

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

**İLİŞKİSELLİKLER ÇAĞINDA BİYOİKTİDAR, SANAT VE SOKAK:
MURAL İSTANBUL ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

İPEK BAŞYURT

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

**İLİŞKİSELLİKLER ÇAĞINDA BİYOİKTİDAR, SANAT VE SOKAK:
MURAL İSTANBUL ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

İPEK BAŞYURT

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Melih ÇOBAN

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

SOSYOLOJİ Anabilim Dalı SOSYOLOJİ Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi İPEK BAŞYURT'ın İLİŞKİSELLİKLER ÇAĞINDA BİYOİKTİDAR, SANAT VE SOKAK: MURAL İSTANBUL ÖRNEĞİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 11.07.2019 tarih ve 2019-21/11 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy-eeklüğü ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 28, 06, 2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Dr. Öğr. Üyesi MELİH ÇOBAN	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. ÖMER SAY	
3. Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi NİSBET GAMZE TOKSOY	

ÖZET

Bu çalışmada biyoiktidar, sanat ve sokak kavramsallaştırmalarının ayrı ayrı düşünülmesinden ziyade onların birbirleri ile ilişkileri ve bu ilişkilerin ortaya çıkardığı proje olarak Mural İstanbul Festivali ele alınmıştır. Biyoiktidar kavramının kendini sürdürmesinin en büyük araçlarından olarak düşünülebilecek pozitif ve yaşam üzerinde odaklanan yapısı olaylar/durumlar daha derinden incelendiğinde açığa çıkmaktadır. Türkiye'deki graffiti kültürünün tarihsel süreç içerisinde giderek toplumun kabul ettiği hatta daha ötesinde artık talep ettiği bir yöne evrilmesi biyoiktidarın, toplumsal durumları normallik eğrisine uydurmaya çalışarak normalleştirme çabasını örnekler niteliktedir. Graffitinin sanatsal niteliği ile ilgili farklı görüşler olsa da Türkiye'de muralin uygulayıcıları olarak graffiticiler bu çalışmada sanatı temsil eden kitleyi oluşturmaktadırlar. Sanatın geçmişten bu güne kendini farklılaştıran tavrı iktidarla ilişkisinde yine bu tutumu sergilemektedir. Bu açıdan çalışmanın temel odağı Mural İstanbul'un uygulanmasını mümkün kılan belediye(ler), Mural İstanbul Organizatörleri, Çekül Vakfı, mural sanatçıları ve graffiticilerle yapılan görüşmeler aracılığıyla biyoiktidar, sanat ve sokak kavramsallaştırmalarının birbirleri ile ilişkileri ve ilişkisellikleri içinde nasıl görünür hale geldiğini incelemek olacaktır.

ABSTRACT

In this study, rather than considering the conceptions of bio-power, art and street separately, their relations with each other and the Mural Istanbul Festival as the project of these relations are discussed. The positive and life-oriented structure of the concept of bio-power, which can be considered as one of the greatest means of self-sustainability, emerges when events / situations are examined more deeply. In the historical process of the graffiti culture in Turkey, by society was increasingly accepted it and now evolve in a direction that request it. That is illustrates the concept of biopower's the effort of normalizing by trying to adapt the social conditions to the normality curve. There are different views on the artistic nature of graffiti. Graffiti as practitioners of mural in Turkey constitute representing the arts in this study. The attitude of art that differentiates itself from the past to the present shows this attitude in its relationship with the power. In this respect, the main focus of the study will be to examine how bio-power, art and street conceptions become visible in their relations and relationships with each other through interviews with municipality (s), Mural Istanbul Organizers, Çekül Foundation, mural artists and graffiti makers, which enable the implementation of Mural Istanbul.

TEŞEKKÜR

Tez sürecimin başlangıcından bu yana tüm çalışmalarımda benden desteğini esirgemeyen hocam ve değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Melih ÇOBAN'a;

Araştırmamın saha sürecini ve çalışmanın bütününe oluşturma yeterliliğini kendisiyle yaptığım çalışmalarda edindiğim deneyimler sayesinde kolaylaştıran değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Bahar Aykan BENTAHAR'a;

Tez çalışmam sayesinde tanıdığıma çok sevindiğim, gösterdiği tüm sevecenliği ve değerli fikirleri ile beni cesaretlendiren sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Gamze TOKSOY'a;

Saha çalışması esnasında benim için işleri her yönüyle kolaylaştıran ve araştırmama destek olan Esk Reyn ve Stefano Theo GİLİJ'e;

Bana her bakımdan açık davranarak sorularıma içtenlikle cevap veren görüşmecilerime;

Kendi çalışması için benimle eş zamanlı olarak sahada bulunan, bu sayede tanıdığım ve varlığıyla bana cesaret ve destek veren Hazal TÜRKEN'e;

Tüm çalışmalarımda çok büyük desteği ve dostluğu için sevgili kuzenim Şevval BAŞYURT'a;

Destekleriyle hep yanımda olan sevgili aileme,

Teşekkürlerimi sunarım.

İpek Başyurt

İstanbul

06.07.2019

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSEL LİSTESİ	vi
ŞEKİL LİSTESİ	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Kapsamı	1
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Metodolojisi	4
1.4. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	4
2. KAVRAMSAL VE TEORİK ÇERÇEVE.....	6
2.1. İktidar Kavramı	6
2.2. Foucault'nun İktidar Kuramı	9
2.2.1. Biyoiktidar	20
2.3. Kent Mekanı	26
2.3.1. Sokağın Kentsel Mekanı.....	34
3. SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE İKTİDARLA İLİŞKİSİ.....	38
3.1. Sanat	38
3.2. Kültür Endüstrisi	41
3.2.1. Meta Olarak Sanat Yapıtı	45
3.3. Modern Sanat	49
3.3.1. Modernizmin Sanatı	49

3.4. Çağdaş Sanata Bakış	54
3.4.1. Sanat ve İktidar	57
3.5. İlişkisel Estetik	65
3.5.1. Kent Mekanında Sanat ve İktidar.....	69
4. GRAFFİTİ, SOKAK SANATI VE MURAL	72
4.1. Graffiti ve Sokak Sanatı	72
4.1.1. Graffiti.....	74
4.1.2. Sokak Sanatı.....	85
4.1.2.1. Banksy	88
4.2. Türkiye’de Graffiti.....	91
4.3. Mural (Duvar Resmi).....	110
4.3.1. Meksika Devrimi.....	111
4.3.2. Meksika Mural Hareketi.....	113
5. KADIKÖY’DE KENTSEL YENİLEME ÇALIŞMALARI KAPSAMINDA MURAL İSTANBUL FESTİVALİ.....	117
5.1. Kadıköy – Yeldeğirmeni Mahallesi	117
5.2. Yeldeğirmeni Mahallesi Yenileme Projesi.....	119
5.2.1. Mural İstanbul. Festivali	125
5.3. Mural İstanbul’un Sokak ve Graffiti Kültürü Üzerinden Değerlendirilmesi.....	172
5.4. Mural İstanbul’un Belediye(ler) ile İlişkisi Üzerinden Değerlendirilmesi.....	177
6.SONUÇ	184
KAYNAKÇA	188
EKLER.....	203

GÖRSEL LİSTESİ

	Sayfa No.
Görsel 1 : Graffiti ve Street Art'ın Tarihsel Gelişimi (Feral, 2011; Conklin, 2012, s. 180).....	73
Görsel 2 : “Bunu Lucius yazdı”. Antik Roma, Pompei kentinden bir graffiti (URL-1).....	74
Görsel 3 : Cornbread'ın fotoğrafı (URL – 2).....	76
Görsel 4 : Amok 156 tarafından Berlin'de yapılan Bombalama (Bombing).....	77
Şekil 5-6 : The New York Times, 21 Temmuz, 1971 (URL – 4).....	78
Görsel 7 : Wildstyle örneği, Cowboy 69 tarafından yapılmıştır.....	80
Görsel 8 : Almanya – Berlin'de en eski graffitilerden. Amok isimli <i>writer</i> 'a ait.....	82
Görsel 9 : Shepard Fairey'in Stencil örnekleri (URL – 5).....	86
Görsel 10 : Banksy'nin bir stencil çalışması ve harap edilmiş telefon kulubesi heykeli (URL - 6).....	86
Görsel 11 : Napalm Girl (Yıldırım, 2019, s. 177).....	89
Görsel 12 : Sise Böngöl (85) ile iki yaşındaki Dersim bebeği (URL – 7).....	89
Görsel 13 : “Bu resmi çizdiği için 2 yıl 9 ay 22 gün hapis cezasına çarptırıldı.” Banksy (URL – 8).....	90
Görsel 14 : “Kırmızı Balonlu Kız” Banksy (URL – 8).....	91
Görsel 15-16 : Reach Geblo, Tekirdağ, 2018 (sol); İstanbul/Kadıköy, 2019 (sağ).....	93
Görsel: 17 : Reach Geblo, Wicx, Esk Reyn, Nuka, Ciko; İstanbul/Çerkezköy, 2019.....	94

Görsel 18 - 19 : Omeria, Chek; Antalya/Kemer, 2018 (sol); Case, İstanbul/Kartal, 2019 (sağ).....	96
Görsel 20-21 : Mural İstanbul sırasında alandaki graffiticilerin çizdikleri skeçler (Başyurt, Temmuz/2018).....	100
Görsel 22 : Max on Duty; İstanbul/Osmanbey, 2018.....	105
Görsel 23 : Esk Reyn; İstanbul, 2018.....	109
Görsel 24 : Diego Rivera'nın Ulusal Saray'daki resmi (URL – 9).....	115
Görsel 25 : The Trench, Jose Clemente Orozco (URL – 10).....	115
Görsel 26 : Mural İstanbul esnasında Max'in alanda çizdiği skeçler (Başyurt, Temmuz/2017).....	128
Görsel 27 : Mural İstanbul 2012 broşür tasarımı	129
Görsel 28 : Mural İstanbul 2012 afiş tasarımı	129
Görsel 29 : Bambino, Pixel Pancho, Mural İstanbul 2012.....	130
Görsel 30 : Sultans, Pixel Pancho, Mural İstanbul 2012.....	130
Görsel 31 : Balao, Claudio Ethos (Brezilya), Mural İstanbul 2012.....	131
Görsel 32 : Family, Amose (Fransa), Mural İstanbul 2012.....	132
Görsel 33 : Noah, Dome (Almanya), Mural İstanbul 2012.....	133
Görsel 34 : One against one, Jaz (Arjantin), Mural İstanbul 2013.....	135
Görsel 35 : Resistancia, Inti (Şili), Mural İstanbul 2013.....	136
Görsel 36 : Elephant, Freddy Sam (Güney Afrika), Mural İstanbul 2013.....	136
Görsel 37 : Totem, Dabtar/Captain Borderline (Almanya), Mural İstanbul 2013.....	138

Görsel 38 : Penguins, B. Shanti/Captain Borderline (Almanya), Mural İstanbul 2013.....	139
Görsel 39 : İsimsizler; Rad, Canavar, Cins (Türkiye), Mural İstanbul 2013.....	139
Görsel 40 : Kafa; Fu, Lakormis, Wicx, Esk Reyn (Türkiye), Mural İstanbul 2013.....	140
Görsel 41 : Mural İstanbul esnasında Esk Reyn'in alanda çizdiği skeç (Başyurt, Temmuz/2018); Rakun'un alanda çizdiği skeç (Başyurt, Temmuz/2017).....	140
Görsel 42 : 743, M-City (Polonya), Mural İstanbul 2014.....	142
Görsel 43 : 718, Sepe-Chazme (Polonya), Mural İstanbul 2014.....	143
Görsel 44 : Mural İstanbul esnasında alandan görünüm (Başyurt, Temmuz/2018).....	145
Görsel 45 : 2015 yılında Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).....	146
Görsel 46 : Mural İstanbul esnasında graffiticilerin alanda sokağa attıkları tagler, çizdikleri skeçler (Başyurt, Temmuz/2017).....	146
Görsel 47 : Cins (Türkiye), Mural İstanbul 2015.....	147
Görsel 48 : Mucize, Qubic (Tataristan), Mural İstanbul 2015.....	148
Görsel 49 : Canavar (Türkiye), Mural İstanbul 2015.....	149
Görsel 50 : Aryz (İspanya), Mural İstanbul 2015.....	150
Görsel 51 : Nuka (sol), Wicx (orta), Esk Reyn (sağ) (Türkiye), Mural İstanbul 2015.....	151
Görsel 52 : Mother and Child, Levi Ponce, Kristy Sandoval (ABD, Los Angeles), Mural İstanbul 2015.....	151

Görsel 53 : Kozmosa Dokunmak, Deih (İspanya), Mural İstanbul 2015.....	152
Görsel 54 : 2016 yılında Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).....	153
Görsel 55 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Fintan Magee'nin duvarı (Başyurt, Temmuz/2017).....	153
Görsel 56 : Chu (Arjantin), Mural İstanbul 2015.....	154
Görsel 57 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Alex Maksiov'un duvarı (Başyurt, Temmuz/2017).....	154
Görsel 58 : Ares (Türkiye), Mural İstanbul 2015.....	155
Görsel 59 : Lakormis (Türkiye), Mural İstanbul 2015.....	156
Görsel 60 : Tabone (Türkiye), Mural İstanbul 2015.....	156
Görsel 61 : 2017 yılında Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).....	158
Görsel 62 : Alex Maksiov (Ukrayna), Mural İstanbul 2017.....	158
Görsel 63 : Mr. Hure (Türkiye), Mural İstanbul 2017.....	159
Görsel 64 : Treze (İspanya), Mural İstanbul 2017.....	159
Görsel 65 : Fintan Magee (Avustralya), Mural İstanbul 2017.....	160
Görsel 66 : The Writer Material (Türkiye), Mural İstanbul 2017.....	161
Görsel 67 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Arlin'in duvarı (Başyurt, Temmuz/2018).....	161
Görsel 68 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Omeria'nın duvarı (Başyurt, Temmuz/2018).....	162

Görsel 69 : 2018 yılında Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).....	163
Görsel 70 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Artez'in duvarı (Başyurt, Temmuz/2018).....	164
Görsel 71 : Beautiful Journey, Artez (Sırbistan), Mural İstanbul 2018.....	164
Görsel 72 : Arlin (Brezilya), Mural İstanbul 2018.....	165
Görsel 73 : Lonac (Hırvatistan), Mural İstanbul 2018.....	166
Görsel 74 : Omeria (Türkiye), Mural İstanbul 2018.....	167
Görsel 75 : Max (Türkiye), Mural İstanbul 2018.....	168
Görsel 76 : 2018 yılında Sarıyer'deki festival için Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).....	170
Görsel 77 : Max (Türkiye), Mural İstanbul Sarıyer 2018	171
Görsel 78 : Leo (Türkiye), Mural İstanbul Sarıyer 2018	171
Görsel 79 : Esk Reyn (Türkiye), Mural İstanbul Sarıyer 2018	172

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1 : Graffiti ve Sokak Sanatı arasındaki ilişki diyagramı (Bates, 2014, s. 9).....	87
Şekil 2 :Yeniden canlandırma ile mahallede olması planlanan değişimler (Çekül Vakfı, 2014, s. 39).....	121

1. GİRİŞ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI

Bu çalışmada yedi yıldır (2012-2018) İstanbul'un Kadıköy ilçesinde ve 2018 senesinde ilk defa Sarıyer ilçesinde düzenlenen Mural İstanbul Festivali¹ (Mural İstanbul) sahada gözlemlenmiş olup festivalin kent mekanını (sokağı) nasıl kullandığı ve bunun nasıl iktidar ilişkileri ortaya çıkardığı incelenmiştir. Foucault'nun güvenlik toplumu analizi, bu konuyla ilintili olarak yönetimsellik ve daha özelde biyoiktidar kavramı üzerinden bir iktidar analizi konunun kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Buna ek olarak Lefebvre'nin kent analizi, hem iktidarın hem de sanatın işleyiş mekanı olarak çalışma için kuramsal bir destek sağlamıştır.

İktidar kavramının bir tanımını yapabilmek başlı başına bir sorun olarak belirir. Kavramın kökeninde en genel anlamıyla bir bireyin ya da grubun başka birey veya gruplar üzerindeki egemenliği ve diğerlerinin onlara itaati bulunur (Eşki, 2010). Fakat kavramın bundan çok daha girift bir yapısı bulunmaktadır. Foucault'ya (2013) göre iktidarın tanımlanmasından ziyade onun nasıl işlediği, hangi ilişkileri ortaya çıkardığı daha temel bir noktayı oluşturur. Onun iktidar analizi, klasik iktidar anlayışının aksine daha çok iktidarın nasıl kendine itaati mümkün kıldığı üzerine kuruludur. Foucault'nun kuramını üç farklı toplum analizi üzerinden ele almak mümkündür; yasa koyucu toplum, disiplin toplumu ve güvenlik toplumu (Foucault, 2013). Konumuz dahilinde bunların tümü ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Günümüz toplumlarının daha çok istatistikler üzerinden, hesaplamalar üzerinden ilerleyen yapısı Foucault'un güvenlik toplumu kavramsallaştırması çerçevesinde düşünülebilir. Onun önceki dönem analizlerinden farklı olarak artık iktidarın toplum yapısı içinde denetimi, nüfus üzerinden sağlanır. Bu, beraberinde biyolojinin de artık yönetime dahil olması şeklinde yorumlanabilir. Çünkü ayrı bir yerde

¹ Mural İstanbul ilk olarak 2012 yılında Kadıköy Belediyesi-ÇEKÜL Vakfı ve Mural Organizatörleri işbirliği ile Kadıköy-Yeldeğirmeni yenileme çalışmalarının bir parçası olarak başlamıştır. 2012 yılında sadece tek seferlik olma ihtimali olan bir proje olarak Mural İstanbul, 2018 yılında Kadıköy'de yedinci kez düzenlenmiştir, Sarıyer'de de 2018 yılında ilk defa düzenlenmiştir.

duran iktidardan ziyade artık güvenliği sağlayan, hayatı iyileştiren bir iktidar vardır. Bu karmaşık yapı ise karşılığını hayat ve ölüm üzerinde kendi teknikleri ile bir denetimi mümkün kılan biyoiktidar kavramında bulmaktadır.

Biyoiiktidarı “ilişkiselliği içinde ele alıp tarihi anlamına yönelen, yani kavramın ‘ne’liğinden ve ‘neden’inden öte ‘nasıl’ıyla ilgilenen bir açıklama girişimi ilk kez Foucault’da karşımıza çıkmaktadır” (Uluğer, 2014, s. 50). Düşünöre göre kavram öldürme hakkını elinde tutan ve kaynağını buradan alan diğer iktidar yapılarının aksine kaynağını yaşamın kendisinde bulur. Zaten bu şekilde kurulan pozitif bir iktidar öznenin denetlenmesini de kolaylaştırır. Nitekim “özne kendi sözde özgürlüğü içinde iktidara eklenmiş bir dizi pratikle hayatını sürdürür” (s. 51). İktidarın geçmişten günümüze hep var olduğu söylenebilir; fakat iktidarın direniş/özgürlük olmadan düşünölemeyeceğini de söylemek gereklidir.

Tüm toplumsal eylemlerin gerçekteşiği bir mekan vardır. İktidar da kendini bu mekanlarda sunar. “İktidar toplumsal mekânda yayılmış bir oluş sürecidir. Yalnızca belirli yoğunlaşma, odaklanma, toparlanma süreçleri vardır.” (Tuncer, 2009, s. 2). Kamusal mekanlar bu anlamda iktidarın en görünür olduğu bölgeleri oluşturur. Bu alanlarda tüketimin, denetimin sunduğu görseller, mimari, yapı gibi farklı düzenlemelerin hepsi iktidarın bir aracı olarak kullanımdadır. Kamusal mekanın örgütlenmesi ve düzenlenmesi ise bu duruma içkindir.

Sanat, insanlığın ilk ortaya çıkışından beri farklı şekillerde hep var olmuştur. Fakat zamanın değişimi ve dönüşümü ile birlikte sanat da bundan payına düşeni almıştır. Kimi durumlarda sanatın sona erdiği, artık sadece tüketimin bir aracı olduğu düşünölse de Nicolas Bourriaud (2018) bunun bir fırsat olarak düşünölebileceğini dile getirir. Bourriaud kent kültürü ile “ilişkisellik” düşüncesinin sosyolojinin kapsamına girdiğini, çağdaş sanatın kentileşmesi ile sanatın da kent kültürü içerisinde ilişkisel bir şekilde düşünölebileceğini dile getirir. Kentler bir “karşılaşma mekanı” ve ilişkiselliğe zemin hazırlayan alanlar olarak değerlendirilir ve bu, kentin en küçük birimi olan sokakta da karşılığını bulur.

Bu haliyle saha araştırması öncesinde ve süresince aşağıdaki soruların cevaplanması planlanmıştır;

- Kültürel yenileme amaçlı bir proje olarak başlayan Mural İstanbul Projesi aracılığıyla sanatın, bir iktidar kurumu olan belediye(ler) tarafından kurumsal çıkarlar adına kullanıldığı söylenebilir mi?
- Bir iktidar kurumu olarak belediye(ler) ile ilişkilerinde sanatçıların bu ilişkiyi, sanatsal amaçlarla bir aracı olarak kullandıkları ve korudukları söylenebilir mi?
- Sanatın ve iktidarın hem kendi içlerinde hem de birbirleri ile ilişkisellikleri çerçevesinde onların karşılaşma mekanı olarak kentin sınırları ve sunduğu imkanlar nelerdir?
- Mural Sanatı özelinde sanat, çağın ehlileştirme mekanizmalarına ne kadar mesafe koymaktadır? Bu olanaklı mıdır, ne ölçüde olanaklıdır, kural mıdır, kaçınılmaz mıdır?”

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada söz konusu araştırma soruları cevaplandırılarak en pozitif olarak sunulan durumlarda dahi iktidar ilişkilerinin mevcut olup-olmadığı, diğer yandan bu ilişkiler içerisinde sanatın bir direniş/özgürlük alanı açıp-açamayacağı sorgulanması hedeflenmektedir. Bu araştırmanın amacı günümüz toplumu içerisinde iktidar nosyonlarının kuşatıcı bir tavır sergileyip-sergilemediği ve bunun toplumsal yaşamdaki diğer alanlardan daha farklı bir konumda görünen sanat alanı üzerindeki müdahalesine dikkat çekmektedir. Muralin anlaşılabilir olabilmesi için Türkiye’de graffiti kültürünün gelişimini bilmek gerekli görünür. Ülkede graffiti kültürü Batı’ya kıyasla daha kısa bir tarihe sahiptir. Bu kültüre sahip belli bir azınlık mevcuttur. Kültürün yaygınlığı sınırlı olduğu için de alan kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Araştırma, veri toplama aracını sahada bulunarak alanın iç mantığını öğrenmek gayesiyle bu dili keşfetmeyi ve ifade etmeyi amaçlar, bu sayede çalışmanın geneline katkıda bulunmaya çalışılmıştır. Bu çalışma aracılığıyla sanat sosyolojisi literatürüne katkı sağlamak hedeflenmiştir.

1.3. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Saha çalışması öncesinde sorular oluşturulmuş fakat çalışma esnasında da yeni sorular eklenerek derinlemesine görüşmeler yapılarak araştırmaya katkı sağlanmıştır. Yine çalışma öncesinde ve süresince sanat, kent, iktidar konularında ayrıntılı literatür taraması yapılmıştır. Araştırma örneklemini rastgele seçilmiş Türkiye'deki graffitiler, Mural İstanbul'da boyayan erişilebilen yerli-yabancı sanatçılar, ÇEKÜL Vakfı ve söz konusu festivali mümkün kılan belediye(ler)² ile yapılmış yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler oluşturmaktadır. Aynı zamanda sahadaki gözlemler ve alınan notlar araştırmada yardımcı rol oynamışlardır.

Araştırma kapsamında Sarıyer Belediyesi Başkan Yardımcısı, Çekül Vakfı Proje Koordinatörü, Mural organizatörleri ve Türkiye'deki graffیتی/sokak ve mural sanatçıları toplamda 20 derinlemesine görüşme yapılmış, buna ek olarak Kadıköy Belediyesi'nin mail üzerinde sorulara cevaben yolladığı metin de kullanılmıştır.

1.4. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI

Bu araştırma için yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelerden çıkarılacak kodların teori ile ilişkisinin kurulması süreçleri araştırmacının düşüncesinden bağımsız olamayacağı için çalışma bu anlamda sınırlılık gösterir. Saha araştırması esnasında Kadıköy Belediyesi ile görüşmelerin yapılamaması ve alanda bulunan sürenin kısıtlı olması yine bu çalışmayı sınırlandırmıştır.

İlişkiselikleri içerisinde sanatın ve iktidarın Mural İstanbul özelinde ele alındığı bu araştırma altı bölümden oluşmaktadır.

² Araştırma kapsamında Kadıköy Belediyesi'nden ilgili kişilerle alanda irtibat sağlanmış olsa da daha sonraki aşamada dönemin Kentsel Tasarım Müdüresi yüz yüze görüşme yapmayacağını söylemiştir. Mail üzerinden gönderilen yaklaşık 20 soruya ise sadece bir sayfalık, belediyenin sitesinden dahi ulaşılabilecek bilgilerle yanıt vermiştir. Yine dönemin Kentsel Tasarım Müdüresi tarafından Kadıköy Belediyesi'nden alanda görevli olan Tolga Bey ile yapılacak görüşmeye de izin verilmemiştir.

Birinci bölümde çalışmanın geneli ile ilgili bir giriş bölümü oluşturulmuştur. Çalışmanın amacı, yöntemi ve sınırlılıkları bu bölümde yer almaktadır.

İkinci bölümde çalışmanın kavramsal ve teorik çerçevesi sunulmuş, bu bağlamda iktidar, biyoiktidar ve kent mekanı kavramsallaştırmaları ele alınmış ve tezin teorik arka planı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde sanat kavramsal düzeyde ele alınmış ve tarihsel gelişimi içinde modern ve çağdaş sanat ve ilişkisel estetik incelenmiştir. Bunların yanı sıra sanatın iktidarla ilişkisi ve kent mekanında sanatın ve iktidarın görünümü bu bölümde yer almaktadır.

Dördüncü bölümde graffiti, sokak sanatı ve mural tanımlanmış ve aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Beşinci bölümde araştırmanın ortaya çıkmasını sağlayan alan olarak Mural İstanbul'un başlamasından bu yana olan süreç ele alınmış ve Mural İstanbul'un sokak sanatına sağladığı avantajlar–dezavantajlar ve belediye(ler) ile ilişkisi incelenmiştir.

Son bölümde ise sonuç kısmı yer almaktadır. Bu bölümde araştırmanın soruları cevaplanmaya çalışılmış ve elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

2. KAVRAMSAL VE TEORİK ÇERÇEVE

2. 1. İKTİDAR KAVRAMI

İktidar kavramı basitçe tanımlanamayacak şekilde karışık bir içeriğe sahiptir. Kavramın gönderme yaptığı çok sayıda bağlam, durum söz konusu olması dolayısıyla onu belli bir tanımın içine sıkıştırmak oldukça zor görünür. Fakat en genel anlamıyla tanımlamak gerekirse “bir bireyin, bir toplumsal kümenin, bir toplumun başka birey, küme ya da toplumları egemenliği, baskısı ve denetimi altına alma, özgürlüklerine karışma ve onları belli biçimlerde davranmaya zorlama yetkisi ya da yeteneği” (Ozankaya, 1975, s. 43).³ olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla iktidar bir çokluk ilişkisini ön varsayar. Yani iktidarın olduğu yerde ona sahip olanlar ve diğerleri şeklinde iki farklı konumlanma biçimi vardır.

“Eyleycilik” ve “yapı” kavramlarıyla birlikte iktidar kavramı da toplum bilimlerinde önemli bir yere sahiptir. Anthony Giddens (2008) bu kavramlar arası bağlantıyı eyleyici olmanın iktidar sahibi olmakla ilişkisi üzerinden değerlendirir. O, iktidarı daha geniş anlamıyla kullanır ve verili durumlara müdahil olma ve bunları dönüştürebilme kapasitesi üzerinden bir tanım yapar. Ona göre iktidar zaman-mekan ilişkilerinin yönetimine içkindir. Giddens için toplumsal sistemlerin çözümlenebilmesi, araştırılabilmesi tahakküm biçimlerinin ifadesiyle mümkündür. “İktidarın incelenmesi açısından temel odak noktası” olarak düşünülen tahakküm kavramı diğer kavramlara kıyasla önceliklidir. Bir toplumsal sistemin anlaşılabilmesi orada bulunan tahakküm sistemlerinin incelenmesi ile olanaklıdır denebilir. Bunun en net ifadesi de yine Giddens’ta karşılığını bulur: “Zaman-mekân boyunca, bir derece düzene konmuş bir mevcudiyete sahip olan toplumsal sistemler, aktörler veya aktör toplulukları arasındaki otonomi ve bağımlılık ilişkilerinden oluşmaları anlamında, daima “iktidar sistemleridirler ya da tahakküm biçimleri sergilerler” (s. 15-17). İktidardan muaf bir toplumsal sistem

³ Konuyla ilgili başka çalışmalar için bkz. Pareto (2018), Tocqueville (2015), Arendt (2014), Schmitt (2016).

düşünülemeyeceği bu noktada daha da belirginleşir. Araştırmanın sorunsalları da bu temel üzerinden düşünülerek oluşturulmuştur.

Max Weber’de iktidarın, egemenliğin kendi otoritesini kurabilmesi bir meşruiyet düşüncesi üzerinden temellenir. Egemenlik fikri Weber’de diğerlerinin davranışlarını kendine zorla uydurabilmek üzerinden tanımlanır. Weber’e göre (2005) her türlü “egemenlik ilişkisi”ni mümkün kılan onun belli noktalarda kabulüdür. Bu kabulün oluşması içinse “otorite sahibi gücün” kendi meşruiyetini sağlayacak bir düşünsel temel üzerinden hareket etmesi ve bunu ilerletmesi gerekir. Bir egemenlik ilişkisinin varlığını sürdürebilmesi onun meşruluğuna duyulan inançla yakın ilişki içindedir. Weber’e göre “bir otorite sisteminin meşruluğu” kendisine uyulma ihtimali ve bunun gerçekleşmesi olarak ele alınmalıdır. Fakat o her tür itaatin bu şekilde değerlendirilemeyeceğinin de altını çizer; bireyin zayıflıkları, çıkar ilişkileri gibi etkenler de bu itaatin kaynakları olabilirler. Fakat bunlardan ziyade “asıl önemli olan belli bir durumda öne sürülen meşruluk tezinin büyük ölçüde ve kendi türüne göre “geçerli” sayılıp ona uyulması gerçeğidir.” (Weber, 2005, s. 38). Tabi her farklı egemenlik biçiminin kendini kabul ettirmek için dayanacağı düşünsel temeller farklılık gösterir. Ona göre meşru otoritenin üç saf türü vardır; bunlar rasyonel temeller, geleneksel temeller ve karizmatik temeller⁴ olarak adlandırılır. Birinciyle kastedilen, yasalar dolayısıyla egemen seçilenlerin hükmetme yetkisine olan inanca gönderme yapan yasal otoritedir; ikinci ile gücünü eskiden beri var olan geleneklerden alan geleneksel otoriteye göndermede bulunulur; üçüncü ile de bir bireyin ayırt edici özelliklerine olan inançtan kaynaklanan karizmatik otoriteden bahsedilir. Araştırma konusu ile ilgili olarak burada üzerinde durulacak otorite tipi ise bürokratik ve rasyonel otoritedir.

Ahmet Kemal Bayram’a (2003) göre iktidar kavramıyla yakın ilişki içinde olan bir kavram daha vardır: güç. Bu kavramlar her ne kadar zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılsalar da aralarında bir sınır çizilebilir. Güç kavramı daha görünür olanı ifade eder. Nitekim “fiziksel güç” bunun en bariz örneklerinden biridir. Bayram’a göre tedrici olarak iktidar ve güç karşılıklı birbirlerine dönüşebilmektedirler. Güç, iktidara kıyasla daha hareketli bir alanda konumlanır, fakat iktidar güce göre “daha genel, kapsayıcı, daha

⁴ Ayrıca bkz. Weber (2005), sf. 35-88.

törenselle ve daha geniş bir mekanda işler". Bunun yanı sıra "toplumsal iktidar", insan ilişkileri içinde kendini var eden bir iktidardır. Bu bağlamda toplumsal yaşamın doğasında var olan ilişki, iktidar kavramıyla zorunlu bir bağıntı içindedir denebilir. Güç ve iktidar kavramları arasındaki diğer bir ayırıcı nokta ise ikisi arasındaki ilişkinin baştan sona, tam anlamıyla bir yerine geçme durumu olmadığıdır. Güç, toplumsal ilişkideki bir tarafın diğer tarafa uzlaşma olmaksızın kendi fikirlerini kabul ettirmesi ile bağlantılıdır. Bir tabiyet mecburiyeti burada belirleyicidir. Oysa iktidar için söz konusu olan, onun normatifliğidir. Toplumsal yaşamda iktidar, tahakkümü uygulayan tarafın, diğerlerini emirlerine uydurma hakkı üzerinde temellenir, bu hakkın kaynağı ise "ilişkinin içinde kurulduğu norm ve değerlerdir" (Bayram, 2003, s. 35-36). Yine de iktidar ve güç kavramları arasında yukarıda bahsedilen sınır çizgileri kesintisiz değildir.

Birinin dışsal bir güç tarafından baskı altına alınması bilindik ve ıstıraplı bir iktidar biçimidir. Öte yandan, "biri"nin ne olduğunun ve özne olarak nasıl kurulduğunun bir anlamda tam da bu iktidara bağlı olduğunu ortaya koymak oldukça farklıdır. İktidarı, özneye dışarıdan baskı kuran, özneyi madun eden [subordinate], özneyi aşağı bir düzeye indirip daha düşük bir düzeye yerleştiren bir şey gibi düşünmeye alışkınız. Şüphesiz bu, iktidarın bir kısmının ne yaptığının adil bir tarifidir. Ama eğer Foucault'yu takip ederek iktidarı öznenin kurucusu, varoluş koşulu ve onun arzusunun yörüngesi olarak anlarsak, o zaman iktidar yalnızca karşı koyduğumuz değil, aynı zamanda varoluşumuz için güçlü bir şekilde bağlı olduğumuz, varlığımızın içinde barındırdığımız ve sakladığımız bir şey olacaktır. (Butler, 2015, s. 10)

Bu bağlamda Butler (2015), Foucault'nun bahsettiği öznenin iktidar tarafından kurulmasına yoğunluk verir. Ona göre, Foucault'un öznesi yalnızca baskı altında olan özne değildir. Özne diğer taraftan politik olarak da kurulandır. Bu öznenin bağımlılık ilişkileriyle birlikte düşünülmelidir. Basit bir örnekle; "bir çocuğun bağımlılığı alışıldık herhangi bir anlamda politik bir maduniyet olmamakla birlikte, bağımlılık içinde oluşan ilksel tutku çocuğu maduniyet ve sömürüye karşı savunmasız bırakır." (s. 15). Başka bir deyişle öznenin var olabilmesi için bağımlılığın bir ilk koşul olduğu düşünüldüğünde maduniyet denen şey öznenin var olabilmesi için "merkezi" bir noktada yer alır. Özne olmak diğer yandan madun olmayı gerektireceği içinde bir boyun eğme durumu ortaya

çıkar. “Ayrıca, hayatta kalmak arzusu, “olmak” arzusu yaygın bir şekilde sömürülebilen bir arzudur.” (Butler, s. 16). Bu anlamda ise yaşamın bir iktidar aracı olarak kullanılması, Foucault’nun son dönem düşüncesinde “biyoiktidar” kavramı ile ortaya çıkar.

Michel Foucault, “tahakküm” kavramını taraflardan (yöneten ve yönetilen) birinin diğeri üzerinde zor ya da baskı yoluyla fikirlerini dayatması ve gücünü kullanabilmesi anlamında hukuki-yasal mekanizma içinde düşünür. Bu aynı zamanda klasik iktidar analizlerinde sıklıkla rastlanabilen de bir bakış açısıdır. Foucault’nun analizi bununla kalmaz ve daha derin ilişkilerde rastlayabileceğimiz bir iktidarın izlerini sürmeye yönelir. Nitekim onun iktidar analizi kendi çalışmaları içinde de birden çok döneme ayrılır. Fakat burada üzerinde durulacak olan onun *Cinselliğin Tarihi*’yle birlikte daha girift bir noktaya ulaşan iktidar analizidir. Son dönem çalışmalarında düşünür “güvenlik toplumu” kavramsallaştırmasıyla birlikte iktidar analizinin içine biyoiktidar, yönetimsellik, direniş gibi kavramların desteğini de dahil ederek analizini güçlendirir.

2.2. FOUCAULT’NUN İKTİDAR KURAMI

Thomas Lemke en genel anlamıyla iktidarın tanımını şu şekilde yapar: “Nesnel bir N’ye bağlı olarak bireysel ya da kolektif bir A failinin iktidarı, eğer A, bir ya da daha çok B failinin rızası vasıtasıyla N’ye erişebiliyorsa sergilenebilir.” (Lukes, 1983; Lemke, 2015, s. 13). Lemke, buradaki durumu iki kanala ayırır; bir yanda A’nın ve B’nin N konusunda hemfikir olması, uzlaşması söz konusudur; diğeri yan da ise B’nin rızası baskı araçlarıyla ilintili olarak düşünülür. Sosyolojik düşüncede iktidarın konumlanması bakımından her iki kanatta da (uzlaşmacı-çatışmacı) yer alan düşünürler mevcuttur.⁵ Foucault için ayırt edici olan ise bu iki kanattan herhangi biri içerisinde sınıflandırılmaz oluşudur:

Foucault’nun analizi, ne simetrik geleneğin bir parçasıdır ne de asimetrik yorum hattına aittir. Foucault, ziyadesiyle yaygın olan bu ayrımın ötesine geçmek ve her iki kavrayışın da altında yatan şu öncülü sorgulamak ister: İktidar analizinin ya meşruiyet ve uzlaşma sorunuyla ya da sınırlama ve şiddet

⁵ Max weber, Emile Durkheim; Karl Marx, Ralf Dahrendorf vd.

sorunıyla bağlantılandırılması. Foucault'nun hareket noktası, siyaset ve toplum kuramında incelenmiş olan iktidarın çeşitli biçimleridir. (Lemke, 2015, s. 14)

Foucault'nun (2013) iktidar mekanizmaları çözümlemesi bir iktidar tanımı yapmayı amaçlamaz. Bu çözümlemede onun için temel önemde olan şey “iktidarın hangi yollardan geçtiği, nasıl işlediği, kiminle kimin arasında, hangi noktayla hangi diğer nokta arasında, hangi yöntemleri kullanarak ve hangi etkilerde bulunarak işlediği”nin saptanmasıdır (s.3). Bu da onu geleneksel iktidar kuramcılarından ayırır: “Genel olarak, iktidar teorisi iktidardan hukuk terimleriyle söz eder ve iktidarın meşruluğu, sınırları ve kökeni sorusunu sorar. Benim araştırmam iktidar tekniklerine, iktidar teknolojisine yöneliktir. İktidarın nasıl tahakküm uyguladığı ve kendine itaat ettirdiğini incelemekten ibarettir.” (Foucault, 2012, s. 246). Kanıksanmış iktidar anlayışına göre göz önünde olan iktidarın kendisidir. İktidar bireyin dışında işler ve onu yönlendirmek, baskı altına almak için çeşitli araçlar kullanır. Bu, içinde bulunulan dönemin iktidar anlayışına göre farklılık gösterse de asli olarak ortak nokta onun görünürlüğüdür. Oysa ki Foucault, görünür olanın ötesinde bir iktidarı imler. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, söz konusu olan farklı bir görünme biçimiyle kendisini sunan iktidardır. Ona göre toplumsal yaşamın yanında, üstünde ya da onlardan sonra gelen ve bunları dönüştüren, şekillendiren, baskılayan, daha ileri bir hale getiren iktidar mekanizmalarının varlığı mevzubahis değildir. Mesela aile ya da cinsel ilişkilerin yanında, üstünde var olan ayrı ayrı iktidar mekanizmalarından söz edilemez. “İktidar mekanizmaları bu ilişkilerin tümünün ayrılmaz parçasıdır, döngüsel biçimde sebep ve sonucudur.” (Foucault, 2013, s. 4). Bu şekilde düşünüldüğünde iktidarın görünürlüğü artmıştır bir yandan ama bu, tam da iktidarı gizleyen şeye karşılık gelir.

Foucault Güvenlik, Toprak ve Nüfus'ta (2013), “Güvenlik”ten ne anlamak gerek?” sorusunu cevaplarırken işlenen bir suçun üç farklı cezalandırma sisteminde değerlendirilişini sunar; hukuki-yasal mekanizma, disiplin mekanizması ve güvenlik mekanizması. Bu araştırmanın ağırlıklı olarak desteğini bulduğu güvenlik mekanizmalarına, bununla birlikte yönetimsellik ve nihayet biyoiktidar kavramına geçmeden önce diğer iki mekanizmadan bahsetmek gereklidir. Öncelikli olarak belirtmek gerekir ki Foucault (2013) bu üç mekanizmanın birbirinden keskin sınırlarla ayrılmış olduğu iddiasında değildir. Aksine onun için bu mekanizmaların her birinin bir diğerinden izler taşıdığını ifade etmek elzemdir. Ona göre burada yapılacak ayırım bu üç mekanizma

arasında hangisinin ağır bastığıyla ilintilidir. Yani var olan, bir süreklilik içinde uygulanan sistemler değildir. Bir diğerinin bitmeden diğerinin başlamadığı, birbirinden ayrı ayrı düşünülmesi gereken “yasal olanın çağı, disiplinci olanın çağı, güvenliğin çağı” (s. 9) değildir söz konusu olan.

