dünya içerisinde tanıdık bir alanı işgal etmiş garip nesnelere*” olarak tanımladığını ifade etmiştir (1998, s. 243). Dolayısıyla kamusal alanda sergilenen eserlere yönelik eleştiri ve vandalist eylemlerin altında yatan sebeplerin çözümlenmesi de önemli bir noktaya işaret eder; kamusal alanın özerkliği ve sergilenen eserin mekana özgüllüğü (site özgüllüğü) -elbette Crimp'in de tanımladığı gibi sanatın bu formunun kamusal beklentilere zarar vermemesi de gerekir (1998, s. 51). Bu iki nokta üzerinde uzlaşmaya varılması gereken önemli noktalar ve incelenen eserlere yöneltilen eleştirilerin asıl odak noktasını oluşturur. Ancak Richard Serra örneğine bakıldığında site özgüllüğünün esere yönelik olumsuz tutumu engellemediği ve incelenen eserlerden çok daha büyük boyutlu tartışmalara neden olduğu ve en sonunda mahkeme kararıyla yerinden kaldırıldığı görülür. Burada yukarıda da tanımlanmış olan eserin formunun somut bir gerçekliğe dönüştürülerek anlamlandırılması aşamasında yönelinen ilk anlam ve günlük yaşamda herhangi somut bir nesneye gönderme yapmıyor oluşunun izleyicide uyandırdığı dışlanmışlık hissidir.

Richard Serra'nın Kamusal Alan Yerleştirmeleri, Kültürün Özelleştirilmesi ve Eleştirel Sanatın Sansürlenmesi

Richard Serra'nın New York'un Manhattan eyaletindeki Federal Plaza için ABD hükümeti tarafından 1981 yılında yaptırılan *Tilted Arc* isimli 36,6 m uzunluğunda ve 3,66 m yüksekliğindeki çelik heykeli, 1970'lerden itibaren devam eden kamusal mekan-galeri mekânı tartışmalarını yeniden gündeme getirir ve devletin kamusal mekanın kullanımına yönelik olumlu politikalarının bir sembolü olarak görülürken, büyük bir kamusal tepkiyi de beraberinde getirir. Bununla birlikte eser yalnızca kamusal alan yerleştirmesi değil, mekana özgüllüğü ile de önemli bir yere sahiptir (ancak söz konusu özgüllük yalnız yerleştirildiği meydanın fiziksel özellikleri ile sınırlı kalmış, onu çevreleyen yapıların mimari özellikleri ve kamu beklentisi göz ardı edilmiştir ve büyük olasılıkla esere yönelik vandalist eylemlerin asıl sebebi de bu olmuştur); heykelin formu, kullanılan malzeme, büyüklük ve yerleşim gibi unsurlar bakımından Federal Plaza'nın ve çevresel özelliklerinin yapısal niteliklerine uygun tasarlanmıştır. Meydanda yer alan çeşmenin yuvarlaklığı hafif eğimli olmasına yansımış ve kaldırım taşlarının tasarımı ile iç içe geçmiş yarım daireler heykelin düz bir duvar yerine hafif dögüsel bir forma dönüşmesi şeklinde kendini göstermiştir (Alfred&Marie, 2016). Ancak tüm bu mekana özgüllük ve mekanın kamusallığına rağmen söz konusu esere yönelik eleştiriler giderek artmış -ki bu eleştiri sahiplerinin büyük çoğunluğu Federal Plaza çalışanları olmuş ve eleştirileri başlangıçta binanın yapısal niteliklerinin yanında güzelliğinin de kaybolmasına ilişkin gerçekleşmiştir.

Bununla birlikte eleştirilerin temeli Serra'nın daha önce farklı noktalarda yer alan ve herhangi bir protesto eylemi gerçekleşmeksizin yer değiştiren diğer heykellerine dayanır (Sanatçının *Clara Clara* heykeli Paris'teki Cente Pompidou tarafından tasarlanmış olsa da 1983 yılında Jardin des Tuileries'te konumlandırılmış, sonrasında La Défense'e taşınmış, 2008'de yeniden Tuileries'e dönmüştür. Benzer şekilde *Berlin Junction* isimli heykeli başlangıçta Berlin'de bulunan Martin Gropius Bau'nun önüne yerleştirilmiş ardından Berlin Filarmoni'nin yanına taşınmıştır ve *Sight Point* isimli heykeli Amerika'daki Weseleyan Üniversitesi için tasarlanmış olsa da 1972 yılında Amsterdam'da yer alan Stedelijk Müzesi bahçesine yerleştirilmiştir). Eleştiriler sonucunda 1985 yılının mart ayında halka