Yasal sistem, 17. -18. yüzyıla kadar devam eden ceza sistemine karşılık gelir. Disiplin sistemi 18. Yüzyıldan itibaren kendisini gösteren, “modern” olana gönderme yapar. Güvenlik sistemi ise 20. Yüzyılın, derslerin yapıldığı 1970 sonlarını içeren fakat bugün de hala geçerliliğini koruyan günümüz sistemidir. Nitekim “güvenlik, kendisine ait olan mekanizmalara bir de eski yasa ve disiplin kalıplarını ekleyerek bunları işletmenin bir biçimidir.” (Foucault, 2013, s. 12). Bu sistemler arasındaki bağlantı oldukça önemlidir, iktidar mekanizmalarını bir yandan benzerlikleri içerisinde diğer yandan farkları açısından değerlendirmeyi mümkün kılar. Halihazırda en belirgin farkları uygulandıkları mekanlardır. Foucault’ya göre yasal sistemin uygulayıcısı olarak hükümlerliliğin mekanı bir toprağın sınırlarıdır, disiplin bireylerin bedenlerinin üstünde bir tahakküm uygular, güvenlik ise bir nüfusun tamamı için geçerlidir. Tabi ki şunu da eklemek gerekir ki, hükümlerlilik toprak üzerinde bir çokluğa –tebaa ya da millet- gönderme yapar. Aynı şekilde disiplin için de bireyler tek tek önemli görünse de, bu bireyler üzerinden bir çokluğun yönetimi şeklinde değil aksine “çokluğu parçalara ayırmanın biçimleri”nden biri ima edilir. Güvenlik düzeyinde ise bu çokluk nüfus olarak ele alınır. (s. 11-13). Yani aslında yönetilenlerle ilişkileri farklı şekillerde düzenleniyormuş görünse de bu üç mekanizma için ortak olan bir çokluk üzerinde uygulanıyor oluşlarıdır.

Foucault, Hapishanenin Doğuşu (1992) adlı kitabında işlenen bir suçun cezasının işkenceyle ve halkın gözü önünde, bir şölen havasında gerçekleştirildiğine değinir. Onun hükümlerlilikle kastettiği bu şekilde halkın gözü önünde gerçekleşen, yönetimin tek bir elde toplandığı ve gücünü “azap çektirme” üzerinden sergileyen bir sistemdir. İşkencenin esas alındığı bu ceza sisteminde aslında tebaanın üstünde uygulanan bir iktidar nosyonunu aramak gerekir. Nitekim burada söz konusu olan “adaletin yerine getirilmesinden çok gücün bir dışavurumu”dur. Cezalandırılan suçlu, krala karşı çıkmıştır; önce onun yasasına, sonra kişiliğine itaatsizlik etmiştir. “İnsanların bilmeleri

yetmez, gözleriyle görmeleri de gerekir. Çünkü korkmaları gerekir; ama aynı zamanda çünkü, cezalandırmanın kefilleri olarak tanık olmaları ve çünkü belli bir noktaya kadar bu işe katılmaları gerekir. (s.71). İşkence, bunun bir bedeli olacağını göstermesi, gücün kimde olduğunun herkese açık hale gelmesi bakımından oldukça önemli bir yerde durur. Bu bağlamda hükümranın gücünü, beden üzerinde uyguladığı yasaklardan, baskıdan ve şiddetten aldığı söylenebilir.

Foucault (1992), 18. yüzyılla birlikte “gösterişli cezalandırma törenlerinin”, bu görünür şiddetin bir utanç kaynağına dönüştüğünden bahseder ve ekler, artık “cezanın örnek olmaya yönelik mekanizmasının çarkları değişmektedir.” (s.19). Bu değişimle birlikte artık farklı bir ceza sistemi, infazın-cezanın halkın gözleri önünden alındığı ondan uzakta gerçekleşen bir uygulamaya geçer. Beden üzerinde uygulanan şiddet ortadan kalmıştır. Fakat burada üzerinde durulması gerekir ki bu, cezanın ortadan kalkması değil, bir tür “amaç değişikliği”dir sadece. Foucault, “ceza artık en katı biçimleri itibariyle bedene yönelmiyorsa, neye müdahale etmektedir?” sorusunun cevabını ruha edilen müdahalede görmektedir: “Bedeni kudurtan kefarete cezasının yerine kalp, düşünce, irade, ruhsal durum üzerine derinlemesine etki eden bir ceza geçmelidir.” (s. 19). Ruha edilen müdahaleye “bedenin düzenlenmesi ve denetlenmesi”ni sağlayan “disiplinler” adı verilir. Disiplin kölelikten, ev hizmetçiliğinden, insanın kendi bedeni üzerinde kurduğu egemenliğe işaret eden çilekeşlikten vd. farklıdır. Foucault disiplinlerin tarihi anını, “yalnızca becerilerin gelişmesini veya bağımlılığın ağırlaştırılmasını değil de, aynı zamanda onu aynı mekanizma içinde daha fazla yararlı hale getirdiği ölçüde daha da fazla itaatkar kılan (ve tersine) bir ilişkiyi oluşturmayı hedefleyen bir insan bedeni sanatının doğduğu an” (s. 170) olarak işaret eder. Bu, iktidarın görünürlüğünün yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığı andır.

Foucault (1992), disiplinci mekanizmanın gözetleme ilkesini buradan yola çıkarak açıklarken panoptikondan bahseder. Panoptikon, ortada bir gözcü kulesinin olduğu ve mahkumların hücrelerinin her birinin bu kuleden görülebildiği fakat hücrelerden gözcü kulesinin görülemediği mimari bir yapıdır. Ona göre bu yapı sayesinde kulede bulunan gözcüler, ışığın da yardımıyla hücreler üzerinde kontrol sağlıyorlardı. Burada mühim olan şudur ki; mahkumlar kulenin içini göremedikleri için orada gözcü

olsa da olmasa da gizli bir harekette bulunamıyorlardı; çünkü onlar hep gözetlendiklerini düşünüyorlardı. Bu sayede mahkûmlar üzerinde bir tahakküm sağlamak mümkün olabiliyordu. Gözetlemenin, tahakkümün bir aracı olduğu böylece ortaya konuyordu. İşte disiplin toplumu, tam da bu gözetleme eylemi çerçevesinde ele alınmaktadır. Disiplin toplumu, iktidarın en küçük ayrıntısına kadar tüm toplumu gözetleyeceği bir sistem oluşturduğu disiplinci mekanizmayı imler. Bu mekanizma sadece gözetlemeyi içermez, süreci oluşturan toplumun her bakımdan kontrol ve disiplin altına alınmasıdır. Foucault'a göre; "...disiplin esas olarak merkezcildir [centripête]. Yani disiplin ancak bir mekânı yalıtılabildiği, bir parçayı belirleyebildiği ölçüde işleyebilir. Disiplin sıkıştırır [concentre], merkezleştirir [centre], kapatır. Disiplinin ilk hareketi, iktidarının ve onun mekanizmalarının tam olarak ve sınırsızca işleyebildiği bir mekanın sınırlarını çizmektir." (Foucault, 2013, s. 43-44). Disiplin her şey üzerinde bir denetimin sağlanmasına gönderme yapar. Nitekim Foucault, disiplinin ilkesinin hiçbir şeyin kendi haline bırakılmaması gerekliliği olduğunu söyler. Disiplinin ihlal edilmemesi için en küçük şeylerin dahi ayrıntıyla denetlenmesi gerekir (s. 44) . Ayrıntı, disiplin toplumunun en asli özelliğidir. Panaptikon örneği bu bağlamda oldukça önemlidir. Toplumda da bir panaptikon mantığı işlemektedir. Bu da bireyin özneleşmesi⁶ ile karşılığını bulur.

Disiplinin tüm bu denetim ve düzenleme süreçlerindeki kontrolünü bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiden sağladığını söylemek mümkündür. İktidarın sürekli bir şekilde kendini sürdürebilmesi, bilginin varlığı, geçerliliği ve sürdürülmesiyle birlikte düşünülmelidir. "İktidarın işleyişi sürekli olarak bilgi yaratır ve aksi yönde, bilgi de iktidar etkilerine yol açar" (Foucault, 2003, s. 35; Çelebi, 2013, s. 515). Foucault'ya göre bilginin kaynağı iktidardır; onun tarafından şekillendirilir. Bu haliyle ise bilim onun düşüncesinde "özgürleştirici" olmaktan ziyade iktidarın kontrolü için bir araç niteliği taşır. Nitekim bilginin bir iktidarı gerektirdiği düşüncesi, politiktir (Çelebi, 2013, s. 515). Foucault, bilgiyi klinikler, hastaneler ve diğer disiplin kurumları ile birlikte ele alır. Çünkü bu tür kurumlar toplumsal yaşamda bilginin kaynağı olarak görülürler. Dolayısıyla

⁶ İktidar özne üzerinde en azından iki yolla eylemde bulunur: bunların ilki özneyi mümkün kılan, öznenin olanaklılık koşulu ve oluşturucu halidir, ikincisi ise öznenin 'kendi' failliğinde kullanılıp yinelenen şeydir. İktidarın öznesi olarak (hem iktidara "ait" hem de iktidarı "kullanan" anlamında) özne kendi oluşum koşullarını gölgede bırakır. Koşullar yalnızca özneyi var kılmaz, öznenin oluşumuna katılırlar; bu oluşumun ve onu takip eden öznenin fiillerinde gündeme gelirler (Butler, 2015, s. 22).

bireylerin bu bilgi kaynaklarında üretilen bilgiyle düşünmekte olmaları ile denetlenmesi mümkün olabilmektedir.

Foucault'ya göre iktidar teknikleri giderek bireye yönelmiş ve onu denetim altında tutarak yönetmektedirler. Fakat belirtmek gerekir ki Foucault'nun sözünü ettiği bir devlet iktidarı değildir. O daha çok tabandan gelen mikro-iktidarlarla ilgilenmiştir. O, devlet-iktidarının önemsiz olduğunu düşünmese de bunun öncelikli olduğunu söylemez. Ona göre algılanması gereken şey, “iktidarın yerinin devlet aygıtı olmadığı, devlet aygıtlarının dışında, üstünde, yanında çok daha küçük düzeyde işlev gören iktidar mekanizmalarında değişiklik yapılmadığı takdirde toplumda hiçbir şeyin değişmeyeceğidir.” (Foucault, 2012, s. 43). Onun iktidar anlayışında iktidarın bir şekli yoktur, iktidar kim olduğumuzu, ne ile uğraştığımızı, suça meyilli olup-olmadığımızı bilmek için bize itiraf ettirir. (Akay, 2016). Yasal sistem diye sözü edilen mekanizmada cezanın uygulanabilmesi için itiraf edilmesi gereklidir. Suçlu olan suçunu itiraf etmedikçe infaz gerçekleşmez (Foucault, 1992). Disiplin toplumu her ne kadar araçlarını değiştirmiş olsa da itiraf burada da geçerliliğini korumaktadır: “...özne kendi gerçeğini itiraf eden ve iktidara veya iktidarlara boyun eğendir. Özne bir özgürlük ve özerklik meselesine değil itaate bağlı olarak özneleşmektedir.” (Akay, 2016, s. 26). O, Özne ve İktidar'da (2014) iktidarın analizine odaklanmaktan çok “insanların (...) özneye dönüştürülme kipleri”nden bahsettiğinin altını çizer. Tabi diğer yandan da bu onun özne yoluyla iktidar analizi yapmasını sağlayan bir paradoks ortaya çıkarır.

Bireyler iktidarın modern yapılanmasının bir sonucuydu. Foucault bu iktidar yapılandırmasına “disiplin” adını verdi. Disiplin ya da başka bir ifadeyle okullar, fabrikalar ve hapisaneler gibi kurumların toplum genelinde ortaya çıkması, nüfusların öylesine incelikli gözetlenmesine, incelenmesine ve etki altında bırakılmasına yol açıyordu ki, iktidar toplumun her alt bileşenine ayrı ayrı tesir edebiliyordu. Disiplin yoksa birey de yoktu. Disiplin Kurumları ve bu kurumlarla bağlantılı psikiyatri, klinik tıp ve kriminoloji söylemleri ortaya çıkmadan önce “bireyler” yoktu. (Paras, 2016, s. 140)

Benzer şekilde disiplin toplumunun normlar üzerinden işlemesi yine bu “tesir”i mümkün kılan bir yöntemdir. “Norm sosyolojide, kültürel açıdan arzu edilir ve uygun olarak değerlendirilen davranışları akla getiren ortak bir davranış beklentisidir. Normlar,

buyurgan olma özellikleriyle kurallara ve düzenlemelere benzerler, fakat normda kuralların resmi statüsü yoktur.” (Marshall, 2005, s. 533). Foucault (2013), kurallara, yasalara içkin olan normlardan kendi “normleştirme usulleri” diye anlandığı şeyi ayırır. Onun amaçladığı şey “normleştirme teknikleri”nin bir yasa sisteminden çıkarak nasıl ondan bağımsızlaştığını, hatta muhalefetine dönüştüğünü gösterebilmektir. Disiplin toplumu bireyleri, yerleri, zamanları vd. çözümleyip ayırıştırır, sınıflandırır, eşgüdüm sağlar, terbiye ve kontrol eder ve bazı diğerlerini ötekilerden ayırır. Buradan yola çıkarak da normal ve anormal arasında bir ayırım yapar. Disiplinci normleştirmede önce bir norm koyulur ve bireyler, eylemler, davranışlar bu norma uygun hale getirilir. Bu norma uyum sağlayanlar “normal” olarak, uyum sağlamayanlar “anormal” olarak adlandırılır. Başka bir ifadeyle; “disiplinci normleştirmede temel ve birincil olan şey normal ve anormal değil, normun kendisidir. Yani normun ilksel bir buyuruculuk özelliği vardır ve normal ile anormal olanın belirlenip saptanmasını mümkün kılan budur.” (s. 51). Foucault, disiplinin norma öncelik veren, normal-anormal ayırımını normda gören yapısından dolayı burada olanın bir “normleştirme” değil bir “normlama” olduğunu dile getirir. (s. 50-51). Normlama ile normleşme arasındaki farkı anlamak için bu kavramın güvenlik toplumunda nasıl karşılık bulduğuna bakmak gerekir.

Disiplin toplumunun toplumdaki her şeyi bilgi vasıtasıyla tek tek ayırıştırın, sınıflandıran vd. yapısı uzunca bir süre varlığını sürdürse de “...sonra, altmışlı yıllardan itibaren, bu kadar zahmetli bir iktidarın sanıldığı kadar elzem olmadığını, sanayi toplumlarının beden üzerinde çok daha gevşek bir iktidarla yetinebileceğinin farkına varıldı.” (Foucault, 2012, s. 41). Güvenlik toplumu, hesaplamalar üzerinden işleyen bir yapıya sahiptir. O, toplumsal yaşam içinde “kabul edilebilir” olanı bulana kadar hesaplamalar yapar, sonrasında da bunun sınırını çizer. Güvenlik toplumu, daha özgür edimlerin içine dahil olabildiği bir toplumu imler. Burada baskının iktidarın kırılmasını artırdığını⁷ hatırlatmak gerekli gibidir. Çünkü güvenlik toplumu kurallar, yasalar, baskı araçları üzerinden değil; daha ziyade bir pozitiflik üzerine kurulu bir iktidar yapısını

⁷ Scott’a (2014) göre tabi olanlar ile hakim olan arasındaki ilişki her zaman tabi olanın gizli bir senaryosunu varsayar. Tabi olanlar hakim olanlar karşısında sürekli bir maske takarlar. Ona göre; “iktidar ne kadar tehdit ediciyse, maske o kadar kalındır.” (s. 28). Tabi ki “bir tahakküm biçiminin muhalif, gizli bir senaryonun toplumsal mekânlarını yarattığını söylemek yanıltıcı olacaktır. Bir tahakküm biçiminin gizli bir senaryonun üretilmesi için bazı olanaklar yarattığını ileri sürmek daha doğru olur.” (s. 204).

benimser. Öyle ki; bu iktidarın bir merkezi yoktur. Burada da var olan iktidar ilişkileridir fakat bu, en küçük ilişkileri dahi kapsayan bir biçimde genişletilmiştir. Söz konusu iktidar yapısı, toplumun refahı ve güvenliği için edimlerini sergiler. Bunu söylemlerine dahil eder. Baskı unsuru olacak bir dil oluşturmaktan ziyade güvenliğin merkezde olduğu bir söylem yapısı mevcuttur. Dolayısıyla aslında güvenlik toplumlarında bir iktidarın varlığından şüphe edilir, en azından önceki dönemlere kıyasla. Fakat Foucault, esasen buraya vurgu yapar ve artık “ancak etkilerinden tanıyabileceğimiz iktidarın işleyiş stratejilerini, tahakküm çabasını ve şekil verme tekniklerini” (Özmkas, 2018, s. 105) çözümlememiz gerektiği üzerinde durur. Nitekim onun iktidar mekanizmaları ile ilgisi, bir sonuç ortaya koymaktan ziyade bir analizi mümkün kılabilmek üzerinden sürer.

Foucault (2013), güvenlik düzeneklerinin normlarla olan ilişkisini çiçek hastalığını örnekleyerek vaka, risk, tehlike ve kriz kavramsallaştırmaları üzerinden ifade eder. Birinciyle toplumdaki vakalara (çiçek hastalığının belli bir zaman-mekanda, bir nüfus içerisinde ortaya çıkması) gönderme yapılır, fakat bu bireysel olarak yaşanan vakalardan ziyade bireysel olanın kolektif olana dahil edilmesi anlamında kullanılır. İkinci ile nüfusun bilgisine sahip olarak bir risk analizi (hastalığa yakalanma riski, ölme ya da iyileşme riski) yapılmasından söz edilir, burada esas olan riskin hesaplanması için nüfusun yaş ortalamasının, mesleğinin, içinde ikamet ettiği şehrin vd. bilgisine sahip olunmasıdır. Üçüncü ile risk hesabının yapılması ile arada oluşan farklarla tehlikeli bölgelerin bulunmasına işaret edilir. Yani tehlikeli olan (yaş, şehir, cinsiyet vd.) bulunur ve tehlikeli olarak işaretlenir. Dördüncü ile kastedilen de vakanın (çiçek hastalığının belli bölgelerde, belli yaş gruplarında ani artışı) önüne geçilemez hale gelerek çoğalmasıyla birlikte ortaya çıkan kriz anlarıdır. “Kriz, ancak onu frenleyecek doğal ve üstün bir mekanizma ya da yapay bir müdahale sayesinde duraklayan” vakanın ani bir şekilde artmasını imler. Aynı örnek üzerinden düşünüldüğünde disiplin sistemi önce hastalığın tedavisine yoğunlaşır, ardından hasta olan ile olmayanı ayrıştırarak hastalığın yayılmasının önüne geçer. Bu kavramlar güvenlik sistemi ile disiplinci sistem arasındaki sınır çizgilerini anlayabilmek açısından esastır.

Güvenlik sisteminde hasta olan ve olmayan ayrımı söz konusu değildir. Bu sistemde hasta olan-olmayan ayrımından ziyade nüfusun ele alınması söz konusudur.

Yani nüfus içerisinde bu hastalığın yayılma oranı, ölüm oranı vd. istatistiki olarak hesaplanarak bu hastalıktan “normal” olarak ne umulabileceği belirlenmektedir. İkinci olarak ise normal olarak hesaplananın içinde “en sapkın normallikler”, normal olana eşgüdümlemeye çalışılacaktır. Foucault’nun bahsettiği “normallikler oyunu” bununla ilintilidir, yani burada bahsedilen anormal olarak tanımlamaktan ziyade farklı normalliklerin aynı düzeye indirgenmesi durumudur. Böylece disiplin ile güvenlik arasında normun kullanımı bakımından birbirine zıt bile denebilecek bir anlayış açığa çıkar. “Disiplinlerde bir normdan yola çıkılır ve daha sonra normal ile anormal olan, norm tarafından uygulanan bu terbiye sayesinde ayrıştırılır.”. Güvenliğin öncelikli olduğu sistemde ise “normal olan ile anormal olan saptanır, farklı normallik eğrileri saptanır ve normleştirme işlemi, normalliğin bu farklı dağılımlarının birbirlerine göre hareketlendirilmesinden, en elverişsiz olanların en elverişli olanlara doğru çekilmesinden ibarettir.” (s. 57). Burada bir normalden yola çıkarak belirlenen, bu normale göre ölçülen bir normallik eğrisi vardır. Yani bu belirlemede disiplin sisteminden farklı olarak önceden “norm” olarak ortaya konmuş ve buna göre belirlenen bir normal-anormal ayrımı yerine toplum içerisinde “normal” vakalara göre daha normal ya da daha az normal vakalar söz konusudur. İşte oyun bu farklı normallikler arasındadır. Dolayısıyla Foucault, “burada söz konusu olanın artık bir normlama değil, daha ziyade dar anlamında bir normleştirme olduğu”nu (s. 49-57) söyler. Bu iki kavram arasındaki ayrım günümüz toplumunun kendinden öncekilere kıyasla nasıl farklı bir işleyiş içinde olduğunu açık hale getirir. Bu elbette yönetim şeklinin değişmesiyle de ilgilidir.

Foucault önceki iktidar anlayışına ikinci döneminde farklı bir yön vermiştir. Öncesinde beden, bedenin üzerindeki tahakküm vd. üzerinde dursa da artık iktidarın farklı bir boyut kazandığını söyler. Yukarıda söz edilen hesaplanabilirliğin uygulanması tebaa, millet, bedenler, bireyler üzerinde değil nüfus üzerinde gerçekleşir. Artık insanlar sayılara indirgenerek, hesaplanabilir nesnelere dönüştürülmüşlerdir. Bu bağlamda yönetimde de bir değişim oluşmuştur. Burada artık iktidarın biyoloji ile olan ilişkisi söz konusudur. Bir iktidarın varlığından ziyade artık, yaşamların en iyi ve güvenli bir şekilde sürmesini sağlayan bir biyoiktidar vardır: “...disiplinci iktidar, son kertede bedeni temele alır; bedeni gözler, izler şekillendirmeye çalışır; ancak biyoiktidar kullandığı tekniklerle tek tek bireylerin bedeni üzerinde çalışmaktansa çok daha geniş bir çerçeveyi

radarına sokmuştur: nüfus.” (Özmkas, 2018, s. 148). Nüfus, biyoiktidarın varlığını olası kılan ve ona işlerlik kazandıran araçtır.

Foucault’a göre “politik özne olarak nüfus” önceki dönemlerin politik düşüncesinin aksine kendini hem kolektif özne hem de bir nesne olarak ortaya koyar. “Nüfus hedef olarak elverişlidir, fakat bireyler, birey dizileri, birey grupları, bireylerin çokluğu hedef olarak elverişli olmayacaktır. Bunlar ancak nüfus düzeyinde bir şey elde etmek için araç, aracı ya da koşul olarak elverişlidir.” (Foucault, 2013, s. 41). Buradan da anlaşıldığı üzere disiplin toplumunun bedeni, artık sadece bir araç olma düzeyinde ele alınır. Disiplinci mekanizmaların sınırları belirleyen yapısı burada yerini verili olan üzerinde bir denetim oluşturabilmek amacıyla araçsal bir niteliğe bırakır. Nüfusun incelenmesi her bakımdan yönetim sorunu olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan Foucault’nun yaptığı güvenlik-nüfus-yönetim analizi ufuk açıcı olacaktır.

Foucault (2013) yönetim analizini yaparken Machiavelli’nin Prens’i üzerinden bir anlatım yapar. Onun ifadesiyle, “Machiavelli’nin Prens’i prensliğini ya miras, ya satın alma, ya da fetihle ele geçirir; her durumda ona dahil değildir, ona nazaran dışarıdadır.” (s. 82). Bu dışarılık durumu Foucault’un yönetimden ne anladığını anlamamız açısından yol göstericidir. Prensine içine dahil olmadığı, yapay bir şekilde oluşan bu bağ, prensine dışsallığı ölçüsünde “kırılgan” ve “tehlikeli” bir hal alır. Prensine zaten dışarıdan gelen tehditleri olduğu gibi, içeri ile de kendiliğinden oluşmuş bir bağ kurulmadığı için orada da tehlike altındadır. Prensine prensliği korumak için yönetim sanatına haiz olması gerekir. Yönetimin anlamı sadece politik düzeyde ele alınamaz. Foucault, “Ahlâka bağlı olan kendi kendinin yönetimi; ekonomiye bağlı olan aile yönetimi; ve nihayet, politikaya bağlı olan, devleti “iyi yönetmenin bilimi” (François de La Mothe Le Vayer, 1653, s. 287-288; Foucault, 2013, s. 84) arasında ayırım yapar ve yönetme sanatının bunlar arasında kurulacak süreklilik sayesinde mümkün olacağını belirtir. Bu süreklilik ise yukarıya doğru önce kendinin, sonra ailenin, ardından devletin yönetimi şeklinde ifadesini bulur. Prensine bu sürekliliği sağlaması içinse eğitilmesi gereklidir; ahlaki, ekonomik ve politik olarak. Bu eğitim zaten ilişkilerin tam tersi için, aşağı doğru sürekliliği de sağlayacaktır (s. 86). Bu sayede iki yönlü bir yönetim mümkün olabilecektir.

Foucault (2013) yönetimi hükümlerden belli noktalarda ayırır, bu da onun düşüncesinin ayırt edici noktalarından biridir. Ona göre yönetim, hükümlerliğin yöneldiği “ortak amaç” için değil, “uygun amaç” için çalışır. O, yönetimin en üst imkan dahilindeki zenginliği amaçlaması, yönetilenlere en fazla geçim kaynağını sağlaması ve nüfusun artmasının sağlanması gibi durumlarla bu durumu örnekler. Yani yönetim için, belli amaçlara ulaşmak adına yöntemlerin düzenlenmesidir söz konusu olan. “Bu “düzenleme” kelimesi önemlidir, çünkü hükümlerlikte, hükümlerliğin amacına ulaşmasını, yani yasaya itaati sağlayan şey, yasanın kendisiydi. Yani yasa ve hükümlerlik birbirlerinden kesinlikle ayrılamıyordu.” Fakat yönetim için amaç “insanlara bir yasayı dayatmak değil, şeyleri düzenlemektir, yani yasadan çok taktiklerden faydalanmak ya da yasaları mümkün olduğu kadar taktik olarak kullanmaktır; şu ya da bu amaca ulaşmak için belli sayıda araçtan yararlanmaktır.” (s. 89). Bunun mümkün olabilmesi düşünür için istatistikle alakalıdır. Bu da yine bilgi-iktidar düşüncesinin başka bir açıdan görünüşüdür.

İstatistik, nüfusa mahsus olan durumları nicelleştirir ve böylece onları hükümlerlikte iktidarın temeli olan ailenin dar çerçevesinden çıkarır.⁸ Bu sayede toplumun artık farklı bir amaçla, farklı araçlarla, farklı bir kitleyi (nüfusa) yönetimi söz konusudur denebilir. Düşünürün burada altını çizdiği en önemli husus bu farkların hükümlerlik ya da disiplin düzeneklerinden bir kopuş olmadığı yönündedir; burada söz konusu olan “hükümlerliğin hukuk ilkesi” ve disiplinin ayrıntıları kullandığı yöntemiyle birlikte bir yönetim sanatıdır. Nitekim hem genel bir yönetim teorisi hem de nüfusun idare edilmesi bu iki mekanizmaya içkindir. Yani birbirlerinin yerine geçen yönetim şekillerinden bahsedilmiyor, daha ziyade “temel hedefi nüfus, temel mekanizmaları da güvenlik düzenekleri olan bir yönetimsel idare”den söz ediliyor (s. 97). Bu konteks içerisinde Foucault, yönetimsellik tartışmasını 1979 derslerinde üzerinde yoğun bir şekilde durduğu liberalizm üzerinden sürdürür. Onun için ekonominin yönetimle ilişkisi içinde ne ifade ettiğini anlamak gereklidir: ““Ekonomi” kelimesi 16. yüzyılda bir yönetim biçimini belirtiyordu, 18. yüzyılda ise, tarihimiz açısından bence kesinlikle temel olan bir dizi karmaşık süreç üzerinden, yönetim için bir müdahale alanını, bir gerçeklik düzeyini belirtmeye başlar. İşte yönetmek ve yönetilmek budur.” (Foucault, 2013, s. 86). Düşünür,

⁸ Ailenin ekonomi olarak ele alınması tartışması için bkz. Güvenlik, toprak, nüfus; 1 Şubat 1978 dersi.

yönetimsellik kavramını devlet sorununa bakış için de kullanmaktadır. ona göre günümüzde önemli olan şey devletleşmek değil “devletin yönetimselleştirilmesi”dir. Bu bağlamda düşünürün iktidar analizinde en başından beri eksikliği duyulan makro iktidarı simgeleyen devlet, iktidar ilişkileri analizine yönetimsellik tartışması içinde girmiştir denebilir.

Bu kavramla birlikte düşünürün önceki analizlerinde odaklandığı mikro düzeyler artık makro bir düzeyle birlikte daha açıklayıcı halini almıştır (Özpolat, 2016, s. 2). Yönetimsellikte kastedilen en genel anlamıyla “temel hedefi nüfus, baskın bilgi biçimi ekonomi politik, temel teknik aracı da güvenlik düzenekleri olan bir bütün” öncekilere (hükümranlık, disiplin) kıyasla daha karmaşık yapıda bir iktidar yapısını mümkün kılan “kurumlardan, usullerden, çözümlere ve düşüncelerden, hesap ve taktiklerden oluşan bütün”dür (s. 97-98). Bunun mümkün olmasını sağlayan ise artık biyoloji üzerinden, yaşam ve ölüm üzerinden ilerleyerek güvenlik vaad eden iktidarın aracı biyoiktidardır. Biyoiktidar ” (...) nüfusu temele alarak, “yaşam” içerisinde belirleyici niteliğe sahip olan bir dizi sürece ilişkin bilginin denetlenmesine ve ağırlıklı olarak düzenleyici önlemler alınmasına dayanan müdahale tekniklerinin genel adıdır.” (Özmkas, 2018, s. 123). Bunun mümkün olabilmesi ise iktidar konumunun belli türden, belli içeriklere sahip bilgiye erişmiş olmaları gerekir. Biyoiktidar oldukça girift ve açılması gereken bir kavramdır ve bu sebeple sonraki kısımda daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2.2.1. BİYOİKTİDAR⁹

Biyoiktidar kavramı uzun bir geçmişe sahip olmaması sebebiyle farklı şekillerde tanımlanabilmekte ve bu da anlamının belirsizliğine yol açabilmektedir. Kavram, en genel anlamıyla “hayatla uğraşan politika” olarak tanımlanır. Hayatın ve politikanın bir arada düşünülmesi yeni bir şey olmasından dolayı çeşitli düşünürler tek bir tarafı merkeze alarak kavramı yorumlamışlardır. Yani ya hayat nesneleşmiş ya da politika hayatın önüne geçmiştir. Fakat Lemke, her iki ucunda ilişkisel bir şekilde düşünülmesi gerektiğinin özellikle altını çizer: “Hayat yalnızca politikanın nesnesi değildir ve politik karar alma

⁹ Foucault, kavramlar arasında kesin bir sınır çizmeksizin hem “biyopolitika” terimini hem de “biyoiktidar” terimini kullanır (Lemke, 2014, s. 55). Bu metinde ise doğrudan alıntılar dışında kalan bölümlerde, başlıkta da belirtildiği üzere “biyoiktidar” kavramı kullanılmıştır.

sürecinin dışına itilemez; hayat politikanın çekirdeğini –politik özneyi- etkiler.” . Kavram bu bağlamda düşünüldüğünde “egemen bir iradenin ifadesi değildir; ancak nüfus düzeyinde hayat süreçlerini düzenlemeyi ve yönetmeyi amaçlar. Yasa öznelerinden daha ziyade canlı varlıklara odaklanır ya da daha kesin bir şekilde söylersek aynı zamanda canlı varlıklar olan yasa özneleriyle uğraşır. (Lemke, 2014, s. 19). Öznenin konumu nüfusun içerisinde artık başka bir anlama bürünmüş durumdadır. Foucault, nüfus, güvenlik, biyoiktidar gibi düşünce araçları çerçevesinde “insanın “kendini” nasıl yönettiğini anlamak” ister. Nitekim cevabını bireyin siyasal teknolojisinde aradığı “İnsanın kendisiyle ilişkisi ile başkalarıyla ilişkisinin birbiriyle bağlandığı bir “deneyim” nasıl oluşur?” (Foucault, 2014, s. 86) sorusu bu anlayışı sağlamak adına önemlidir.

Kavramın ilk ortaya çıkışında¹⁰ ima ettiği anlam daha çok genetiğin insan yaşamı üzerindeki etkisi ile ilgiliydi. Fakat daha sonra -1960’lar ve 1970’lerin başında- biyoiktidar kavramı “politikanın biyolojik temellerine odaklanmaktan ziyade politik düşüncenin ve eylemin yeni bir nesnesi olarak yaşam süreçleri” üzerine vurgu yapıyordu. Bu anlamda kavramın Foucault tarafından ilk kullanımı 1974 tarihinde verdiği derste görülmüş olsa da, sistematik bir biçimde ele alınışı 1976 dersinde ve Cinselliğin Tarihi’nin birinci cildine rastlamaktadır (Lemke, 2014, s. 55). Kavram üzerine çalışmak, “21. yüzyıl neoliberalizminin özne politikalarını ve yönetimselliğin birey, özgürlük ve nüfus politikalarını” tekrar düşünmek adına önemli bir noktayı teşkil etmektedir. Lemke’ye göre egemen olan iktidarın biyoiktidarla bir arada düşünülmesi yeni bir iktidarın ortaya çıkışı olarak düşünülmemelidir. Bu durum sadece tarihsel koşulların, değişimlerin doğurduğu bir sonuç, “hayatın tarihe girişi” olarak yorumlanabilir (s. 56). Bir nevi iktidarın dönüşümü denebilir.

Nüfus, biyopolitika için esastır. Kavramla nüfusun düzenlenmesi, hesaplanması ve bunlarla birlikte yönetimin mümkün kılınması düşünülür. Yani biyoiktidarı incelemek toplumun yönetilmesinde kullanılan araçları incelemek manasına gelir. “Nüfusun sayısal niteliğinin yanı sıra, yurttaşlık veya uyruk düzeyinde bir siyasal hacmi (bedeni) temsil ettiği de düşünülürse, başlı başına “biyopolitik” sorunsalın içinde olduğumuz gerçeği

¹⁰ T. Lemke, kavramın ilk olarak İsveçli siyaset bilimci Rudolf Kjellên tarafından ortaya olduğunu düşünür. Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Lemke, 2014.

karşımıza çıkar.” (Çankaya, Ekiz, 2018, s. 149). Bu anlamda kavram yönetimselliğin karmaşık yapısını somutlaştırması ve bu kavramı anlayabilmemiz açısından da önemlidir.

Hayatın tarihe girişi” olarak biyoiktidar ile kastedilen Foucault’nun iktidar düşüncesinde ayırıcı bir noktaya işaret eder; geleneksel iktidar anlayışları ile bahsi geçen, olumsuz bir iktidarı düşündürürken biyoiktidar kavramı ile iktidarın hayata dair olumlu, teşvik edici bir noktaya evrildiği vurgulanır. Başka bir deyişle iktidar, artık yaşam üzerine odaklanmaktadır. Eski iktidar mekanizmalarının insanın ölümünü ya da yaşamını elinde bulundurması günümüz güvenlik mekanizmaları içerisinde farklı bir şekle bürünür. Yani önceki yapılarda var olan “ölüm” üzerinden kurulan düzen artık “yaşam” üzerinden varlığını sağlamaktadır. Nitekim artık “iktidar öldürebildiği için değil, aksine öldürme hakkını elinde tutarken yaşattığı için yeni bir düzey olarak “yaşam”a odaklanır” (Özmkas, 2018, s. 122). Bu elbette yaşamın düzenlenmesini içerir, ki bu sebeple yaşam hakkında daha fazla bilgi sahibi olunması gerekir.

Bilgi ile iktidar ilişkisinin en somut düzeydeki aracı olarak ise “istatistik” araçsal bir nitelik taşır. Teknolojinin gelişmesi, nüfusun artık kontrol edilemez boyutlara ulaşması istatistiki bilginin kolaylaştırıcılığı sayesinde yönetilebilir bir şekle sokulmasını mümkün kılabilmektedir. Bu hesaplamayı mümkün kılmakla birlikte asli olarak yönetimin “nasıl” uygulanacağı konusunda da fikir verir. “Biyopolitikanın diline çevirerek söylersek, yönetimsellik istatistiğe dayanan bilme biçimi içerisinde ölüm-doğum, yaşlanma gibi alanlara ilişkin risk ve tehlike öğelerini hesaplayarak bunları en aza indirecek bir boyuta ve sapsmaları denetleyebilecek bir hale getirmeye çalışır.” (s. 164). Buradan hareketle yaşam üzerinde -ölümü dışlayan bir şekilde- söz konusu denetlenemenin varlığı bir “oyun alanı” oluşturur: “İktidarın yaşam üzerinde kurulan denetim ağları bir tür “oyun alanı”dır.” (s. 126). Toplumsal ilişkiler bu oyun alanını oluşturur ve onun tarafından yeniden oluşturulur.

Denetimin ilişkiler arasında bir oyuna dönüşmesi imgesi aynı zamanda yaşamla karşıt olarak ölüm düşüncesini de etkiler. ”İktidarın “oyun alanı”nda işleyen, “bu alanı düzenleyen ve genişleten” bir ilişkisellik olarak anlaşılması, savaş modelinin eksik kaldığı alanları tamamlamakla kalmaz; aynı zamanda yaşam ve ölüm arasındaki dengeyi ölümden yana bozan hukuksal-söylemsel iktidar anlayışının da terk edilmesine olanak

sağlar.” (s. 126). Biyoiktidar kavramı yaşam üzerindeki denetimini sağladığı oyun alanlarını ilişkişel bir şekilde kavrayışı onun iktidar düşüncesini, özgürlüğü de içerecek biçimde ele almasıyla ilitilidir. Onun iktidarı kavrayışı dönemlere ayrılacaksa eğer, son dönemde yönetimselliğin, güvenliğin, biyoiktidarın yanı sıra direniş de onun kavrayışına dahil olur.

Foucault'nun ikinci dönem iktidar anlayışı “benlik teknolojileri”nin de analize dahil olması ile farklı bir görünüme ulaşır. Benlik teknolojileri en genel anlamıyla, “bireylerin başkaları tarafından dönüştürölme tarzlarından saparak bireylerin kendi kendilerini dönüştürme tarzları” (Best, 2000: 77; Işık, 2012: 107) olarak tanımlanabilir. Bununla da bağlantılı olarak Foucault'nun düşüncesinde iktidar bir öz olarak yer almaz, daha ziyade bir ilişkisellik içinde düşünölür ki bu da ancak onu işleyişinde ortaya koyar (s. 108). İlişkişel düşünce, düşünürün sözünü ettiğı “ancak etkilerinden tanıyabileceğimiz iktidar”la kastettiğı şeyi anlamayı kolaylaştırır. Burada üzerinde durulması gereken, iktidarın tek yönlü işlemediğidir. Düşünürün son dönem çalışmalarında da vurguladığı üzere iktidar ve direniş birbirleri ile ilişkileri içerisinde düşünölmelidir. Çünkü bu kavramlar birbirlerinin karşıtı değillerdir, aksine ““İktidarın olduğı yerde direnme vardır.” Direnme hiç bir zaman iktidara oranla dışsal konumda değildir.” (Foucault, 1993: 101; Işık, 2012: 108). Bu iktidara atfedilen olumlu etkilerle birlikte düşünölmelidir; “...iktidarı güçlü kılan şey, temel işleyişinin olumsuz düzlemde olmamasıdır: İktidarın olumlu etkileri vardır, bilgi üretir, zevk yaratır. İktidar sevimidir.” (Foucault, 2012, s. 74). Bu olumlu yapı yapılmış ve yapılmakta olan iktidar analizleri için farklı bir durumu temsil etmektedir aslında, çünkü iktidarın genelde olumsuz olanı düşündördüğü ve baskı ile, şiddet ile, ideolojiler ile bunu meşru kıldığı fikri yaygındır. Ama “eğer yalnızca baskıcı olsaydı, ya yasağın içselleştirilmesini ya da öznenin mazoşizmini (sonuçta ikisi de aynı şeydir) kabul etmemiz gerekirdi. Bu noktada özne iktidara dahil olur.” (s. 74). İktidarın tamamıyla baskıcı olmayışı aslında onun bir ölçüde direniş mümkün kılması üzerinden düşünölebilir.

Foucault'nun kendini bir “düşünce tarihçisi” olarak değerdirmesi bunu insanların düşünönen varlıklar olması ile birlikte ele alması onun çok açık bir şekilde yapmaya çalıştığı şeyi ifade etmesi bakımından özel bir yerde durur. O, bu düşüncelerin

tarihsel ve toplumsal koşulların etkisinde olduğunu belirtmeyi de ihmal etmez. Fakat yine de onun için düşünsel tutumları, “mantığın evrensel kategorileriyle” analiz edilemez. “Benim rolüm -asında, bu bile fazla vurgulu bir sözcük- insanlara, kendilerini hissettiklerinden daha özgür olduklarını, insanların bir hakikat, bir kanıt olarak kabul ettiği tarihin belirli bir anında oluşturulmuş olan bazı temaların ve sözde kanıtların eleştirilebileceğini, yıkılabileceğini göstermek.” (Foucault, 2001, 3). Foucault’nun düşüncesi bu anlamda oldukça yapıcı sonuçlar meydana getirmiştir denebilir.

Bu husus oldukça önemlidir. Zira bireyin içinde bulunduğu siyasi, ekonomik, toplumsal vd. koşulların dışında düşünmesi oldukça güçtür. Üstelik bu koşullar tarafından sürekli bir biçimde koşulların “evrensel” olduğuna inandırıldığıyla birlikte düşünülürse. İşte Foucault (2001) bu konteks içerisinde “benlik teknolojileri” ile ilgilenmiştir. Bu teknolojilerin ifadesi aslında düşünce tarihinin “insanların özgürlüğüne inanıyorum.” (s. 8) cümlesinin kaynağı olarak düşünülebilir. O bu teknolojileri dört farklı tipte ele alır: nesnelere olan üretim, dönüştürme ilişkilerimize olanak tanıyan “üretim teknolojileri; toplumsal anlamı, göstergeleri kullanmamızı sağlayan” işaret sistemleri teknolojileri; birey üzerindeki yönlendirme kapasitesine işaret eden “özneyi nesneleştiren iktidar teknolojileri; Bireyin kendi bedeni, tavırları, edimleri üzerinde, kendisinin veya başkalarıyla birlikte “bir dizi operasyon yapmalarını ve böylece belirli bir mutluluk, arınmışlık, bilgelik, kusursuzluk ya da ölümsüzlük haline ulaşmak üzere kendilerini dönüştürmelerini sağlayan benlik teknolojileri.” (s. 26-27). İşte bu teknolojiler bir yandan bireyin kendilerini dönüştürmelerini sağlarken diğer yandan da iktidarın dönüşümünün yolunu açarlar.