açık bir duruşma gerçekleştirilmiş ve eserin sökülüp sökülmeceğine ilişkin karar halk oylamasına bırakılmıştır. Bu kez eleştiriler sanatçı ve küratörlerden hükümete yönelik gerçekleşmiş; çalışmanın kaldırılması ve başka bir mekanda sergilenmesi durumunda eserin mekana özgülüğünün ortadan kalkacağı ve anlamını yitireceği savunulmuştur (Crimp, 1986, s. 42). Bu düşünceyi savunanlar arasında Claes Oldenburg, Frank Stella, Louise Bourgeois, Leo Castelli, Frank Gehry, Keith Haring, Donald Judd, George Segal, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp ve Rosalind Krauss gibi isimler de yer almış, heykelin olduğu yerde kalmasının gerekliliğini savunanların sayısı fazla olmasına karşın mahkeme heyetinin kararı sökülmesine yönelik olmuş ve bu da Serra'nın eserin sanatçısı olarak ifade özgürlüğünün ihlal edildiği gerekçesiyle karşı davasına neden olmuştur. Ancak bölge mahkemesi 1987 yılında eserin kamusal alanda sergilenmeye başladığı ve devlete satıldığı andan itibaren sanatçının eser üzerindeki söz hakkının kalmadığını belirterek itirazı reddetmiş, *Tilted Arc* 16 Mart 1987 tarihinde sökülerek imha edilmiş ve heykelin parçaları Brooklyn'de bir depoya kaldırılmıştır - günümüzde hala bu depoda saklanmaktadır (Alfred&Marie, 2016; Levine, 2002, s. 52).



Görsel 6: Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, New York

Davaya ve yaşanan olaya ilişkin Benjamin Buchloh, ikonoklast saldırının aşağıdan ve yukarıdan ayrımı üzerinden değerlendirirken, devlet eliyle eserin yok edilmesini yukarıdan ikonoklazm olarak tanımlar. “İkonoklazm bir niyeti ima ederken, vandalizm keyfi bir eylemi temsil eder” (Bulloch, 1983). Martin Warnke'ye göre (1973); “yukarıdan gelen ikonoklazm, elenen eserlerin estetik kalitesini aşmayı başarır, sanat tarihinde büyük bir olay olarak kutlanırken, aşağıdan gelen ikonoklazm, kör vandalizm olarak kınanır”. Dolayısıyla Andy Warhol ve Richard Serra örneğinde yaşanan olay yukarıdan vandalizm olarak tanımlanabilirken, örnekleme alınan diğer olaylarda yalnızca halkın tepkisi söz konusudur ve esere yönelik yukarıdan gerçekleşen doğrudan bir eylem olmamıştır. Bununla birlikte Miwon Kwon (2004, s. 80) Serra'nın yerleştirmesine yönelik yaşanan olayı; “kamusal sanatın basitçe ‘müze duvarlarının dışında, zamanımızın en iyi sanatına halkın Erişimini’ sağlamaktan ibaret olmadığını açıkça ortaya koydu” yaklaşımıyla kültür politikalarının

ve kamusal alan yerleştirmelerinin özerkliğinin de sorgulandığını vurgulamıştır. *Tilted Arc* davası; “kültürü özelleştirmeye ve eleştirel sanatı sansürlemeye yönelik neo-muhafazakar bir kampanya olarak” yorumlanmış, Richard Serra ile diğer sanatçılar olayın siyasi bir eyleme dönüştüğünü belirtmiş ve *Censorship in the United States* (1989) isimli yazısında Serra, yaşanan olayı fotoğraf sanatçısı Robert Mapplethorpe’un eserlerinin Corcoran Sanat Galerisi’nde sergilenirken halkın tepkisi üzerine galeri tarafından serginin iptali ile ilişkilendirmiştir (Serra, 1989; Alfred&Marie, 2016). Ancak burada kamu ahlak yasalarına ilişkin önlem söz konusuken *Tilted Arc* olayında farklı nedenler dile getirilmiştir ki bunlar arasında Vickie O'Dougherty isimli bir çalışanın güvenlik endişeleri esere yönelik olumsuz imajı da beslemiştir. Bu endişeler arasında eserin binadan dışarıyı görüşü bozduğu, olası bir saldırıda saldırganın eseri perde olarak kullanabileceği, potansiyel terör saldırıları için özellikle uygun olduğu gibi düşünceler de yer almıştır.