Biyoiktidar, bu teknolojileri olanaklı kılan gündelik hayatın içine sinmiş, denetleme ve kontrol etme mekanizmalarının nasıl içselleştirildiğini anlaşılır kılan bir araç niteliğindedir. Biyoiktidarın “yaşam”ı merkezine alması, hayatı olumlaması bir ölçüde onun araçsallığının olanağıdır da denebilir. ”Biyoiktidar kavramını kullanarak, bireyin gündelik hayatını planlayan, yaşamının “sınırlar” dahilinde oluşturulmasını (kendilik teknolojileri) hedefleyen bir iktidar mekanizmasından söz edebiliriz.” (Sustam, 2014, s. 226). Fakat biyoiktidarı tahakkümden, tahakküm ilişkilerinden ayıran nosyon “benlik teknolojileri”dir. Çünkü tahakkümün tek taraflı, baskıyı, şiddeti içeren yapısının

ötesinde artık bireyin kendisi üzerindeki dönüşümü sağlayabilmesiyle birlikte çeşitli stratejiler uygulama ve nihayet “direniş” potansiyeli ortaya çıkarma durumu söz konusudur: direnişin kuramsal düzeyde tartışmaya dahil edilmesi ile birlikte düşünür için iktidar ve tahakküm arasında bir sınır çizgisi gerekli hale gelir. “Bana öyle geliyor ki, özgürlükler arasındaki stratejik oyunlar olarak anlaşılabilir iktidar ilişkileri ile (...) insanların genellikle iktidar dedikleri tahakküm durumları arasında ayrıma gitmek zorundayız. Dahası ikisi arasında iktidar oyunları ile tahakküm durumları arasında yönetim teknolojilerine sahipsiniz.” (Foucault, 1997c: 299; Lemke, 2015, s. 31-32). Bu aynı zamanda onun klasik iktidar anlayışı ile arasındaki sınır çizgisidir.

Düşünce tarihçisi, iktidar analizinde “üç düzey”e işaret eder: “özgürlükler arasındaki stratejik oyunlar, yönetim ve tahakküm”. “Stratejik oyunlar” özneleri güçlendirebilir, bireyin seçimleri ve özgürlüklerinin alanlarını daha ileriye götürebilir. Yönetim, klasik güç kullanımından başka, eylemin amacını (ereğini), amaca varmak için elverişli araçların seçilmesini sağlayan “akıl yürütme biçimlerini (bir “ussallık”), ve sistematik hale getirilmiş “iktidar biçimlerini (bir teknolojiye)” ima eder. Tahakküm ise tabii olanların sınırlanmış özgürlük alanları ile davranışlarının sınırlarını belirleyen “asimetrik iktidar ilişkileri” olarak düşünülebilecek bir yapıdır (Lemke, 2015, s. 32-33). Dolayısıyla, yukarıda bahsedilen farklı teknolojiler yönetimselliğin araçlarıdır aslında, ve bu araçlar vasıtasıyla yönetimsellik, tahakküm ile stratejik oyunlar arasındaki bir bağlantısı noktası olarak düşünülür. “Söz konusu teknolojiler, stratejik oyunların nasıl açık ya da sabit bir biçimde oynanacağını, tahakküm durumlarının nasıl güçlendirileceğini düzenler ya da “özgürlük pratikleri”ne fırsat verilmesini önerir (Foucault, 1997c: 283; Lemke, 2015: 40). Aslında tüm bu ifade edilmeye çalışılan kuramsal tartışmayla araştırmacı için önem arz eden kısım günümüz toplumunda iktidar ve tüketim ilişkilerinin yoğun baskısı altında bireyin, toplulukların kendilerine, özgürce hareket edebilecekleri bir alan açabilmelerinin imkanını sorgulamaktır. İktidar-direniş ikiliğinin “ontolojik” birlikteliği de bu hususta araçsal bir nitelik taşır.

Çalışma özelinde de örnekleneceği gibi burada sözü edilen iktidara tamamıyla bir başkaldırı değildir. Yalnızca bireylerin kendilerini iktidarla birlikte var etmeleri, dolayısıyla kendilerine direniş alanları oluşturmalarıdır söz konusu olan. Bu vesileyle

bunun gerekleŖtiđi mekandan söz etmeden nasıl bir iktidar ve direniŖten bahsedildiği açık değildir. Bu bağlamda “mekanın üretimi” kavramı oldukça önem taŖır. “Mekanın retimi, Fransız dŖnr ve kent bilimci Henri Lefebvre tarafından, 1960’ların moda kavramı “mekan” üzerine diŖe dokunur alıŖmalar üretilemediği, mekan alıŖmalarının küçümsendiği bir dönemde, 1974 yılında yayınlanır.” (Ata, 2017). Fenomenlerin sözü edildiğinde mekana değinmeden bunları ifade edemeyiz. Dolayısıyla bu kavram toplumsal iliŖkilerin içinde gerekleŖmesi sebebiyle hayati önemdedir.

2.3. KENT MEKANI

Mekan kavramı, dŖncesini “gündelik hayat ve kapitalist sosyal iliŖkilerin yeniden üretimi”nden hareketle geliŖtiren Lefebvre tarafından (Aslanoğlu, 2000; Ata, 2017), mekana dair ürettiği “kavramsallaŖtırmalarla, mekanda örtük olan rasyonelliği/irrasyonelliği, belirlenmiŖliđi, sınırları, kendi ifadesiyle “Ŗehirciliđi” ve ardındaki kurumsal iktidarın ideolojisini” kavrayabilmek ve “kent mekanı”nın yeniden üretilmesine kaynaklık eden daha büyük “g” yapılanmalarının ortaya çıkarılmasına önemli ilavelerle aracılık eder. (Ata, 2017). Mekan, her Ŗeyin dıŖında, cansız bir ŖeymiŖ gibi görünse de toplumsal yaŖamın gerekleŖtiđi ve toplumsal iliŖkilerin içinde bulunduğu alandır. Haliyle kendi yapısıyla bu iliŖkileri etkiler ve onlardan etkilenir.

Mekan ve zamanın ne olduğu üzerine yapılan tartıŖmalar literatrde¹¹ geniŖ bir yer kaplar. Bir mekanı içeren kentin, kent mekânının ifade edilebilmesi içinse konuya mekan kavramının ele alınıŖ biçimleriyle baŖlamak gereklidir. Kant’a göre mekan birçok boyutuyla değerlendirilir. Ona göre mekan ve zaman, empirik kavramlar değillerdir, aksine biz zihnimizde olan herhangi bir Ŗeyi dŖndđmzde bir mekânın içinde dŖnrz. Yani mekânın “temelde bulunmuŖ”, “apriori” bir Ŗey olması gereklidir. Biz bir zamanı dŖndđmzde mekân dŖncesi olmadan bunu yapamayız, ama içinde nesnelerin olmadığı bir mekân dŖnebiliriz. “yleyse mekân, fenomenlere bağlı olan bir belirlenim değil, fenomenlerin mümkün olmasının Ŗartıdır.” (Akarsu, 1963, s. 118). Bunun yanı sıra zaman ve mekan kavramları ayrı ayrı dŖnlmez. Sadece “tek bir mekân” ve “tek bir zaman” üzerinde dŖnlebilir, baŖka baŖka zamanlar ya da baŖka

¹¹ Bkz. Robert E. Park ve Ernest W. Burgess (2015), Manuel Castells (2015), David Harvey (2003) vd.

başka mekanlar söz konusu değildir. Tabii burada sözü edilen parçalanmış zaman ve mekandan ziyade, bu parçaları içine alan “tek mekan” ve “tek zaman”dır (s. 119-120). Yani var olan zaman ve mekan içerisinde, var olan zamanlar ve mekanlar vardır.

En temel şekliyle düşünüldüğünde bile mekanın felsefi olarak kavranışı mekanın ne olduğuna dair kesin kanıtlar sunmaz, en iyi haliyle dahi soyut kanıtlar sunar. Oysa mekanın anlaşılabilmesi için insanlarla ilişkisi içinde ele alınması çeşitli yanıtları mümkün kılabilmiştir. Bu bağlamda toplumsal yaşam içerisinde var olan mekanlardan söz etmek gereklidir. Mekan, fiziksel mekan ve toplumsal mekan olarak ele alınabilir. Birincisi “doğal ve yapay ortamlar”, ikincisi ise “neden-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlı altyapı (üretim ilişkileri) ile üstyapıdan (kültür, ahlak, politika örgütler)” (Özen, 2011, s. 139) meydana gelir. Mekanın insanla olan ilişkisini karşılıklı olarak düşünmek gerekir; mekan tarafından etkide bulunulan insan ve insanın mekan üzerindeki etkisi. “Mekanın önemi, özneyi kavramsallaştırmada, mekanın bu özne etrafında inşa olduğu, öznenin hem bilinç hem de eylem üzerinde önemli etkileri olduğu şeklindeki ontolojik konumundan kaynaklanır.” (s. 140). Mekanın bu etkileşimler içinde bulunması onun canlı olarak düşünülmesi gerekeceği şeklinde yorumlanabilir.

İnsanların yaşadıkları mekana dair algıları, deneyimleri vs., içinde bulunulan mekanı değerli kılar. Çünkü aslında tüm bir yaşam, mekanın içinde gerçekleşir. Dolayısıyla mekan, insana özgü bir çok durumun gerçekleştiği yerdir; ekonomi, politika, toplumsal yapı vd. Bu doğrultuda düşünüldüğünde ise mekanın aslında insan ilişkileri ile anlam kazandığı, tek başına mekanın kavramsallaştırılmasının anlamlılık düzeyinde değerlendirilemeyeceği söylenebilir. Diğer yandan mekanın aslında toplumsal yapıdan bağımsız bir şekilde düşünülmemeyeceğini farketmek ve üretim ile olan ilişkisini es geçmemek de gereklidir. Mekanın her türlü üretimin gerçekleştiği yer olmasıyla bu üretim biçimleri için bir araç olduğu ve nihayetinde tersine çevrilen düşünce ile mekanın üretildiği, şekillendirildiği dile getirilebilir.

Mekanın durağan bir şekilde ele alınmasının güçlüğü, mekanın sürekli olarak devinim halinde olmasından ileri gelir. Mekan, canlı bir şeydir, sürekli hareket eder ve başka mekanlara akar. “Diğer yandan, biz modern ve kente yazgılı insan varoluşu için mekan algısını en genel anlamda biçimlendiren mekanın daralan, azalan, yoksulu olunan

bir şey olarak yaşanıp duyulmasıdır.” (Kurtar, 2013, s. 2). Özellikle kentsel yaşam içinde mekanın soyut düzeyde algılanışından ziyade insan ile ilişkisi içerisinde ele alınması onun tanımlanmasını mümkün kılar. Nitekim insan-mekan ikilisi arasındaki ilişki birbirini gerektirecek şekilde düşünülür. Farklı şeyler olmalarına rağmen birini düşündüğümüzde bir diğeri ile birlikte düşünürüz.

Henri Lefebvre, zaman ve mekan arasında sürekli bir ilişki varsayar fakat mekana daha fazla ağırlık verir. Onun bu konuda geliştirdiği düşüncesi ise toplumsal-tarihsel koşulların mekanın üretimi ile birlikte ele alınması gerektiğine yöneliktir. Lefebvre, sayısal bir düzlemde düşünülen mekan kavrayışı ile ilgilenmez. O, “zihinsel, matematiksel, soyut mekanı değil; toplumsal mekanın olanaklılığı”nın (Kurtar, 2012, s. 3) üzerinde durur. Onun kendinden önceki düşünüş biçimlerinden farklı olarak getirdiği en büyük yeniliği, mekanı bütünsel bir şekilde ele almasıdır. Bu bütünleşmiş yapı ise “toplumsal mekan ve onun üretimi” noktasından görülebilir. (s. 4). Lefebvre (2014), mekanı üretimle ilişkisi içerisinde bir ürün ve diyalektikleşen bir şey olarak düşünür. “Kendince üretken ve üretici olan mekan, üretim ilişkilerine ve (iyi-kötü örgütlenmiş) üretici güçlere dahildir. (...) Ürün-üretici olan mekan, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır.” (s. 24). Mekanın varlığı onun kullanımını olanaklı hale getirir.

Mekanın mülkiyetle ilişkisi vardır. O, “satılır, alınır, mübadele değeri ve kullanım değeri”ne sahiptir. Mekanın hem mülkiyet ilişkileri hem de kurumlar düzeyindeki işleyişi Lefebvre’ye (2014) göre mekanın her yerde vuku bulduğunun göstergesidir. Fakat bu anlamıyla mekanın üretimi, üretim tarzı üzerinde bir hakimiyet olarak algılanmamalıdır, o daha çok “pratiğin veçhelerini koordine ederek, özellikle bir pratik içinde birleştirerek bunları birbirine bağlar.” (s. 25). Bu bağlamda pratiğin gerçekleştiği zaman olarak gündelik hayat; mekan olarak da kent oldukça önemlidir. Fakat bunu inşa faaliyeti çerçevesinde düşünmek gereklidir. Lefebvre’ye (2014) göre Marx ve Engels’in “üretim” kavramı iki farklı şeyi imlemektedir. Dar anlamıyla iktisadın kullandığı “üretim” kavramı düşünülür. Daha geniş anlamında ise üretimin merkeziliği söz konusudur: “... toplumsal varlıklar olan insanlar kendi hayatlarını, tarihlerini, bilinçlerini, dünyalarını üretirler. Tarihte ve toplumda edinilmiş ve üretilmiş olmayan hiçbir şey yoktur. "Doğa" bile, toplumsal hayatta duyu organlarına kendini sunduğu

haliyle, dönüştürülmüş, dolayısıyla üretilmiştir.” (s. 95). Bu üretimin mekanı ise Lefebvre’de “toplumsal mekan”dır. Başka bir deyişle, Lefebvre mekanın ne olduğuna yönelik özel sorular sormaktan ziyade, tarihsel koşullar ve insan ilişkileri içerisinde “toplumsal mekan”ın nasıl üretildiğine odaklanmıştır.

Toplumsal mekan, toplumsal yeniden-üretim ilişkilerini, yani ailenin özgül örgütlenmesiyle birlikte, cinsiyetler, yaşlar arasındaki biyolojik-fizyolojik ilişkileri ve üretim ilişkilerini, yani işbölümünü ve örgütlenmesini, dolayısıyla hiyerarşikleşmiş toplumsal işlevleri –bunlara (az çok) uygun yerler atfederek içerir. Üretimle yeniden-üretim bu ikili zincirleşimi birbirinden ayıramaz: İşbölümü aile içinde yankı bulur ve oradan beslenir; tersine, ailenin örgütlenmesi ise iş bölümüyle birlikte işin içine girer. Toplumsal mekan ise, bu faaliyetleri "yerli yerine oturtmak" için birbirinden ayırır. (Lefebvre, 2014, s. 61)

Toplumsal mekan, insanların eylemlerinin gerçekleştiği, birbirleriyle karşılaştıkları, içinde bulunulan toplumsal koşulların üretildiği ve yeniden üretildiği yer olarak tasavvur edilebilir. Toplumsal mekan insan eylemlerine içkindir. İnsanlar bu mekan içerisinde “hem yaşamsal hem de ölümcül davranırlar; bu mekanda serpilip gelişirler, birbirleriyle konuşurlar ve yasaklarla karşılaşırlar; sonra ölürler ve mekânları onların da mezarını içerir.” (Lefebvre, 2014, s. 63). Elbette tüm edimlerin içinde gerçekleşeceği toplumsal mekanlar yaratmak bir süreç sonucunda gerçekleşir. Bu açıdan mekan şayet bir ürünse, bilgi de bu üretimi yeniden üretecek olan şeydir. Mekanın içindeki “nesnel”, “söylemler” bilgi sahibi olmaya imkan sağlar. Haliyle bu noktada mühim olan şey parçalı mekanlardan ziyade bütüncül bir şekilde mekandır; ki bu da bilginin içinde yaratılan mekana gönderme yapar. (s. 66). Başka bir ifadeyle; mekan içerisinde bilgi sahibi olunan bir süreç ve sahip olunan bilgi aracılığıyla üretilen mekansal bir nesnedir.

Düşünre göre bir ürün olan mekan, eylemlerin sürekli bir biçimde tekrarlanmasıyla ilintili olarak kendisi de tekrarlanır. Bu haliyle net olarak söylenebilecek şey ise, mekanın üretildiğidir. Fakat bunu önemli kılan bu mekanların görünürlüğüdür. “Bunlar görünür olmak için imal edilir: insanlar ve şeyler, mekanlar ve kapsamları. Bu egemen özellik, görselleşme (“seyredilir kılma”yı içerse de, ondan daha önemlidir), tekrarı maskeler.” (Lefebvre, 2014, s. 102). Bu insanların hayatlarını artık deneyim

üzerinden değil görsellik üzerinden sürdürdüğünü ifade eder. İnsanlar, görüntülerin, imgelerin arasından seçim yaparlar artık, dolayısıyla mekanın üretiminde merkezi olan ise onun görünürlüğüdür.

Mekan asla bir kilo şeker ya da bir metre kumaş gibi üretilmez. Keza, bu ürünlerin -şeker, buğday, bez, demir- bulunduğu yer ve alan üstyapıların toplamı da değildir. Hayır. Bir üstyapı gibi mi üretilir? Hayır. Daha ziyade üstyapının koşulu ve sonucudur: Devlet ve onu oluşturan kurumların her biri, bir mekan varsayar ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre düzenler. Dolayısıyla, mekan, kurumların ve bu kurumların tepesinde bulunan devletin önsel "koşulu"ndan başka bir şey değildir. Toplumsal ilişki midir? Evet, kuşkusuz; ama mülkiyet ilişkilerine (özellikle toprağın, yerin mülkiyeti) içkin ve diğer yandan, (bu toprağı, bu yeri şekillendiren) üretici güçlere bağlı olan toplumsal mekan hem biçimsel hem maddi çok-değerliliğini, "gerçekliğini" ortaya koyar. Kullanılan, tüketilen ürün olan mekan, aynı zamanda, üretim aracıdır; mübadele ağları, hammadde ve enerji akışı, hem mekanı şekillendirir hem de mekan tarafından belirlenirler. Bu şekilde üretilmiş olan bu üretim aracı, ne üretici güçlerden, teknik ve bilgidan ayrılabilir, ne onu şekillendiren toplumsal işbölümünden, ne de doğadan, devletten ve üstyapılardan. (s. 111).

Buradan yola çıkarak mekanın üretiminin, iktidara, mekanın politik yapısına içkin olduğu söylenebilir. Mekan üretilmektedir, evet, ama burada söz konusu olan kendiliğinden ve hiçbir müdahale olmadan doğal seyrinde gittiğine yönelik bir üretim değildir. Mekan, belirli amaçlar doğrultusunda, belirli görüşler çerçevesinde üretilir ve yeniden üretilir. Toplumsal mekan olarak düşünülen yerlerin modern anlamıyla kentlerin içinde oluştuğu söylenebilir. Nitekim kentsel yönetimin kent içindeki faaliyetleri yönetebilmesi kendi ideolojilerine uygun alanlar üretmesi ile mümkün olur. Bu açıdan kent bir bakıma iktidarın aracıdır, onun sürekliliğini sağlar. Elbette kentin bu kadar basitçe ele alınması sorunlu olacaktır. O, bunun yanı sıra farklı dinamikleri içinde barındırır; hatta bambaşka uçların karşılaşmasının da mekanı olarak işlev görür.

Yerleşim birimlerinin kırsaldan ayrılarak kente, daha büyük yerleşim yerlerine dönüşmesiyle eş zamanlı olarak toplumsal yaşamda da bir dönüşüm meydana gelmiştir. Tabi ki bu tek başına değil, farklı dinamiklerle birlikte belirleyicilik kazanmıştır.

Nüfustaki artış, insan etkileşimlerinin artması (dinamik yoğunluk) daha küçük yerleşim yerlerine özgü birincil ilişkilerin yerlerini daha büyük yerleşim yerlerine özgü ikincil ilişkilere bırakmasına yol açmıştır. Durkheim, bunu “mekanik dayanışma”dan “organik dayanışma”ya geçilmesiyle kavramsallaştırır, ki bu iş bölümündeki uzmanlaşmanın artmasıyla ilintili olarak düşünülmelidir (Ritzer, 2013, s. 84-88). Uzmanlaşmanın artmasıyla birlikte insanlar arası rekabetin artması, kent yaşamı ve nüfusun da etkisiyle insanların belirli karşılaşma mekanları dışında birbirleri ile ilişki kurmamaları toplumsal yaşamdaki dönüşümün ifadesidir.

Kent her bakımdan ekonomi ile ilişkisi çerçevesinde düşünülür. Nitekim “İktisadi bir tanımlamayla şehir [kent], sakinlerinin hayatlarını tarımdan değil, esas itibarıyla ticaret ve alışverişle kazandıkları bir yerleşim yeridir.” (Weber, 2010, s. 88). Weber, bu anlamda kullanıldığında kentin bir pazar yeri olduğunu ifade eder (s. 89). Bu oldukça önemli bir düşüncedir. Zira teknolojinin, bilgiye erişimin gelişimi ile birlikte kentin daha ileri bir yöne modern kente evrilmesiyle dahi bu durum değişmemiştir. Kent, hala bir pazar yeridir. Üstelik artık burada alınıp-satılan sadece ticari ölçekte gerçekleşmez, toplumsal yapının geçirdiği dönüşümlerle birlikte artık insanların arzuları da alınır ve satılır hale gelmiştir.

Wirth'e (2002) göre kent, insanların sadece iş olanakları buldukları ve yerleşim yeri olarak kullandıkları bir bölgeyi temsil etmez. Ona göre, kent “aynı zamanda dünyanın en uzak yerlerini kendine çeken, türlü bölgeleri, insanları ve etkinlikleri bir düzene göre biçimlendiren ekonomik, siyasal ve kültürel yaşamın öncüsü ve denetleyicisi konumunda olan bir merkezdir” (s. 77). Kent sadece tek yönüyle ele alınacak bir fenomen olmadığını bu çok yönlülüğüyle gösterir. Zaten kentin ortaya çıkışı bir anda değil, bir gelişim sürecinin sonunda meydana gelmiştir. Dolayısıyla geçmiş dönemlerin yaşam tarzının, toplum yapısının izlerini de içerisinde taşır.

Genelde kent tanımı yapılmaya çalışıldığında nüfus üzerinden, yani nicelik bakımından bir değerlendirme yapılır. Oysa bu sosyolojik anlamda bir kent tanımı yapmak için yeterli değildir. Sosyolojik anlamıyla kent, düşünürce göre, “toplumsal açıdan bir örnek olmayan insanların göreceli olarak geniş bir alanda, yoğun bir biçimde ve sürekli olarak birlikte bir yere yerleşmiş bulunması biçiminde tanımlanabilir” (Wirth, 2002, s.

80). Wirth, özellikle kentin kendine has bir yaşam biçimi oluşturması üzerinde durur. Kentte yaşayanlar, kırsalda olduğu gibi tek bir bölgeden gelen, aralarında kan bağı ya da tanışıklık olan insanlar değildir. Aslında bu kentin ayırt edici noktasıdır.

Kent artık sadece insanları kendine doğru çeken bir merkez olmaktan çıkar, onlara belli bir yaşam biçimi sunar. Kentleşme, bu yaşam biçimlerinin sadece tek bir merkezde etkisinin görülmesinden ziyade, kentin sınırlarını da aşacak şekilde genişlemesini içerir. “Kentlerdeki yaşam biçiminin yapısını belirleyen nitelikler bütünü olan kentleşme ve bu etmenlerin gelişmesini ve yayılmasını gösteren kentleşmeyi” sadece niceliksel anlamda, nüfus düzeyinde ve mekan olarak sınırları belirlenmiş bölgelerde görmeyiz, fakat yine de kavramların en iyi şekilde gözlemleneceği yerler bu tür “anakent”lerdir (Wirth, 2002, s. 79-80). Kentler için belirleyici olan heterojen ilişkilerin oluşmasına imkan tanıyan bir mekan oluşturmasıdır: “kent yeryüzünün en uzak yerlerinden, türdeş ve aynı düşüncede olmayan farklı yapıdaki insanları, birbirlerine yardımcı olabilecek bir şekilde bir araya getirmiştir” (s. 81). Fakat bu farklı insanların biraraya gelmesi ortak bir duyguda buluşulması ihtimalini ortadan kaldırır, çünkü ortak deneyimlerin yokluğu ortak duyguların da yokluğuna işaret eder. Kırsal yaşantının, birincil ilişkilerin, “mekanik toplum”un, duyguların biraradalığı kent yaşamı ile birlikte tasfiye edilir. Bu şartlarda ise, “rekabet ve resmi denetim mekanizmaları” (s. 82), birincil ilişkilerin sağladığı dayanışmanın yerini alarak farklı bir etkileşim biçimi getirir.

Henri Lefebvre (2017a), kentin sanayileşmesi ile birlikte bir birikim alanına dönüştüğünden söz eder; bilginin, teknolojinin, insanların, sermayenin birikimidir burada sözünü ettiği. Ona göre kentsel olan endüstriyel olana indirgenir ve bu olayları,olguları algılama ve sınıflandırma için bir temsil biçimi doğurur. Bunun ardından ise gerçeklerin yorumlanması ile yeniden temsil biçimi ortaya çıkar. Lefebvre’ye göre bu, bir körlük alanı yaratır. Bunun sebebi de tüm bu temsil ve yeniden temsil süreçleri içerisinde “yanlış bilgilerin ve yanlış anlamaların” sürekli olarak birey üzerindeki müdahalesidir. Bunların mekanı ise kentsel mekandır. Bu bağlamda düşünüldüğünde tüm bunların gerçekleşmesini mümkün kılan, yanlış bilgileri ve bilinmeyenleri bir müdahale aracına dönüştüren de kentsel mekandır.

İktidar alanının belli bir tüketimi, uyumu, müdahaleyi mümkün kılabilmesi “körlük alanları”nın varlığıyla yakın ilişki içerisinde, çünkü yanlış bilgi ve bilinmeyenler aslında söz konusu normların bireyler üzerindeki etkisini mümkün kılar. Lefebvre, toplumsal olgular, anlamlar, algılar vs. üzerine kurulu üç alandan söz eder; kırsal (köylü), endüstriyel, kentsel. Bu üç alan birbirleri ile iç içe geçmiş, birbirlerinin sınırlarına kaymış, çeşitli bakımlardan ilerlemiş ya da gerilemişlerdir. Kentsel alan her iki dönemde de farklı şekillerde var olmakla birlikte zamanla kendi başına bir alan oluşturur. Endüstriyel şehirde “meta mantığı (üretimi tüketime göre örgütleyecek kadar teşvik edilir), devlet ve kanun mantığı, mekansal örgütlenme mantığı (alanın iyileştirilmesi ve şehircilik), nesne mantığı, gündelik hayat mantığı, dilden, bilgiden, iletişimden alındığı ileri sürülen mantık vs.” (Lefebvre, 2017a, s.37) karşı karşıya gelir ve bir yönetim ilişkisi oluşturma gayesiyle homojen bir toplum varsayar. Oysa kentsel mekan-zaman tam da bu homojenliğin yerini bir farklılıklar görünümüne bırakmasıyla endüstriyel alandan ayrılır.

“Kentsel mekanın biçimi bu yoğunlaşmayı ve bu dağılmayı – kalabalık kitleler, dev birikmeler, boşalmalar, ani dışarı atmalar- ortaya çıkarır ve buna neden olur. Kent, insanların yaya olarak yürüdükleri, obje yığınlarının önünde ve içinde buluştukları, faaliyetlerinin sonuçlarını göremeyecek şekilde çaprazlama temas kurdukları, öngörülemeyen durumlar meydana getirecek şekilde kendi durumlarını karmaşık hale getirdikleri yer olarak tanımlanır.” (Lefebvre, 2017a, s. 41).

Bu aşamada kent mekanı, iktidarın yukarıda bahsedilen gündelik hayatın içine sızdığı pratikler aracılığıyla birey üzerinde tahakküm uygulayabileceği yegane alan olarak vücut bulur. Fakat belirtmek gerekir ki, kent mekanı böylesine tek yönlü bir biçimde tanımlanamaz. Farklılıkları barındırması sebebiyle yarattığı öngörülemeyen durumlarla birlikte bu durumlardan kaçış noktalarını da içinde barındırmaktadır. Lefebvre’ye göre (2017a) sokağın kentsel mekanının bu bağlamda ayrıcalıklı bir yeri vardır. Sokak, hem bir sahiplenme alanı olarak bir iktidar ilişkisini mümkün kılan hem de devrimci eyleme olanak tanıyan bir düzensizlik mekanıdır, ama bu ona göre yeni bir düzen de yaratır. Nihayetinde, “Sokağın kentsel mekanı, sözün söylendiği yer, kelimelerin, işaretlerin ve şeylerin mübadele yeri değil midir? Sözün yazılı hale geldiği

ayrıcalıklı bir yer değil midir? Sözün “vahşi” hale gelebildiği, kanunlardan ve kurumlardan kaçıp duvarlara yazılabildiği başka neresi vardır?” (s.23). Kent içinde en küçük karşılaşma mekanları olan sokaklar, kimi zaman sınırlanmış olabilseler de çoğunlukla toplumun her kesiminden insanı için kullanıma açıktır. Dolayısıyla farklı konumda bulunan insanlar da burada karşılaşabilmektedir. Mural İstanbul özelinde bu, sanat aracılığıyla sokağın kentsel mekanının kullanımı ile örneklenmektedir.

2.3.1. SOKAĞIN KENTSEL MEKANI

“Düzen, bütünü kapsar. Kent mekanı, bu nedenle, tapınaklara ve saraylara doğru giden geniş yolları, sonra meydanları ve orta boydaki yolları, geçiş yerlerini ve pasajları, ticaret ve alışveriş yerlerini, sonra da evleri birbirine bağlayan çiçekler içindeki sevimli dar sokakları kapsar.” (Lefebvre, 2014, s. 174).

Sokaklar kentin kent olarak var olabilmesi için çok önemli bir yere işaret eder. Nasıl ki toplumun yapıtaşısı olarak aileyi düşünürüz, fakat toplum aileden çok daha fazlasını ifade ederse; sokaklar da kentin yapıtaşısı olarak düşünülebilir, her ne kadar kent ondan daha fazlasını ifade ediyor olsa da. Başka bir deyişle aile olmadan toplumsal düzeni sağlamak, mevcut konjoktüre kıyasla daha zor, hatta imkansız görünüyorsa; sokaklar olmadan da bir kentin yönetiminden bahsetmek o kadar olasılık dışındadır. Kentsel mekanın üretimi aslında sokakta görünür hale gelir, diğer yandan da çıkış noktasını “sokağın kentsel mekanı” içerisinde bulur.

Kent, içinde barındırdığı nüfus düşünüldüğünde, fazlasıyla yoğun bir şekilde, “ilişki kurmaya her daim açık ve sürekli kesişen toplu bir ağ sistemi olarak”, söz konusu ilişkilerin gündelik hayatta gerçekleştiği, dolayısıyla gündelik hayat ile ilişkisi içerisinde ele alınması gereken bir kavramdır. Onun çoklu yapısı, başka bir deyişle “çoklu dokuyu oluşturan her katman”, gündelik pratikler içerisindeki bir “karşılaşma mekanı”nı ve üretimin gerçekleştiği alanları simgeler. “Bu üretim zincirinin ilk halkasını ve çoklu ağ sisteminin başlangıç noktasını “sokak” kavramı karşılar.” (Özcan, 2017). Bu anlamda sokağın ilişkiler ağının parçası olması önemlidir.

Bir karşılaşmasının oluşabilmesi için katılımcıların olması gereklidir. Elbette burada sözü edilen yalnızca insan değildir; onunla birlikte doğa, bir sanat yapıtı, duygu vd. bu katılımcılar arasında yer alabilir. Karşılaşma, aslında dokunma duyusuyla benzer bir nitelik taşır; karşılaşma esnasında katılımcılar birbirlerinin hayatlarına dokunurlar. Karşılaşmanın gerçekleşmesi farkındalıkla ilişkilidir. “Bu farkındalık sayesinde karşıyı, “öteki”yi görmek mümkün olurken karşıdaki de diğerini görür yani karşılıklı bir ilişki kurulması sonucunda yaşanan bir görüşme karşılaşmaya dönüşür.” (Dündar, 2015, s. 9-10). Karşılaşma halihazırda bir mekanı gerektirir; karşılaşma mekanları ile kastedilen ise kamusal alanın özelliklerini taşır. Sokak, karşılaşmanın gerçekleştiği mekandır, bu anlamda da kamusal alandır, hatta daha da ötesinde “özel mekanımızdan kafamızı çıkartıp kente ve kentliye karıştırdığımız, soluklanmak için kendimizi şöyle bir dışarı attığımızda içine düştüğümüz, bazen mahalleliyle durup konuştuğumuz bir karşılaşma ya da adının tam anlamıyla “kentli olma” mekanıdır.” (Özcan, 2017). Sokak, kentsel mekanla ilişkinin başlangıç noktasını oluşturur.

Karşılaşma, bir toplumun bütünlüğünü sağlamak açısından son derece önemlidir. Çünkü karşılaşmaların azalması, sınırlanması vd. insanların birbirleriyle bütünlük bir biçimde düşünemeyeceği anlamına da gelir. Modern hayatla birlikte artan kentsel yapılar, kamusal alan ve özel alanın birbirinden ayrılması, bireyselleşme vd. karşılaşmaların minimum seviyede gerçekleşmesine yol açmıştır. Dolayısıyla günümüz toplumları içerisinde bir bağ ya da bütünlük sağlayabilmek için karşılaşmaların artırılması öncelikli görünmektedir. İşte sokak bu anlamda artık çok daha fazla yönetimin alanına girmiştir denebilir. Sokak gibi küçük bir kentsel birimin yönetimi daha büyük bir yönetim anlayışı için olmazsa olmazdır. Nitekim Türkiye’de belediyeler daha küçük yönetim birimleri ve iktidar kurumları olarak sokakların yönetiminden mesuldürler. Bu bir sorumluluk alanı açmış görünse de, aynı zamanda bu iktidar kurumlarının yönetimlerinin devamı sokağın memnuniyeti ölçüsünde başarıya ulaşır. Dolayısıyla sokak yönetim için kullanışlı bir hale gelir.

Yönetimin aracı olarak birçok şey sayılabilir. Fakat bunlardan en önemlilerinden ve aynı zamanda en çok ihmal edilenlerinden biri gündelik hayattır. “Gündelik hayat bizim doğayla dönüştürücü bir praksis içine girdiğimiz, yoldaşlığı ve aşkı öğrendiğimiz,

iletişimsel becerileri edinip geliştirdiğimiz, normatif kavramları pragmatik biçimde formüle edip uyguladığımız, çok çeşitli arzuları, acıları ve coşkunlukları hissettiğimiz ve eninde sonunda sönümlendiğimiz hayati önemdeki çevredir.” (Gardiner, 2016, s. 14). Bu haliyle gündelik hayat eylemlerimizin gerçekleştiği, farklı eylemlerin izlenebileceği ve bu eylemler, insanlar, etkinliklerle karşılaştığımız alandır. Gündelik hayatın en büyük paradoksu toplumsal hayata dair her şeyin içinde gerçekleşmesine rağmen görünmez olmasıdır. Gündelik hayatın sıradanlaşması ona dair bilginin edinilmesini güçleştirir.

“Gündelik hayatın bilgisi gereklidir ama yetmez; kendi kendine de yetmez; çünkü hedef ve mesele, tamamlanmış olguyu resmen tasdik etmek değil, olasılığa doğru yönelmektir; gündelik hayatın bilgisi, toplumsal denen bilimlerin alışıldık şemasına ve projesine göre kümülatif değildir, çünkü kendi nesnesiyle birlikte kendini de değiştirir...” (Lefebvre, 2017b, s. 13).

Lefebvre’ye göre (2007) gündeliklik ve modernlik birbirleriyle bağlantılı olarak düşünülmelidir. Bu iki kavram karşılıklı olarak birbirlerini görünür kılar ama aynı zamanda da gizler. Gündelik hayat “modernlikle birleşen bir şeydir. Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder.” (s. 35-36). Burada modern ile kastedilen yeni ile olan ilişkisi açısından düşünülmelidir. Her dönemde yeni olan şey aslında moderniyi temsil eder. Dolayısıyla sürekli olarak “yeni”ye ve yeniliğe maruz kalan gündelik hayat ondan etkilenir ve yine onu etkiler. Gündelik hayatta yeni olan her şey zamanla sıradanlaşır; gündelik hayatın sıradanlığı. Bu sıradanlık onu görünmez kılar.

Diğer yandan gündelik hayat manipülasyona en açık alandır; bireylerin bir özneye dönüştüğü ve bunun farkında olmadıkları yegane alan. “Manipüle edici ve manipüle edilmiş temsiller, gündelik hayatın içinde birbirine bağlanan şey ile bağlı kalması gereken şeyi ayırt etmeyi, aynı zamanda ayrı kalması gerekeni karıştırmayı mümkün kılarlar.” (Lefebvre, 2017b, s. 80). Bu durumun tesiri manipüle eden kişinin amaçladığı şeye göre ayırmak, görünmez kılmak gibi sonuçlar doğurabilir. “Bu manipülasyonların etkileri kentsel sorunlarda yakından izlenebilmiştir: Kentin parçalanmasını, kırılma ve kopmaları, tarihsel mekânda vaktiyle birleştirici şekilde gerçekleşmiş işlevlerin ayırımını kabul ettirmek ya da yerleşik iktidar düzeni ile gündelik

hayat düzeni arasındaki karışıklığı benimsetmek.” (s. 80). Gündelik hayatın manipülasyonu kent mekanında gerçekleşmesi bakımından oldukça önemlidir. Çünkü insanların yaşamının bir parçası olarak bu iki alan olmazsa olmazdır. Haliyle manipülasyon kaçınılmaz görünür. Oysa daha önce de belirtildiği gibi, bu kaçınılmazlık öznelerin direniş imkanı için de geçerlidir.

Araştırmanın konusu dahilinde Yeldeğirmeni Mahallesi ile Kadıköy Belediyesi'nin ilişkilerinin daha iyi bir noktaya taşınması için 2011 yılında mahallede bir yenileme öngörülmüştür. Bu, mahalle ile ilişkilerin iyi yönde gelişmesine yönelik bir algı ortaya koymaktadır. Diğer yandan bu çalışmadan bağımsız olarak artık mahalle denetimine eskisinden çok daha fazla tabidir; hem idari anlamda bir denetim hem de ekonomik anlamda bir denetim artık mahallenin, mahallenin sokaklarının içine sızmış görünür. Elbette bu kaçınılmazdır, çünkü ilçenin diğer bölgelerine kıyasla Yeldeğirmeni mahallesi'nin olduğu gibi kalabilmesi onu tecrit etmekten başka bir anlam taşımaz.

Aslında burada mahallenin yenilenmesi ya da çevresindeki aşırı kentleşmeye tamamiyle teslim olması arasında bir seçim söz konusudur. İşte burada Foucault'nun “güvenlik toplumu”nun izlerini görmek mümkündür. Yenileme çalışmaları, daha olumsuz sonuçları ortadan kaldırması ve güvenliğin daha çok artacağı güvencesiyle meydana gelmiştir. Çalışma misyonunu belli ölçülerde tamamlasa da mahallede çalışmanın bile mani olamayacağı bir dönüşüm izlenmektedir. İlk anlamıyla mahalle artık daha çok ziyaretçi kabul eder hale gelmiş ve öncesine kıyasla daha fazla insanın karşılaşacağı bir mekana dönüşmüştür.¹² Bu araştırmanın temel odak noktası yenileme çalışmaları için bir araç olarak da kullanılan Mural İstanbul Festivali ile sınırlandırılmıştır. Nitekim aynı şekilde mahalledeki dönüşümden ziyade festival özelinde belediye(ler)nin kurumsal düzeyde amaçları, festivalin sokağa etkisi ve sanat alanı-iktidar alanı işbirliğinin sonuçları sorgulanacaktır.

¹² Bu konuda yapılmış tez çalışmaları için bkz. Şahin, A. S. (2013), Erturan, G. A. (2011).

3. SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE İKTİDARLA İLİŞKİSİ

3. 1. SANAT

Sanatın kesin bir tanımını yapmak eskiden bu yana bu yöndeki tüm çabaları sonuçsuz bırakmıştır. Sanat bir nesnelere yığını ya da nesnelere resimleri değildir; sanatın herhangi bir şekli çeşitli mekanlarda sergilenen, üzerine uzun uzadıya konuşmalar yapılan bir şey de değildir; sanat, yalnızca “sanat tarihi”nin bir objesi de değildir. “Nihayet sanat, hem zamanda hem mekanda dünyanın dört bir yanına yayılmış, altındaki güya “daha gerçek” dünyadan az çok kopuk görünen paralel bir evrene bağlı, fiziksel veya başka türden kurumların oluşturduğu bir takımada da değildir.” (Roelstraete, 2017, s. 78). Şüphesiz ki sanat, tüm bunların “toplamı ve daha fazlasıdır.” (s. 78). Çağlar boyunca sanatın varlığı düzenin dışında simgelenir; o, dünyanın umudunu içinde taşıyan şeydir.

Sanat, yüzyıllardan beri içinde bulunduğu çağın koşullarını anlamak için eşsiz bir araç olmuştur. Aynı şekilde herhangi bir biçimde yapılmış sanat yapıtını anlamak için de çağın koşullarının bilinmesi gereklidir ki, bu da durumu ilişkisel bir biçimde ele almamız gerekliliğini ortaya koyar. Gombrich (1997), sanatçılar için “...bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına becerebildiklerince bizon resmi çiziktiren, bugünse boya satın alıp reklam afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok başka şeyler üreten insanlar” (s. 15) olarak söz eder. Ona göre sanatçılar hayatın yerleşik algılarının dışında olağandışı bir bakış sunarak hayatı başka ve de yeni bir şekilde görmemizi sağlarlar.

Sanat tarihçisi, sanatı ise sanatçıların sürdürdüğü etkinliklerin tümü olarak adlandırsa da kelimenin anlamının mekana ve zamana göre değişebileceğinin de altını çizer. Bir sanat yapıtının ne olduğu, onun güzel olup-olmadığı vs. üzerindeki tartışmalar artan bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Fakat bu, sanatçının özü ile ilgili ve sonu olmayan bir sorular yumağıdır aslında. Çünkü sanat, sanat eseri doğrusu ya da yanlış olan, ölçülebilen bir şey olarak değerlendirilemez. En başında söylendiği gibi, toplumsal konjonktürün anlaşılmasından sanat yapıtının anlaşılacağı aşıkardır.

Sanatçının bir eseri o şekilde değil de bu şekilde yapmasının hem içinde bulunduğu bağlam hem de sanatçının bakış açısı düşünülmeden değerlendirilmesi ve doğru-yanlış şeklinde yargıda bulunulması sanat eserinin niteliğinden bir şey eksiltmez. Bu daha çok izleyicinin hayata bakış açısı ile ilgilidir. Bir sanat eserinin değerlendirilmeden önce ona bakan bakışın tüm alışkanlıklarını ve önyargılarını bir kenara bırakması gerekir. Tabii ki bu her zaman bu şekilde gerçekleşmez. Sanat tarihine baktığımızda ünlü sanatçıların yapıtlarının özellikle dini gerekçelerle yaşadıkları dönemde kabul edilmediğine hatta yasaklandığına bile rastlamak mümkündür (Gombrich, 1997). Yine de sanatçılar, içinde buldukları dönemin toplumsal normlarına aykırı bir şekilde hareket ederek kendi sanatlarını ortaya koymuşlardır.¹³

Sanat yapıtının değerlendirilmesinin zorluğu elbette sanatçıların yaptıklarının kesinkes doğru olduğu anlamına gelmeyeceği bilinmelidir. Bundan ziyade konu, sanatın değerlendirilme süreci ile doğru olmasının ilintili kılınamayacağıdır. “Kimi dönemlerde, sanatçıların ve eleştirmenlerin sanatlarıyla ilgili kurallar saptamaya çalıştıkları doğrudur, ama gerçek şudur ki, yeteneksiz sanatçıların bu kuralları uygulamaya çalışmakla bir şey elde ettikleri görülmemiştir. Büyük ustalar ise, bu kuralları yıkmışlar ve o güne değin akla gelmemiş yeni uyumlara ulaşmasını becermişlerdir.” (Gombrich, 1997, s. 35). Başka bir ifadeyle sanatın açtığı alan içinde kendilerine yeni bir alan açanlar büyük sanatçı olabilmişlerdir.

Gel gelelim ki sanatın ne olduğu, nasıl değerlendirilmesi gerektiği konusundaki tartışmaların sonu yok görünür. Gombrich’e (1997) göre sanatın ilkel biçimleri ile modern biçimleri arasında bir ayrımın yapılması bu sebeple boşuna bir çabadır. Tıpkı dilin ilk olarak nasıl ortaya çıktığı bilinmediği gibi sanatın da ne zaman doğduğu bilinmemektedir (s. 20). Fakat ilk çağlardan kalma mağaralarda her ne kadar bugünkü kavramlar çerçevesinde ele alınamayacak olsa da resimlere rastlayabiliriz. Bunlara sanat yapıtı denemez, ama bir yandan da öyledirler.

Gombrich’e (1997) göre “ilkel” diye adlandırdıklarımız aşağı bir konumu ifade etmekten çok insanlığın doğuşuna daha yakın olmalarından dolayı böyle anılırlar. Haliyle

¹³ Bkz. Caravaggio (1571-1610), Botticelli (1445-1510), vd.

onların düşünme tarzları ile günümüz düşünce tarzları birbirlerinden hayli farklıdır. Onların “imge”¹⁴ ile aralarındaki ilişki sihirli bir yan taşır. Gündelik gerçeklikleri içinde bazen avlarının iyi sonuçlanması, bazen tanrılara adanmış adak vd. üzerinden bir algı oluştururlar imgeler için. Üzerinde asıl durulması gereken şey, günümüze kıyasla daha ilkel görülen imgelerin, sanat yapıtlarının farkı yapıma biçimleri, kullanılan araçlar vd. düzeyi ile ilgili değildir. “...sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kurallarının tarihidir.” (s. 44). Sonuçta “ilkel”lerin imgeye karşı tuttukları tavırları, ön anlamları sadece onlara has bir özellik değildir; günümüzde de sabit görünen, alışılmış kurallar hala mevcuttur.

Sanat tarihçisi ilkelerin imgeleri kullanım biçiminin farklı olduğundan söz eder. Yani imgeler onlar için güzellik, süs ya da zevk için değil, bir amaca hizmet etmesi bakımından kıymetlidir. Yine de vurgulanması gerekir ki, düşünsel anlamda her ne kadar dönemsel farklar olsa da hepsi aynı kültürün bir parçalarıdır (Gombrich, 1997). Yine de modern sanatın ve son aşamada çağdaş sanatın öncellerinden bambaşka bir düzleme geçmiş görümleri de göz ardı edilemez.

Bu elbette toplumsal, teknik ve teknolojik olarak değişen dünyanın insan düşüncesini de değiştirmesi ile ilgilidir. “Uzun tarihsel dönemler boyunca, insan topluluklarının varoluş biçimi nasıl değiştiyse, algı biçimi de aynı şekilde değişmiştir.” (Benjamin, 2015, s. 17). Benjamin’e göre, insanın algılayış biçiminin değişmesinde sadece algının olduğu ortam olarak doğa değil, aynı şekilde tarih de etkilidir. Algıdaki bu değişim düşünce tarihçisi için “aura”nın bozulmasının sebebidir. Onun tanımladığı şekliye aura: “...zaman ve mekanın alışılmadık dokusudur: bir uzaklığın eşsiz biçimde ortaya çıkışıdır, ne kadar yakın olduğu fark etmez.” (s. 18). “Aura” eseri biricik yapan niteliktir.

“Aura”daki bozulmanın toplumsal arkaplanı kitlelerin gittikçe artması ve kitlenin hareketlerinin yoğunlaşmasıyla ilintili iki “koşul” a dayanır; “günümüz kitlelerinin nesnelere “yakın olma” isteği ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek

¹⁴ İmge kavramı, TDK’da “duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj” olarak tanımlanmıştır. Buradaki kullanımı ile buna ek olarak ilkel dönemde çizilen resimler imlenmektedir.

onun benzersizliğini yok etmeye yönelik [Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit] eşit ölçüde tutkulu merakları” (Benjamin, 2015, s.18). Benjamin, modern çağın teknikleşmesi ile birlikte sanat yapıtı da dahil her şeyin yeniden üretilmesi durumunu, isteğini bu koşullar özelinde düşünür. Ona göre, “aura”nın yok edilişi “dünyadaki her şeyin aynı olduğuna dair bir duyu” ile hareket eden bir algıya işaret eder.

Günümüzde ise bu durum karşılığını yine Frankfurt Okulu Teorisyenleri’nin ortaya attığı kültür endüstrisi kavramında bulur. Kültürün endüstrileşmesi her türlü nesnenin, insanın hatta ilişkilerin dahi nesneleşmesi durumuna işaret eder. Artık her şey alınan ve satılan bir hale gelerek ruhunu kaybetmektedir ve sanat da bundan payına düşeni alır.

3.2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Bugünün toplum yapısı geçmişle olan bağıyla birlikte düşünülse dahi önceki toplumsal yapılardan bambaşka bir şekilde ele alınmaktadır. Bu geç modernizm, post-modernizm, entegrasyon toplumu vd. kavramlar üzerinden düşünülebilir. Burada önemsenen ise en basit şekliyle kültürdeki ve kültürün anlamındaki değişikliklerdir. Kültür önceki dönemlerinden tümüyle farklı bir hal alarak şeyleşmiş, endüstrileşmiştir. Kültür endüstrisi kavramı da Frankfurt okulu düşünürlerince kültürün bu karakterini vurgulamak için kullanılır. “Kültür endüstrisi kavramıyla kültür, tümel tarafından özerkliği işgal edilmiş bir şekilde yeniden tanımlanır (Dellaloğlu, 2014, s. 109). Aslında bu kavramla vurgulanan kültürün alınır-satılır bir şey olarak piyasa koşullarına dahil edilmesidir. “Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir.” (s. 112). Dolayısıyla bu süreç kültürün kendine özgü yapısının, aurasının bozulmasıyla sonuçlanır.

Kültürün endüstrileşmesi, müşterilerinin –yüksek ya da düşük kültürden olduğu farketmeksizin- bütünleşmesini önceler. Bu, her iki ucun keskin taraflarının törpülenerek uyum düzeyinde birleşmesine gönderme yapar. Elbette burada önemsenen üstün bir uyum ve kitlelerin birincil önemde olması ile ilgili değildir. Daha ziyade bu durum hesaplanabilirliği ve yönetilebilirliği mümkün kılar. Hangi sınıfa, hangi toplumsal konuma sahip olduğu düşünülmezsizin müşteriler sadece mekanizmanın parçalarından

ibarettir. Kültür endüstrisinin sürekli bir Şekilde inandırđının aksine, kitleler her Şeyin onlar için tasarlandığı özne değil yalnızca nesnelere. Diğer yandan “kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir, kültür endüstrisi de kitleleri kendine uyarlamadıka var olamazdı.” (Adorno, 2011, s. 110). İŞte söz konusu uyumun, bütünleŐmenin sağlanması yalnızca kitlelerin yönetimi ile ilgili değildir aynı zamanda bunun sürebilmesi için kitlelerin uyumu da gereklidir.

Kültür endüstrisi her ne kadar yeni bir kavram olarak ortaya çıkmıŐsa da (Adorno, Horkheimer, 2014) aslında onun varlığı daha eskiye dayanır. Adorno’ya göre kültür endüstrisinde yeni olan Şey, “hep aynı olanın kılığının deđiŐtirilmesinden ibarettir”. Onun endüstri ile kastettiği ise üretim süreçleri ile ilgisi dahilinde değil, konunun tek tipleŐmesine ve dağıtımın tekniklerinin ”rasyonelleŐtirilmesine” gönderme yapar. (Adorno, 2011, s. 112). Kültür endüstrisi, kitle iletişim araçları vasıtasıyla insanların zihinlerinde sürekli bir yönlendirmeyi mümkün kılar. Kültürün sürekli denetimi söz konusudur. Her kültür ürünü farklı bir g r n mlle fakat tek tipleŐmiŐ bir biçimde sunulur.

Max Weber’in moderniteyle birlikte anlam dünyasının yerini her Şeyin bir metaya dönüştüğü dünyaya bıraktığı düşüncesi (dünyanın büyüsünün bozulması), kültür endüstrisinin denetlemesini kolaylaştırır. Fakat kültür endüstrisi söz konusu anlamı ortadan kaldırmaz, daha ziyade onu farklı bir kılıkta yeniden üreterek devam ettirir. “Benjamin’in geleneksel sanat yapıtını aura’yla, Şimdiki zamanda olmayanın buradahđıyla tanımlayıŐı kabul edilirse, kültür endüstrisi de aura ilkesinin karşısına onun tam karşıtı başka bir ilke koymayıp, çürümeye yüz tutmuŐ aura’yı ortalığı dumana boğan bir buhar halesi halinde muhafaza etmesiyle tanımlanabilir.” (Adorno, 2011, s. 113). Bu “buhar halesi” toplumsal ilişkilerin altından belirli olanı çekip alır ve geriye seçeneklerin çokluğu, hep ileriye yönelik bir adım atma dürtüsünün oluşturduğu belirsizliği sürekli bir Şekilde üzerlerine örter. Anlamın belirsizliği, çok anlamlılık, kendini “verili olan üzerinden kurma” vd. kitlelerin yönlendirilmesinde önemli bir nokta teşkil eder.

Diğer yandan “Frankfurt Okulu teorisyenlerinin, kitle kültüründen değil de kültür endüstrisinden söz etmelerinin nedeni, kültürün kapitalist örgütleniŐi söz konusu olduğuunda bunun, sermayenin ihtiyaçlarına değil de, kitlelerin ihtiyaçlarına hizmet ettiği izlenimini veriyor olmasidir” (Duva, 2017, s. 44). En basit haliyle reklam bunun iyi bir

göstergesidir. Reklamlar vasıtasıyla yeni ve yapay ihtiyaçlar ortaya çıkar. “Reklam, hep o aynı hiç değişmeyen o genel öneriyi yapmak için kendi başına kullanılan bir dildir.” (Berger, 2013, s. 131). Reklamlarla birlikte tüketiciye sunulan onun daha da zenginleşeceği vaadidir. Reklam her türlü kültürel ürünü yeni bir formatta yeniden sunar, fakat o “...nesneleri değil toplumsal ilişkileri amaçlar.” (s. 132). Bu da kitlelerin yönlendirilmesinde bir araç olarak işlev görür.

Kültür endüstrisinde esas olan kültürün nesnelere dönüşmesi, meta olarak kullanılmasıdır. Reklam bunun araçlarından sadece birisidir. Guy Debord, bunu daha da genişletir. Artık gerçekliğin gösteriden başka bir şey olmadığını iddia eder. Ona göre, artık içinde yaşadığımız toplum “gösteri toplumu”dur. Guy Debord, Gösteri Toplumu’nu bir temsiliyet üzerinden tanımlar. Ona göre, yaşanan her şey yerini bir temsile bırakmıştır. Gerçeklik artık ortadan kalkmış ve gösteriyle iç içe geçmiş yeni bir gerçeklik oluşmuştur. Bu noktada, Debord’un üzerinde özenle durduğu şey gösterinin topluma eklenen, dışarıdan gelen bir şey olmadığıdır. Ona göre; “Gerçeklik gösteri içinde birdenbire belirir; gösteri gerçektir. Bu karşılıklı yabancılaşma, varolan toplumun özü ve dayanağıdır” (Debord, 2016, sf. 36). Debord, söz konusu yabancılaşmanın dayanağını iktisadın iktidarında görür. Ekonomik yaşam içerisindeki işbölümü, rekabetçi piyasa ve buna benzer tüm etkiler bireyin toplum içerisinde tecrit edilmiş bir hale gelmesinin kökeninde yatan şeylerdir. Ekonomik yaşam bireyin insani yaşamına önem vermez, buna bağlı olarak onu hep kendisi için üreten bir meta haline getirmeyi amaç edinir. Bunun seviyesini artıracak olan, insanın tüm enerjisini sistem için harcamasını olanaklı kılan ise tüketimdir. İşyeri dışarısında boş zaman olarak nitelenen zamanın da yine sisteme dahil olmasını sağlayan tüketim kültürü, iş yaşamı içinden tecrit edilen bireyin artık toplumsal yaşam içerisinde de tecrit edilmesini olanaklı hale getirir. “Tecrit üzerine kurulu olan ekonomik sistem, döngüsel bir tecrit üretimidir. Tecrit tekniği yaratır ve bunun karşılığında da teknik süreç tecrit eder.” (s. 43). Bu durumu Foucault’cu düşünce içerisinde “normalleşme” kavramı ile birlikte düşünmek mümkündür.

Bireyin kapitalist ilişkiler öncesinde nesnelere kullanım değeri üzerinden kurmuş olduğu “sahip olma”¹⁵ ilişkisi artık değişim değeri üzerinden sağlanmaktadır. Daha somut ifadesiyle, nesneyle kurulan ilişki, nesnelere satın almak ve nesnelere “sahip olmak” anlamını taşıyan tüketim edimi üzerinden gerçekleşmektedir. Dolayısıyla yeni bir değer sistemi oluşmuş ve bu sonu gelmez bir sarmal biçimini almıştır. Bunu sağlayan koşullar ise tek biçimli değildir. Artık gündelik yaşam pratikleri içine dahil edebileceğimiz tüm eylem alanları (kamusal alan, özel alan, boş zaman), teknolojik gelişmelerin de etkisiyle, tüketimin sunumunun gerçekleştiği gösteri alanlarına dönüşmüşlerdir (Fromm, 2003).

Tecrit edilen, yalnızlaştırılan birey artık yaşamın içerisinde de varlık ve yokluk arasında bocalar. Nihayetinde artık deneyimden uzaklaştırılan bireyler vardır. Buna aracılık eden ise gösterinin kendisidir. Modern çağ, gösteri çağıdır; modern toplum ise gösteri toplumdur. Debord’un (2016) deyişiyle modern gösteri, bireylerin yapabilecekleri şeyleri yansıtır, fakat burada izin verilen ile olanaklı olan farklıdır. Diğer bir ifadeyle söyleyecek olursak, modern gösteri seçimi yok etmez, sadece seçilecek olan şeyin ne olduğunu kendisi belirler. Böylece özgür seçimi kısıtlar ki bu, her türlü iktidarın yönetme şekline de gönderme yapar.. Benzer şekilde tüketim kültürü içerisinde de olan budur. Serkan Dora’nın aktardığı biçimiyle “...tüketici kendisine yeni özgürlükler sunulduğunu zannedebilir, oysa acımasızca aldatılmaktadır. Sunulan şey özgürlük yanılsamasından başka bir şey değildir” (Dora, 2003, sf. 180). Bu durum ekonomik iktidarın meşrulaştırıcı etkilerinden en önemlisidir denebilir.

Debord’a göre *Gösteri Toplumu*’nun, tüketim kültürünün böyle geniş bir alana yayılmasını, toplum üzerinde bir tahakküm uygulamasını mümkün kılan şey “meta”dır. Gösteri, metanın toplumsal olanı ele geçirdiği andır. Ona göre, aslında gördüğümüz şey metanın dünyasıdır (Debord, 2016, sf. 50). İktisadi yaşamla birlikte başlayan metanın hayatımıza girmesi, iktisadi yaşamın gelişmesiyle görünürde insanın doğal yaşam içerisinde ayakta kalma mücadelesinin baskısını ortadan kaldırmıştır. Reklamlar, hem

¹⁵ Söz konusu kavram Erich Fromm’un kullanıldığı biçimiyle ele alınmıştır: “Tüketim, günümüzün aşırı üretim toplumunun belki de en önemli ‘sahip olma’ biçimidir. (...) her tüketilen şey, tüketildiği andan itibaren tüketiciyi tatmin edemez hale geldiği için de insanlar yeniden ve daha fazla tüketime yönelmek zorunda kalmaktadırlar.” (Fromm, 2003: 51-52).

gösterinin hem de bu mücadelenin sömürülmesinin en iyi ifadesi olması sebebiyle önemlidir. Fakat burada üstünde durmamız gereken husus, ayakta kalma mücadelesinin ortadan kalkmamış olmasıdır. Bundan ziyade metaların bolluğu, teknolojideki gelişmeler, gösterinin var olan her alana yayılması insanlığı farklı bir ayakta kalma mücadelesi içerisine sokmuştur.

3.2.1. META OLARAK SANAT YAPITI

Kültürün, tekniğin ve teknolojinin gelişimiyle böylesi bir dönüşüm sanat yapıtı için de geçerlidir. Teknik olanaklar nesnelere kopyalanmasını mümkün kılar. Aynı ticari üründen binlerce üretilbileceği gibi, sanat yapıtı da artık bir meta haline geldiğinden, bu onun içinde geçerlidir. Benjamin'e (2015) göre sanat yapıtının bu kopyalanabilirliği yeni bir şey değildir. Yani sanatçılar eserlerini yaymak, çıraklar pratik yapmak için sanat yapıtını kopyalamışlardır. Fakat içinde bulunduğumuz tekniğin araçlarının son haddine ulaştığı bu çağda sanat yapıtının kopyalanması başka bir boyuta varmıştır. Teknik olarak yeniden üretilen sanat yapıtı, kopyalama süreci ile birlikte anlamını da değiştirmiştir. Tarih felsefecisine göre, "en kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik bir şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği - belirli bir mekandaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihçenin izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyetidir - ve yalnızca budur." (s. 13). Sanat yapıtının alınıp satılması yeni olan bir şey değildir elbette. Resim geleneği içerisinde yağlı boya tabloların nüfuz göstergesi olması, onları satın alabilme gücü ile birlikte düşünülmelidir. Fakat günümüzün teknik koşulları sanat yapıtını daha önce olmadığı bir şekilde dönüştürmüştür. Nitekim Kuspit'in yazdıkları modern sanatın konumunu özetler niteliktedir;

Sanat, topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir; başka bir deyişle, ticari değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat, sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirmiştir. Sanatçı olmak için bir "kavram"a sahip olunmasının yettiği inancı da sanatı aşındırmıştır; söz konusu inanç, sanatçı kavramının da sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir. (Kuspit, 2010, 24)

Sanat yapıtının yeniden üretimi ile birlikte hangisinin orijinal olduğunun bir önemi kalmaz. Orijinalin içinde bulunduğu gelenek, onun üretim koşulları vd. hepsi silinir. Geriye ise yalnızca diğer nesnelere gibi bir nesne, bir meta kalır. Orijinal yapıtın “şimdi ve buradalığı” onun sahiciliğinin temelidir. “Fiziksel dayanıklılığından tarihi tanıklığına kadar, orijinalinden beri yapıta içkin olan bütün aktarılabilir şeylerin özü bir nesnenin sahiciliğini oluşturur.” (Benjamin, 2015, s. 15). Gelenek, sahiciliğe içkindir ve yapıt sahiciliğini yitirdiğinde gelenekle olan bağını, dolayısıyla gelenekten aldığı ağırlığı da yitirir. Benjamin, buna aura ile ilişkisi içerisinde yaklaşır; “teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aura'sıdır.” (s. 15). Daha başka bir deyişle söylenebilir ki, sanat daha çok “ilkel” ve büyüye, sihre yakın anlamını kaybetmiştir.

Van Gogh, ressam olmanın İsa olmakla benzerlik gösterdiğini söyler. Tıpkı İsa gibi sanatçı da toplumdan dışlanır fakat o yine sanatına duyduğu inancı kaybetmez, tıpkı İsa gibi. Van Gogh bu benzerliği kendi yaşamının acıları, ve yoksulluğu üzerinden de kurar. “Ona göre sanat, toplumsal şöhrete değil, yoksulluk ve acıya dayanıyordu.” (Kuspit, 2010, s. 158). Fakat yine bu yoksulluk ve acıdan sıyrılmanın, sanatçının insan olan tarafını ortaya çıkarmasının yolunu da sanat sağlıyordu. Bu, sanatın mucizeler yaratabileceğine olan bir inançtı.

Van Gogh’un sanatı, estetiğin kurallarına körü körüne bir bağlılığı içermiyordu, daha ziyade onun sanatında bulunan dinin ruhuydu. Fakat bu dinin onun yapıtlarında karşılığını bulması anlamında değil, sanatın bir din olduğu üzerine düşüncesiyle ilgiliydi. “Van Gogh, yaşayan sanat dinini seçmiş ve belki de bu dinin en iyi örneğini vermiş, sanatın lanetlenmiş dünyamızı kendi kendinden kurtararak ona dini bir yön verebileceğine inanmıştır.” (Kuspit, 2010, s. 158). Onun acılar içinde yaşamda başarısız oluşu, sanatta başarısını sağlamıştır. O, yaşamını daha yüce bir şey için harcamaya inanıyordu. “İşte bu daha yüce olan şey –Van Gogh’un uğruna akademisyenler tarafından çarmıha gerilmeyi göze aldığı, yaşamını vermeye hazır olduğu şey- sanattır” (s. 159). Kuspit, *Sanatın Sonu*’nda Van Gogh’dan ve onun sanatla kurduğu derin ilişkiden bahsettikten sonra günümüz sanatına kafasını çevirir. Günümüzde hangi sanatçı, sanatla

bu şekilde bir ilişki içindedir, diye sorarak sanatın artık o eski yüceliğini yitirdiğinden bahseder.

Günümüz toplumunun kapitalist ilişkiler çerçevesinde şekillenmesi sanatın para olmadan düşünülmesini zor kılar. Dolayısıyla Van Gogh'un kendi yaşamını sanata adanması, bunu yine en yüce amaç olan sanat için yapması günümüzde imkansız görünür. Kuspit'e (2010) göre günümüzde "tamamen iş dünyası, üstelik de zalim bir iş dünyası haline gelen sanat ortamında sanatsal bir amaç uğruna kendini kurban etmek imkansız gibidir" (s. 160). Sanat yapıtının da kültürle birlikte endüsrileşmesi sanat yapıtının toplumun gerçekliğinden ayrı düşünülen yanı gittikçe kaybolmuştur. "Ampirik gerçeklikle karşıtlığının tasfiyesiyle birlikte sanat bir asalak karakterine bürünür ve dışarıdaki gerçekliğin yerine geçecek bir gerçeklik olarak ortaya çıkmasıyla, kültürle kendi içeriğiyle olduğu gibi bir ilişki kurma eğilimi gösterir"(Adorno, Horkheimer, 2014, 349). Bu, sanatın içinde bulunduğu toplumun hep bir muhalefetiymişçesine algılanmasını kesintiye uğratar. Günümüz toplumunun en belirgin özelliği her şeyin "aynı" olduğu bir tekelleşmeye yönelmesidir.

Kültürün endüsrileşmesiyle birlikte bireyselliğin merkezde olması, tarihsel öğelerin git gitgide yeni ve şaşalı bir şekilde sunulması, içinde modernizmin soğuk yüzünü gizler. Bu aslında her türlü çatışmayı gölgeleyen bir durumdur. Toplumda uyumlu, bütünsel bir algının oluşması hedeflenir. Nitekim sanat yapıtının çatışmacı duruşu uyumsuzluğun yok edilmesiyle birlikte silinir gider. "Yaşam tüm çatışmaları ıstırabın en derin mağaralarına gömüp onları acımasız bir baskıyla görünmez kıldığı için, sanat yapıtları içindeki çatışmasızlık dışarıdaki yaşama herhangi bir çatışma taşımamalarını perçinler." (Adorno, Horkheimer, 2014, s. 365). Toplumda çatışmanın yok olması sanatın büsbütün bir meta olarak kullanıma girmesini sağlar. Fakat burada mühim olan sanatın hala içinde bireysel ya da toplumsal bir çatışma bulunduruyormuş görünümüdür. Bu aslında hala bir çatışma umudu taşıyormuşçasına bir yanılısama oluşturur. Fakat bu yanılısama için diğer yandan Frankfurt Okulu düşünürleri şu soruyu sormayı da ihmal etmez; "estetik düğümün, geliştirmenin, çatışmanın tasfiyesi son direnişin tasfiyesi anlamına mı gelir, yoksa ortam direnişin gizli her yerdeliği anlamına

mı gelir?” (s. 366). Bu bağlamda günümüz sanatının ele alınış biçimindeki farklı yanları okuyabilmek elzem görünür.

Frankfurt Okulu düşünürlerince aydınlanmanın vaad ettiği akıl yoluyla özgürleşme potansiyelini gerçekleştirilememiştir ve akıl, faydacı ve araçsal bir niteliğe bürünmüştür. Bu toplumun sayılara indirgenerek düşünülmesine yol açmıştır. Düşünürlere göre, “modernliğin tarihi, aklın araçsallaşmasının tarihidir.” (Dellaloğlu, 2014, s. 38). Onların en ayırt edici yanı modern aklın eleştirisini yapmalarıdır. Çünkü aydınlanmanın vaad ettikleri ve sundukları arasındaki çelişki, aydınlanmanın kendi kendisini imha etmesiyle sonuçlanır. Öncelikle aklın böylesine ön planda düşünülmesi her ne kadar bireyin ön plana çıktığı bir toplum planı öngörse de, gerçekte olan yoğun bireyselleşme ile bireyin silinmesi ve şeyleşmesidir. Birey artık bütünü bir parçası olarak, bütüne uyum sağlayan davranışlar sergilemelidir ki, araçsallaşan aklın dışında “öteki” konumunda olmasın. Kültür endüstrisiyle birlikte birey düzene uyum sağlamak dışında varlığını sunamamaktadır. Çünkü kendine ait olan tavırları sergilediğinde toplum tarafından dışlanır. “Modern özne, modernliğin öznesi olduğu için modern değildir; modernliğin ürettiği özne olduğu için moderndir.” (Dellaloğlu, 2014, s. 117). Yani aklın kuralları evrensel olarak tanımlanmış ve tikelin buna uyum sağlamasından başka seneçek kalmamıştır. Düşünürler için akıl sadece teknoloji ile ilişkisi dahilinde düşünülemez, artık akıl “bürokratik zorbalığın ve toplumsal iktidarın da bir aracına dönüşmüştür.” (s. 39). Aklın bu konumu toplumsal yaşamı her yönüyle etkilemiştir.

Aydınlanma düşüncesinde aklın doğayı egemenlik altına alması ayırt edici bir nitelik taşır. Fakat insanın doğayı egemenlik altına alması insanın kendi üzerinde kurduğu egemenliğe de dönüşmüştür. Bu da nihayetinde tüm o bütünsel görünümüne rağmen, bölünmüş ve parçalara ayrılmış bir toplumsal yaşamın temellerini atmıştır. Adorno’ya göre ise bu bölünmüş ve parçalanmış yapı içinde, tüm bu yanlısamlara rağmen sığılabilecek bir alan mevcuttur. Bu sanattır (Dellaloğlu, 2014, s. 56). Sanat, toplumsal yaşamın bu bozulmuş yapısından çıkmanın bir yolu olarak görülür.

Bu anlamda sanatın konumu, ayrıcalıklıdır. Gombrich (1997), ilkel düşünce tarzlarının günümüzde de hala varlığını sürdürdüğünü söyleyerek aslında bunu ima eder. Sanatın ilkel dönemlerden bu yana değişmesi, düşüncenin dönüşmesi ile ilgiliydi ama

sanatın özünde var olan özerk yapı her dönemin sanatı içerisinde de varlığını sürdürür. Sanatın topluma muhalif bir konumda yer alabilmesi onun özerkliğini koruması ile mümkündür. Sanatın özerk yapısı, kapitalizmin gelişimiyle birlikte piyasa koşulları içinde bir meta olarak değişim döngüsüne katılmasıyla sorgulanır hale gelmiştir. Sanatın kapitalist toplum içerisinde olmasına rağmen onunla arasına mesafe koyabilmesi, onunla arasında eleştirel bir ilişki kurabilmesi ona bu özerkliği sağlayabilir (Dellaloğlu, 2014, s. 58). Bu da sanatçıların sanatlarını hangi amaç uğruna yaptıkları, ve sergiledikleri üzerinden bir değerlendirme ile gözlemlenebilir.

3.3. MODERN SANAT

Sanatın modern formunun yerini çağdaş sanata bırakmasıyla sanatın konumu daha tartışmalı ve karışık bir hale gelir. Sanatın sonunun geldiği ile ilgili düşüncelerin yanı sıra artık başka bir sanatın mümkün olup-olmadığını (Yüksekbağ (Haz.), 2019) sorgulayanlarda mevcuttur. Bu anlamda öncelikle modern sanatın ne olduğu, daha sonra ise çağdaş sanatın kendini sunma biçimleriyle birlikte –modern sanat ile olan farkları– nasıl bir yerde durduğu üzerine tartışılması gerekir. Bu sayede sanatın, estetiğin ilişkisel bir biçimde nasıl ele alınacağını incelemek mümkün olabilecektir. Yine sanatla bambaşka yönlerde olduğu düşünülen iktidarın nasıl bir ilişkisellik içinde ele alınacağını belirtmek de önemli görünmektedir.

3.3.1. MODERNİZMİN SANATI

Modern sanatın incelenebilmesi için, onun hangi toplumsal koşullar içerisinde ortaya çıktığına bakmak gereklidir. Bunun için de benzer anlamlar taşıdığı düşünülen modernizm ve modernlik arasında bir ayırım yapmak gerekli görünür. “Modernizm on dokuzuncu yüzyılın sonunda batıda ortaya çıkan kültürel bir harekettir. Modernlik terimi ise modern dünyayı doğuran değişimlerin hepsini kapsamlı bir şekilde ifade etmek için kullanılmaktadır” (Kumar, 2004, 88; Uca, 2017, s. 24). Modernizm, sanayi ve Fransız devrimleriyle birlikte tekniğin, teknolojinin ve hepsinin dayandığı temel olarak aklın toplumsal yaşama girmesiyle meydana gelir. Modern dönemde aklın böylesine yüceltilmesi, doğanın egemenlik altına alınarak her şeyin hesaplanabilir olarak görülmesi insan düşüncesinde yeni bir çağın başlangıcı olarak düşünülebilir. Modern sanatın da bu

bağlamda ele alınması toplumsal yaşamın dışarısında yığılmasına gerçekleşemez. Modern sanatın, ekonomik, politik, dönüşmüş toplumsal ilişkilerin anlaşılardan ifade edilmesi zordur. Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi sanatın çağının düşüncesini yansıttığını unutmamak gerekir.

Modernlikle birlikte toplumsal düşünce şekil değiştirir. “Kökünü Aydınlanma felsefesine dayanan ve insanlara mutlu bir tablo çizen modernizm, en nihayetinde toplumsal bunalımlara sebep olmuş; ancak sanat adına yaşanan bu bunalımlar bir çağın etkin sanat/estetik formlarına dönüşmüştür” (Şahin, 2016, s. 78). Teknik, politik, düşünsel gelişmeler toplumda bir sarsıntı yaratmış, o güne dek geleneğin merkezde olduğu bir yaşam, geleneğin karşıtı olarak konumlanan aklın merkezde olduğu bir hale dönüşmüştür. Durumun bu şekilde gerçekleşmesi toplumdaki herkes ve her şey üzerinde bambaşka bir algının oluşmasıyla sonuçlanır. Modernizmle birlikte ticaretin baş aktörleri, yalnızca ticari yaşam üzerinde bir denetleme sağlamaz, “aynı zamanda Avrupa Merkezci bir modern sanat anlayışını icat ederek” kendilerinden önce dinin (kilisenin) tekeli altındaki “beğeni kalıplarını”, “yeni estetik kurallarla” (Uca, 2017, s. 23) dönüştürmüşlerdi. Estetiğin en belirleyici yönü, geleneğin ortadan kaldırılmasına yönelik yaklaşımları bütünüydü. Aklın evrensel olduğu inancı bu konuda da hükmünü sürdürmekteydi. Avrupalı modernistler dünyanın diğer bölgelerindeki sanatın da kendi koydukları kurallar çerçevesinde değerlendirilmesini öngörüyorlardı.

Dikkat çekilmesi gerekir ki modern sanatın doğuşu Batı’da olmuştur. Bu oldukça önemlidir, çünkü bu, modern sanatın etkilendiği koşulların Batı’nın sahip olduğu toplumsallık içerisinde gerçekleştiğine işaret eder. Dolayısıyla farklı kültürlere ve yaşam olanaklarına sahip olan dünyanın başka hiçbir yerinde, modern sanat, Batı’daki anlamıyla değerlendirilemez. Buna rağmen Batı’nın kendi estetik anlayışını evrenselmişçesine sunması ise bir güç ilişkisi içerisinde düşünülmelidir. Batı merkezli modernliğin gücünü aldığı kanal ise kendisinden önceki geleneğin iktidarını tamamen ortadan kaldırması veya dönüşüme uğratılmasında aranmalıdır. Nitekim modern anlamda “ilerleme”ye dönük tüm gelişimler, bilimin sarsılmaz konumu, modernliğin Sanayi ve Fransız devrimlerinden aldığı gücün tamamı Batı’nın coğrafi sınırları içinde gerçekleşir. Ve en nihayetinde aklı

icat eden Batı merkezli modernitedir. Dolayısıyla özgürlüğün, aklın, bilimin, sanatın dayandığı kaynak, Batı'da temellenmektedir.

Günümüzde yaygın şekilde kullanılan “modern” sözcüğü Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir (Şahin, 2016, s. 79). Kavramın neyi ifade ettiğini bilmek önemlidir. “Modemlik kelimesinden, yeni olanın ve yeniliğin işaretini taşıyan şeyi anlamak gerekir: Parlaklıktır, paradokstur, teknik veya dünyevilik tarafından damgalanmış olandır. Gözüpektir (öyle görünür), geçicidir, kendini ilan eden ve kendini alkışlatan maceradır.” (Lefebvre, 2007, s. 35). Modernlik kavramının içini dolduran şey geleneğe karşı tutunduğu tavidir. O; gelenekle, geçmişle, eski olanla hep bir karşıtlık içindedir. Moderni oluşturan şey yeni olandır ve bu bağlamda ilerlemeye dönük her şeydir. Bu düşünce daha sonraları tarihte bir “ilerleme” olduğu düşüncesiyle birlikte düşünülmüştür. Nitekim Frankfurt Okulu'nun aydınlanma ve Batı merkezli modernite anlayışı üzerindeki en temel eleştirisi buna karşıt bir konumda bulunmasından kaynaklanır. Hep bir “yeni”ye gönderme yapan modernlik düşüncesi tarihle olan bağını da koparmıştır (Dellaloğlu, 2008). Frankfurt Okulu Düşünürleri’nden W. Benjamin’in *Tarih Kavramı Üzerine* isimli eseri bu bakış açısına bir eleştiri niteliğindedir.

Modernin hep bir “yeni”ye gönderme yapması tabi ki sanatı da etkilemiş ve sanatçıların geçmişle olan ilişkilerini yeniden düşünmelerine neden olmuştur. Bu doğrultuda kaçınılmazdır ki, modern sanatın da gelenekle ilişkisi karşıtlık içerecek biçimde yeniden düzenlenmiştir. Fakat bu, değişimlerle birlikte toplumsal yaşamda oluşan boşluğun beraberinde getirdiği yabancılaşma ve yalnızlaşma ile birlikte düşünülmelidir. İşbölümündeki uzmanlaşma, kent yaşamı vd. ile beraber bireyin içinde bulunduğu kalabalıklardan soyutlanması durumu ortaya çıkmıştır. “Kapitalizmin gelişmesi ve kapitalizme alternatif bir dünya sisteminin siyasal gerçekliği ya da bir başka deyişle değişen dünya, sanatçının üzerinde ağır baskılara yol açan bir değişme sürecini ortaya koymuştur” (Şahin, 2016, s. 82). Modern sanat akımlarının ortaya çıkışı, aralarında birbirlerine karşıt biçimde kurulan ilişkiler bunun en iyi ifadesi olabilir.

Sanatın içinde bulunduğu düşünsel yapının tam zıttı yönde değişmesi muhakkak ki onun yeni bir şeyler meydana getirme güdüsünü de tetiklemiştir. Modernizmle birlikte

değişen Batı toplumu nasıl ki yeni toplumsal kategoriler oluşturduysa, sanat da yeni akımlar içerisinde kendi ifadesini sağlamıştır. “Bir yanda bilim, akıl, ilerleme, sanayicilik; öbür yanda bunların duygulanım, sezgi ve imgelemin özgür oyunu lehine tutkulu bir şekilde yadsınması ve reddedilmesi duruyordu.” (Kumar, 2004; Uca, 2017, s. 23). Örneğin Romantizm, “dönemin egemen Neo-klasizmine” karşı olarak ortaya çıkmıştır. Romantizm, geçmişin değerlerini de içine alan bir akımdır. Modern dönemin bireyselliği ön plana çıkaran görünümüne ve yeni olana bir eleştiri olarak ortaya çıkar. Benzer şekilde Sürrealizm de modern aklın 1. Dünya Savaşı’nda yarattığı yıkıma bir protesto biçiminde ortaya çıkmıştır. Örnekler çoğaltılabilir, fakat özetlenirse, “modern sanat, dünyaya egemen olan modern rasyonel batı aklıyla estetiğin ve duygunun uyumu veya karşıtlığı üzerinden ilerlemiş, ilerlemektedir” (s. 24). Bu durum, sanatın toplumla yakın ilişkisinin göz ardı edilemeyeceğini bir kez daha tekrarlar niteliktedir.

Modern sanat, önceleri çağdaş sanat şeklinde de kullanılmaktaydı. Çağdaş kelimesi 17. yüzyılın ortalarında kullanılmaya başlandı. Fakat günümüzde kelimenin kazandığı “tarihsel ve eleştirel” anlamlarını İkinci Dünya Savaşı sonrasında edindi. “Kelime, ilkin, modernin dönemleştirmeci kullanımını spesifikleştirmek, sonra da bu spesifikliği ortadan kaldırmak üzere dolaşıma girdi.” (Osborne, 2017a, s. 15). Sanatın ilerici yönü başlangıçta şimdikinden farklı bir zaman olan gelecekle eş olarak düşünülse de, sonraları “genişlemiş bir şimdiki zaman”la birlikte tanımlanmaya başladı. Başlangıçta modern ile çağdaş arasındaki bugün kullanıldığı biçimde bir karşıtlık kurulmuyordu, aksine çağdaş modernin sıfatı olarak kullanılıyordu: “çağdaş en yeni moderndi.” (s. 16). Bu şekliyle aralarındaki fark ise “daha ılımlı, kopuş vurgusunu kısmen yitirmiş bir gelecek tahayyülü” ile birlikte düşünülmesiydi.

Osborne’e (2017b) göre kavramın 17. Yüzyılda kullanılmaya başlamasına rağmen bugünkü anlamıyla eleştirel bir nitelik kazanması son on yılda gerçekleşmiştir. Bu da metnin yazıldığı tarih göz önünde bulundurularak, yaklaşık 1980’lerin ortaları, 1990’lar gibi bir tarihe tekabül eder (Osborne, buna ek olarak çağdaşın üç farklı döneme ayrılabilceğini -1945, 1968, 1989- de ekler ve bu üç dönemin birbirlerinden bağımsız olarak değil, birbirleri tarafından dolayımlanmış bir şekilde düşünülmesi gerektiğinin de

altını çizer (s. 22)).¹⁶ Çağdaşlık düşüncesi aslında tamamen yeni bir fikirdir. Diğer açıdan, çağdaş kelimesinin kullanımı “basit bir etiket ya da dönemleştirme” olarak sınırlandırıldığında tarihsel-toplumsal-siyasi anlamını yitirme tehlikesini de içinde taşır. Bu ayrımın yapılmasının Osborne açısından önemli görülmesinin sebebi ise tarihsel zaman kavrayışının öncesine kıyasla değişmiş olmasıdır:

Bu değişimin meydana getirdiği durumun farkını ve önemini en iyi yansıtan da con-temporaneity'nin kendine özgü kavramsal grameridir: yalnızca zaman'da' [temporaneity] değil, zamanların biraraya gelmesi [con-]. Mesele, çağdaşlarımızla 'zamanda' birarada yaşıyor ya da var oluyor olmamızdan ibaret değil. Zaman bu birarada varoluşa kayıtsız değil. Burada daha önemli olan, şimdiki zamanın, günümüzde giderek, farklı ama eşit derecede 'mevcut' 'zamansallıkların' ya da 'zamanların' biraradalığıyla tanımlanıyor olması; kopukluk içinde bir zamansal birliktelik ya da şimdiki zamanların kopuk birlikteliği... (Osborne, 2017a, s. 17)

Kelimenin anlamı itibariyle de bugün çağdaşın, çağdaş sanatın birbirinden farklı alanları etkileşim de bulunmaya yöneltmesi daha anlaşılır görünür. İlişkisel sosyolojiye bir yaklaşım olarak “gözümüzün önündeki apaçık olgulardan ziyade onları farklılaştıran ya da bir araya getiren ilişkilerin yapısına” odaklanan “ilişkisel perspektif” (Esgin, Çeğin, 2015, s. 13), çağdaş sanatı da günümüzde farklı alanlarla kurduğu ilişkiselliği içinde düşünmemizi sağlar. Bu aslında Osborne'un da çağdaş sanatın kendi özerkliğini sürdürebilmesi için çağın koşullarını, düşünüş biçimlerini sanatına ekleme yöntemi olarak düşünülebilir.