Görsel 7: Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, New York

Heykelin sökülmesi ve sonunda bir depoda çürümeye bırakılması kimi eleştirmenler tarafından başlı başına devlet eliyle yapılmış bir vandalizm olarak kabul edilirken, başından geçen tüm bu varoluş ve yıkım süreci içerisinde eser pek çok kez yukarıda tanımlanan “aşağı vandalizm” olarak adlandırılabilir. Bunların çoğunluğu yalnızca grafitiler ve spreylere boyalar ile yapılmış olsa da 1981 yılında Amerikalı sanatçı David Hammons tarafından *Pissed Off* isimli performansının bir parçası olarak bilinçli bir protesto eylemine konu olmuştur. Sanatçı eserin yanına giderek fotoğrafçı Dawoud Bay fotoğraf çekerken pantolonunun fermuarını indirmiş ve heykelin üzerine işemiştir. Fotoğraflarda bir polis memurunun ise müdahalede bulunmadan beklediği görülmektedir. Başka bir performansında (Shoe Tree) yine aynı sanatçı heykelin üzerine düzinelerce spor ayakkabısı fırlatmıştır (Greenberger, 2022). Hammons’un söz konusu eylemleri, psikolog Philip Zimbardo’nun çürüme belirtilerinin yıkıcı davranışları artırdığına ilişkin 1969’da ortaya attığı iddia, kriminolog George Kelling ve siyaset bilimcisi James Wilson’ın 1982’de *Kırık Pencere/Cam Teorisi* olarak adlandırdıkları ve genel olarak mahallelerin kademeli bozulması üzerine bir teoriye dönüşmüştür. Teoriye göre bozulma, duvar yazısı ve çöp atma gibi eylemleri de beraberinde getirirken, yıkıcı eylemlerin boyutunu giderek arttırmaktadır (Alfred&Marie, 2016). Dolayısıyla burada Serra heykellerinde kullanılan malzemenin de esere yönelik vandalizmi tetikleyici bir unsur olduğu görülür. Serra’nın söz konusu heykeline yönelik suçlayıcı iddialar arasında -heykelin o güne dek graffiti ve resim yapıdırma gibi vandalist eylemlere de şahit olması nedeniyle- bu teoriye ilişkin göndermeler de yer almış ve Hammons’un işleme eylemi bunu kanıtlamıştır -bu eylemin bir performansın parçası olarak yapılmış olduğu da göz önüne alınmalıdır ve elbette başka bir sanatçının eseri üzerinden böylesine aşırı bir eylemin sanat olup olmadığı da tartışmalıdır.

Biçimsel formun yanında bu eserlerdeki malzeme kullanımı da söz konusu eserlere yönelik eleştirileri yönlendiren başlıca etkenler arasında kabul edilebilir. Nitekim Richard Serra’nın kamusal mekan yerleştirmelerinin çoğunda kullanmış olduğu malzeme, kolay bozulma ve hızlı paslanmaya uğrayan çelik bir malzemedir ve dolayısıyla *Tilted Arc*’a yönelik eleştiriler arasında heykelin bir sanat eseri değil, bir hurdalığa ait unutulmuş bir yapı malzemesi olduğu görüşleri de yer almıştır. Ancak elbette bu unsurlar esere yönelik eleştirileri tek başına açıklamamaktadır; Douglas Crimp, sanatçının “mekanlar için değil, onlara karşı” çalıştığını belirtirken, Elisabeth Fritz, söz konusu eser ve sanatçının “Federal Plaza’yı agresif bir şekilde sahiplenmesi ve işgal etmesinin” alımlayıcıyı dışarıda bıraktığını ve reddettiğini belirtmiştir. Yine bu reddedişe ilişkin Crimp’in (1981, s. 67-78; 1986, s. 55) “site özgüllüğünün her zaman Serra’nın sanatında ortaya çıkan politik bir özgüllük olduğu” savunusu *Tilted Arc* eseri incelendiğinde Sosyal Güvenlik İdaresi, ABD Vatandaşlık ve Göçmenlik Bürosu, Ulusal Ticaret Mahkemesi, Federal Binası gibi iktidar kurumlarının merkezinde yer alması ve konumu ile formu nedeniyle bunları birbirinden ayıran bir siper görevi görmesi de söz konusu eleştirilerin politik tarafında yer almaktadır. Heykele yönelik muhalif söylemler bununla da sınırlı kalmamıştır; heykelin formunun binaların geometrik formuyla tezatlık oluşturduğu, yaya yollarını kapattığı, kaldırım taşlarının eğikliğinin aksi bir forma sahip olduğu ve alanın mevcut güzelliğinin bir “sanat eseri” tarafından ortadan kaldırıldığı gibi savunular yapılmıştır. Ofis binasına ve ticaret merkezine doğru hafifçe eğimli çelik bir levha duvar olan Serra’nın heykeli, yüksekliği, uzunluğu ve yer aldığı konum ile “plazanın merkezini boydan boya katederek onu iki ayrı alana ayırmış, hem federal yapıların kabalaştırılmış uluslararası tarz mimarisıyla (...) kökten zıtlık oluşturan malzeme ve biçim kullanan heykel, sivil mimari topluluğu içinde mutlak bir farklılık inşasını dayatmıştır” (Crimp, 1986, s. 53). Dolayısıyla *Tilted Arc*’ın meydana getirdiği “gönülsüz alımlayıcıya” hükümetin kibirli bir davranışı olarak dayatılan bir hareket olarak görülmüş ve “kamusal alanın sanat eseri yoluyla agresif bir şekilde gasp edilmesi” olarak tanımlanmıştır -dolayısıyla gerek hükümet gerek sanatçı tarafından gerçekleştirilmiş “yukarıdan vandalizm” bu kez esere değil, meydanın kendi özgüllüğüne yönelik gerçekleştirilmiştir (Alfred&Marie, 2016). Serra örneğinde yapılan eleştirilerin ve kamusal bilincin vurguladığı tepkilerin çokluğu ve halkın tepkisinin farklı izleyici kitlesi tarafından farklı yönlerden gerçekleşmesi vandalizmin sebeplerine