Sanatın, bugün eskisinden çok daha fazla piyasa koşulları içinde yer alması, kültür endüstrisi ile giderek yakınlaşan ilişkisi sanatın pragmatik bir biçimde düşünülmesini sağlasa da Osborne (2017b), bu durumun çelişkili yanına dikkat çeker. Ona göre, sanatın kültür endüstrisi ile olan yakın ilişkisi “hiçbir şekilde özerkliğin, metalaşma ve politik rasyonalite tarafından tümünden hükümsüz kılınması” demek değildir. Esasen burada gerçekleşen artık sanatın özerk yanının farklı bir sistemde işlerlik kazanmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla sanatın özerkliğini bu sistem içinde koruyabilmesi bu yeni koşulları

¹⁶ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Osborne, 2013.

kendi düşüncesiyle entegre edebilmelidir (s. 22). Bu bağlamda da çağdaş sanata, çağdaş sanatın geliştirdiği stratejilere yakından bakmak gerekli gibidir.

3.4. ÇAĞDAŞ SANATA BAKIŞ

Çağdaş sanatın uygun bir etiket olarak kullanılması “müzayede piyasaları”nda gerçekleşen yükselişle ilgilidir. 1980’lerde müzayede evlerinde sunulan çağdaş sanata özel bölümler “sembolik bir değer yükseltimi” manasına geliyordu. Çağdaş sanat, ekonomik ve entelektüel anlamda kazanımların sağlanabileceği bir alandı. O, belirli çevrelerce oldukça rağbet gördü, bunun en temel sebebi de bu sayede elde edilen bilgi ve birikimin kültürel sermayeye¹⁷ dönüştürülebilmesiydi (Graw, 2015). Dolayısıyla bu bilgiye sahip olmak oldukça önemliydi.

Avrupa’nın (ya da Avrupa-Amerika’nın) vaktiyle tekelinde bulundurduğunu düşündüğü bir “dünya” sanat tarihi ya da felsefesinden farklı olarak, “küresel” bir sanat tarihi veya felsefesi olabilir mi? Bu sorunun ortaya çıkış tarihini de belirleyebiliriz. 1989: Berlin Duvarı’nın yıkıldığı (Avrupa’nın yeni bir fikir haline geldiği) ve Tiananmen Meydanı’ndaki gösterilerin bastırıldığı (Sovyet komunizminden sapan Çin’in, yeni bir yoldan, şimdilerde galip olabileceğini düşündüğü kapitalizm oyununa katıldığı) yıl; daha kabaca söylersek, Soğuk Savaş’ın sonrası. (Rajchman, 2017, s. 20)

Soğuk savaştan bu yana içinde bulunduğumuz çağdaşlık sınırları içinde çağdaşın tanımını yapmak zordur. Çağdaş sözcüğü anlamını içinde bulunduğu koşullar çerçevesinde ve onlarla ilişkisi içinde bulur, “insanın bu kelimeyi sarf ettiği zamanla “aynı zamanda” anlamına gelir ama bu zamanın kendisi değişmektedir (Rajchman, 2017, s. 21). Dolayısıyla çağdaş sözcüğünün birden çok tanımını yapmak mümkündür; bu sebeple de kelime, anlamın muğlaklığını içerisinde taşıyan bir yapıya sahiptir. Giorgio Agamben (2017), çağdaşın tanımını, içinde bulunduğu zamana koyabildiği mesafeyle ilişkisi içerisinde yapar. Ona göre, “asrının ışıklarının kendini körleştirmesine izin vermeyen, o ışıkların içindeki gölgeleri, en mahrem karanlığı yakalayabilen kişiye çağdaş

¹⁷ Kültürel sermaye kavramı, sözel beceri, genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi geniş çeşitlilik gösteren olanakları kapsar. Kavram, kelimenin en geniş anlamıyla kültürün bir iktidar kaynağı haline gelebileceğine işaret etmektedir. (Swartz, 2013). Ayrıca bkz. Bourdieu, Wacquant (2012).

denebilir ancak.” (s. 45). Bu tanımdan hareketle çağdaşlığın o günün sınırları içinde değil, geçmişini de içine alan fakat bu günde bunları yakalayabilen yönüne vurgu ile çağdaş sanatın birbirinden farklı yönlerini kendi içerisinde entegre edebilmesi arasında bir analogi kurmak mümkün olabilir.

Kavramın muğlaklığı elbette tam bir tanımla mümkün kılmasa da, kavramın kendisini, çevresindeki etkenleri, bu etkenlerle giriştiği etkileşimleri sunmak değerlendirmeye katkı sağlar. Çağdaş sanatın yaklaşık bir tanımla yapmadan önce, onun içinde bulunduğu koşullardan, onun konumunu etkileyen toplumsal ilişki ve yapılardan söz etmek yerinde olacaktır.

Çağdaş sanatın endüstri çağında, tüketim kültürü içinde piyasa koşullarıyla yakın ilişki içinde olması, onun özerkliğinin sorgulanması ile sonuçlanır. Kültür endüstrisi olarak bahsedilen süreç aslında başlamış ve bitmiş bir döneme gönderme yapmaz. Kavramın ortaya çıkış tarihinden daha önceleri de içeriğinin örneklerine rastlamak mümkündür. Tıpkı günümüzde kültür endüstrisinin daha ileri noktalara taşındığının farkında olarak çıkış tarihinden sonralara da bakmak mümkündür; tüketim toplumu, gösteri toplumu vd. Artun’a göre sanat 1990’lardan sonra başka bir hal almıştır. Ticari gelişmelerden sanat kendini koruyamamıştır. Dolayısıyla sergiler, müzayedeler, bienaller vd. ile birlikte sanat o eski direnişe yakın, eleştirel anlamını kaybetmiştir. Yani eski “radikal sanat, yerini “işbirlikçi” ve “iliştirilmiş” bir sanata bırakmıştır. Eleştirel düşünceyle birlikte düşünülmesi gereken şey özerkliktir; fakat artık “çıkar ilişkileri” hükmünü sürdürür. “Dolayısıyla, 1990 dönemi sanatçıları statükoya kendi iradeleriyle bağlanır, kültür endüstrisiyle ilişkiler bilinçli olarak pozitifdir” (Drucker, 2005; Artun, 2018; s. 41). Aslına bakılırsa bu sadece sanat için geçerli bir argüman sayılmaz, sonuçta etkisini gösterdiğinden bu yana “neyin doğru, neyin iyi, neyin güzel” olduğuna dair normları piyasa belirlemektedir.

Günümüz koşullarında “toplumsal ilişkiler”in de “piyasa ilişkileri”nin bir yansıması olduğu söylenebilir. “Piyasayı yöneten markaların inşa ettiği gösteri dünyası ve sembolik değerler, kimliklerimizin belirlenmesinde giderek daha etkili olmaktadır. Yani bir bakıma, ne tüketiyorsak oyuuz.” (Artun, 2018, s. 69). Yine günümüzdeki anlamıyla tüketim, ihtiyaçlardan bağımsızlaşmış, bunun yerine toplumdaki konumun

göstergesi biçimini almıştır. Yani neyi, ne kadar tüketebiliyorsanız, toplumsal konumunuzun geçerliliği de buna göre belirlenir (Çetinkaya, 1992; Bayhan, 2011, s. 225). Tüketimin merkezde olduğu bu toplum biçiminde var olan her şey bir meta biçimini almıştır; buna imajlar, giyim tarzı, gidilen okul vd. Yani neyin etiketini üstünüzde taşıyorsanız, toplumsal konumuzun o markanın kalitesine göre ölçülür. Bu da elbette bencil, bireyselliğini her zaman ön planda tutan bireylerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır.

Piyasa için önemli olan hangi işin daha popüler olduğu, popülerliğine bağlı olarak da ne kadar gelir getirdiğidir. Bu bağlamda bir sanat eserinin eskiden hissettirdiği tutku, heyecan vd. günümüzde yapıtın fiyatı için hissedilir. Bourdieu için piyasada iki farklı üretim ve dolaşım tarzı vardır; “bunlardan biri sanatı (sembolik sermaye), diğeri de parayı (ekonomik sermaye) temsil eder.” (Bourdieu, 2006; Artun, 2018, s. 47). Ona göre birincisi “özerk”, çıkarsız, “entelektüel” ve “çağdaş”tır, diğeri ise bunların tam tersidir. Haliyle sanat yapıtının niteliği fiyatından daha önemlidir. Oysa Artun (2018), günümüz piyasa koşullarında sanatın bu konumunu kaybettiğini ve para değeri ile karşılık bulamadığında bir anlamı olmadığına işaret eder. “Bir kere bugün, artık herkesin kabul ettiği gibi, sanat adı altında neyi satarsanız, o sanattır.” (s. 47). Adorno ve Horkheimer’a (2014) göre sanatın bir meta olarak ele alınışı yeni bir şey değildir. Onlar göre yeni olan şey; “sanatın ne olduğunu günümüzde hevesle itiraf etmesi ve kendi özerkliğinden vazgeçip tüketim mallarının arasındaki yerini gururla almasıdır.” (s. 209) . Bu bağlamda sanat, farklı bir niteliksel değişim geçirir:

“Sanatın kullanım değeri, varlığı tüketicinin gözünde bir fetiş haline gelir ve asıl fetiş, yani sanat yapıtlarının düzeyiyle karıştırılan, onlara toplumsal olarak biçilen değer yegane kullanım değeri, tüketicinin keyif aldığı yegane nitelik haline gelir. Sanatın meta niteliği, kendisini tam olarak gerçekleştirerek yok olur. Sanat bir meta türüdür, yani tüketime uygun biçimde hazırlanmış, kayıt altına alınmış, endüstriyel üretime uyarlanmış, satılabilir ve ikame edilebilir bir üründür; satılmak için var olan, fakat satılık olmayan bir meta türü olan sanat için, ticaret bir niyet olmaktan çıkıp tek ilke haline geldiği zaman sanat, bütünüyle ve ikiyüzlülükle satılamaz olur.” (Adorno, Horkheimer, 2014, s. 211)

Artun’a göre sanatın piyasa ile ilişkisi, sanatın eleştirel yazınında bir “anlam krizi”nin de göstergesidir. Bu krizin kaynağında ise birden çok etken bulunur;

“kamusallığın tasfiyesi”, “kültürün özelleştirilmesi”. Aslında ikincisinin varlığı birincinin yokluğunun kaynağını oluşturur. Ali Artun’a (2018) göre kültürün özelleştirilmesiyle birlikte hem “kamu” hem de “evrensellik” yaptırım gücünü yitirir. Kültürün anlamının, konumunun, kullanımının değişmesi sadece bununla sınırlı kalmaz.. Ona göre bu özelleştirme, “her şeyden önce bir hükümlanlık devridir, bir iktidar devridir. Bir yetki devridir. Basit bir mülkiyet devri değildir. Ekonomik bir hadise değil, öncelikle siyasi bir hadisedir” (s. 49). Bu açıdan sanatın, siyasetin dışında bir şeymiş gibi düşünülmesi günümüzde artık pek karşılık bulmaz. Aksine, “hep uzaklarda bir yerlerde var olan bir politikayı temsil etmekle uğraşmak yerine, sanat alanının politik bir alan olduğunu anlamaya çalışabiliriz artık. (...) Politika sanatın her safhasında, üretiminde, dağıtılmasında ve alımlanmasında, onun içinde yer alıyor.” (Steyerl, 2017, s.911). Sanatın bu anlamda ele alınışı ise sanatın özerkliği konusunda farklı ve bambaşka bakış açılarının oluşması ile sonuçlanıyor.

3.4.1. SANAT VE İKTİDAR

İktidar, özgürleşme ve sanat içinde bulunduğu koşullarda dinamik bir yapı içindedirler. “Yani bu üçlü, bir yandan ayrı ayrı kendi tutarlılıklarını korumak için mücadele verirken, diğer yandan da birbirinin içine sızmak, birbirini dönüştürmek ve birbirine dönüşmek için karşı konulmaz bir arzu büyütür.” (Zeytinoğlu, 2014, s. 9). Sanatın özgürlükle olan gel-git ilişkisinin çeşitli eleştirilere maruz kalması iktidarın ve özgürlüğün sanıldığı kadar birbirlerinden uzak kavramlar olmamasıyla ilgilidir aslında. İktidar özgürlükle, özgürlük iktidarla, sanat da her ikisiyle bir yakalamaca oyunu içerisindedirler, birbirlerinin içine sızmayı ve kendileri için yararlı hale getirmeyi amaçlarlar. Sonucunda ise ortaya, “bitmek bilmez söylemler, eylemler ve kuramlar” karmaşası çıkar.

Zeytinoğlu’na (2014) göre özgürlüğün anlamı “mevcut durum” ve “olması gereken” arasında değişikliğe uğrar. Çünkü “mevcut durum”daki iktidardan hoşlananlar ve hoşlanmayanların ortak noktası özgürleşme de cisimleşir. Biri mevcut durumdaki iktidar içinde kendini özgür hissederken,, diğeri için özgürlüğün ön koşulu iktidarsızlıktır. Özgürlük bu şekilde düşünüldüğünde ancak tikellikler içerisinde anlaşılabilir. Özgürlüğün bir mecrası olan sanat da onunla bağlantılıdır. “Bugün sanattan söz etmek,

aynı zamanda siyasetten ve onun felsefesinden de söz etmektedir.” (s. 15). Bu haliyle ise ortaya çıkan soru siyaset ve sanat ilişkisinin güncel pratiklerle içinde ne olduğudur. Bu elbette yanıtı kolaylıkla verilebilecek bir soru değildir. “Mevcut durum’un bir eleştirisi ve o eleştirel alanın “olması gereken” ile ilişkisi bağlamında ele alınabilecek olan siyaset felsefesi” (s. 16), toplumsal yaşamdaki değişikliklere uyumlu bir şekilde kendini dönüştürmelidir. Sanatın da “olması gereken” ile ilişkisi de bu bağlamda düşünülebilir. Her ikisinin de ortak noktası “mevcut durum”un analiz nesnesine dönüştürülerek “olması gereken”e ulaşma çabalarıdır.

Günümüz koşullarında sanat için tehlike işareti olan en önemli şey mevcut iktidarın belirsiz olmasıdır. Dolayısıyla bu sanatın iktidara tepki vermesini güçleştirir. Sanatın, içinde bulunduğu toplumsal pratiklerin gerçekliğini bir yana iten ve onu “vulgar” addeden yönü, aslında hiç olmadığı kadar “mevcut iktidar”ın istediği şeye dönüşür.

Üretim araçlarını elinde bulunduran bir sınıfın, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarına da sahip olması. Bu tanımlama özetle şunu anlatıyor: Toplumda hakim kılınmış düşünceler ve değerler, hakim sınıfların düşünceleri ve değerleridir. Bu hakim düşünceler ve değerler, hakim olmayan sınıflara o kadar derinden sızar ki bu bir normallik halinde algılanır; normallik ise iktidarın kendisini meşrulaştırdığı durumun ta kendisidir. Bu anlamda normallikler giderek kitleler tarafından içselleştirildikçe, hegemonyanın fark edilebilmesi de o kadar zorlaşır ve iktidarın baskısı yerini ansızın bir rahatlamaya bırakır; oysa rahatlama, iktidarın meşrulaşmasının en yüksek düzeye erişmiş olduğunun işaretidir. (Zeytinoğlu, 2014, s. 26)

Sanatın geçmişten bu güne devrimci, iktidarın karşısında yer alan “karşı-hegemonya”sı, daha önceleri en görünür haliyle mevcut olan “merkezi iktidar”ın dağılması (yok olmak değil, sadece işlevini değiştirmek anlamında) ile birlikte işlevsiz bir hale gelmiştir. Bu haliyle de elbette “sanatın sonu” iddialarının gittikçe arttığı görülebilir. Fakat Zeytinoğlu’na (2014) göre, bu iddianın evrensel olarak geçerliliği olduğu söylenemez: “1935 yılında Londra Uluslararası Sanatçılar Birliği’nin düzenlediği “Devrimci Sanat” sempozyumunda yer alan marksistlerin büyük çoğunluğu, sanatın devrimci olabilmesinin, onun yalnızca kendi gerçekliğine bağlı kalabilmesi ile mümkün

olabileceğini” (s. 31) ileri sürdüler. Sanatın devrimciliği, özerkliği her çağda farklı şekilde yorumlandığı gibi, bugün de bambaşka yorumlar yapmak olasıdır..

Bu araştırma kapsamında çıkış noktasını oluşturan yorum ise sanatın halihazırda kendi varoluşunun bir özerklik bağlamında düşünülüp düşünülmeceği özelindedir. Elbette “sanatı toplumsal iş bölümü içinde özerk bir etkinlik olarak tanımlamaya girişen” (Artun, 2018) “romantik”lerin savunduğu anlamıyla bir özerkleşme değildir bugün söz konusu olan. Zira onlar “sadece Aydınlanma düşüncesine, endüstriyel kıyamete karşı muhalefet etmekle kalmaz, bilginin olanaklarını, gereğini, erdemini sorgular; bilginin antik zamanlardan beri hükmünü sürdüren iktidarına meydan okur.” (s. 105). Romantiklerin muhalefeti Aydınlanma düşüncesinin yücelttiği akıl ve bilgi biçimleriyle birlikte düşünüldüğünde ayrı bir yerde durur.

Aydınlanma'nın ünlü filozoflarından olan Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabında ortaya attığı “estetik muhakemenin “yararsız ve çıkarsız” olduğu” düşüncesi Artun'a göre “modern estetiğin kurucu önermesi”dir ve bu, hala böyledir. “Kant'a göre, “güzelin amacı, amaçsız olmasıdır”; estetik muhakeme yani bir şeyin güzel olup olmaması, “herhangi bir kavramla tanımlanamaz”, özgürdür ve kendi iç gereklilikleri tarafından yönetilir.” (Artun, 2018, s. 106). Bu düşüncenin de açığa vurduğu gibi sanat başlı başına, özünde”güzel”i taşıdığı için özerktir. Romantiklerle birlikte sanat, tüm koşulların karşısında kendine bir alan açar; koşullara rağmen. “...Ve sonuçta sanat kutsallaşır. Sanatçı tanrısallaşır. Sekülerizmle birlikte, yaratı Tanrı'nın ayrıcalığı olmaktan çıkar ve giderek sanatçının dehasına ve iradesine devrolur. Sonuçta, 19. yüzyılda sanat, başka iktidarlar tarafından araçsallaştırılmaya ve yönetilmeye başkaldırarak başlı başına bir iktidar kurar.” (s. 107). Aydınlanma düşüncesiyle kültürün endüstriyel hale gelmesi ve sanatın da bunun içinde düşünülmesi, daha sonraki dönemler için sanatın –en azından romantik anlamda- iktidarını elinden almıştır.

Kültür endüstrisinin içinde alınır-satılır hale gelmesiyle sanat yapıtı, önceki anlamını büyük oranda değiştirmiş görünür. Fakat yine de; Frankfurt Okulu düşünürlerine göre “Sanat sadece varolan toplumsal eğilimlerin ifadesi değildi; aynı zamanda gerçek sanat, şimdiki toplumun ötesinde "başka" bir topluma dair insan özlemlerinin en son özel

alanı görevi görüyordu.” (Jay, 2014, s. 286). Frankfurt Okulu aklın araçsallaştığı dönemde yaşanan kaos içinde bir “umut” ışığı olarak sanatı düşünüyordu.

Sanat onlara göre “kültürün getto alanında” sunar kendini. O, “toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem değildir. Sanat, toplum gerçekliği içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip bir örnek alandır.” (Dellaloğlu, 2014, s. 57). Sanat bu haliyle “toplumsal gerçekliğin” dışında yer alır. “Sanatın toplumsal gerçekliğin dışında bulunmasının nedeni, onun gerçeklik dışı, yani bir görünüş olmasında temellenir.” Buna karşın, “toplum, bir gerçeklik olan olarak çarpıklığı, yanlışlığı içerir. Çünkü onda emek ile ürün arasında bir çelişme, bir karşıtlık, bir uzlaşmazlık söz konusudur. Oysa sanat bir “görünüş” olarak bu karşıtlıktan, bu ikilikten uzaktır.” (s. 57). Frankfurt Okulu düşünürlerine göre sanatın muhalif konumu onu toplumsallaştırır. Fakat bu konumun kazanılabilmesi onun özerk olmasına bağlıdır. Yani sanatın toplumsallığı onun toplumun içinde bulunmasından değil, toplum içinde “özerkliğinin koruyarak” ona muhalif bir tavır almasından ileri gelir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden olan Walter Benjamin’e göre, endüstrileşmiş bir yapısı olan modern yaşam bütünsel değildir, daha çok parçalardan oluşur. Bunun getirisi olarak da insanlar kendi deneyimlerine yabancılaşır. Modern dönemde her şey yüzeysel bir şekilde deneyimlenmektedir. Bu da belleğin yüzeysel bir biçimde kullanılmasına neden olur. Oysa sanat, bu yabancılaşmış topluma ikinci bir yabancılaşma uygular. Böylece insani deneyimlerin bütünsel bir şekilde kurulmasına ve belleğin bütüncül bir şekilde kullanılmasına imkan sağlar (Dellaloğlu, 2014, s. 60). Elbette bu, sanatın kendini gerçekliğin dışında tutmasıyla bağlantılıdır.

Sanat, insalığın bugünkü toplumun ötesindeki “diğer” toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Sanat, özerk olduğu sürece, artık düzen içinde varlığını sürdüremeyen ütopyanın korunup sığındığı son alan olmuştur. Bu anlamda sanat, içinde bulunduğu topluma hem içkin, hem de aşkın eleştiri uygulayabilme konumunu elde eder. Sanat, toplumun içinde kalmaya devam ederek içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütopyayı, “öteki”ni saklı tutarak aşkın eleştiri konumunu garanti etmektedir. (Dellaloğlu, 2014, s. 58)

Günümüzdeki iktidar biçimi içinde düşünüldüğünde ise çağdaş sanatın özerk oluşu, onun “sığınak” kimliği gibi konular su götürmez şekilde tartışma konusu edilir. Çünkü günümüzde sözünü ettiğimiz iktidarların en büyük aracı normalleşmedir ve buna bağlı olarak da meşrulaştırma: “Yeni bir iktidar hegemonyası tarafından ehlileştirilmiş kitlelerin, o iktidarın fikirlerini ve değerlerini içselleştirmesi...” (Dellaloğlu, 2014, s. 36). Bu en başından eski merkezi iktidarlara karşı oluşan “karşı-hegemonya”nın içeriğini boşaltır. Çünkü günümüz iktidarının işleyişi aslında bir iktidar yokluğu görünümüyle beraberdir. Bu da, bugüne kadar var olan tüm “normalleşme ve meşrulaştırma”ların –belki bir sonrakine kadar- en üst noktasına ulaşıldığı bir duruma işaret eder: “Yeni iktidar tarafından çoktan ehlileştirilmiş kitlelerin, karşı-hegemonyaya gereksinim duymadığı an; iktidarın, kendisinin bir “iktidar olmadığını” ve tam tersi, bizzat nesnesi olmayan bir “özgürlük hissi” yaydığını kitlelere dayattığı an.” (s. 37). Bugünün iktidarının ise en iyi analizini Foucault da bulmak mümkün görünüyor. Onun analiz ettiği şekliyle;

20. yüzyıl sonunda insanları kontrol altına almak artık hapisaneyi, akıl hastanesini, okulu gerektirmiyor, modern ruhlarımız bir özgürlük hapisanesinde kontrol altında tutulmakta. Bu iktidar ne bir devletin ne de bir kurumundur. Foucault modern ruhlarımıza seslenmektedir: Hapishane, Hastane, Okul-Kilise, belli tarihsel oluşumların belki de gerekli kurumlarıydı. Bugün iktidarlar halkları işletme mantığına soktuğuna göre, televizyondaki reklamlar aracılığıyla onların tuvalete gittiği zamanı kontrol edebiliyor; elektikler kesildiği vakit, onlara çocuk yaptırabiliyorsa, belli tatil günlerinde otobanlardaki insanlara “şuradan buraya gitmeyiniz yollar tıkalıdır” diye seslenebiliyorsa; daha ucuz fiyatlara kamplara yollayabiliyor ve hatta bazı durumlarda onların sevimli içi için yardımcı oluyorsa, iktidarlar bu sesi açık alanlarda seslendirebilmekte; insanları belli yerlere kapatmak zorunda kalmamaktadır. Foucault bu çağın adını “biyo-politik kontrol ve iktidar çağı” koymuştur. (Foucault, 2003; Akay, 2016, s. 75)

Boris Groys (2014), biyopolitik çağda sanat yapıtının “sanat dökümantasyonu”na dönüştüğünü söyler. Bunu genelde enstalasyon ya da performans çalışmalarıyla örneklendirir; “1970'lerin sonu, 1980'lerin başında Moskovalı Kollektivnye Deystviya'nın (Kolektif Eylem Grubu)” karla kaplı bir tarlada sergiledikleri performansları, Francisco Infante'nin “*Posvyashchenie* (İthaf)” isimli performansı, Sophie Calle'nin “*Les aveugles*” [Kör] ve “*Kör Renk*” isimli enstalasyonu ve Carsten

Höller'in "Baudouin/Boudewijn Deneyi: Büyük Ölçekli, Kadenci Olmayan Sapma Deneyi performansı".¹⁸ Ona göre sanat yapıtı, var olan her şeye gönderme yapabilse de sanatın kendisine gönderme yapamaz; çünkü zaten kendisi sanattır. Oysa sanat dökümantasyonu, sanatın belgelenmesine işaret eder. "Sanat dokümantasyonu, tanım itibarıyla, sanat değildir; sadece sanata ve bu şekilde sanatın, artık orada mevcut gönderme yapar olmadığını ve hemen görünmediğini, onun yerine namevcut ve gizli olduğunu net bir şekilde ortaya koyar." (s. 59). Ona göre bu anlamıyla sanat, nesne olarak cisimleşmez, "yaratıcı bir etkinliğin sonucu veya ürünü değildir." Groys'un sanat dökümantasyonu düşüncesinin sanatsallığı üzerine farklı bakış açıları da mevcuttur.¹⁹

Groys'a göre "sanat dökümantasyonu" türü içinde yapılan "etkinliğin kendisi" sanattır, hatta daha ziyade bir "sanat pratiği"dir. Yani "sanat dökümantasyonu", geçmiş bir sanat pratiğini bugünde canlandırmaz ya da yeni bir sanat nesnesi sunmaz. Ona göre bu, "başka bir şekilde temsil edilemeyen bir sanatsal faaliyete gönderme yapabilmenin olası tek yoludur." (s. 60). "Sanat dökümantasyonu" sanatsal olan bir aracı yaşamın kendisine, sanatsal yaşama göndermede bulunarak kullanır. Bu haliyle sanat, başlı başına bir "yaşam formu" olur ve sanat yapıtı da bu formun bir "dökümantasyon"una dönüşür. Bu bağlamda, "sanatın biyopolitikleştiği çünkü sanatsal yöntemleri, saf bir etkinlik olarak yaşamı üretmek ve belgelemek için kullandığı söylenebilir." (s. 61). Groys, bu yaklaşımdan yola çıkarak biyopolitik yöntemlerle, "sanat dökümantasyonu" yöntemlerinin benzerlik gösterdiğine işaret eder. "Modem biyopolitikada hakim araç, bu yüzden, planlamayı, yargıyı ve emirleri, bilirkişi raporlarını, istatistik anketlerini ve proje planlarını içeren bürokratik, teknolojik bir dokümantasyondur. Sanatın, bir yaşam olarak kendisine atıfta bulunmak istediği zaman aynı dokümantasyonu kullanması da hiç tesadüf değildir." (s. 62). Groys, sanatın belgelemesini sağlamasını onun teknik olarak kopya edilen sanat yapıtının kopyalarında bulur.

"Sanat dökümantasyonu" nun anlatısal olması, onun kopya ile girdiği ilişkide oldukça önemlidir. O, yapay olanın kökenine giderek onu anlatısallaştırır ve böylece "canlı ve doğal" kılar. Anlatı yoluyla yapay olanın nasıl canlı kılınabileceğini göstermesi

¹⁸ Örneklerin daha ayrıntılı bir anlatımı için bkz. (Groys, 2014).

¹⁹ Enstalasyonun ve performansın bir sanat olarak ele alındığı çalışmalar için Bkz. (Yılmaz, 2017), (Süzen, 2010), (Yaman, 2018); (Martinez, Demiral, 2014), (Karabaş, İşleyen, 2016), (Aydoğan, 2008).

bakımından “sanat dökümantasyonu”, biyoiktidarının çerçevesini çizer. Groys’a (2014) göre o, “canlı bir etkinliktir”, başka bir deyişle biyoiktidarla birlikte gelişen “biyosanattır”. Bu düşünce onun, Benjamin’in sanat yapıtı üzerindeki “aura”nın kaybolması düşüncesine de farklı bir açıdan yaklaşmasını sağlar. “Sanat dökümantasyonu”nun “yeniden üretilebilen imgeler ve metinler” içermesi bakımından kopyanın orijinalinin üstünden çektiği “aura”yı ona geri verir. Ona göre modem ve çağdaş sanatın kaderi hiçbir şekilde "auranın kaybı"na indirgenemez. Onun yerine (post)modemite, yerinden alıp (yeni) yerine koyarak, yerinden yurdundan edip yeni bir yer edindirerek, aurayı kaldırıp yine yükleyerek karmaşık bir oyun sahneye koyar.” (s. 70). Bu bakış açısıyla aslında onun vurguladığı şey, içinde bulunduğumuz çağın farklı bir yönde değerlendirilmesi gerektiğidir. Groys’a göre çağın “yapay ve yeniden üretilen şeylerden yaşayan ve orijinal şeyler üretme stratejilerine” sahip olma potansiyeli göz ardı edilmemelidir. Nitekim bu, “...durum ve bağlam bazında, yapay olanı canlı bir şeylere, tekrarlanan bir şeyleri eşi benzeri olmayan bir şeylere dönüştürmeyi mümkün kılan direniş ve kayda geçme stratejileri” (s. 70) geliştirilmenin yolunu açar.

Zeytinoğlu, günümüz koşullarının hem sanatı hem iktidarı dönüştürmesine bağlı olarak artık başka bir eleştiri alanı geliştirilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre, bu eleştireliliğin hedefinde ise “ehlileşme” kavramı olmalıdır. Neo-liberalizmin öncelikli meşgalelerinden biri, kimliklerin yeniden oluşturulması ve oluşan kimlikler arasında sert çizgilerin olmamasını mümkün kılmaktır. Bu şu anlama gelir: “Kimlikler yok olmayacak, ama gerektiğinde bunlar arasındaki sızmalar, bu kimliklerin minörleşmesine yok açacak. O da şu demek: Her bir kimlik, karşısındaki çeşitli kimliklerle bir arada durup, onlarla iletişim kurabilmek için can atacak, kendisini ayrı ayrı diğerlerine dönüştürebilmenin farklı yöntemlerini icat edecek.” (Zeytinoğlu, 2015). Bu sürecin sonunda temel olan şey “öteki”nin ortadan kalkması ve bunun yerine “farklılık”ların çoğaldığı yeni bir ortamın ortaya çıkacak olmasıdır. “Kitleler bu farklılıklardan oluşacak; fakat birbirlerine sürekli dönüşebilen, dönüşmeye açık kimliklerden... Buradan yeni bir siyaset, yeni bir sanat, yeni bir kültür doğacak ve yeni bir özne...” (Zeytinoğlu, 2015). Ülkelerarası öğrenci hareketliliği, üretilen ürünlerin tüketime göre belirlenmesi, sanatın piyasa ile ilişkisi vd. bunlara örnek olarak verilebilir.

Bu süreç, aslında en başında anılan “ehlileşme” sürecinin ta kendisidir; “öteki”nin ortadan kalktığı ve farklılıkların bir arada yaşadığı bir ortam amaçlanır. Aslında bu kulağa her ne kadar güzel ve olumlu gelse de, Zeytinoğlu (2015) şu soruyu sormadan geçmez; “Formül bu kadar basit mi?”. Bunun cevabını ise “hayır” olarak verir. Ona göre, “ehlileşme süreci” bir projedir ve bu projenin dışında kalmak isteyen herkes uzaklaştırılır ve yok edilirler. Bunun en belirgin hali ise “dünyanın hem bir konfor hem de bir savaş alanı” olmasın da açığa çıkar.

Belki de günümüz siyasetinin iktidar biçimini, bu ehlileşmiş alanlarda saptamalıyız. İktidarın mağdur ettikleri ise zaten dertlerini anlatacak bir ortam bulamıyorlar; ne siyasette ne de sanatta... Zaten onlar özne bile sayılmıyor. Çağdaş sanatın eleştirilecek en önemli zaafı burada: Bu sanat kendisini yalnızca ehlileşme alanlarında sunabiliyor. Oysa bir yandan da bu çok normal, çünkü bugünün öznesi, sistemin içindeki öznedir; iktidardan doğmuş öznedir, iktidar sahibi olmak zorunda kalan öznedir. Ama şunu da düşünmeli: İktidarın içinden konuşan öznenin de direnme potansiyeli vardır ve çağdaş sanat bunu kullanıyor. (Zeytinoğlu, 2015)

Diğer yandan Nicolas Bourriaud (2018) çağdaş sanatın durumunu “karşılıklı eylem (interactives), biraradalık ve ilişkisellik” kavramları çerçevesinde değerlendirir. Tüketime, ticaretin toplumsal etkisi bugünkü anlamıyla ele alındığında ticari olanın dışında kalmanın imkanı yok görünüyor. Üstelik buna insanlararası ilişkiler de dahil ediliyor. Bourriaud’a göre, “hiçbir şey, genel şeyleşmeden gündelik ilişkiler alanı kadar etkilenmiyor.” (s. 12). Bu bağlamda düşünüldüğünde bile sanat, her şeyin temsil’e dönüştüğü bir dünyada kendisini temsile dönüşmüş olarak sunmuyor.

Bourriaud’un 1998 yılında yayımlanan, ülkemizde ancak 2005 yılında çevrilebilmiş *İlişkisel Sanat* kitabı, yazarın doksanlı yıllardan sonraki sanatı ilişkisel bir biçimde değerlendirdiği sanat camiasında oldukça etki yapmış bir yapıttır. Bu çalışma özelinde de bir kılavuz olarak kullanılacak olan bu kitabın sözünü ettiği “ilişkisel estetik”ten bahsetmeden önce, yazarının kitabı okurken sanatın tanımına dikkat edilmesi gerektiği tavsiyesini tekrarlamak gerekir. Bununla birlikte kitabın sonundaki kavramsal tanımlar içindeki sanat tanımını da –tanımlarını- eklemek gerekli görünmektedir, ki

yazarın düşüncesi daha belirgin hale gelebilsin. Bourriaud'a göre sanat kavramı iki farklı şekilde ifadesini bulur:

1 – Sanat tarihi adı verilen bir anlatının çerçevesinde sahnelenmiş bir nesnelere bütününe niteleyen tanıtıcı terim. Söz konusu anlatı, resim, heykel, mimari diye üç alt küme üzerinden eleştirel bir soyağacı ortaya koyar ve nesnelere getirebileceği kazanımı sorunsallaştırır.

2 – ‘Sanat’ sözcüğü bugün artık yalnızca bu anlatıların anlambilimsel bir kalıntısı gibi görünüyor, en açık tanımı da şu olabilir: Sanat, işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelere yardımıyla dünyada ilişkiler üretmeye yarayan bir etkinliktir. (s. 168)

Bu tanımların her ikisini de akılda tutarak ilişkisellikler çağında sanatın konumunu değerlendirmek yerinde olacaktır.

3.5. İLİŞKİSEL ESTETİK

Aydınlanma felsefesiyle birlikte doğan modernizmin özgürleşme vaadinin üretimin ve bununla beraber de tüm toplumun “rasyonelleşmesi” ile sonuçlanmasıyla, dünya, daha önce olduğundan bambaşka şeylerle karşılaştı. Piyasa mantığının her şey üzerindeki belirgin ağırlığı, vaat edilen akla ve özgürlüğe olan inancı bütünüyle sarstı. Hatta bu, bir inanç sarsılmasından da öte toplumsal yaşam üzerinde bir “melankoli”ye dönüştü. Elbette modernizmin ortaya çıkış amacı olan skolastik düşünceye karşıt tavrı, insanlık için göz ardı edilemez derecede önemli bir adımdır, “avangard denilen şey, kuşkusuz modern akılcılığın sunduğu ideolojik “banyo”nun üzerinde gelişti; ama bütün diğer felsefi, kültürel ve toplumsal önkabullerin üzerinde yeni baştan inşa oluyor” (Bourriaud, 2018, s. 19). Bu önkabuller içerisinde “mahkum” görünen sanata rağmen Bourriaud, başka bir ihtimali sorguluyor; bunun tarihsel bir şans olabileceğini. Nitekim ona göre bu şans, “dünyayı basmakalıp bir tarihsel evrim düşüncesine göre inşa etmeye çalışmak yerine, dünyada daha iyi yaşamayı öğrenmek” üzerine temelleniyor. Ona göre, sanatçının rolü burada oldukça mühim. Sanatçı, “şimdiki zaman” içerisinde amacını, kendi yaşamını “kalıcı bir evrene dönüştürmek” üzerinden kuruyor.

İlişkisel sanatın varlığı, modern sanata ait olan tüm anlayışların (“estetik, kültürel ve siyasal”) sorgulanmasıyla doğrulanıyor. İlişkiseliliğin sosyolojide bir karşılık bulması ise kent kültürünün ortaya çıkışı ve yayılmasıyla ilintilendiriliyor. Diğer yandan çağdaş sanatın kentlileşmesi, kendini “sınırsız tartışma” alanının konusu yapıyor. Son aşamada, kentlerin karşılaşma alanları olarak vücut bulması sanat üzerinde de etkisini gösteriyor; “yani, dayanağı karşılıklı-öznel olan, merkezi tema olarak da birlikte var olmayı, seyirciyle tablo arasındaki “karşılaşmayı”, anlamın kolektif olarak özümlemesini alan bir sanat biçimi” (s. 23). Kent bu imkanın mekanı olarak varlığını sürdürüyor.

Bourriaud’a göre bugünün toplumu hem karşılaşma mekanları oluşturur, hem de insanlar arası ilişkileri sınırlar. Tekniğin ve teknolojinin yaşam üzerindeki denetiminin gitgide artması ilişkilerin azalmasına ve dolayısıyla da insanların pasivize olmasına yol açar. Bourriaud’a göre sanat, bireyleri etkin hale getirebilir. İlişkisel sanat, sanatçıların ilişkisel mekanlardan, sosyalleşme mekanlarından ilham aldıklarını söyler. Sanat, kendine has bir toplumsallığın olduğu yerdir; “sanat, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur.” (Bourriaud, 2018, s. 23). Yazara göre sergiler bu anlamda örnek teşkil ederler. “Sergi, günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar yaratır, insanlar arasında, bize dayatılan “iletişim bölgeleri”ndekinden farklı bir ticaretin gelişmesini kolaylaştırır” (s. 25). Sergi, yazara göre “ayrıcalıklı mekan”dır, o katılımcılarına göre farklı şekillerde sunulabilir; o, sanatçının seyirciden talep ettiği katılım seviyesi, sanat yapıtlarının farklı doğaları, içinde bulunulan toplumsallaşma modellerine göre farklılaşabilen bir "mübadele alanı" oluşturur. Bu mübadele alanının ele alınması ise bize sunduğu alternatif dünyanın ve ilişkilerin incelenmesi ile olur. Sergiler sırasında oluşan tartışmalar, insanlararası başka bir ilişki biçimi ortaya çıkarır. Bu bağlamda sergi alanları ilişkisel bir mekandır denebilir.

Bourriaud, “Sanat, bir karşılaşma halidir.” der. Bu, yapıtın yalnızca sanatçısıyla birlikte düşünülemeyeceğini ifade eder. Bir yapıtın sanatçının imzasıyla birlikte sonlandığını söylemek artık mümkün değildir; yapıt sanatçı tarafından bitirildikten sonra da bulunduğu mekan ve izleyicisiyle girdiği ilişkisi dolayısıyla dolaşımına devam eder. “Sanat yapıtı, artık evrensel bir kitleye açık, ‘anıtsal’ bir zamansallık çerçevesinde

tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağrılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay-zamanı içinde olup biter.” Başka bir deyişle ifade etmek gerekirse; “yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar ve randevular verir.” (s. 45). Bu açıdan yapıt, belli düzeyde rastlantısaldır; bireysel ya da toplumsal karşılaşmaların zeminini oluşturarak ilişkisel bir araç olarak işlev görür.

Yazara göre ilişkisel estetik, bir sanat kuramı değil, bir form kuramıdır. materyalist geleneğe göre form, bir atomun yolunu şaşırması ve başka bir atomla karşılaşmasına neden olur. Bu karşılaşma çarpışmaya dönüşür ve böylece yeni bir dünyanın doğması mümkün olur. Bu bakımdan formların doğuşu, “paralel olan iki ögenin sapsması” ve “rastlantısal olarak karşılaşması” sonucunda olur. Bir oluşumun mümkün olması bu karşılaşmaların kalıcılığına bağlıdır: “Form, kalıcı bir karşılaşma olarak tanımlanabilir.” (s. 29). Çağdaş yapıt ise, formunu maddi olandan daha öteye taşır. Onun formu dinamik ve bütünleyici bir öğedir.

Diğer yandan, çağdaş sanatın materyalist anlamıyla bir form olduğu da söylenemez, daha ziyade bu pratiklerden bahsederken formlar değil, “oluşumlar” söz konusudur: “...güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir.” (s. 30). İnsanlararası ilişkilerin bir forma dönüşmesi yeni değil, aksine bin dokuzyüz altmışlardan beri varolan bir eğilimdir. “Doksan kuşağı bu sorunsalı tekrar ele alıyor, ama altmış/yetmiş kuşağı için temel olan sanatın tanımı sorusundan kurtulmuş olarak. Sorun artık sanatın sınırlarını genişletmek değil, global toplumsal alanın içinde sanatın direnme kapasitesini görebilmek.” (s. 47). Bourriaud, buradaki dönüşümün altını çizer. Modern kültürün hep bir “yeni” isteği ile sanat dünyasındaki iç ilişkilerle ilgilenmesi ve bugünün temsiller üzerine kurulu kültürü’ne -*Gösteri Toplumu- sanat* yapıtının gösterdiği dirençle sanat dünyasındaki dış ilişkilerle ilgilenilmesi. Eskiden geleceğe yönelik “devrimci-ütopyalar”, artık yerlerini gündelik direniş stratejilerine bırakır.