yönelik yukarıda tanımlanmış olan pek çok psikolojik etkeni de açıklar niteliktedir. Esere yönelik bilinçli eylemler temelde kamusal beklentinin göz ardı edilmesinden kaynaklansa da arka planda toplumsal ileti (mesaj verme isteği), bilinçaltından gelen dürtüsel hareket, kişinin rahatsızlık duyduğu durumdan kurtulma isteği, haksızlığa uğradığı, adaletli davranılmadığı düşüncesi ile adaleti kendisinin sağlama yöntemi ve kişilik özellikleri ile bireylerin psikolojik durumları “aşağıdan vandalizmin” ana sebepleri olmuştur.

Crimp’e göre (1986, s. 53);

“Tilted Arc, Serra’nın kendi estetik varsayımlarını, eseriyle yaşamak zorunda olan insanların ihtiyaç ve isteklerinin önüne koyduğu, saldırgan ve bencil bir çalışma olarak kabul edilir. Ancak toplumumuz temel olarak bencillik ilkesi üzerine inşa edildiğinden, her bireyin ihtiyaçları diğer tüm bireylerin ihtiyaçları ile çatıştığından, Serra’nın çalışması bize sosyal durumumuzun gerçeğini sunmaktan başka bir şey yapmaz”.

Yaşanan olay kamusal alanda sergilenen bir esere yönelik değil kamusal alanın özerkliği ve kamusal alan içinde sanatın rolüne, sanatçının ve kamuoyunun haklarına, toplumsal çıkarın boyutuna ve siyasi iktidarın işlevine ilişkin de önemli tartışmaları beraberinde getirmiştir; “alıcısına meydan okuyan provokatif bir sanat eserinin yıkımı, kamunun rolünün tüketici rolüne indirildiğini ortaya koymuştur” (Alfred&Marie, 2016); Crimp’e göre ise (1986, s. 42): “bu tür pratikler sanat eserinin maddi koşullarını, üretim ve alımlanma biçimini, dolaşımının kurumsal desteklerini, bu kurumların temsil ettiği iktidar ilişkilerini kısacası geleneksel estetik söylemin kılık değiştirdiği her şeyi açığa çıkarmaya çalışmıştır”.