Çağdaş sanatın eleştirel ve yıkıcı işlevi artık göçebe ve geçici yapıların içinde, bireysel ya da kolektif firar çizgilerinin keşfiyle gerçekleşmektedir; sanatçı söz konusu yapılar sayesinde bozguncu konumlar biçimlendirir ve yayar.

İçinde ayrışık toplumsallaşma biçimlerinin hazırlandığı potalar olan, insanların biraraya geldiği alanlara yönelik güncel hayranlık da burada doğar. (Bourriaud, 2018, s. 48)

İlişkisel sanatın gündelik olanla ilişkisi oldukça önemlidir. Nitekim gündelik hayatın pahası da –araçsal bir niteliğe bürünmesi- geçmişe kıyasla artmıştır; dolayısıyla çağdaş sanatı bundan ayrı düşünmek olanaksız hale gelir. “Çağdaş zamanlarda “gündelik hayatın mikro-yönetimi... imgelerin denetimine dayanır.” (Retort, 2006; Artun, 2012) Tüketimle ilgili arzu, kimlikle ilgili iman, imgelerin diliyle kamçılanır. İmgelerin iktidarının baskın ortamı hâlâ sanattır. Sanat duyuların, duyguların ve anlamların ‘alt-yapı’sı sayılır. Ve “görsel kültür” çağında hayat sanatı fethettikçe, giderek bütün hayat, tüketim kadar siyaset de estetikleşir” (Artun, 2012). Sanatın ve siyasetin böylesine yakınlığı daha önce görülmemiş bir ilişki durumu ortaya çıkarmıştır. Kreft’e (2016a) göre “siyaset artık, kamuoyu yoklamalarının ve devasa siyasi eğlence sektörünün elbirliğiyle işleyen bir gösteri; haber programları ve *reality show*’larla, kurgulanmış bir oyundan temelde farkı kalmayacak derecede estetize edilmiş durumdadır.” (s. 11). Sanat da benzer şekilde politik özellikler edinmiştir.

İlişkisel sanatçıyı kendisinden önceki sanatçılardan ayıran en esas şey sırtını geçmişteki “estetik harekete” yaslamıyor oluşudur. Bourriaud’a göre altmışlı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanattan beri bu ilk kez gerçekleşiyor; “ilişkisel sanat hiçbir hareketin ‘revival’ı, hiçbir tarzın geri dönüşü değildir.; ilişkisel sanatı doğuran, şimdiki zamanın gözlemlenmesi ve sanatsal etkinliğin yazgısı üzerinde kafa yorulmasıdır.” (s. 67). İnsan ilişkilerinin sanatla kurduğu bu yakın ilişkisi sanat tarihinde daha önce rastlanmamış bir ilişkidir. “Sanat tarihi, özel bir nesnelere ve pratikler sınıfıyla dolaylanan haliyle, dünyayla olan ilişkilerin üretiminin tarihidir.” (s. 43). Sanat tarihi, “ilişki alanlarının tarihi” olarak okunabilir. Bugün gerçekleşen ise “insanlıkla tanrısallık, ardından insanlıkla nesne” arasında kurulan ilişkilerin yerine “insanlararası ilişkiler”in mevcudiyetinde odaklanılmasıdır.

Bu yeni sanatçı kuşağı, “karşılıklı eylem” ve “karşılıklı özneliği” gelenekle olan ilişkisinden ziyade bir başlangıç ve bitiş noktası olarak düşünmektedirler; “yani etkinliklerinin en temel bilgi kaynakları olarak.”. Sanat yapıtı da geçmişin ya da geleceğin

peşine düşmek yerine, “şimdiki zaman” içerisinde “komşularla kurulabilecek ilişkiler”e odaklanıyor. Sanatçıların “yapıtlarının filizlendiği alan , tamamen karşılıklı-eylem alanı, her türlü diyalogun yarattığı açık alandır. Yapıtlar, ilişkisel uzam-zamanlar, kitle iletişimi ideolojisinin baskılarından kurtulmaya çalışan insanlararası deneyimler üretiyorlar; bir bakıma, alternatif sosyalleşme biçimlerinin, eleştirel örneklerin, hazırlanmış biraradalık anlarının inşa edildiği mekanlar.” (s. 68). Bu açıdan yine ilişkisel sanatın içeriğinde mevcut olan “nesnelere ve kurumlar”, sanat yapıtları hem insanlararası ilişkilerin hem de ilişkiyi üretenlerin ürünüdürler.

Sanatın toplumsal yapı içinde hep farklı bir anlamı olmuştur: “‘Sanat yapıtı’ adı altında sınıflanan bütün nesnelere ortak noktası, gerçeklik denen kaosu ortasında, insanlığın varlığına yön verebilmeleri (olası yörüngeleri göstermeleridir)” (s. 82). Sanatın sonu geldiği iddiaları bu tanım itibarıyla anlamsız hale gelir. Gerçekten de sanat toplumsal yapının içinde her zaman kendine farklı bir yol çizme çabasında olmuştur. Bugün de bu, geçerliliğini hala korumaktadır. “Çağdaş yapıt, bundan böyle bütün insanlara, uçurumun kıyısında yaşarken anlam üretmenin olası olduğunun gösterilmesidir.” (Castoriadis, 1996; Bourriaud, 2018, s. 83). Sanat tarihinde sanatın devrimci gücünü oluşturan sanatın bu anlamıydı; bugün de geleceğe yönelik bir devri değilse de çağın şartları doğrultusunda onu “şimdiki zaman” da stratejiler geliştirmeye iten budur.

3.5.1. KENT MEKANINDA SANAT VE İKTİDAR

İktidarın kendini sunduğu alan olarak günümüz kentlerinin mekansal özellikleri dikkate değerdir. Çünkü diğer her şeyde yine aynı mekanda gerçekleşmektedir. Bu bağlamda müzelerde, galerilerde olduğu kadar artık sanatın kent mekanlarına, sokaklara yayıldığını görebilmek mümkündür. Türkiye’de graffiti festivalleri, mural festivalleri buna örnek olabilir. Graffitilerin, murallerin uygulandığı yer kamusal bir alan olan sokaktır. Bu iki alanla ilgili bir sonraki bölümde ayrıntılı bir inceleme yapılacaktır. Fakat burada üzerinde durulan, sanatın iktidarla ilişkili olarak düşünülmesinde kent mekanının aracı niteliğidir. Zira “sanat ile siyasetin, çalışma ile boş zamanın, kamusal ile özel hayatın birleştiği bir ortak hayat formu içinde gerçekleşmesi gerekir.” (Ranciere, 2016, s. 214). Tıpkı tüm bunların ortak bir mekan gerektireceği gibi:

Sanat, toplumsal ve siyasi mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtmaya biçimiyle de siyasi olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur. Sadece eserleri ya da anıtları değil, belirli bir mekân-zaman sersoryumunu şekillendirdiği ölçüde siyasi olur; çünkü bu sensoryum, birlikte ve ayrı, içeride ve dışarıda, önde ve ortada vs. olma biçimlerini tanımlar. (Ranciere, 2016, s. 208)

Çağdaş sanatın kendini artık mekan konusunda sınırlamıyor oluşu iktidar ilişkileri içerisine girdiğini hatta bunlar içinde de kendini var ettiğini gösterir aslında. Aksi takdirde sanat diye bir şeyin varlığından artık söz etmek mümkün olmazdı. Fakat günümüzde bu iki alan hala ayrıdır ama farklı olarak eskisine kıyasla daha yakın bir ilişki içinde görünür. “Sanat, belki de sadece estetik meselesi değil ve kendi doğasına yabancı olan pek çok öge onun alanına giriyor; ama yalnızca bu estetik işleviyle ve onun sayesinde özel ve diğerlerinden ayrılan özerk bir insani etkinlik.”(Kreft, 2016b). Kaldı ki, siyasetle-iktidarla ilişkisinin ise bu özerkliğin üzerinden temellendiği düşünülür.

“Siyasetin estetiği” vardır. Buna mukabil, bir de “estetğin siyaseti” vardır. Yani sanat pratikleri, duysal deneyimin olağan koordinatlarını askıya aldıkları, zamanlar ile mekânlar, öznelere ile nesnelere, sıradan ile benzersiz arasındaki ilişki ağını yeniden biçimlendirdikleri ölçüde, algılanabilir olanın paylaşımında rol oynar. Siyaset her zaman var olmayabilir, ama iktidar biçimleri her zaman mevcuttur. (...) Siyaset ile sanat, birbirleriyle bağlantılı olsunlar mı olmasınlar mı diye sorulacak, birbirinden ayrı iki daimi gerçeklik değildir. Varlıkları, duyumsanabilir olanın belirli bir paylaşımına bağlı olan, koşullu gerçekliklerdir. (Ranciere, 2016, s. 209-210).

Bu paylaşımın ilişkisel bir şekilde kent mekanında gerçekleşmesi ise bu çalışmanın ortaya çıkmasında fikirsel anlamda aracı olmuştur. Kentin hem iktidarın, iktidarın sürdürülmesinin aracı olarak bir gösteri mekanı olması sanatın bunun için kullanımını mümkün kılabilmiştir. Diğer yandan sanatın sergi alanlarını kent sokaklarına taşıması yine bu alanlarda yönetimle-iktidarla karşılaşmasını kolaylaştırmıştır. Hatta kentin, sokakların bir yönetim merkezine dahil olduğu

düşünüldüğünde sanatın artık bu mekanlarda varlığı iktidarla ilişkisini kaçınılmaz hale getirir.

Kent mekanı, daha özelde sokak bu farklı alanların işlerlik kazandığı mekanları oluşturmaları sebebiyle bir dönüşüme tabi olurlar. Diğer bir deyişle bir üretim durumu söz konusudur. Mekanın, sokağın bu şekilde üretilmesi ve bunun beraberinde getirdiği değişimlerle birlikte mekan, karşı-etkide bulunur. Dolayısıyla sanatın ve iktidarın ondaki değişimden etkilenmesini de sağladığı gibi, aynı zamanda mekandaki değişim sanat ve iktidar arasındaki ilişkilerin de başka bir boyutta gerçekleşmesini mümkün kılar. Sözün kısası kent mekanı bu anlamıyla aslında dönüşen, dönüştüren ve ilişkiselliklerin kurulmasına olanak sağlayan alanı meydana getirir.

4. GRAFFİTİ, SOKAK SANATI VE MURAL

4. 1. GRAFFİTİ VE SOKAK SANATI

Graffitinin ve sokak sanatının arasında ne gibi bir fark var? Graffiti nedir? Sokak sanatı nedir? Birbirlerine zıt konumda bulunan sanat formları mı yoksa çeşitli temas noktaları var mı..? Bu ve buna benzer sorular bu çalışma kapsamında hem konu hakkında var olan literatür yardımıyla hem de Türkiye'deki sanatçılar ve Türkiye'de bulunmuş sanatçılar ile yapılan görüşmeler aracılığıyla yanıtlanmaya çalışılacaktır.

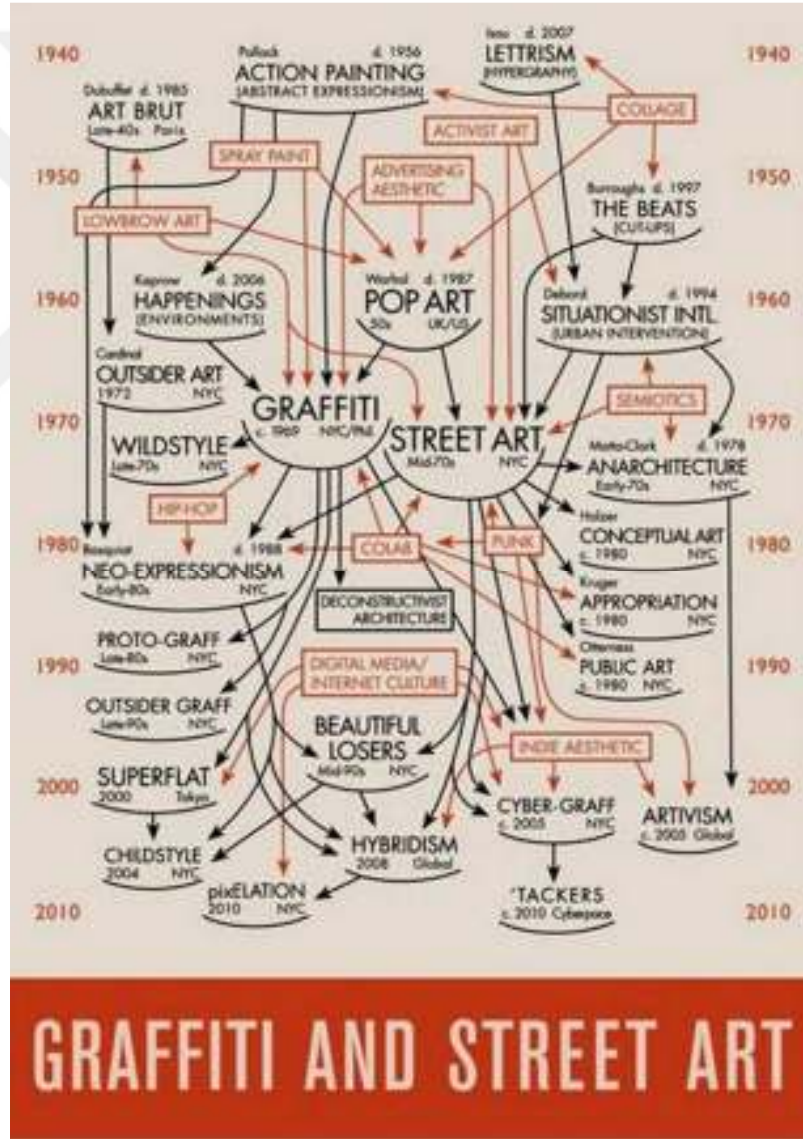
Bu çalışmada araştırmacı her ne kadar sanatsal konumunu düşünerek graffitiyi ele almış olsa da özellikle alandan yola çıkarak ortaya konan bir çalışma olması sebebiyle "graffiti sanatçısı" terimi kullanılmaktan kaçınılmıştır. Sanatın en özelde güdüldüğü şey bakımından tanımlandığında graffitiyi de kapsadığı düşünülmektedir. Fakat yine de alanın kendi iç dinamikleri, alanın dili bakımından "graffiti sanatçısı" yerine "graffitici" teriminin kullanılması tercih edilmektedir.

Graffiti ve sokak sanatı belli noktalarda iç içe geçmiş ya da zarif bir şekilde çizilmiş ince bir çizgiyle aralarına sınır konulabilen iki sanat formudur. Sanki tek bir şeye işaret ediyormuş gibi kullanımda olsalar da, aslında tarihsel olarak ve kullanılan malzeme bakımından vd. aralarında nüanslar bulunur. Çoğu zaman aynı materyali ya da tuvali (duvarlar) kullansalar da tanınmaları, mirasları ve de sanat alanındaki konumları orantısız seviyelerde değişebilir (Alexiou, 2017, s. 18). İki sanat formu arasında bulunan farklar genelleştirilebilir ve kolayca tanımlanmaz. En basit haliyle bile yapıtın içinde bulunduğu çevre, kişisel zevkler, ideolojiler bunların sanatsal değeri konusunda farklı görüşler ortaya çıkarabilir (Conklin, 2012, 40). İçinde icra olunan topluma göre bu durum farklılık arzedebilir.

Türkiye'de graffiti 1980'lerde yapılmaya başlanmış, sokak sanatı ise 2010'larda etkisini gösterebilmiştir. Türkiye'de graffiti dünya ölçeğinde, ilerlemesini daha yavaş sürdürmüştür. "Bu durumun temel nedenlerinden biri, Hip Hop ile graffitinin özellikle aileler ve toplumun geleneksel önyargılarından dolayı dışlanması ve bundan ötürü graffitinin bir sanat olarak kabul görmeyişidir." (Çakır, 2015: 21). Fakat durum sadece

bununla sınırlı değildir, hatta bu, görece daha az etkili olmuştur bile denebilir. Zira gelişimin yavaş bir şekilde olması daha çok teknik ve malzeme eksikliğinden kaynaklanır.

Sokak sanatı daha genel bir çerçeve sunar; daha kapsayıcı bir yönü vardır. Bu kavram bir tanıma sığdırılmaz olmakla birlikte bir kamusal alan olarak sokakta gerçekleşen yaratıcılık ve hayalgücü barındıran tüm etkinlikleri içerir denebilir; sokak müziği, enstalasyon çalışmaları, heykel çalışmaları vd. Graffitinin başlangıcı ise mağara resimlerine kadar geri götürülebilir. Sanat tarihi içindeki bağlantılarını kavrayabilmek için şekil 1'deki görsel yardımcı nitelikte olacaktır:



Görsel 1 : Graffiti ve Street Art'ın Tarihsel Gelişimi (Feral, 2011; Conklin, 2012, s. 180).

Bu haliyle söz konusu iki sanat formunun gelişiminden bahsetmek gereklidir, nitekim bu bölümde graffiti, sokak sanatı ve bunlarla ilintili ama farklı bir kategori olarak mural ayrı başlıklar halinde incelenecektir.

4.1.1. GRAFFİTİ

Graffiti kelime olarak çizmek, karalamak anlamına gelen İtalyanca ‘graffito’ sözcüğünün çoğul formudur. Graffiti sözcüğü hem dilbilimsel hem de içerik açısından duvar resmi olan ‘sgraffito’ sözcüğü ile ilişkilidir. Sözcüğün yaygın İngilizce kullanımı halka açık herhangi bir alandaki yazıları (resmi olarak onaylanmamış ve büyük ölçüde istenmeyen) içerecek şekilde evrilmiştir. (Gadsby, 1995; Meriç, 2017, s. 145). Günümüzde ise graffiti eskisine kıyasla istenmeyen konumundan uzaklaşmış ve talep gören bir hal almıştır.

Kavram Britannica Ansiklopedisi’nde bireysel ya da grup olarak kamusal alanlarda izinsiz, genellikle yasadışı bir şekilde işaretleme yapılan bir görsel iletişim formu olarak tanımlanır. Graffiti yaygın olarak bir sokak çetesi ya da grubunun üyelerinden birinin duvara stilistik bir sembol çizmesi ya da spreyle boyaması olarak bilinir ama bazı graffiticilerin herhangi bir grupta bağı olmayabilir. Graffiti örnekleri en kaba anlamıyla uzun bir geçmişe sahiptir; “antik Roma kalıntılarında, Orta Amerika’daki Maya kenti Tikal’in kalıntılarında, İspanya’da 16. yüzyıla tarihlenen kayalıklarda ve ortaçağ İngiliz kiliselerinde” (Alexiou, 2017, s. 19) çeşitli işaretlere rastlanmıştır.



Görsel 2: “Bunu Lucius yazdı”. Antik Roma, Pompei kentinden bir graffiti (URL-1).

Modern anlamda graffitinin oluşması ise Amerika’da başlar. Amerika’da alt kültürler içinde doğan ve büyüyen hip-hop kültürü, aslında graffitinin bugüne ulaşmasının başlangıcını temsil eder.

Hiphop 1970’lerin sonunda Amerika’da başlıyor. Bizim “funk müzik” olarak bildiğimiz James Brown, Fred Wesley, Bob James gibi müzisyenlerin parçalarında aksak “break” dediğimiz kısımlar var. O kısımlarda insanların çoştüğünü gören DJ’ler, partilerinde sadece o kısımları çalmaya başlıyor. Funk parçaların o kısımları çalınmaya başlanıyor. 1970’lerde bizim tekerleme kültürü gibi “spoken words” denen bir kavram var. Kafiye, insanları çoşturan bu metod kullanılıyor. Buradan da rap müzik doğuyor. Break müzikle break dance ve B-boy kültürü ortaya çıkıyor. 1970’lerin sonunda graffitiler çıkmaya başlıyor. O dönemlerde sokak kavgaları ve çete savaşları çok fazla oluyor. Gençler birbirine zarar verip öldürüyor. Africa Bambaata adlı bir sanatçı gençlere “yeteneklerinizle savaşın” diyor. Hiphop kültürünün 4 ana elementi olan; rap, break dans, graffiti ve DJ’likte yarışın diyor. Hiphop kültürünün 4 alt kültürünü bir araya getirince 1980’lerde hiphop kültürü ortaya çıkmış oluyor. (Dindaş, 2016)

Modern graffitinin ortaya çıkışı 1960’ların sonunda Cornbread²⁰ adlı Batı Philadelphia’lı bir *writer*²¹’a atfedilir, fakat daha sonra New York’ta metroların üzerinde patlak verir (Bates, 2014, 2). New York’taki metro graffitisinin tarihi geçmişte ve günümüzde yapılanların hepsinden farklıdır. 1960’larda New York’taki gençler isimlerini duvarlara yazmaya başladılar, ama onlar kendi isimlerini yazmaktan ziyade kendilerine *tag*²² seçmişlerdir. Başlangıçta bu *tag*ler gençlerin sadece yaşadıkları bölge içinde

²⁰ **Cornbread.** Amerikalı olan sanatçı 1950 yılında doğmuştur. Bu sanatçının en önemli özelliği Amerika’da grafiti sanatını ilk uygulayan kişi olmasıdır. Cornbread on yaşındayken bir çocuk kurumunun salonlarında grafiti çizmeye başlamıştır. İlk grafiti örneklerini, Cynthia adında bir kıza olan sevgisini göstermek adına yapmıştır. Sonraki yıllarda Cornbread kitle iletişim araçlarını dikkate alarak gazetelerde, dergilerde ve radyolarda konuşma yaparak medyanın ilgisini çekmeye başlamıştır. 17 yaşına geldiğinde Cornbread grafiti yapmayı bırakmıştır, fakat başlangıcını yaptığı şeyin kültürel bir fenomen haline geldiğini ve dünyanın her köşesine yayılacağını bu kadar ummamıştır (A Brief History of Graffiti; 2013: s.9; Pashaveya, 2018, s. 21).

²¹ **Writer;** grafiti yapan kişi, grafiti uygulayıcısı.

²² **Tag :** Bir writerın ismi ya da imzası.

yazdıkları bir yazıdır, fakat daha sonra bu değişir (Cooper, Chalfant, 1997, 14). *Tag* daha çok onların kendileri için seçtikleri isimdir.

1960'lı yılların sonunda Amerika'da ortaya çıkan modern graffiti, politik aktivizmin bir ifadesi olmasının yanı sıra, sokak çetelerinin kendi bölgelerini işaretlemeye kullandıkları bir araç olarak da kendini göstermekteydi. Bahsettiğimiz sokak çeteleri, kendini hip-hop kültürüyle ifade eden ve bu kültürün rap, dj'lik ve break dansla birlikte dördüncü ana elemanı olan graffitiyi kendi alanlarını belirlemenin yanı sıra çete savaşlarında bir araç olarak kullanan Amerikan gençlerinden oluşmaktaydı. Hangi çetenin daha çok "bombalama" [*bombing*]²³ yaptığı, bombalanan yerlerin zorluk derecesi ya da kimin en hızlı ve en büyük bombalamayı gerçekleştirdiği, çeteler arasında adeta bir rekabet meselesi haline gelmişti. Metro veya şehir trenlerine ulaşarak trenler üzerine en uzun ve en dikkat çekici graffitileri yapmak, bombalama eylemlerinin daha ulaşılabilir alanlar olan sokaklardan daha zor ulaşılabilir olan alanlara taşınmasını ve graffitinin bombalamaya dönüşmesini sağlamıştı. (Saka, 2012)



Görsel 3 : Cornbread'ın fotoğrafı (URL – 2).

²³ **Bombalama (Bombing)** : Graffiticilerin genelde yasadışı olarak, hızlı bir şekilde yaptıkları graffittidir.



Görsel 4 : Amok 156 tarafından Berlin’de yapılan Bombalama (Bombing). (Türkiye’li graffitici Kmrone aracılığıyla ulaşılmış ve onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.)

1971 yılında *New York Times*’da haberi yapılan Taki 183²⁴ modern graffitinin babası olarak bilinir. Taki 183 Manhattan’ın Washington Heights bölgesindeki 183. caddede yaşayan ve şehirdeki beş ilçeye seyahat eden genç bir postacıdır. O, gittiği her yere, istasyonlardaki trenlerin içine ve dışına ismini yazar. 1971’de NYT’ye ile yaptığı röportaja kadar ise onun gibi birçok genç ortaya çıkmıştır bile; JOE 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 ve LEO 136 (Cooper, Chalfant, 1997, 14). Tren ve metro istasyonları sayesinde artık *writer*lar sadece buldukları bölge içinde değil, komşu bölgelerde de boyarlar ve graffitileri kendileri gitmese bile trenler aracılığıyla başka bölgelere de yayılır.

Taki’nin NYT için verdiği röportaj da bunu gittiği her yere yaptığını fakat kızları etkilemek ya da benzer bir amaçla yapmadığını belirtiyor: “Kendin için yap.” (URL – 3).

²⁴ **Taki 183:** Yunan asıllı olan sanatçının Demetrius olan doğum adının kısaltılması olan Demetaki`den “TAKİ” rumuzu türetilmiştir. 183 ise sanatçının adresi olan 183. Sokak Washington Heights, Manhattan adresindeki sokak numarasından gelmektedir. 1960’ların sonları ve 1970’lerin başlarında New York’ta kurye olarak çalışırken rumuzunu graffitileriyle New York caddelerinde yerlere yazmıştır (A Brief History of Graffiti; 2013: s.9; Pashaveya, 2018, s. 21).

Elbette kendi bölgesindeki gençlerin gurur kaynağı olduğundan ve onu “kral” olarak andıklarından da söz ediyor; “He’s the King” (URL – 3). Gençlerin isimlerini şehrin her yerine yazmaları, onların kamusal alanda tanınmalarını sağlaması ve onları görünür kılması bakımından teşvik edici bir etken olarak rol oynuyor. Kendi sokaklarından başka bir sokakta da tanınır hale gelmelerinden etkilenerek daha fazla boyuyorlar.



Görsel 5-6 : The New York Times, 21 Temmuz, 1971 (URL – 4).²⁵

Günümüzde tekniğin ve teknolojinin, ulaşımın gelişmesi tabii bu tanınırlık için graffiye ihtiyaç bırakmayacak seviyeye gelmiş durumdadır. Yine de graffiti anlamını, önemini, kültürünü kaybetmiş değil; bu sadece onun kendini daha fazla geliştirmesini sağlamış durumda görünüyor. *Writer*lar için önemli olan kendileri için bunu yapmak; “ben buradayım!” demek için. Yapılan görüşmelerden de anlaşıldığı kadarıyla graffiti kültürünün oluşmasındaki en büyük etkenlerden biri; başkaları tarafından tanınmak,

²⁵ NYC Street Art tarafından Taki 183’le yapılmış başka bir röportaj için bkz. (URL – 4).

sanatçılar için pek umursanmıyor, onlar daha çok diğer graffiticiler tarafından tanınmayı umursuyorlar.

Tek derdimiz hafta içi graffiti yapıp işte oradaki çocuklara ‘aa bak biz bunları yaptık, bunları yaptık’ deyip hani bu işin...sokakta biz varız, hatta en iyi biziz. Çünkü, tek derdimiz daha çok yapmaktı. Herkesten daha çok yapmak, her yerde ismimiz olsun...yani biraz fame [ün]. Ama fame yani yerel herkese bir fame değil, graffiticiler arasında fame olmak. Yani amaç o zaten graffiticinin amacı da o. Herkes tüm graffiticiler, o graffiticiyi bilsin, gibi...²⁶

NYT’deki röportaj sonrasında boyayan *writer*ların sayısı arttı; halihazırda boyayanlar ise daha çok boyamaya başladı. Sonrasında basitçe yapılan skeç (sketch)²⁷’ler, yeni renkler eklenerek farklı ve daha karışık stiller²⁸ oluşturularak gelişti; karmaşık bir yazı stilinin, parlak renklerin oluşturduğu *Wildstyle*²⁹ (bkz. Görsel 7) ortaya çıktı. Metroların tüm şehri gezmesi sebebiyle istasyonlar *writer*ların ana hedefi haline geldi, çünkü bu, onların isimlerinin kendi çevreleri dışına çıkmasının için bir araçtı (Bates, 2014, s. 2). Nitekim Türkiye’li graffiticilerle yapılan görüşmelerde, dünyadaki diğer bölgelerle toplumsal kültür bakımından farklılık göstermesine rağmen “graffiti kültürü”nün benzer süreçlerden geçtiğini görmek, graffitiyi bir alt kültür olarak değerlendiren düşünceleri anlamlı kılar.

Sirkeci, Halkalı, Kadıköy, Harem’deki tüm tren yolları graffiticilerin uğrak yerleriydi. Tren yolunda yürürken başka bir graffiticisi ile tanışabiliyordun yani, görüşebiliyordun. Oraları boyamak çok iyiydi çünkü herkes seni görüyordu. Trene binen herkes senin graffitilerini izliyordu. Herkes öyle giderdi. Biz boyamız olmasa bile o trene binerdik, ‘kim ne yapmış’ diye bakardık. Bu tatlı bir rekabeti oluşturuyordu.³⁰

Getto da büyüdük. Trene falan kaçak binerdik. Sirkeci’Den Halkalı’ya giden trenler vardı. Onlara biniyorduk kaçak. O tren yolunda o graffitileri gördüğüm an ‘bitti ya’ diyordum. Herkesi görüyordum orada. Herkes vardı; DSK

²⁶ Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme.

²⁷ **Skeç (Sketch)** : Graffiticilerin boyamadan önce kağıt üzerine uyguladıkları taslak.

²⁸ **Stil (Style)** : Harflerin şekli ve bağlantı yolları (Macdonald, 2001).

²⁹ **Wildstyle** : Köşeli ve birbirine bağlı harflerin oluşturduğu karmaşık bir yazı stili (Macdonald, 2001).

³⁰ Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme.

var, Koac var, B4L var, hiç görmediğim adamlar var. Böyle, açıyodum kapıyı, oturuyordum kapının önüne full graffitilere bakıyordum. Sadece onun için gidiyordum o trene. Trene biniyordum ve geziyordum. O öyle bir alan oldu benim için. Ne bileyim heyecanlanıyordum ya gördüğümde, abi nasıl yapıyor ya diyordum. Böyle bakıyordum açıyodum kapıyı, camdan çıkarıyordum kafamı falan. Haz alıyordum o şeyden, etkileniyordum yani. Öyle bir şeydi benim için.³¹

Bu bağlamda graffiticilerin hem birbirleriyle hem de tarihsel süreçle aralarındaki etkileşimin karşılıklı etki yoluyla ilişkişel bir biçimde düşünebileceği bu çalışma bazında değerlendirilmektedir. Nitekim graffiti bir alt kültür olarak düşünüldüğünde, kültürün oluşabilmesi için ilişkiler esas görünür. Buraya kadar olan ve çalışmanın bundan sonraki kısmında da özenle üzerinde durulacağı gibi graffiticilerin kültürle olan bağı çok güçlüdür. Bu gücü oluşturan ise onların da özenle üzerinde durduğu gibi, başka insanlarla ilişkiler içerisinde gerçekleşme gerekliliğidir. Bir graffitici nasıl başladığını anlatıyor:

Sene olarak vereyim, 2007’lerde benim sokak arkadaşım, karşı komşum, benim çocukluk arkadaşım graffitiye başladı. Bizim mahallemize bir graffitici taşınmıştı, öyle oldu. Zaten o zamanlar internet olmadığı için böyle bir şey olması gerekiyor hayatınızda. Arkadaşınız, akrabanız birinin graffiti yapması gerekiyor yoksa mümkün değil graffitici olmanız.³²



Görsel 7 : Wildstyle örneği, Cowboy 69 tarafından yapılmıştır (Türkiye’li graffitici Kmrone aracılığıyla ulaşılmış ve onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

³¹ Reach Geblo, 16.09.2018 tarihli görüşme.

³² Chek (Sparow), 03.07.2018 tarihli görüşme.

Sokağın, mahallenin kültürü de bu anlamda önemli görünür. Zira mahalle kültürü yakınlıkların kurulması, yakın arkadaşlıklar vd. samimi ilişkilere olanak sağlar.

Graffiti ve bombalama eylemlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte, graffiticiler kendi tarzlarını daha belirgin hale getirme çabasına girmişler; böylece graffitilerin hem karmaşıklığı ve yaratıcılığı artmış, hem de kullanılan yazı karakterleri ve graffiti boyutları gözle görülür biçimde büyümeye başlamıştır.” Graffitilerin büyüklüğünün ve karmaşıklığının artmasıyla birlikte bir tren vagonunu baştan sona boyamak için gereken süre sekiz saate kadar çıkmaya başlayınca, daha pratik yöntemlerin kullanımı zorunlu hale gelir. Daha kısa süren, dolayısıyla yakalanma riski daha az olan graffitiler yapmak için önceden hazırlanmış şablonlar kullanılmaya başlanır; hazırlanan şablonların spreyle boyayla zemine uygulanması, bombalama eylemlerinin niteliğini de değiştirerek bu defa harflerin ve yazının yanında resmin kullanımını da yaygınlaştırır (Saka, 2012).

Fakat graffiti, çeteler arasında bölgelerini belirtmek için kullandıkları bir araç haline gelmesiyle beraber suçla ilişkilendirildi. Böylece NYC şehri hükümeti tarafından graffiti karşıtı müdahaleler olmaya başladı. “1989'a kadar, etiketli herhangi bir metro vagonunun tren sahasından çıkmadan hemen önce temizlenmesini sağlamak için Temiz Tren Hareketi (Clean Train Movement) (Thompson, 2009, s. 6-10; Bates, 2014) kullanıldı (s. 3). Bu temizleme çalışmalarına rağmen graffiti alt kültürü büyümeye devam etti.

*Writer*lar birçok engelle karşılaştılar. Genellikle tren boyadıkları ve bunu gizli bir şekilde yaptıkları için karanlıkta ve rayların tehlikesiyle yüzleşmek zorunda kaldılar. New York City’de metro trenlerini boyamak yasal değildi ve yazarlar polis baskın yapma ihtimaline karşı hızlı bir şekilde yazmaya, boyamaya hazır olmalıydılar. Buna ek olarak yine sokaklardaki rakiplerinin saldırılarına ve evdeki “kızgın” ebeveynlerinin gazaplarına karşı dayanıklı olmalıydılar. Tabi tüm bu riskler onların işlerinin görülebilmesini garanti etmiyordu. Çünkü en iyi işler bile ertesi güne kaybolabiliyordu. Bu ya çeşitli otoriteler tarafından siliniyor ya da rakip graffiticiler tarafından *cross*lanabiliyordu.³³ (Cooper, Chalfant, 1997, 14). Graffiti kapanan kişi *cross*layan

³³ **Croslama:** Bir graffitinin üzerinin başka bir writer ya da crew tarafından boyanması.

kişiyi uyarmak ya da dövmek gibi eylemlerle bulunabiliyor. Yani bu graffiti kültürü içinde graffiticiye duyulan saygıyı korumak için oldukça önemli.

Klasik dünyada geçerli kurallar burada da işliyor. Kimse kimsenin işini kapatmaz, biri seni kapatırsa sen de onu kapatırsın gibi kurallar var. Burada piyasa küçük olduğu için herkes genelde birbirini tanıyor. Her şey daha arkadaşça ilerliyor (Dindaş, 2019).



Görsel 8 : Almanya – Berlin’de en eski graffitilerden. Amok isimli writer’a ait. Amok’a duyulan saygıdan ötürü kimse tarafından kapatılmamış (crosslanmamış) halde hala işlek bir cadde üzerinde duruyor. (Türkiye’li graffitici Kmrone aracılığıyla ulaşılmış ve onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.)

Graffiticilerin genelde kendilerine has malzemeleri spreydir. Bazıları için spreyle yapılan her şey graffiti olarak bile düşünülebilir. Fakat sprey graffiti için tek belirleyici değildir. Spreyin yanı sıra graffiticiler, marker, plastik boya, gibi malzemelerden de yararlanırlar. Bunun yanı sıra graffiticilerin ortak noktalarından biri bunu büyük bir tutku ile yapıyor olmalarıdır.

Ben bir tutkunum. Ben, hayallerinizi yaşamının mümkün olduğuna inanan bir insanım ve her zaman kendi sınırlarımı zorlamaya çalışıyorum, böyle bir şeyin asla imkansız olmadığını söylemeye çalışıyorum. Ben her zaman benim gibiyim. Kolay gidiyorsa ve her şey mümkünse ödün vermek kolaydır. Ve evet,

ben sokak sanatına aşığım. Öyleyse, sevdiğin şeyi yapmanın önemli olduğuna inanıyorum. Enerjinizi hayatta hissetmenizi sağlayacak bir şeye yatırmanız önemlidir. Sonra zaten diğer tüm şeyler gelir. Eğer siz dürüstseniz ve gerçekten istediğiniz ve sevdiğiniz şeyi yaparsanız para gelir, sevgi gelir ve her şey gelir³⁴

Graffiti farklı bir açıdan ise izleyici ile olan ilişkisi bakımından düşünülebilir. Graffiticiler boyadıkları zaman bu eylemin kendileri için olduğunu düşündükleri için izleyicinin rolü belirleyici değildir. Fakat yasal olan işlerde, mural festivallerinde durum farklılık gösterebilmektedir.

Festivale gittiğinde, daha fazla sorumluluk hissettiğini düşünüyorum. Nerede boyayacaksın, izleyecek insanlar için aşağılayıcı bir şey gibi olmamalı, çünkü ben penceremin önünde boktan bir şey olmasını bilmek istemem. Bu yüzden bunun hakkında düşünmelisin. O sadece sizin egonuz değil, izleyecek kişiler hakkında olmalı. Yani fark bu. Çünkü grafiti ve sokak sanatı seninle ilgili. Ancak mural olduğu zaman, nerede olacağına dair tüm konsepti düşünerek hareket edilmelidir.³⁵

Graffiti bireysel olarak yapılacağı gibi grup halinde de yapılır. “Türkiye’nin bilinen ilk grafiti grubu (crew) S2K – Shot To Kill’dır. İstanbul, Bakırköy çıkışlı bu oluşum, kurulduğu günden beri grafiti sanatçıları yetiştirmiş ve yasal veya yasadışı olarak birçok projeye imza atmıştır.” (Kızılkın, 2016, s. 58). Türkiye’de graffiti grupları (crew) aslında yakın arkadaşlık bağlarını da içerir. Hatta bir grup oluşumunun en önemli yönü bu bağ olmakla birlikte grup üyelerinin birbirine yakın olması da aynı derecede önemlidir.

Ya bizim BOK [Bad of Kings] Crew biraz daha böyle underground bir grup, çok popüler olmuyor. Sadece illegal amaçlı kullan... illegalden kastım izinsiz duvar boyayan bir grup. Kaç yılında... 2002-2003 de galiba Güngören’de kurduk; Leo, ben, Punch.... yani grubun amacı aslında şöyle iyi graffiti yapmak değil, iyi arkadaş olmak. En önemli etkendi, çünkü daha sonra alınan graffiticiler, tamam bazıları yetenekliydi ama bazıları çok iyi graffiti yapmıyordu. Ama iyi bir arkadaşsa, ‘o zaman gel!’. Ekipte sadece graffitici de yok, grupta yani. Hiç hayatında graffiti yapmayan iki üç arkadaşımız daha var. Beraber graffiti

³⁴ Sırbistanlı sanatçı Artez, 21.06.2018 tarihli görüşme.

³⁵ Hırvatistanlı sanatçı Lonac, 04.07.2018 tarihli görüşme.

yapmışızdır, o boyamamamıştır etrafa bakmıştır veya tartışmalarda fikir sahibi olmuştur, benzeri. Kimler var; ben varım, Leo Lunatic var. Punch var, Repuz var, Big Hero var, Koma var, Rob Color var... işte iki arkadaşımız daha var graffitici olmayan, herhangi bir tagı olmayan. Başka graffitici Muris var, 11 kişiyiz yani.. Yani bazı gruplar vardı benim bildiğim; arkadaş değildir ama sadece graffiti için bir araya gelir. Yurt dışında genellikle öyledir. Biz de tam tersine graffiti yapmasak da sürekli beraberiz. En iyi arkadaşlarımız, birbirimiziz.³⁶

Yurtdışındaki bir grubun üyesi olan Türkiyeli graffitilerden Tabone anlatıyor;

156 Allstarz. Benim grubum ne yazık ki international [uluslararası] bir grup. New York'ta graffiti ilk başladığında kurulan gruplardan bir tanesi. Ben onun bir üyesiyim. Dolayısıyla pek fazla şansım olmuyor onlarla çalışmak gibi ama bu benim için inanılmaz bir motivasyon kaynağı. Grup tabi ki birlikteyken güzel. Hani büyük bir duvar vardır, büyük bir tren vardır. Bütün tren vardır falan filan. O grubun 6 tane elemanı gider bir anda aynı renklerle çatır çatır içini boyamaya başlar işler çok hızlaşıyor, hızlı olmaya başlar. Daha çabuk biter, daha hızlı yayılırsın, şehirde yayılıyorsun sonuçta. Şehirde yayıldıktan sonra, ne bileyim bir sürü grup elemanı işte bu grubu yazıyor falan. Bunlar çok güzel şeyler. Bizim grup da dünyada yayılıyor işte.³⁷

En nihayetinde graffiti kültüründe esas olan diğer graffitiler arasında fark yaratmak olarak düşünülebilir. İster grup olarak ister bireysel olarak boyansın, sürekli boyamak ve stilleri sürekli geliştirmek kültürün içinde var olabilmek için gereklidir. Bu sebeple *crosslama* bir çeşit hakaret olarak düşünülür ve cezası uygulanır. Bir tür rekabet güdüsüyle hareket edilse de hem literatürden hem de yapılan görüşmelerde gözlemlendiği kadarıyla en temel güdü "saygı" güdüsüdür. Graffiti, kendine bir alt kültür oluşturabilmiş ve bu kültür içinde sarsılmaz kurallara sahiptir. Onun günümüz şartlarında dahi yok olmayıp kendini güncellemesi bu bağlamda yorumlanabilir.