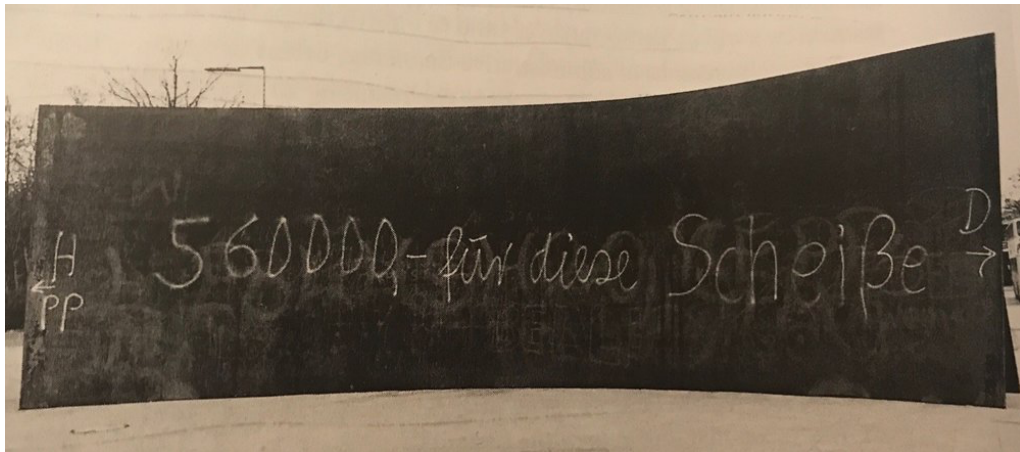


Görsel 8: Richard Serra, Berlin Junction, 1988

Bununla birlikte Serra'ya ve kamusal mekan eserlerine yönelik vandalizm görüldüğü gibi aşağıdan ve yukarıdan olmak üzere iki şekilde gerçekleşmiştir. *Torque*, *Berlin Block for Charlie Chaplin*, *T.W.U.*, *Sight Point* ve *Terminal* isimli diğer eserleri de kamusal mekanda sergilendikleri süre boyunca pek çok kez üzerine yazılan yazılar ve yapıştırılan resimlerle yaşam ve sanat ile izleyici ve sanat eseri arasındaki diyalogun tartışılmasına neden olmuştur. Görüldüğü gibi sanatçının *Tilted Arc* eserine yönelik gerçekleştirilen söz konusu yukarıdan ve aşağıdan vandalist saldırılar yalnızca bu eserle ve Amerika ile sınırlı kalmamıştır; Avrupa ile bir karşılaştırma yapıldığında sanatçının Fransa ya da Almanya'da yer alan yukarıda tanımlanmış olan diğer önemli heykellerinde de tasarlandıkları mekanlardan taşınma ya da kaldırılma yaşanmıştır ve dolayısıyla *Tilted Arc*'a yönelik gerçekleştirilen yukarıdan vandalizmi yalnızca ABD hükümetinin politik nedenleri ile ilişkilendirmek de doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Görüldüğü gibi sanatçının pek çok eseri vandalizme konu olan eylemlerle anılmış, bu saldırıların ya da sözlü eleştirilerin büyük çoğunluğu onunla doğrudan etkileşime geçen sıradan halk tarafından gerçekleşirken, bir kısmı yukarıdan vandalizmin konusu olmuştur. Serra'nın Berlin'de yer alan - Berlin Filarmoni gibi kurumlara da ev sahipliği yapan- Brandenburg Kapısı yakınına inşa edilen çelik dış mekan yerleştirilmesi *Berlin Junction* (Görsel 8) da eleştirilerin pek çok kez odağında yer almış önemli kamusal alan yerleştirmelerinden biridir. *Tilted Arc* heykelinden ayrılan yönü eserin formunun -her ne kadar sanatçının tüm yaratım süreci anlatımcılıktan bilinçli olarak uzaklaşma çabası içerisinde geçmiş olsa da- belirli bir somut gerçekliğe gönderme yapıyor olması ve Motherwell'in federal binada sergilenen eserinde olduğu gibi geçmişin acılarına bir anıt olma niteliği taşımasıdır (bu anlam esere konumu nedeniyle yüklenmiştir). 3,4 metre yüksekliğinde ve 14 metre uzunluğunda eğimli ve birbirine paralel çelik levhalardan oluşan heykel, 1939-45 yılları arasında Naziler tarafından yürütülen ve çoğunluğu akıl hastaları ve fiziksel engellilerden oluşan yaklaşık 70.000 kişinin öldürüldüğü bir katliamın planlandığı ve koordine edildiği yere yerleştirilerek, tarihi açıdan önemli bir konumda yer almasıyla doğrudan olmasa da ilişkili bir anlam kazanmıştır (Serro, 2012).

Ancak Serra'nın diğer önemli kamusal alan yerleştirmelerinin onunla doğrudan iletişime geçen "gönülsüz izleyici" tarafından tanıdık bir nesne haline getirilememesi ve eserle etkileşim kurulamaması nedeniyle deneyimlediği eleştiriler ve vandalist eylemler *Berlin Junction* eserine yönelik de gerçekleşmiş, 1988 yılında eser birden fazla kez tahrip edilmiş, üzerine yazılar yazılmış ve grafitiler yapılmıştır (Görsel 9). Bunlar arasında en önemlisi kimliği belirsiz vandalistler tarafından sprey boyayla gerçekleştirilen "560,000 [DM] for this shit" yazısı olmuştur. Yazı eserde kalıcı bir hasar bırakmadan temizlenebilmiştir (ArtDamaged, 2022).



Görsel 9: Richard Serra, Berlin Junction, 1988

Serra'nın tüm heykellerinin temelde deneyimlenebilen ve gözlemlenebilen şeylerle ilgili olduğunu belirten Rosenstock'a göre; *"bazıları yapım sürecini ortaya koyar, bazıları fiziksel özelliklerini açıklığa kavuşturur ve diğerleri işgal ettikleri alanın doğasını yeniden tanımlar"* (1998, s. 11). Ancak *Berlin Junction* heykeli başlangıçtaki konumundan alınarak mevcut konumuna taşınması ile ilişkili olarak mekanın tarihi anlamını da üstlenmiştir. Eserin -çelik levhaların içine girildiğinde eğimli yapısı nedeniyle çıkışın görülmemesi ve yalnız gökyüzünün izlenebiliyor olması gibi- fiziksel özellikleri bakımından da bu anlamın desteklendiği görülür. Bununla birlikte her ne kadar söz konusu yerleştirme ve diğer incelenen çalışmalar belirli somut bir gerçekliğe gönderme yapmıyor ve bundan bilinçli olarak kaçıyor olsa da, gerek kullanılan malzeme gerek form bakımından eserle etkileşim kurulmasını zorunlu hale getirirler. Bu etkileşim her zaman anlamlı bir ilişkiye götürmese de izleyicinin algısal farkındalığını artırır ve ona yönelik şiddetin altında yatan önemli sebeplerden biri de budur; izleyicinin mekan ve şimdi ile geçmiş deneyimleri arasında bir yüzleşmeye zorlanması. Dolayısıyla izleyicinin mekan algısı değişir, yeniden biçimlenir, form geleneksel heykelin aksine alımlayıcının onunla ilişkiye girmesini gerektirir ve anlaşılması/tanımlanması için belirli bir zaman ve eser etrafında bilinçli bir yönelim olmalıdır; *"parçalar, izleyicinin her adımda yapıtların kendisiyle ve kapladıkları alanla olan ilişkisinin farkına varmasını sağlayarak şekil değiştirir (...). Anlamları, izleyicinin heykelle ilgili sürekli değişen fiziksel deneyimi aracılığıyla ortaya çıkar"* (Rosenstock, 1998, s. 12). Bu nedenle -diğer heykellerinde olduğu gibi- doğrudan somut bir nesneye gönderme yapmadığı gibi, anlamlandırılması ve tanımlanmasına ilişkin de tek bir ortak süreç söz konusu değildir. Serra heykellerine yönelik vandalist eylemler ve eleştirilerin altında yatan ya da bu eleştirilerin farklı perspektiflerde çeşitlenmesine neden olan da bu gerçekliktir.

Gregoire Müller'e göre ise;

"Bir [Serra] parçasının fiziksel özellikleri ile algısının psikolojik koşullarını birbirinden ayırmak imkansızdır. Malzeme, süreç, düşünce mekanizmaları, zaman, yataylık-dikeylik, kompozisyon, ağırlık, düzensizlik, perspektif, gestalt, bilgi, yapılar ve fiziksellik, eserlerinin ele alınabileceği farklı yönlerden bazılarıdır, ancak hepsi birbirleriyle bağlantılıdır" (1972, s. 19).

Bu farklı unsurların birlikteliği bilinçli izleyici ile gönülsüz izleyiciyi birbirinden ayırırken, salt biçimsel forma odaklanan gönülsüz izleyicinin esere doğrudan yönelimi arka plandaki diğer unsurların göz ardı edilmesine neden olur. Belirtildiği gibi Serra heykelleri/yerleştirmelerinin temelinde yatan olgu; somut bir formdan olabildiğince uzaklaşmak ve Müller'in tanımladığı farklı yönleri algısal bir mekanizma üzerinde bir araya getirmektir. Elbette bütün bu nedenledir ki bu eserlerin kamusal alanda sergilenmeleri -her ne kadar sanatçının kendisi tarafından özellikle tercih ediliyor olsa da- kamunun ve genel izleyicinin bilinç düzeyi ile ilişkili olarak sorgulanması gereken diğer önemli konular arasındadır, ancak bu sorgulama konuyu farklı örneklerle destekleyen daha kapsamlı bir araştırmanın konusu olmalıdır.