Graffiti şeylerle daha fazla ilişki kurar. Sen sokakta yasadışı bir şey yapıyorsan, aynı tasarımı ben de yapabilirim. Yasal olarak yapılan tasarımın aynısı yasadışı (illegal) de yapılabilir. Eğer sen yasal bir şeyler yapıyorsan o

³⁶ Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme.

³⁷ Tabone, 05.09.2018 tarihli görüşme.

graffiti değildir. Herhangi biri bir mural boyadığında ya da ben hiç kimseye sormadan *tag* yaptığımda ben sadece kendim için giderim oraya. Boyamak benim kararımdır, işte bu graffitidir. Eğer ben duvar sahibine sorarsam ‘ben burada nasıl boyayabilirim’ diye, evet o graffiti değildir. Aradaki fark bu.³⁸

Diğer yandan modern anlamıyla da graffiti kurumsallaşmış dünyaya dahil edilmez ve sanat alanının dışında olarak kabul edilir. Kamusal alanların izinsiz boyanmasına bağlı olarak da vandalizmle eş tutulur (Alexiou, 2017, s. 20). Çağdaş anlamıyla bu durum büyük oranda değişmiş olsa bile hala graffiti için yasaklar devam etmektedir. “Britanya hükümeti, graffitiyi yasaklayan, bombalama eylemini ifa edenleri (bulabilirse) cezalandıran ve graffiti temizlemeye dair yerel idarelerin yetkilerini genişleten 2003 tarihli “Anti-Sosyal Davranış Kanunu”na 2004 tarihli bir Basın Bildirisi de eklemiştir”tir. Bu durum “işleri daha da ileri götüren bu son bildiriyle birlikte, graffitiye sıfır tolerans kampanyasına ve on altı yaş altına sprey boya satışını yasaklamayı öngören yasa teklifine destek talep etmiştir (Saka, 2012). Bu durum graffitiler için engel teşkil etse de tam anlamıyla graffitiyi yok edici bir etkisi olmamaktadır.

4.1. 2. SOKAK SANATI

Sanatın türleri arasında yer alan Sokak Sanatı, 1980’lerin başında grafitinin popülerite kazandığı dönemde ve hemen sonrasında adını duyurmaya başlamıştır. Bu sanatın en yaygın türleri olarak bilinenleri arasında Stencil (etiket, çıkartma) grafiti, çıkartma sanat, pop up sanat ve sokak yerleştirmeleri veya heykel modern sokak sanatı olarak bilinmektedir. Daha sonra video projeksiyonu, iplik bombalama ve Lock On heykel 21. yüzyılın başlangıcında yaygınlaşmıştır (Pashaveya, 2018, 32). Sokak sanatı farklı örnekleri içerebilir.

³⁸ Brezilyalı sanatçı Arlin, 24.06.2018 tarihli görüşme.



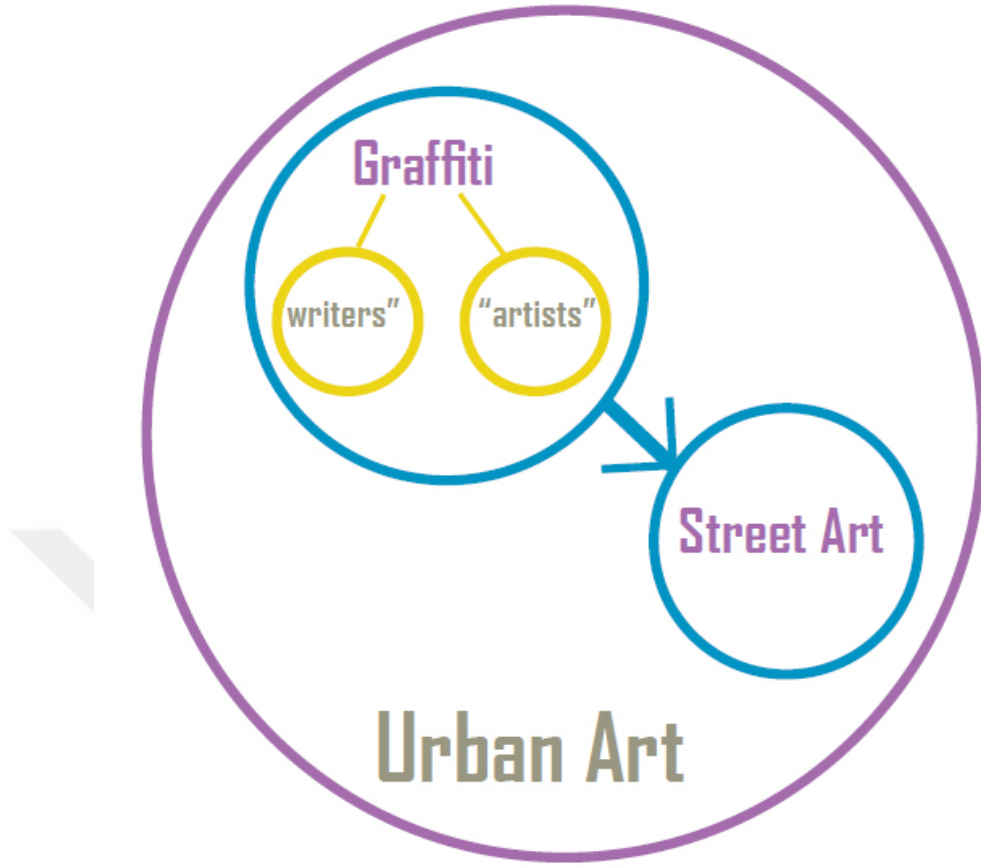
Görsel 9 : Shepard Fairey'nin sticker örnekleri (URL – 5).



Görsel 10 : Banksy'nin bir stencil çalışması ve harap edilmiş telefon kulübesi heykeli³⁹ (URL - 6).

Sanatın uygulandığı mekan olarak sokakları kullanan sanatçılar graffitiden ayırt edici olarak çalışmalarını toplumsal bir nedene dikkat çekmek ya da “provokasyon” için kullanılabilirler. Bu, sokak sanatının graffitiden ayrıldığı temel noktalardan biridir. Graffiti de büyük ölçüde bir ün kazanma arzusu bulunur; herkesten (diğer graffiticiler) daha iyi *stil* yapmak ya da *tag* atmak graffiticiler arasında yazısız bir kuraldır. Oysa sokak sanatında daha az kural vardır. Graffitinin malzeme sınırlamasına karşı (temelde sprej boya) sokak sanatı için daha geniş bir yelpaze de hareket edilir.

³⁹ Banksy'nin yapmış olduğu Harap Edilmiş Telefon Kulübesi heykeli, balta ile yaralanmış, kanlı bir görüntüye sahiptir. Farklı eyaletlerde de bu tarz acı çeken telefon kulübeleri heykelleri mevcuttur. Londra'da Soho Meydanı'nda sergilenen bu özel parça, Şubat 2008'de New York Sotheby's'de 605.000 dolara satılmıştır (<https://www.themaggar.com/duvarlarin-efendisi-banksy/>).



Şekil 1 : Graffiti ve Sokak Sanatı arasındaki ilişki diyagramı (Bates, 2014, s. 9).

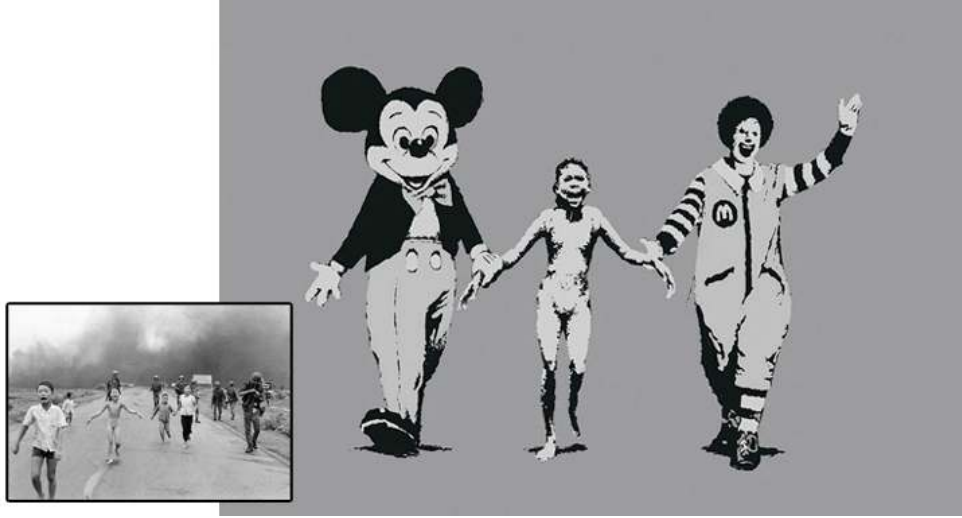
Sokak sanatı graffitinin yeni bir versiyonu olarak düşünülebilir; tabi kendini geliştirmiş bir versiyon. Sokak sanatçıları toplumla bir iletişim halindedirler; kendilerine sınırlar çizmez ve sokakta bulunan tüm malzemeleri kullanma eğiliminde hareket ederler. Ayrıca sokak sanatı kamusal ve görsel alanlarda sergilenen kışkırtıcı ve anarşist bir hareket olarak düşünülür; fakat zaman zaman galeri ve müzelerle de yakın ilişki içindedir. Uygulandığı ortam ve içinde bulunduğu bağlama göre çeşitliliği onu yorumlara açık bir hale getirir. Dolayısıyla sokak sanatının ne olduğu ile ilgili bir tanım yapmak zor olduğu gibi, gerekli olup-olmadığı da tartışmalıdır. Alison Young'a göre sokak sanatı durumsaldır: Öncelikle çalışmanın bulunduğu mekan/konumu yapının anlamı için oldukça önemlidir, ikinci olarak sanatçının halka açık eser yaratma güdüsü diğer tüm sebeplere göre önceliklidir ve son olarak etrafındaki “yasadışı” kavramı önceden varsayılmış olduğu içindir (Young, 2014, s. 8; Alexiou, 2017, s. 23). Sokak sanatı farklı şekillerde yorumlanabilmektedir.

Alexiou'ya (2017) göre bazıları için sokak sanatının ideolojisi ve onun rolü “anti-otoriteryen” bir politik tavırdan kaynaklanır. Fakat diğer yandan sokak sanatı büyük işletmelerin ve yerel otoritelerin saflarına dahil olmuş durumdadır. Tabi bu iki karşıt bakış açısından birinin tarafında olmadan önce yapıtın bağlamına ve durumlara göre düşünmek gerekir. Reklam endüstrisinin böylesine geliştiği günümüzde, onların sokaklarda sürekli zihnimizi işgal etmelerine karşı sokak sanatı bir alternatif gibi görünüyor. Ayrıca sokak sanatını ayrıcalıklı kılan şudur ki, onu isteyen herkes uygulayabilir. Herhangi bir sınıfa hitap etmesi bir yana, “sokak sanatı herkes içindir”. Bu haliyle herhangi bir eylem için konunun uzmanı olunması talep edilen günümüz koşullarında sokak sanatı, “kurumsallaşmış dünyanın normlarına” meydan okumaktadır (s. 23) . Tabi tekrarlamak gerekir ki bu çalışmanın kapsamı ve bağlamına göre değişebilmektedir.

Sokak sanatçıları arasında bulunan Banksy söz konusu ikili tartışmanın en ünlü örneklerinden biridir. Banksy, sanatçının *tag* olarak kullandığı isimdir. Her ne kadar konuya dair çeşitli spekülasyonlar olsa da sanatçının gerçek kimliği bilinmemektedir. “Banksy bir röportajda ailesi için bile gizemini koruduğunu ve onların kendisini bir ressam ve dekoratör sandığını söylemektedir” (Mutlu, 2008; Yıldırım, 2019, s. 176). Banksy, günümüzde birçok tartışmanın odak noktasını oluşturur. O, otoriteye-iktidara karşıt çalışmalarıyla bilinir. “Hem düzene hem son dönem eserleriyle belki de sanata karşı sanat üretmektedir” (s. 176). Fakat diğer taraftan onun sanat alanındaki konumu önemli derecede tartışmalıdır.

4.1.2.1. BANKSY

Banksy graffiti, enstalasyon, heykel, video gibi farklı disiplinleri kullanarak dikkat çekeceği konular, mekanlarla ilişkisi içinde kendi dilini oluşturmuş bir sanatçıdır. Onun işleri genelde toplumun, ekonomik sistemin, iktidarın eleştirisi niteliğindedir. “*Napalm Girl*” (Görsel 11) isimli çalışması daha önce Vietnam savaşında çekilmiş bir kızın görüntüsüyle popüler kültürün ikonları olan Mickey Mouse ve Ronald Mcdonald'ın birarada yer aldığı bir imgeye yer vermektedir. Çalışmanın siyah –beyaz olması ve içindeki imgelerin zıtlığı kapitalizm eleştirisine dönüşür (Yıldırım, 2019, s. 177).



Görsel 11 : Napalm Girl (Yıldırım, 2019, s. 177)

Türkiye’de tutuklu gazeteci Zehra Doğan “kendisi ile aynı cezaevinde tutulan hasta mahpus Sise Böngöl (85) ile annesi ile aynı koğuştta tutulan iki yaşındaki Dersim bebeği çizdi.” (BİA Haber Merkezi, 2019). Bu çizimden sonra (Görsel 12) 2 yıl 9 ay 22 gün hapis cezasına çarptırıldı. “Dünyaca ünlü İngiliz sokak sanatçısı Banksy, 16 Mart 2018’de, Doğan’ın tutuklanmasına neden olan resmi, New York’un Manhattan semtinde bir duvara çizdi”. (BİA Haber Merkezi, 2019) (Görsel 13). Resmin altına “Zehra Doğan’a Özgürlük” diye de ekledi.



Görsel 12 : Sise Böngöl (85) ile iki yaşındaki Dersim bebeği (URL – 7).



Görsel 13 : “Bu resmi çizdiği için 2 yıl 9 ay 22 gün hapis cezasına çarptırıldı.” Banksy (URL – 8).

Banksy için tartışma noktaları ise çalışmalarının kullanımı ile ilgilidir. Yukarıda verilen örnekler bir yana, diğer yandan Banksy'nin işleri galerilerde, müzayelerde oldukça ciddi fiyatlarda satılmakta ve satın alınmaktadır.⁴⁰ “Son dönemde ise *Kırmızı Balonlu Kız* adlı eseri Londra’da Sotheby’s müzayede evinde 1 milyon sterline satılmasının hemen ardından içerisine gizlenmiş kâğıt imha makinesi vasıtasıyla kendini yok etmiştir.” (Yıldırım, 2019, 179). Banksy olayın ardından instagram hesabında yapıtın son halinin fotoğrafının altına “Going, going, gone!” yazısını ekleyerek paylaşmıştır. Bu durumda yapıtın kullanım dışı olması gerekirken aksine yapıt yine de satılmış ve “ismi açıklanmayan koleksiyoner, “ilk başta şoke oldum, ama daha sonra kendi sanat tarihi eserime sahip olacağımı anladım” demiştir.” (s. 179). Bu durumda sanatın ne olduğu ile ilgili ciddi fikirler ortaya atılır. Kimi sanat çevrelerince yapıt bu haliyle değerine değer katmıştır. Yapıtın tamamı parçalanmadığı için başka bir şeye dönüşmesi söz konusudur; yapıt, “bir müzayede sırasında canlı canlı yaratılan tarihteki ilk sanat eseri” olarak yorumlanır (s. 179). Bu durum elbette provakatif bir duruşun tersine çevrilmesi olarak okunabilir, Banksy'nin niyeti ise bilinmemektedir.

⁴⁰ Konu ile ilgili ayrıca bkz. Saving Banksy belgeseli.



Görsel 14 : “Kırmızı Balonlu Kız” Banksy (URL – 8).

Bu haliyle Banksy'nin iktidar karşıtı işlerinin nasıl da tersine çevrildiğini görmek pek de zor değildir. İngiltere'de graffitinin yasak olması ve graffitilerin (yakalanırsa) cezaya tabi olmalarına rağmen Banksy'nin bazı işlerinin belediyeler tarafından kapatılmak bir yana hatta korunduğunu düşündüğümüzde “...karşımıza şu tablo çıkmaktadır: Neyin yasal olup neyin olmadığına yasaların dışında karar verecek olan, yine iktidardır.” (Saka, 2012). Burada söz konusu olan elbette sadece devletin iktidarı değildir; sanat piyasasının kâr güdüsüyle hareket etmesi de bu yönlendirmeye dahildir. Bu bağlamda elbette Banksy ve işleri de derin tartışmalara konu olabilmektedir fakat bu çalışma kapsamında böyle bir analiz mümkün görünmemektedir.

4.2. TÜRKİYE'DE GRAFFİTİ

Türkiye'de graffitinin ortaya çıkışı 1980'li yıllara kadar geri götürülebilir. Hip-hop kültürü bünyesinde düşünülen graffiti özellikle 1990'lı yıllarda Cartel'in ülkeye gelişiyle farklı bir dinamik kazanmıştır. Türkiye'de graffitinin ilk uygulayıcısı, dolayısıyla babası olarak bilinen isim ise Turbo'dur.

1983'te babam müzisyen olduğu için eve breakdance plakları gelirdi. O dönemde hiphop dinleyip breakdance yapmaya başladım. O plakların üzerinde

ilk graffitiyi gördüm. Zaten çocukluğumdan beri resim çizmekten hoşlanan bir cocuktum. 1985 gibi Beat Street filmini izledim ve graffitinin ne olduğunu anladım. Gece sokakta ve kaçak yapıldığını, sprej boyalarla çizildiğini anladım. Ben de bunu yapabilirim dedim. Sprej boya arayışına başlayıp büyük bir hüsrarla karşılaştım. Çünkü '85 yılında sadece buzdolabı boyamaya yarayan, beyaz renkte bir sprej boya vardı. Başka hiç bir renk yoktu. Beyaz renkle kendi kendime ilk çalışmalarına başladım. Bir ya da iki yıl içinde siyah ve kırmızı sprej de çıktı. O zamanlar sprej boyayı nalburlardan alırdım, Levis ve Kraylon markaları ilk çıkanlardandı. Sprej boya bulabildikçe ben daha renkli çalışmalar yapabilir hale geldim. Graffitinin asıl çıkış noktası Cartel'in gelmesi ve Türk hiphop kültürünün oluşması ile oldu. 1997'de Blue Jean'de hiphop kültürü ile ilgili yazmaya başladım. Graffiti ortamlarının asıl hareketlenmesi 2002 civarında başladı (Dindaş, 2016).

Graffitinin başlangıç dönemiyle ilgili 1998 yılında graffitiye başlamış, Turbo ile de o dönemde yakın ilişki içerisinde olan Kmrone, graffitiye başladıktan birkaç yıl sonra araştırmaları ve yurtdışı ziyaretleri sonucunda Cowboy69 ile tanıştığında söz ediyor. Kmrone, Cowboy69'dan "dünyadaki, stil konusunda deha adamlardan bir tanesi" diyerek bahsediyor. Cowboy69'un Almanya'da yaşaması telefonla başlayan ilişkilerin yüz yüze görüşmelere dönüşmesini bir süre engellese de nihayetinde tanıştıklarında bu, Türkiye graffiti için de anlamlı bir yere işaret ediyor. İkilinin biraraya gelme hikayesi ise şu şekilde:

2006 senesinde ben Turbo'yla Beşiktaş'ta kafede otururken beni telefonla aradı. Dedi, 'ben Taksim'deyim, gel.'. Turbo'yla biz sohbetimizi tamamladık, Taksim'e yanına gittik. Oturduk, çok uzun konuştuk. Ondan sonra ben graffitiyi bırakana kadar hiç kesmedim onunla görüşmeyi. İşte *blackbook*unu hediye etti bana. Adam bütün bana bildiğim her şeyi iptal etti, harf nasıl yapılır, stil nedir , neden önemlidir hepsini bana mantalite olarak verdi. Daha sonra ben onunla mektuplaştım, telefonlaştım. Neyse biz daha sonra ne yaptık, artık Türkiye'ye materyaller gelmeye başladı: D&R'a kitaplar geliyor, biz Avrupa'dan sipariş etmeyi öğrendik, Stylefile'dan, şuradan buradan dergi... Materyal geldikçe, arkadaşlarla tanıştıkça artık bir şeyler oluştu. Bundan sonra geriye kalıyor pratik yani. Bizim hikayemiz böyle. Genelde Türkiye'deki insanların

benzerdir. Buluşma yeri aynıdır, ondan sonra artık kişilerin hayatındaki kıvrımlara göre şekil bulur.⁴¹



Görsel 15-16: Reach Geblo, Tekirdağ, 2018 (sol); İstanbul/Kadıköy, 2019 (sağ) (Reach tarafından ulaşılmış, onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Graffiticileri kuşaklara ayırmak kendi içlerinde dahi oldukça zor görünüyor; dolayısıyla bir kuşak belirleyicisi olmak bu çalışma özelinde mümkün görünmemektedir. Fakat görüşme yapılan görüşmecilerin başlangıç tarihleri göz önüne alınırsa 80'lerden-90'lardan 2000'lerin başlarına dek olan süreçte başlayan bir kuşak; 2000'lerin ortalarından 2010'ların ortalarına dek başlayan bir kuşak ve teknolojiyle birlikte yetişen günümüz kuşağı sayılabilir gibi görünmektedir.

İstanbul'dan gördüğüm grafikte baktığın zaman *tagler* görüyordum, *taglerle* beraber *tag* yapmaya başladım, graffitilerle beraber graffiti yapmaya başladım. Bir zamanlar gönül kırmamak için ikinci kuşak diyorduk ama bence ilk kuşaktan beri varım yani. Neye göre böldüğüne göre de değişir. O zaman şöyle diyelim mesela, başlatan, ilk hiç bomboş şehre ilk boyayanlar birinci kuşaksa biz o zaman ikinci kuşağız. Öyle demek lazım. Ama birinci kuşak sonradan öğrendiğimiz kadarıyla çok tartışmalı yani.⁴²

Bizden, benden böyle çok eski diyebileceğim bir kaç kişi var. O yüzden onlar bir kuşak, ben sonraki kuşak diyemem. Bence ilk kuşaktanım diyebilirim. Çünkü graffiti 2000'den önce yapılmış ama tek tük yapılmış. 2000'den sonra bir

⁴¹ 1998 yılında boyamaya başlayan Kmrone, 31.07.2017 tarihli görüşme.

⁴² 1996 yılında boyamaya başlayan Tabone, 05.09.2018 tarihli görüşme.

kuşak oluyor, ki benim kuşağım olan, işte ben varım SEMİ var, DOSE var... Turbo daha eski de yapmış ama hani bir kişiye bir nesil demek zor olur. Çünkü gerçek anlamda graffiti Türkiye'ye yayıldığı tarih bana göre 99-2001-2002. Çünkü gençler o zaman graffiticileri olmaya başladılar. Ya graffiticileri oldular, ya breakdansçı oldular, ya işte aşırı rock oldular ya da aşırı punk oldular. Avrupa kültürü ile 2000'de tanışıldı bence, işte 99'un sonunda. 2000'de başlayan nesil bana göre yani benim fikrimce Türkiye'nin ilk nesli. Tunç abi [Turbo] bizden eski okeyiz ama Türkiye'deki ilk nesil bizleriz.⁴³



Görsel: 17 : Reach Geblo, Wicx, Esk Reyn, Nuka, Ciko; İstanbul/Çerkezköy, 2019 (Reach tarafından ulaşılmış, onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Graffiticiler için graffitinin sanatsal konumu da oldukça tartışmalıdır. Çünkü sanatın, özellikle çağdaş sanatın bugün içinde bulunduğu tanımsızlık koşullarında bu durum graffiticiler için mühim bir noktada yer almaz. Onlar için asıl hayati olan şey graffiticileri olmalarıdır denebilir. Görüşmecilerin graffitinin sanatsal niteliği ile ilgili sorulan soruya ise farklı bakışlar sunmalarına rağmen aynı noktada birleştiklerine dikkat çekmek gereklidir.

⁴³ 1999-2000 yılında boyamaya başlayan Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme.

Özellikle günümüze gelene kadar çok fazla şekilde bir sürü şey sanat olarak adlandırılmış. Ben orada muğlakta kalabiliyorum. Yani şimdi ‘bu sanat.’ okey, ‘bu niye sanat?’ diyebiliyorum. Ben sanatı çok anladığımı söyleyemem; ‘o sanat, bu sanat’ o tartışılan bir konu. Ama graffiti nettir. Graffiti yaparsın ya da yapmıyorsundur. *Writers*ındır ya da değildir. Hani graffitinin raconu vardır, graffitiyi sokak sanatından ayıran da budur. Çünkü sokak sanatı dediğin zaman da, o içine sanatı aldığı için, onun da ne olduğu çok belli olmuyor. Sokakta yapılan her şey sokağa evet müdahale ama “sanat mı, sokaktaki bir sanat mı?” bunu bilmiyorum ben. Ama bana göre evet sokaktayım, evet graffiti yapıyorum. Bunun kimse aksini iddia edemez yani. O yüzden ben kendimi sanatçı olarak değil, graffitici olarak görüyorum. Bazı sanat eleştirmenleri bizim sanat yaptığımızı söylüyorsa teşekkür ederiz, sağ olsunlar ama benim için sanat yapıyor olmaktan ziyade graffiti yapabiliyor olmak daha önemli.⁴⁴

Sanatçı olarak tanımlamıyorum ben. Graffitici denmesi daha doğru geliyor bana. çünkü yaptığımız şeyin sanat olduğu tartışılıp kabul ederler- etmezler falan filan, ama graffiticiyim dediğiniz zaman bunu kimse inkar edemez. Yani. Onun için graffiticiyim demek daha iyi geliyor. Omeria da kimdir, kendi kendine sağ sol boyayan biri yani.⁴⁵

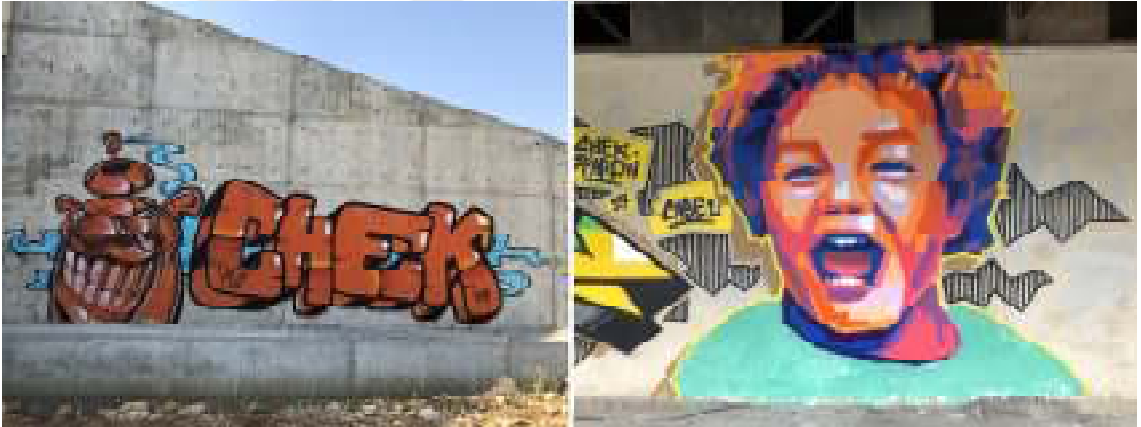
Graffiti sanat değil. Graffiti sokakta yapılan, illegal bir dışavurum. Graffiti sanatı ayrı bir şey. Hani graffiti... illegal olarak yapılan grafitinin adı, graffiti. Graffiti sanatı, daha legal olarak, üzerine düşünülüp, renkleri düşünüldüğü zaman graffiti sanatı halini alıyor. Ama grafitinin graffiti olduğu şey, kaçak ve illegal olarak yapılan kısmında. Trenlerin boyanması, sokakların boyanması grafitinin kelime anlamıyla bende yer bulduğu o. Graffiti sanatı dediğimde legal olarak yapılıp, tertemiz, işte bir sürü rengin, kompozisyonun düşünüldüğü, bir sürü galeride sergilendiği yer graffiti sanatı. Parayla alınıp satılabildiği zaman bence sanat oluyor. Ama graffiti...graffiti olarak parayla satın alınmadığı kısmı bence daha değerli. Diğerleri değersiz olduğundan değil, o da değerli. Tabi sanatsallık taşıyor çünkü alınıp satılıyor artık. Bir şey alınıp

⁴⁴ Tabone, 05.09.2018 tarihli görüşme.

⁴⁵ 2002 yılında boyamaya başlayan Omeria, 05.07.2018 tarihli görüşme.

satıldığında sanat olarak...sanat bir şeyin alınıp satılması. Bir şeyin değerli olmasından ziyade. Öyle. Parayla satın alınamayan şeye sanat denmiyor ki artık.⁴⁶

Bence sanattır. Ama yapan birçok arkadaşımın bu umrunda değil, illegal olarak boyayan. Sanat tarihini bildiğim için, yani nelerin sanat olabileceğini bildiğim için graffitinin sanat olduğunu düşünüyorum. Yapılan eylemle olsun, performatif olarak, çıkan işle olsun kesinlikle sanat olduğunu düşünüyorum. Bunun üzerine konuşulur tartışılır, örneklendirilebilir. Ama sanata baktığımızda fikirsel olarak sanat neye denildiğine bakıldığı zaman kreatif, düşünsel olarak özgün bir şey graffiti de bu çok fazlasıyla mevcut. Özgünlük, sanatta özgünlük. Özgür bir şey. Malzeme özgün bir malzeme. Daha yeni bir şeyler denemek. Eylem olarak illegal bir şeyler yapmak. Sanat olduğunu düşünüyorum. Bakıyorum işte güncel sanat da bu sanat da bu değil mi diyorum. [Yine de] çok umrumda değil hani biri ona sanat desin ya da demesin.⁴⁷



Görsel 18-19 : Omeria, Chek; Antalya/Kemer, 2018 (sol) (Chek tarafından ulaşılmış, onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.). Case, İstanbul/Kartal, 2019 (sağ) (Case tarafından ulaşılmış, onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Yapılan görüşmeler de üzerinde özenle durulan husus ise başlayanların boyamaya ilk başladıklarında ne yaptıklarını bilmiyor olmasıdır. Bu, çağın koşulları ile ilişkili elbette; internetin henüz yeni yeni ortaya çıkması, iletişim araçlarının günümüzdeki kadar gelişmemiş olması (haberleşmeyi kısıtlaması anlamında), graffiticilerin ekonomik koşulları vd. Buna benzer şekilde daha önce de belirtildiği üzere, yeni başlayanların

⁴⁶ 2000 yılında boyamaya başlayan Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

⁴⁷ 2005 yılında boyamaya başlayan Reach, 16.09.2018 tarihli görüşme.

muhtemelen bir çevresel ilişki ile birlikte başladığı önemli bir etkidir. Genellikle de her birinin farklı bir hikayesi olması şaşırtıcıdır.

13 yaşında graffitiye başladım, Güngören'de. İlk başlarda yaptığım şeyin graffiti olduğunu da bilmiyorum. Hani sadece imzamı yazıyordum. ; Güngören'de iki binadan oluşan bir sitede oturuyorduk. Hep bir çardak sistemi vardır ya, yazın o çardağa gittim benim işte o zaman ki çocukluk arkadaşlarım ellerinde kağıt kalem bir şeyler karalıyorlar. A”bi bu ne” dedim, “ya işte kendine bir lakap buluyorsun, onu işte her yere yazıyorsun.” ki herkesin duvarına yazıyorsun. Hani bir de çocukken şey vardı; herkes misket oynuyorsa misket oynarsın, herkes uzun eşek oynuyorsa uzun eşek oynarsa... Ben dedim ki ‘ya ben de yapacağım’ benim de Çiko o zaman basketbol karakteri idi bir tane. Ondan yola çıkarak ‘benim de lakabım Çiko olsun’ dedim, yazmaya başladım. Sonra baktım ki bu iş graffiti, bunun bir kültürü, kuralları var.⁴⁸

Benim 2005’te daha çok abim vasıtasıyla ben graffiti ile tanıştım. Evde bilgisayarımız vardı, babam internet kafe işletiyordu zaten. İlk bilgisayar geldiğinde abim işte internet...o zama msn dönemi diye bir şey vardı, *turkstyle.org* vardı. İlk abim bulduğu zaman graffiti ne bilmiyordum ama o şekilli yazıları görüyordum. Adına dair hiçbir şey bilmiyordum. Yaşımın da küçük olması dolayısıyla zaten bütün gün sokakta top oynuyorduk. Fakir bir ailenin çocuğuydum ben, beş kardeşiz. Hani ben böyle çok bir araştırma içine giremiyordum. 2005 yılında abim *Getting up* diye bir oyun getirdi; ‘gel sana bir şey buldum bir şey göstereceğim’ diye. *Getting up*’ı gösterdi bana, yazı stillerini gösterdi falan. Ben gördüğüm an şey oldum böyle, ‘oha hani nasıl yapıyorlar bunu, ne kadar renkli bir şey’ falan. Sonra oyunu getirdi, oyunu oynamaya başladık. 2006-2007 yılında yazmaya başladım. O sırada Fatih’te ilkokul arkadaşım vardı Emrecan diye. Onunla tanıştım, onunla da irtibat kurdum. Çünkü bizim çevremizde graffiti yapan kimse yok. Graffitinin ne olduğunu kimse bilmiyor. Ben ve abim biliyoruz ve başladık bir şekilde.⁴⁹

Hani hep yazıyorsun ama graffiti olduğunu bilmiyorsun durumu var. Benim ilk yabancı, Alman bir dergi elime geçmişti. Onun bir graffiti sayfası

⁴⁸ Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme

⁴⁹ Reach, 16.09.2018 tarihli görüşme.

vardı. Oradan böyle hani graffiti falan olup olmadığını öğrenmiştik. Bir de daha internetin ilk zamanlarıydı, yani bize daha yeni geliyordu. *Graffiti.org* diye bir sayfa vardı. Orada çok güzel çalışmalara, dünyanın her yerinden çalışmalara ulaşıyordu. Oradan böyle biraz graffitiiyi araştırmaya başladık.⁵⁰

Alanda yapılan gözlemler ve görüşmelerle birlikte graffitinin tamamen alt sınıf üyelerinin yaptığı bir etkinlik olduğu düşüncesi, çalışma kapsamında yanlışlanabilmiştir. Çoğu görüşmeci başlarken var olan maddi sıkıntılardan bahsetmiştir ve uzaktan bakıldığında bu belirleyici bir unsur olarak görülmektedir. Fakat daha yakın bir şekilde incelendiğinde ise bunun yalnızca alt sınıf üyelerini kapsamadığını, farklı sosyal sınıflardan üyelerin bu kültür altında buluşabildiğini görmek mümkün olabilmiştir. Aslında temelde ekonomik olarak sınıfsal konumu farketmeksizin hepsi çocukken boyamaya başladıkları için bu durumun sınıfsal bir şekilde değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir. Türkiye’de bundan daha ziyade esas belirleyici unsurun kültüre erişimle ilgili olduğu görülmektedir.

Bizim tabi yaş küçük. Ailem durumu iyi ama hani hiçbir zaman da cebime böyle ‘bizim durumumuz iyi, sen de minicik çocuksun senin de durumun iyi’ diye cebime milyarlar koymadı. Her zaman bir çocuk ne kadar parası olursa işte günlük ihtiyacı bir tost yer, bir şey içer. Biz çok boya çaldık. Çok çaldık yani, gerçekten çoktu. Hani çok boya çalardık, boyadan ziyade mesela *kepleri*⁵¹ çalardık.⁵²

Vurgulanması gerekir ki, graffitinin ortaya çıktığı dönem, kültürün burada doğmamış olmasından dolayı birçok sorunlar içerisinde geçmiştir. Öncelikli olarak kamusal alanlara yazılan yazıların sağ-sol olayları çerperinde algılanması, diğer yandan graffitinin polis tarafından yakalanması durumunda örgüt üyeliği ya da kamusal alana zarar vermek suçlarından gözaltı süreçleri, graffiti malzemelerinin ülkemizde çok geç bir vakte kadar satışta olmaması ya da maliyetli olması vd. Tüm bunlar farklı bir dinamik olarak graffitinin Türkiye’deki tarihsel gelişimini etkilemişlerdir.

⁵⁰ Omeria, 05.07.2018 tarihli görüşme.

⁵¹ **Kep (Cap)** : Sprey boyların başlığı. Farklı tipte olan kepler boyanın ince ya da kalın püskürmesini sağlayarak boyamayı etkilemesi sebebiyle oldukça önemli.

⁵² Tabone, 05.09.2018 tarihli görüşme.

Biz bir şeyi sevdik ama hani ne bileyim futbolu seversin, neden, bu ülkede futbol vardır. Görürsün her yerde, mahallede çocuk bu işlem için topla oynar. Biraz daha büyürsün işte abilerle halı sahaya belki gidersin. Hani her imkan var, senin büyük kulübe gidene kadar her imkanın var. Yeter ki oyna! Bizde öyle değildi, Bizde imkan yok! Ama biz onu en iyi yapmak istiyoruz. Bu bence başka bir şey, normal bir şey değil. Ülkeden de kaynaklı bir sürü şey var. Yurtdışında mesela boyadığın anda kriminal bir suç bu; vandalizm bilmem ne... Yani graffiti ile ilgili özel birimler bakıyor buna. biz nasıl sevmişiz ki satanist olduk, nasıl sevmişiz ki terörle mücadele ekipleri bizi alıyordu. Çünkü örgütsel slogan yazma diye geçiyor. Biz nasıl sevmişiz ki bütün bunların dayaklarını, sopalarını, tutuklanmalarını, nezaretlerini her şeylerini yaşamışız da... Bir de boya da yok, hala boyayacağız. Yani biz... Türk graffitis, Türkiye'deki *writerlar*, özellikle o eski zamandaki *writerlar* her şeyi hak ediyor. Yeni *writerlar* da bunların böyle geldiğini bilsin. Hani biraz eskiye saygı duyacak varsa en azından yaşanılanlar açısından [saygı] duysunlar.⁵³

Çok garip bir ruhu vardı ya, şu an anlatmam çok zor olabilir bunu. Gerçekten hani bana sor, desen ki şu an, hangi zamanda graffitiden daha çok keyif aldınız, o zamanlar. Çünkü o zamanlarda bir amaç gütmüyorduk. Hiç maddi karşılığı, herhangi bir toplumsal karşılık beklemiyorduk. Biz tamamen kendimiz için yapıyorduk. Bu graffiti çok egoist diye konuşuyorduk, yani graffiti gerçekten o zamanlar özellikle benim başladığım zamanlarda kişinin tamamen kendi yaptığı bir şey ve kimseye de anlatamazdık graffitiyi. Bunu niye yapıyorsun dediğinde, bir açıklaması yoktu. Duvarda benim adım yazıyor, renkli renkli. Nasıl bir açıklaması olabilir ki, hala da yok!⁵⁴

Graffiticiler için en büyük sorun kültüre erişim için yayın eksikliği ve boyamak için gereken malzemelerin var olmaması, çok az olması, olanların da maliyetli olmasıdır. Görüşmecilerin sıklıkla dile getirdiği yayın ise Turbo'nun 10 yıl boyunca (Temmuz 1997- Temmuz 2007) Blue Jean Dergisi'ne hazırladığı sayfadır. Dergiye erişmek mümkün olmasa da anlatılanlar üzerinden yayın yaptığı dönem içerisinde bir nesle yön verdiği görülebilir.

⁵³ Tabone, 05.09.2018 tarihli görüşme.

⁵⁴ 2007 yılında boyamaya başlayan Chek, 03.07.2018 tarihli görüşme.

Temmuz 97’de Blue Jean başladı 2007’de Blue Jean bitti. Turbo on sene orayı götürdü yani. O sayılar bize geldiği zaman ben o imzaları o büyük graffitilerin yanlarında gördüm. Ben o tagleri görüyordum, fakat büyük işlerin varlığından haberim yoktu. Büyük işleri görünce dedik ki; ‘ya olay buymuş yani’ dedik. Biz o ufakları seviyorduk, bu nasıldır kimbilir. Blue Jean’de ayı takip ediyoruz. Ayın birinde çıkar, biz ikisinde Tansaş’a hemen gideriz, büyük Migros’a dergi stantına, D&R’ye hemen gideriz. Hemen oradan o sayfayı yırtıyorduk kaçıyorduk eve. O zaman öyle yani.⁵⁵

Blue Jean’le tanıştım. Blue Jean işte Tunç abi’nin [Turbo] çıkardığı dergi. O zaten bizim için velinimetti. Hani başkasının yaptığı işi gözün dışında görebileceğin tek şeydi. Her ay onun çıkmasını bekliyorduk. İşte çıksın, sayfaya bakıyorduk sonra, ‘aa biz niye bu sayfaya çıkmıyoruz, daha iyi iş yapalım bu sayfaya çıkalım.’ İşte öyle daha çok yapmaya başladık.⁵⁶



Görsel 20-21 : Mural İstanbul sırasında alandaki graffitilerin çizdikleri skeçler (Başyurt, Temmuz/2018).

Tüm bu dönemlerde aslında en büyük sorun graffitin temel materyali spreyci boyanın Türkiye’de olmaması ile ilgiliydi. Bu dönemde farklı markaların (Best, Akçalı, Krylon, Dupli Color vd.) spreyci boyalarına ulaşılsa dahi daha iyi boyalar (mtn, montana vd.) avrupa kalitesinde boyalar oldukça maliyetliydi. Günümüzde ise bu durum ilerde de

⁵⁵ Kmrone, 31.07.2017 tarihli görüşme.

⁵⁶ Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme

bahsedileceği gibi büyük oranda değişmiştir. Fakat günümüz şartlarında daha dezavantajlı graffiticiler için hala fiyatlar zorlayıcılığını korumaktadır.