Sonuç

Son olarak kamusal alanda sergilenen sanata ilişkin gerçekleşen vandalist eylemlerin iki önemli boyutunun tanımlanması önemlidir. Bunlar, mekana özgünlüğünün yanında alımlayıcının bilinç düzeyinin de gözetilmesinin gerekliliği ve kamusal sanatın kısmen gönülsüz izleyici kitlesi olarak tanımlanan sanat eğitimi almamış bireyler tarafından kabulüne ya da toplumsal bir varlık olarak bireyin bilinçlendirilmesine yönelik adımların bireysel ve kurumsal olarak atılmasının önemidir. İlki müzede sergilenen eserlere yönelik gerçekleşen protestoların kamusal alana göre daha az sayıda olmasını ve çoğunlukla belirli bir amaçla yapılmasını da açıklarken, ikincisi kamusal alanda sergilenen eserin tanınması ve somut varlıkla ilişkilendirilmesinin gerekliliğini vurgular, dolayısıyla sanat kurumlarının ya da doğrudan sanatçının çabası önemli olmakla birlikte sanatçı, sanat eseri ve

izleyici arasındaki uzlaşımın sağlanmasında ve karşılıklı ilişkinin yeniden tanımlanmasında mutlak bir zorunluluktur. Örnekleme alınan heykeller arasında Serra'nın çalışmalarına bakıldığında vandalizmin yukarıdan ve aşağıdan iki şekilde gerçekleştiği görülür ve diğer kamusal alan yerleştirmelerinden ayrılan yönü yukarıdan vandalizme maruz kalarak yerinden kaldırılmasıdır. Bunun da altında yatan en önemli neden eserle zorunlu olarak temas eden halkın eserin yerleştirildiği konuma ilişkin karar alma sürecinde dışarıda bırakılmış olması ve esere dönük eleştirinin giderek hükümet politikalarına yönelmesidir. Bütün bu süreç vandalizme neden olan incelenen tüm nedenlerin yüzeye çıkmasına ve eleştirinin pasif-sözel şiddetten aktif-fiziksel şiddete dönüşmesine neden olmuş, dolayısıyla deneyim eksikliği ve gönülsüz izleyicinin yaşamın doğal akışı içinde doğal olmayı reddi şeklinde tanımlanabilecek süreç gerçekleşmiştir.

Kaynakça

- Agamben, G. (1993). *Infancy and History, Essays on the Destruction of Experience*. London: Verso Publishing.
- Alfred&Marie (2016). "Tilted Arc- Vandalism from Above and Below". <https://www.alfredmarie.com/posts/en/vandalism.html> (Erişim Tarihi: 18.12.2022).
- Altıntaş, O. ve Eliri, İ. (2012). Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 1 (5): 61-74.
- Anonim (2017). "Andy Warhol's Scandalous 13 Most Wated Men: Destroyed Within Days". <https://publicdelivery.org/andy-warhol-thirteen-most-wanted-men/> (Erişim Tarihi: 08.04.2023).
- ArtDamaged (2022). "Richard Serra, Berlin Junction". <https://www.tumblr.com/art-damaged/173230373350/chris-ofili-the-holy-virgin-mary-1996-paint> (Erişim Tarihi: 12.12.2022).
- Buchloh, B. (1983). Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture. *Art Institute of Chicago Museum Studies*. Vol. 10, p. 276-295.
- Crimp, D. (1981). Richard Serra: Sculpture Exceeded. *October*. Vol. 18, p. 67-78.
- Crimp, D. (1986). *Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity* in Richard Serra Sculpture (Ed. Laura Rosenstock). New York: The Museum of Modern Art.
- De More, S.W., Fisher, J.D. & Baron, R.M. (1988). The Epuity-Control Model as Aprediction of Vandalism Among College Students. *Journal of Appied Social Psychology*. 18 (1): 80-91.
- Duning, E.G. (1987). Working Class Violence in Great Britain Recherche. *The Archrec Press*. 18 (189): 708-803.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. New York: Vintage Books.
- Gamboni, D. (1997). *Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London: Reaktion Books.
- Gamboni, D. (1998). *Destroyed Art: Iconoclasm and Vandalism in the 20th century* (Zerstörte Kunst; Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert). Köln: DuMont Buchverlag.
- Gamboni, D. (2018). *Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London: Reaktion Books.
- Gandhi, S. K. (2002). The Pendumum of Art Procurement Policy: The Art-in-Architecture Program's Struggle to Balance Artistic Freedom and Public Acceptance. *Public Contract Law Journal*. 31 (3): 536-545.

- Greasskamp, W. (1992). *Unwanted Monuments: Modern Art in Urban Space* (Unerwünschte Monumente; Moderne Kunst im Stadtraum). Munich: Schreiber.
- Greenberger, A. (2022). "25 Famed Artworks that have been Vandalized".
<https://www.artnews.com/list/art-news/news/art-vandalism-mona-lisa-van-gogh-famous-artworks-1234647552/religious-imagery-is-defaced-during-the-byzantine-iconoclasm-726-87-814-42/> (Erişim Tarihi:12.12.2022).
- Habermas, J. (2003). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, A. (2022). "Robert Motherwell's JFK Mural". <https://aknextphase.com/robert-motherwells-jfk-mural/> (Erişim Tarihi: 08:04.2023).
- Kesimli, İ. G. (2013). Saldırganlık ve Vandalizm. *Ejovoc (Electronic Journal of Vocational Colleges)*. 3 (1): 157-170.
- Kwon, M. (2004). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.
- Levine, C. (2002). The paradox of public art: democratic space, the avant-garde, and Richard Serra's "Tilted Arc". *Philosophy and Geography*. 5 (1): 52.
- Meyer, R. (2002). *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art (Ideologies of Desire)*. Oxford: Oxford University Press.
- Müller, G. ve Gorgoni, G. (1972). *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*. London: Praeger.
- Özan, Y., Gülaçtı, F. & Çıkılı, Y. (2004). Saldırganlığın Psikolojik-Kültürel Boyutu ve Vandalizm. *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*. 3 (1): 144-149.
- Parlakalay, H. (2020). Kamusal Alanda Sanat ve Sanat Eserleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 22(4): 1157-1172.
- Rosenstock, L. (1998). "Introduction" in *Richard Serra Sculpture* (Ed. Laura Rosenstock). New York: The Museum of Modern Art.
- Saybaşı, N. (2005). Deneyim ve Katılım. *Sanat Dünyamız*. 96 (Güz 2005): 214.
- Selvi, Y. (2017). Sanatın 'Öteki'ne Açılması ya da Kamusal Alanda Sanat. *İdil*. 6 (36): 2209-2232.
- Senie, H. F. (1998). Baboons, Pet Rocks and Bomb Threats (Chapter 16) (p.237-246), *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy* (Ed. Harriet F. Senie and Sally Webster). Washington: Smithsonian Books.
- Serro, F. (2012). "Berlin Junction". <https://amidstinterpretation.wordpress.com/2012/03/08/berlin-junction/> (Erişim Tarihi: 09.04.2023).
- Stamm, L. (2015). "Queer Transpositions: Censorship and Desire in Andy Warhol's 13 Most Wanted Men". <http://www.fsgso.pitt.edu/2015/01/queer-transpositions-censorship-and-desire-in-andy-warhols-13-most-wanted-men/> (Erişim Tarihi: 08.04.2023).
- Tygard, C. (1988). Public school vandalism: Toward a synthesis of theories and transition to paradigm analysis. *Adolescence*. 23 (89): 187-200.
- Ward, C. (1973). "Introduction", *Vandalism* (Ed), p. 13-22. London: Architectural Press.
- Warnke, M. (1973). *Iconoclasm: The Destruction of the Work of Art* (Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks). Munich: Carl Hanser.

Yıldız, A. S. (2004). Ebeveyn Tutumları ve Saldırganlık. *Polis Bilimleri Dergisi*. 6 (3-4): 131-149.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Andy Warhol, 13 Most Wanted Man <https://archiveofdestruction.com/artwork/most-wanted/> (Erişim Tarihi: 23.03.2023).

Görsel 2: Robert Motherwell, J.F. Kennedy Federal Building <https://aknextphase.com/robert-motherwells-jfk-mural/> (Erişim Tarihi: 23.03.2023).

Görsel 3: George Sugarman, Baltimore Federal <https://www.gsa.gov/fine-arts?artwork/23550> (Erişim Tarihi: 23.03.2023).

Görsel 4: Richard Serra, Tilted Arc <https://www.chrisgallego.com/richard-serras-tilted-arc/> (Erişim Tarihi: 23.03.2023).

Görsel 5: Richard Serra, Tilted Arc <https://metropolismag.com/viewpoints/conversations-about-sculpture-excerpt-foster-serra/> (Erişim Tarihi: 23.03.2023).

Görsel 6: Richard Serra, Tilted Arc <https://nickkahler.tumblr.com/post/63378392062> (Erişim Tarihi: 23.03.2023).

Görsel 7: Richard Serra, Berlin Junction <https://amidstinterpretation.wordpress.com/2012/03/08/berlin-junction/> (Erişim Tarihi: 23.03.2023).

Görsel 8: Richard Serra, Berlin Junction (detail) <https://www.artdamagedbook.com/blog/richard-serra-berlin-junction-1988-spraypaint> (Erişim: Tarihi 23.03.2023).