Yani bizde böyle boyalar yoktu, çok nadir getirenler mesela Turbo'lar getirebiliyordu. O zamanlar Almanya bağlantıları vardı, gidip geliyorlardı. Bizden zaten çok büyük onların yaşı. Aynı şekilde Wayne, Tab [Tabone] ... O adamları biz görüyorduk, bizim bulamadığımız, kullanmadığımız renklerle graffitiler yapıyor adamlar. İmkanları var o zaman, ithal boya getiriyorlar. Sadece boya değil başlık getiriyorlar. Başlıklar bile o zaman...ben hatırlıyorum, şu anda 75 krş, 1 tl olan başlık 2005'lerde 2 liraya falan satıyorlardı. Turbo getiriyordu ve 2 liraya satıyordu. 2 liraya başlık satıyordu ve bu başlıkların zaten bizim boyalarda şey de çok fazla değil çok bir randıman zaten alamıyorsunuz. Kaliteli boyalar olması gerekiyor. Akçalı da bir *fat*⁵⁷ [başlık] taktığımız zaman o da dağıtıyor ama standart kep'e göre çok daha iyi tabi. Ama biz o zaman o kepleri de alamıyorduk,. Ben 3 liraya boya alıyordum, 2 liraya kep satıyordu Turbo o zaman. Yani şimdi düşündüğünüz zaman 22 lira bir boya, toplu aldığımız zaman bir kep 75 krş a geliyor. Yani 22 lira bir boya, ben o zaman 3 liradan 2 liraya kep alıyorsam, 15 liraya kep alıyormuşum ben o zaman. Şimdinin parasıyla. Belki daha pahalı yani. Durum böyle biraz.⁵⁸

Boyalar 3-4 Euro. Yurtdışında yaşayan bir çocuk 10 Euro günlük harçlık alsa, 3 boya alabiliyor. En kötü ihtimalle 10 Euro alsa. Şu an boyalar burada 22,5 TL oldu. Buradaki bir çocuğun bir graffiti yapması için on tane boya alması gerekiyor. O yüzden gelişmiyor. Yani buradaki ekonomik koşullardan gelişmiyor. O yüzden zaten burada birçok insan bir sürü graffiti işi alıp, parayla ticari olarak, oradan kalan boyalarla boyuyor. Zaten en çok iş alanlar en çok boyayanlar oluyor. Çünkü gerçekten pahalı, çok pahalı. Hani benim bir graffiti yapmam için 300-500 TL harcamam gerekiyor. Ben haftada iki defa falan graffiti yapacak olsam, zaten yaşanamaz hale geliyor. Hatta bir tane yapacak olsam yaşanamaz hale geliyor. O yüzden çok zor.⁵⁹

⁵⁷ **Fat** : Kalın sprej başlığı.

⁵⁸ 2005 yılında boyamaya başlayan Case, 04.07.2018 tarihli görüşme.

⁵⁹ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

Her ne kadar diğer markalarla da graffiti yapmak mümkünse de sprej boyanın kalitesi yapılan iş üzerinde çok önemli bir etkiye sahiptir. Bu da elbette graffiticinin bütçesinin kendi tarzının üzerinde olumsuz etkiler ortaya çıkarabilir. Görüşmecilerin bütçenin yapılan iş üzerindeki etkisi konusunda belirttiği şekliyle:

Müthiş bir kalite farkı vardı. Akçalı diye bir boyayla boyuyorduk. Benden öncekiler de Best'le, ben de Best'le boyadım da çok fazla boyamadım. Akçalı Best'in yanında şuanki Mtn gibiydi. Akçalı iş görüyordu, iş görmüyor diye bir şey yok ama işte açık renkleri böyle çok suluydu. İşte moru falan iyiydi, siyahı iyiydi; mat siyahı, parlak siyahı. Boncuk mavisi çok iyiydi. İşte o şeylerle iş yapmaya başlıyorduk. Sonra 2008'de Donut Store açılınca Emar dan öğrendim Donut Store olduğunu. Açıldığında yanlış hatırlamıyorum büyük ihtimal, 7 ya da 7,5 tl ye sprej boya alıyorduk. Oradan almaya başladık. Ondan öncesinde işte Akçalı'yla iş yapıyorduk ama çok iyi işler çıkmıyordu. Zaten toyduk yani, yapmaya başladığımız zaman.⁶⁰

Biz yıllarca mavi, yeşil, kırmızı boyadık. Mavi, yeşil, gri boyadık. Akçalı da o vardı. Ne bileyim, dünyada görüyorsun graffiticiler inanılmaz renkler yapıyorlar. Bir dönem biz boyaları karıştırırdık. Bir boyayı dondurucuya koyarsın, dondurursun ortaya bir kendin ikisinden birbirine geçebilecek kadar tüp yaparsın. Islak olan hani donmamış olan boyadan, ondan bir miktar oraya geçire, geçire, geçire, geçire deneysel görmeden renk yapardık falan. Birazcık farklılık olsun falan diye yani. Tabii ki [boyanın kalitesinin işin kalitesi üzerinde] etkisi var.⁶¹

Ben boya yeterince tedarik edebiliyorum, istediğim boyalara ulaşabiliyorum. Maddi olarak özgürlüğüm var benim ama çocuk diyor ki; 'atıyorum bir tane siyahım, bir tane beyazım var. Param da yok çok fazla. Bir şeyler yapabilmek için gidiyorum tavan boyası alıyorum. Tavan boyalarına ufak pigmentler alıp istediğim renkleri bunlarla karıştırıp ufak karton bardaklar, işte yoğurt bardakları gibi şeylerin içinde istediğim renkleri yapıyorum. Ve çalışmayı fırçayla boyayıp sonra da siyahla kontur yapmaya çalışıyorum. Çok zahmetli oluyor, çok pis oluyor, çok uğraştırıyor ama aşağı yukarı muadil bir şey yapmaya

⁶⁰ Reach, 16.09.2018 tarihli görüşme.

⁶¹ Tabone, 05.09.2018 tarihli görüşme.

çalışıyorum. İşimi biraz görüyor.’ diyor mesela. Yani buradan çıkarabilirsiniz aslında paranın ne kadar etkili olduğunu.⁶²

Sprey boyanın eksikliği 2000’li yılların ortalarında belli bir ölçüde giderilmiş olsa da yine de materyallerin tamamına erişmek pek mümkün değildi. Halihazırda var olan boyaların da maliyeti yüksek oluyordu, en azından Avrupa’ya kıyasla, dolayısıyla graffitiler için önemli ölçüde bir değişim hala söz konusu değildi. 2008 yılında Donut Store’un açılmasına kadar olan süreç de bu şekildedir. 2007 sıralarında Donut Store’un sahibi Theo, başlangıçta farklı bir konsept mağaza açma fikriyle dükkan aramaya başlıyor. Graffiti Shop’u ise bu mağazanın bir parçası olarak düşünüyor. Daha sonra hem sokakta boyayanlarla ilgili araştırmaları ve boya fiyatları üzerine araştırması ile fikir yalnızca graffiti shop açmak konusuna yöneliyor. Kendisinin ifade ettiği kadarıyla bu kısım planlı olmaktan ziyade kendiliğinden bir şekilde gerçekleşiyor. Kendisi süreci şu şekilde aktarıyor:

Bir boşluk vardı Türkiye’de, bir mağaza Luxemburg’da kurmayı düşünüyordum, doğup büyüdüğüm ülkede. İş ortaklarım vardı, fakat olmadı iş bir şekilde. Babaannem vefat etmişti ben birden bire karar verdim, buraya geldim cenaze için. Kuzenimle konuşurken Taksim’de, dedim ‘ben buraya geleyim, kurayım şirketi’. İnanılmaz mekan araştırdım, bir sene boyunca mekan aradım. Çünkü ilk şirketim olacak, ilk dükkanım olacak. Sonra, aynı anda da buradaki graffiti piyasasına da bakıyorum; adamların mağazaları yoktu, özel mağaza bunun için. Ama graffiticiler vardı, sokak sanatçısı vardı. Bir de bazı yerlerde boyalar satılıyordu, Mazot vardı o zaman ama inanılmaz pahalı. Yani şuanki neredeyse fiyatımıza satıyorlardı, 11 yıl önce. Ben de orada bunun üzerinde Montana’nın kontaklı vardı ben de, bir fuarda onlarla tanışmıştık. O adamı aradım dedim ki; ‘burada neden bu kadar pahalı satılıyor?’, fiyatı söyledim ona; ‘nee!’ yapıyor, ‘mümkün değil ya Avrupa’daki fiyatı 4, çarpı 5 fiyatı’ ve Türkiye imkanları. O çocuklar genelde sokak çocukları ya da durumları çok iyi değil. Yani çok böyle zengin tipler değil ve bu boyalara ulaşmaları lazım. Yani uygun olması lazım. Bari Avrupa gibi olsun, bir tık üstte. O beni daha da düşündürdü böyle ve tam o, mağazayı açmak için de yer bulamıyordum. Çünkü çok kilit bir yerde olması gerekiyordu. Metro ama çıkışı, çok ucuz bir dükkan buldum, inanılmaz

⁶² Case, 04.07.2018 tarihli görüşme.

ucuz. Altta da kocaman bir depo. ‘E’ dedim, ‘burada ben graffiti shop açayım.’ dedim. Yani hiç böyle, anında düşündüm. Bari dükkan uygun, böyle bir ihtiyaç var, tamam belki zorlanacağım ilk yıllarda ama güzel olur çünkü aynı anda kültürle de büyürüm. Bir şeyde veririm, destekleriz falan filan.⁶³

Nitekim her bir görüşmeci Donut’un açılmasının Türkiye’de graffiti kültürüne yaptığı olumlu etkiden söz etmiştir. Theo’nun bahsettiği gibi Donut’un açılması ve ticari bir işletme olmasından ziyade kültür içerisinde var olması graffitilerle kurduğu ilişkiler üzerinden de değerlendirilebilir.

Bizde boya yoktu ya. Yani benim başladığım zamanda üç-dört renk boya vardı. Sonra Akçalı işte bazı renkler çıkarttı, boyalar olmaya başladı. Yani Donut Store sağ olsun, hani inanılmaz katkısı vardır Türk graffittisine. hani biz de ilerleyen insanlar bile, ben 96 senesinden beri boyuyorum. Donut Store’un açıldığı tarih şu an hatırlamıyorum ama çok da uzak değil. Benim ilerlememe çok büyük katkı [sağladı]. Hani ne demek şimdi, boya, renkler... Hala mesela o kadar sene geçmiş bana hala katkı sağlayan şey. İşte yeni spreyleyler, yeni daha bu iş için üretilmiş spreyleyler. Bu iş için ve temiz spreyleylerin yeni renk skalaları; ‘aa’ diyorum halen, daha ilk defa diyorum düşünsene.⁶⁴

Donut açıldı, Donut’tan önce renk skalamız 15-20 ydi. Akçalı’da ne kadar varsa. Bazen Dyo renk bulabiliyorduk. Dyo’nun renkleri de iyiydi ama her yerde yoktu. Donut açıldıktan sonra yani gerçekten yurtdışı kalitesinde işler çıkmaya başladı. Öyle bir faydası oldu.⁶⁵

Geçenlerde 10. Yılımı kutladık Donut’un, 13 Şubat’ta. Çok etkilendim, çünkü çok güzel mesajlar aldım insanlardan; “ya başını ağrıttık da, sen olmasaydın biz bu yere gelmezdik” diye. Bu beni çok etkiledi, bu mesajları almak. Birçok insandan aldık bunu. Bu güzeldi. Çünkü bu kot mağazası açsam olmazdı, yani kimse ‘vay be sen olmasaydın, kıçım o kadar rahat etmezdi’ (gülüyor). Yani kimse bunu demez sana anladın mı? Demek ki sadece ticari bir

⁶³ Theo, 20.06.2018 tarihli görüşme.

⁶⁴ Tabone, 05.09.2018 tarihli görüşme.

⁶⁵ Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme.

şey yapmadık orada gerçekten kültürel olarak da bir destek de bulunduk yani, bizi sevseler veya sevmeseler. O yüzden iyi oldu yani.⁶⁶

Sokak sanatının var olabilmesi için ihtiyaç duyduğu materyallerin artık ulaşılabilir olması graffiticiler için dönüm noktasıdır aslında. Çünkü ülkede çeşitli yerlerden materyallere ulaşılabilir olsa da sırf o işleme has bir mağazanın var olması her sektörde, her bakımdan ilerletici bir gelişmedir.

Türkiye'ye ithal boya geldi, graffiti beş yaş birden büyüdü. Bir anda yani, böyle oldu. Çok fazla, evet. Özellikle yabancı boyalar geldiği zaman. Tamam kalite arttı falan ama bizim boyalarımızda hiç olmayan bir şey vardı mesela: transparan boya. Beyaz transparan, siyah transparan, her türlü tonu yapabiliyorsunuz. İstedığınız dalgalanmayı, efekti, etkiyi verebiliyorsunuz bununla. Bu boyalar özellikle Türkiye'ye gelip keşfedildiği zaman çok iyi şeyler çizilmeye başlandı. Atıyorum 2006 sonunda graffiti dünyaya göre 1990'daysa, 2007'nin başında graffiti birden dünya seviyesine göre 2005'e geldi. Yani çok böyle...on yıl atladı belki.⁶⁷



Görsel 22: Max on Duty; İstanbul/Osmanbey, 2018 (Max tarafından ulaşılmış, onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

⁶⁶ Theo, 20.06.2018 tarihli görüşme.

⁶⁷ Case, 04.07.2018 tarihli görüşme.

Buraya kadar ifade edilmeye çalışıldığı haliyle graffiti kültürünün insanların yaşamında görüldüğünden fazla etkisi vardır. Küçük yaşlarda başlamış olmalarının, kişilerin hayatlarını bir yönde idame ettirme isteklerinin bunda payı muhakkak vardır. Fakat graffiti, görüşmelerden de ulaşıldığı kadarıyla genelde graffiticilerin seçimlerini yapmalarında büyük rol oynamıştır. Görüşmecilerden bazıları aktarıyor:

Graffiti gerçekten çok kötü insanları kurtardı. Toplum ilgi gösterdi, toplum bir şeye ilgi gösterdiyse demek ki bu boş bir şey değil. Sanat diyemeyebiliriz buna ama graffiti gerçekten çok orjinal bir kültür. Hani ben gerçekten ilk defa bunu böyle anlatıyorum, ee... graffitinin kurtardığı insanları görünce çok mutlu oluyorum. Çünkü gerçekten etrafımda eski eroinmanlar vardı. Çocuklar gerçekten ölecek insanlardı çok genç yaşta ama hep derler ya düşmüş biriyisen birilerinin seninle ilgilenmesi gerekir. Graffiti gerçekten çok insanı kurtardı.⁶⁸

Graffitinin benim hayatımda tamamen olduğunu hissettiğim an benim ÖSS sınavımda oldu. Çünkü ÖSS sınavındayım, soruya takılmışım 'aa ne yapacağım bu sorunun cevabını' derken orada tag attım, tag atıyorum yani şeye kitapçığa. Orada psikolojim bozuluyor falan. Neyse sınavdan çıkıyorum hep aklıma o geliyor. Dedim ki 'yani bu benim hayatımda, artık buna bir şeyler yapacağım' ve hiç bırakmadım. Yani ne bir ay hiç bilmiyorum hayatımda bir ay böyle boyamadığımı, iki ay boyamadığımı. Sürekli boyadım. Üniversiteye gittim Rize'ye, orada da boyadım. Tüm Karadeniz'i gezip boyadım. Bayağı toprağını yuttuk sokakların.⁶⁹

Ben 12 yaşında graffiti yapmaya başladım, sokakta arkadaşım öğretti. Sokakta boyayarak, tren yolunda boyayarak öğrendim sprej boya kullanmayı. Daha sonra güzel sanatlar fakültesine, üniversitesine girdim. Heykel bitirdim. Heykel yüksek lisansı yapıyorum. E tabi hani yaşadığın her şey işlerine etki ettiği için heykelde kullandığım formlar, gördüğüm işler beni bu işlere yöneltiyor. O birbirini destekleyen, besleyen bir süreç. Heykeldeki kullandığım şeyler

⁶⁸ Chek, 03.07.2018 tarihli görüşme.

⁶⁹ Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme

graffitiye, graffitide kullandığım şeyler heykele etki etti. Ama eğitimim, çok fazla etkili oldu. Ama graffiti de eğitimimde çok fazla etkili oldu, aynı şekilde.⁷⁰

Diğer yandan bugünkü anlamıyla graffiti önemli ölçüde formunu değiştirmiş durumda. Özellikle graffitinin artık 80’li-90’lı yıllara kıyasla toplumsal anlamda kabulü, onu bir çeşit metaya da dönüştürmüş durumda. Birçok işletmenin duvarında artık graffiti çalışmalarını görmek mümkün olabiliyor. Hatta artık graffitiler gelirlerini tamamen bu işlerden de sağlayabiliyorlar. Bunun graffiti kültürüne etkisi ise oldukça tartışmalı bir durumda. Çünkü çağın değişmesi diğer her şey gibi graffiti üzerinde de etkisini gösteriyor. Bu oldukça normal görünse de, gücünü en başından beri bağımsız bir şekilde gerçekleşmesinden bulan, devletin tanımladığı şekliyle “yasa dışı” bir şekilde ruhunu koruyan bu alanın artık izinli duvarlara uygulanabilir hale gelmesi oldukça kafa karıştırıcı olabiliyor. Bu konu, bu çalışma özelinde de cevaplanmaya çalışılmış olsa da bu konuda farklı görüşlerin varlığı da göz ardı edilemez.

Şimdi baktığım zaman ben öyle graffiti, graffitici göremiyorum. Neden göremiyorum, çünkü ben o kültürü öğrenmeye çok çalışıyordum. Onun böyle misyonunu, mantalitesini çok öğrenmeye çalıştım. Şu an çok böyle like’lara yönelik işler olduğu için ben ruhu olmayan bir şeyde iyi bir teknik olsa da sevemiyorum onu. Yani bir şey amatör ama ruhu olsun. Bir şey çok profesyonel ama çok burnu yukarıda olsun, sevemiyorum onu.⁷¹

Sokakta yapılan işte dört duvar arasında yapılan iş arasında fark oluyor. İlk önce anlatmaya çalışıyoruz. Bizim yaptığımız şey sokakla alakalı bir şey, buraya daha farklı bir şey yapalım diyoruz. Adamın kafası açıksa bizim dediğimize uyuyor, ‘yok abi ben graffiti istiyorum’ diyorsa yine yapıyoruz. Sonuç olarak sokaktaki *stild*den bir fark olmuyor ama fotoğrafta gördüğün şey ne bir gökyüzü var, ne bir sokak var, ne bir araba var; koltukların önünde arkada bir tablo gibi duruyor. Yani yaptığın işe saygısı var mı? Ben sokakta öğrendiğim şeyi yapıyorum ve bunun için para alıyorum. Ondan hem geçimimi sağlıyorum hem de yine sokağa iş yapıyorum. Yani yine sokağa ait şeyler yapıyorum. Mesela sadece iş yapanlar benim gözümde çok değerli değil; duvar boyuyor, der geçerim.

⁷⁰ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

⁷¹ Kmrone, 31.07.2017 tarihli görüşme.

Ama bu işe gönül veren adamlar, hem o türlü iş yapıp hem sokağa iş yapan adamlar daha samimi geliyor bana.⁷²

Benim için normal bir işle kıyaslırsam eğer graffiti işi yaptığım zaman ayda iki tane iş yaparsam ben rahat bir şekilde geçinebiliyorum ve çok fazla kendi hayatımdaki farklı şeylere vakit ayırma fırsatım oluyor. Diğer işlerimi yapabiliyorum. Sanatsal olarak kendimi geliştirebilme fırsatım oluyor. Eşime, dostuma vakit ayırabiliyorum. Böyle avantajlarım oluyor.⁷³

Diğer yandan bu durum graffitinin yaygınlaşması için de aracı bir nitelik de sağlamıştır denebilir.

Bence Türkiye’de graffitiyi geliştiren paraya dönüşmesi oldu, bilinmesi açısından. Şu an herkes biliyor. 4-5 sene falan önce çok daha az biliniyordu, daha öncesinde hiç bilinmiyordu. Hatırlıyorum; Karaköy’de boyuyorduk, Kadıköy’e geçiyorduk, Kadıköy bomboştu. Bahariye bomboştu. Bunu ben bile hatırlıyorsam yeni nesil olarak eskiler neler neler biliyordur yani. 2-3 sene içinde her şey gelişti, her yer boyandı. Bu graffitinin yaygınlaşması ile alakalı, kafelerde, kurumsal yerlerde görülmesi ile alakalı. Ama çok taraftarı değilim. Özgün olarak yapılacaksa okey ama google’dan görsel alıp bunu yaptırıp, her yerde aynı graffitiyi görmek, duruşu olmayan duvarlar görmek sıkıyor.⁷⁴

Bu bağlamda graffitinin de kültür endüstrisi dışında kalamadığını söylemek mümkün görünüyor. Graffitilerin kafelerde, farklı işletmelerde görsel bir haz nesnesi olması müşterilerin buralara rağbetini artırmış görünüyor. Bunu, graffitiyi kullanan işletme sayısının her geçen gün artmasından çıkarmak imkansız değil. Nitekim işletmeler bir yana belediyeler de artık bunu kendi iktidarlarının güçlenmesi ya da devam etmesi için bir araç olarak görmektedirler. Bir sonraki bölümde Mural İstanbul Festivali, bunun pratikte nasıl karşılık bulduğunu göstermesi açısından incelenecektir.

⁷² Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme

⁷³ Case, 04.07.2018 tarihli görüşme

⁷⁴ 2013 yılında boyamaya başlayan Capso, 24.06.2018 tarihli görüşme.



Görsel 23 : Esk Reyn; İstanbul, 2018 (Esk Reyn tarafından ulaşılmış, onun izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Alanda öğrenildiği üzere Türkiye’de graffiti bugünkü koşullar içerisinde bağımlı ve bağımsız (legal ve illegal) olması ile ikiye ayrılıyor. Ciddi anlamda bağımsız, tren boyayan vd. graffitilerden sadece biriyle görüşmek mümkün olmuştur.

Şu an benim gözümdeki graffitiyi tarif edeyim daha farklı yerlere gidip keşfediyorsunuz. Bir adrenalin yaşıyorsunuz. Daha çok kendi sınırlarımı bazen görmek istiyorum, çünkü bir önceki yaptığım işin daha sınırı fazla olan, riski fazla olan işe kalkışyorsunuz. Bir süre sonra seri bir şekilde yapmak istiyorsun. Çünkü az olması yetersiz oluyor senin için. Bu şekilde başladım yani bu işe başlarken benim ilgimi çeken zaten bu kısmıydı. Bu işe bu yüzden girdim yani, daha sonra resim eğitimi aldım.⁷⁵

Mural İstanbul Festivali kapsamında onlardan bir diğeriyle (Rukus) karşılaşmış fakat kendisi görüşme yapmak istememiştir. Fakat alanda edilen sohbetler üzerine kayıt dışı sorulan sorulara cevap vermiştir. Rukus 2009-2010 yılında boyamaya başlar. Farklı bir alanda eğitim almak istediği için sanat eğitimi almaz. Mural çalışmalarına pek sıcak bakmıyor, graffitiye daha yakın olduğunu dile getiriyor. Zaten genelde tren-metro boyuyor. Alanda yaptığı işlerin videosunu göstermiş olsa da çalışmalarını paylaşmıyor.

⁷⁵ 2009 yılında boyamaya başlayan Gesko, 05.09.2018 tarihli görüşme

Bunun yanı sıra araştırmacı için onun hakkında en ilginç kısım ise sadece boyama yapmak için yurtdışına gidip geliyor oluşudur. 6 Eylül 2018 tarihinde alanda kendisinin aktardığı üzere İsveç, Norveç gibi ülkelere on günlüğüne boyamaya gideceğini söylemiştir. 5 Temmuz 2018 tarihinde tutulan notlarda Omeria'nın onun hakkında söyledikleri ise şu şekildedir; "O röportaj vermez, daha illegal takılır. Biz her ne kadar özgürüz desek de ister istemez, insanlara kötü gözükmesin diye dikkat ediyoruz. Ama Rukus ve onun gibiler hiç önemsemez.". Yani daha görünür, ulaşılabilir graffitiler olsa da, hala tamamen bağımsız bir şekilde boyayan graffitiler de vardır. 5 Temmuz 2018 tarihinde Esk Reyn ve Rukus'un alana birçok tren parçası getirdikleri not edilmiştir. Rukus'a sorulduğunda ise bunların Haydarpaşa'da parçalanan eski model trenlerin parçaları olduğu ve bunları bir daha bulamayacakları için hatıra olarak aldıklarını ifade etmiştir.

Son aşamada Türkiye'de doğan bir kültür olmamasına rağmen graffiti kültürünün Türkiye'de de izleri belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu konuda Türkiye'nin kendi genel kültürü içinde doğmamış olması, malzeme yoksunluğu, toplumsal kabul gibi dezavantajlar doğmuş olsa da; teknolojinin, ulaşımın, bilginin de gelişmesiyle kendine has bir çaba içinde olduğu da göz ardı edilemez. Nitekim Mural İstanbul Festivali'nin organizatörleri ve uygulayıcılarının çoğu graffitilerden oluşmaktadır. Bunun graffiti kültürü üzerindeki etkileri olumlu bir şekilde değerlendirilebileceği gibi olumsuz olarak da değerlendirilebilir. Bu graffitinin ele alınışı ve kimin ele aldığıyla doğrudan ilintili görülür.

4.3. MURAL (DUVAR RESMİ)

Mural, graffiti ile birlikte düşünülebilir fakat aralarındaki temel farkı gözden kaçırmamak gerekir. Graffitinin, yani tipografi odaklı duvar yazıları muraldan farklıdır. Mural daha çok büyük zeminlere yapılan duvar resmine işaret eder. Tabii muralin tarihi de mağara resimlerine kadar geri götürülebilir. Haliyle sadece boyut bakımından değil, uygulanma süresi ve yasa ile olan ilişkisi bağlamında da mural ve graffiti arasında farklar vardır. Muralin uygulanması daha büyük zeminli duvarlarda olduğu için graffitiye kıyasla çok daha uzun zaman alır. Dolayısıyla yasal ve izinli duvarlara uygulanması gerekir. Graffitinin de karakterleri için resmi kullanması muralle aralarındaki farklar konusunda

kafa karıştırıcı olabilir ama, graffitinin daha az zamanda uygulandığının ve yasadışılığın ruhunu taşıması aralarındaki farkın daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

Mural, grafitiden farklı olarak doğrudan duvarlara, tavanlara veya büyük yüzeylere uygulanarak oluşturulan bir çalışmadır. Alanın büyük oluşundan dolayı çalışmanın yapılabilmesi için daha fazla zamana ihtiyaç duyulmaktadır. Mural çalışmaları genellikle mimari unsurlara göre şekillenen bir yapıdadır. Mural, son yıllarda gerek şehirlerde gerekse kamusal alanlarda en çok tercih edilen çalışmaları şekillendiren bir yapıdadır. Kendi içerisinde birçok konuyu ve çalışmayı barındırabilirler. Gerek kentsel dönüşüm gerekse dış cephe düzenleme projeleri içerisinde yer alan mural çalışmaları, estetik, görsel olarak çekici ve yaratıcı etkiler sunmaktadır. Bu kapsam içerisinde gerçekleştirilen eserler ister kültürel olsun ister sosyal, duvar üzerindeki sanat çalışmaları farklı tür ve temalar ile şekillenebilir. Günümüz sokak sanatı ve grafiti perspektifinden baktığımızda bu çalışmaların birbiri içerisinde etkileşimli olarak yapıldığını görülür (Toy, Görgülü, 2018, s. 1153).

Genel olarak bakıldığında ise her ikisi de aslında sokak sanatı başlığı altında düşünülebilir. Uygulandıkları mekan (sokak), mesaj kaygılı ya da değil, olması sebebiyle her ne kadar onların tarihleri bugünkü anlamıyla sokak sanatından daha geriye gitse de, düşünmeyi somutlaştırması ve kolaylaştırması bakımından sokak sanatının bir parçası, farklı kolları olarak düşünülebilir. Aslında bu açıdan düşünüldüğünde sokak sanatının hep en eskisi olduğu sadece kavramsallaştırmasının 1990'lerde başladığını da düşünmek gereklidir.

Bunun yanı sıra muralin bugünkü anlamıyla kentlerde bir tasarım, bir kentsel dönüşüm aracı olarak kullanımı ise yenidir. Onun başlangıçta bir temsil unsuru olarak kullanımı 1960'lar-1970'lere kadar geri götürülebilir. Özellikle Meksika Devrimi sırasında ulusal amaçlarla kullanılması muralin nasıl ortaya çıktığını anlamamız bakımından önemlidir.

4.3.1. MEKSİKA DEVRİMİ

Bugün Meksika olarak bilinen topraklar “1521 yılında İspanyol fatih Hernan Cortes'in Yeni Dünya'da işgal ettiği coğrafyadır.” (Yarar, 2016). İspanyolların Latin

Amerika’da sürdürdükleri sömürgecilik girişimlerinin içinde Meksika’nın ayrı bir yeri bulunmaktadır. “Tarihsel süreçte Meksika, bölgedeki en geniş (bugün Brezilya en geniş sınırlara sahiptir), en zengin ve en çok nüfusu barındıran topraklara sahip olmuştur.”. Bu süreçte İspanyol yönetimi altındaki yerliler zaman zaman isyan hareketleri başlatmış olsalar da bu isyanlar İspanyol hükümeti tarafından her defasında sert bir şekilde bastırılmıştır (s. 22). Fakat 19. Yüzyıl sonlarında isyanlar hareketlenmeye başlamıştır.

Meksika Devrimi’nin gerçekleştiği 1910 yılına dek ülkedeki eşitsizlikler ciddi ölçüde artmıştı. Devrimin gerçekleştiği yıla dek ülkeyi 31 yıl boyunca yöneten Porforio D  az⁷⁶ iktidardaydı. D  az, başkanlık ettiği birinci d  nemde (1876 – 1880) Amerika Birleşik Devletleri ile yakın mesafeli ilişkiler kurmuş b  ylece olası sorunlara karşı iktidarını sağlamlaştırmak istemiştir. 1880 yılında, Meksika Anayasası’na g  re tekrar başkan seçilemeyeceği için başkanlığı bırakmış fakat aradaki 4 yılda başkan olan Manuel Gonz  lez’le yeniden başkan seçilebilmek için anayasanın d  zenlenmesi konusunda işbirliğine gitmiştir (Usta, 2013, s. 7). Bu koşullar sonucunda ise ülkede uzun vadede sorunların oluşması kaçınılmaz olmuştur.

İkinci kez iktidara gelen D  az (1884-1911), 27 yıllık bu d  nemde Meksika’nın ciddi krizler yaşamasına neden olmuştur. Onun iktidarını sağlamlaştırmak için işbirliği içinde olduğu azınlık bir kesimin geliri giderek artmış ve k  yl  ler giderek yoksullaşmışlardır. Bu d  nemde önemli ölçüde borçlanan ülkenin bu durumdan kurtulabilmesi için ülkede yabancı yatırım teşvik edilmiştir. “Yabancılara tanınan b  y k ayrıcalıklar ise ulusal sanayinin ve Meksikalı işçilerin bu durum karşısında zarar görmesine neden olmuştur. (...)  lkenin üst sınıflarına refah getiren D  az, bunu nüfusun

⁷⁶ **Jos  de la Cruz Porfirio D  az Mori**: 15 Eylül 1830 tarihinde Oaxaca’da doğmuştur. Hukuk eğitimi almak amacıyla Bilim ve Sanat Enstitüsü’ne kayıt yaptırmıştır. Bununla birlikte eğitimini tamamlamadan 1846 yılında Amerika Birleşik Devletleri ile Meksika arasında, Amerika Birleşik Devletleri’nin Teksas’ı ilhaki ve sınır anlaşmazlıkları nedeniyle  kan savaşa katılmak amacıyla orduya katılmıştır. Daha sonra, dönem Anayasa Mahkemesi Başkanı Benito Ju rez (1806-1872) tarafından desteklenen liberaller ve 1857 Anayasası’na karşı olarak ayaklanan muhafazak rlar arasında 1858 yılında  kan ve 1861 yılına kadar süren Reform Savaşı’na liberallerin yanında katılmıştır. 1863 ile 1867 yılları arasındaki Fransa askeri müdahalesi sırasında imparator Maximiliano’ya (1832-1867) karşı başlatılan savaşta yer almıştır. 1859 yılında yarbaylığa yükseltilmiştir; 1861 yılında ise kendisine tuğgeneral rütbesi verilmiştir. Bundan sonra Fransızlarla yapılan 5 Mayıs 1862 tarihli Puebla Muharebesi’ne katılmış ve orgeneralliğe terfi etmiştir. 29 Kasım 1876 tarihinden 30 Kasım 1880 tarihine kadar ve 1 Aralık 1884 tarihinden 25 Mayıs 1911 tarihine kadar toplam otuz bir yıl Meksika Devlet Başkanı olarak görev yapmıştır. 1 Temmuz 1915 yılında Paris’te vefat etmiş ve Paris’te bulunan Montparnasse Mezarlığı’nda toprağa verilmiştir (Usta, 2013, s. 3).

çoğunluğunu oluşturan köylülerin sırtından yapmış, gelir dağılımındaki dengesizlik adeta bir uçuruma dönüşmüştür.” (Usta, 2013, s. 8). Bu yöndeki toplumun büyük bir kesiminin üstündeki olumsuz gelişmeler devrimci düşüncelerin oluşmasının tohumlarını atmıştır.

Bu dönemde artan ayaklanmalar Díaz yönetimi tarafından baskı yoluyla kontrol altına alınmıştır. Fakat daha sonra “zamanla azalan işçi maaşları ve tarım gelirleri halkın ekonomik durumunu iyice kötüleştirmiştir. Halkın geçimini sağlamasında önemli bir yeri olan el işçiliği de sanayinin gelişmesiyle birlikte yok olmuş, halk kaderine terk edilmiştir.” Sonuç itibarıyla, “yolsuzluk ve rüşvetin yaygınlaştığı bu dönem, yoksulluk ve adaletsizlik içinde patlamayı bekleyen bir toplum oluşturmuş, Meksika Devrimi’ne giden yol da böylelikle açılmıştır.” (Porrúa, 1964, s. 26; Usta, 2013, s. 18). Yine bu dönemde, devrimin ikinci on yılında daha büyük bir toplumsal devrimin kolaylaştırıcılığıyla, mural (duvar resmi) sanatçıları tarafından teşvik edilen sanatsal devrim, onların yavaşça daha büyük bir mücadelenin içine dahil olmalarına sebep olur. (Casey, 1992, s.125). Meksika’daki sanat hareketi devrim için epey önemli bir yerdedir. “Kendi kendine örgütlenmeleri ve Meksika Devrimi’nin hedeflerini çatışmalarla örülü, büyük oranda okuma-yazma bilmeyen bir halka yaymaya yarayacak eğitici ve polemikçi bir sanata olan bağlılıkları” (Hutton, 2017), onların devrime nasıl hizmet ettiklerini anlamak için temel noktalardır. Üstelik onların çalışmalarının devrim öncesi ve sırasındaki önemi, devletin desteğini almalarını da sağlamıştır.

4.3.2. MEKSİKA MURAL HAREKETİ

1922’de, Diego Rivera, Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros ve başka genç sanatçılarla birlikte Teknik İşçiler, Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sendikası’ni kurdu. Bir sanatçı sendikası ile politik bir örgüt hücresinin gerilimli birlikteliğinden doğan sendika kısa sürede Meksikalı milliyetçi sanatçıların sözcüsü haline geldi. Sendikanın manifestosunda, yeni, “kökeninde yerli (ve özünde Amerikan yerlisi)” bir sanat; “herkes için, mücadeleciler ve eğitici” bir sanat çağrısında bulunuluyordu. Manifestoda, ayrıca, sendikanın sanatını “yüzyıllardır aşağılanan yerli ırklara; üstleri tarafından birer cellada çevrilen askerlere; zenginlerin zulmüne uğrayan işçi ve köylülere, ve burjuvaziye dalkavukluk yapmayan entelektüellere” adayacağı ifade ediliyordu. Bu yeni sanatın başlıca

mecrası müral olacaktı – yoksulların tabloları verecek parası yoktu belki ama kamusal sanat herkese açıktı. (Hutton, 2017)

Meksika mural sanatçılarının oluşturduğu gelenek aslında 1910-1920 Meksika Devrimi'nden doğdu denebilir. Meksika Devrimi'nden sonra var olan hükümet, 1920'li yıllardan başlayarak “sosyal ve ideolojik” mesajlarla yüklü bir kamu sanatı oluşturmak için harekete geçti. Başkan Alvaro Obregon Hükümeti, okullarda kiliselerde ve kamu binalarında milliyetçi düşünceler içeren duvar resimleri yapmak üzere Jose Clemente Orozco⁷⁷, David Alfaro Siqueiros⁷⁸, Diego Rivera'yı⁷⁹ görevlendirdi. Bu resimlerin yapılması ile hedeflenen ise okuma yazma bilmeyen köylülere ulaşmak, onlarla iletişim kurabilmektir (Wong, 2014, s. 3).

Diego Rivera'nın Ulusal Saray'daki resmi (Görsel - 15) ve Jose Clemente Orozco'nun *The Trench* (Görsel - 16) isimli resmi bu dönemde yapılmış en bilinen eserlerdir. Casey'e göre bu iki murali benzerliklerinden ziyade farklılıkları açısından ele almak hükümet desteği ile çelişmesini ortaya koymak açısından önemlidir. Rivera'nın murali, rakamlarla ve ayrıntılarla doluyken, Orozco'nun murali harap olmuş bir ülkede

⁷⁷ **Jose Clemente Orozco:** 28 Ocak 1882 tarihinde Chihuahua'da doğmuştur. 1909 yılında ülkedeki hareketliliğin hız kazanmasıyla birlikte yurtdışından silah ithal etmeye başlamıştır. 1911 yılında San Luis Potosi Planı'na destek vermiştir; fakat bir yıl sonra verdiği vaatleri yerine getirmediği gerekçesiyle adamlarıyla birlikte Madero'ya karşı ayaklanmıştır. Trajik On Gün olaylarından günler sonra, 27 şubat 1913 tarihinde, daha önceleri düşmanı olan Victoriano Huerta (1845-1916) ile birlikte hareket etmeye başlamıştır. Ancak, Venustiano Carranza (1879-1920) ordusunun zaferinden sonra Huerta ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne sürgüne gönderilmiştir. Texas, El Paso'da yeni bir ayaklanmanın planlarını yaparken Amerika Birleşik Devletleri Hükümeti tarafından Huerta ile birlikte tutuklanmıştır. Orozco kaçmayı başarmıştır fakat 30 Ağustos 1915 tarihinde Meksika'ya dönüş yolunda Teksas eyaleti sınırları içinde katledilmiştir (Usta, 2013, s. 27).

⁷⁸ **David Alfaro Siqueiros :** Duvar resmi hareketini başlatan sanatçıların devrimci ideolojisi çerçevesinde bir bildirge hazırladı. Yeni devlet başkanı Obregon'un eğitim bakanı Vasconcelos tarafından Orozco ve Rivera ile birlikte kamu yapılarına duvar resmi yapmakla görevlendirildi. Siqueiros'un duvar resimleri kesin tanımlanmış biçimleri çarpıcı renkleri ve figür yığınları ile belirginlik kazanmıştır. Siqueiros'u döneminin öbür ressamlarından ayıran yanı hiçbir dönemde yılmaması ve büyük bir dirençle mücadele etmesidir. Siyasal ve teknik kuramlarını “No hay mas ruta que la nuestra” (“Bizimkinden başka yol yok.”) ve “Como se pinta un mural (‘Duvar resm’ nasıl yapılır?)” gibi yazılarında dile getirmiştir. (Usta – 9).

⁷⁹ **Diego Rivera;** 8 Aralık 1886 tarihinde Meksika'nın Guanajuato şehri'nde doğmuş ve 24 Kasım 1957 yılında Meksika şehri'nde ölmüştür. Duvar resmi yapmaya genç yaşta başlayan Rivera, Meksiko şehri'nde San Carlos Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisiyken bir öğrenci eylemine katıldığı için okuldan atılmıştır. Öğrenimini sürdürmek için İspanya'ya giden Rivera, daha sonra Paris'e yerleşmiştir. Orada Pablo Picasso ve Amedeo Modigliani gibi sanatçılarla dost olmuştur. 1920 yılında Rönesans dönemi fresklerini incelemek üzere İtalya'ya geziye çıkmıştır. 1921 yılında Reform yanlısı Alvaro Obregon'un devlet başkanı seçilmesi üzerine Meksika'ya dönmüştür. 1910 Meksika Devrimi'nin umutlarını ve eylemlerini dile getiren siyasi ve toplumsal içerikli bir dizi duvar resmi yapmıştır (Usta, 2013, s. 98)..

mücadele eden figürleri betimler. Dolayısıyla siyasi konjonktürü anlamadan Rivera'nın muralini anlamak olası görünmez. Oysa Orozco'nun murali incelendiğinde siyasi figürlerle ilgili çok az şey bulunur. Yine de çatışmanın imgeselleşmesi bakımından Orozco'nun murali daha fazla şey söyler. Rivera'nın muralinde büyük bir anma ve kutlama yansırken; Orozco gerginliğin ve karamsarlığın bir yansımasını sunar (Casey, 1992, 6-8).



Görsel 24 : Diego Rivera'nın Ulusal Saray'daki resmi (URL – 10).



Görsel 25 : The Trench, Jose Clemente Orozco (URL – 11).

Bu karşılaştırma Casey'e göre, mural hareketinin başarıları ve kısıtlamaları konusunda bir fikir verir: "1920'lerin "Meksika Duvar Rönesansı", birçok estetik ve politik faktörün katkıda bulunduğu çarpıcı bir fenomendi; bunların en önemlisi, geleneksel akademik ve popüler sanat türlerinin duvar hareketi sanatçılarının üzerindeki etkisidir." (s. 8). "Jose Clemente Orozco, bu mecrayı seçme sebebini şöyle açıklıyordu: Müral hiçbir zaman "kişisel yarar vesilesi haline getirilemez; bir avuç ayrıcalıklı insanın lehine gözlerden saklanması mümkün değildir. Müral, halk içindir." (Franco, 1970; Rolston, 2015). Muralin görünür biçimde kullanılması halk ile ilişkisi içerisindedir.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Mural Hareketi, Meksika'daki hareketten ve özellikle José Clemente Orozco, Diego Rivera ve David Alfaros Siquieros gibi devrimci dönem ressamlarından büyük ölçüde etkilenmiştir. "1920'li yıllardaki Meksikalı Muralizminden etkilenen hükümet, Federal Sanat Projesini (...) toplam 100.000'den fazla resim ve duvar resmi ve ülke genelinde 18.000'den fazla heykel üretmek üzere binlerce sanatçıyı işe almak üzere finanse etti (Taylor 2008; Wong, 2014, s. 4). Projenin bir parçası olarak ünlü Meksikalı muralistler, José Clemente Orozco, Diego Rivera ve David Alfaro Siquieros dahil olmak üzere davet edildi. Fakat burası için sorunlu olan kısım Wong'a göre sanatçıların hastanelerde, postanelerde, kütüphanelerde boyama için görevlendirilmesi ve işleri bittikten sonra mahalleden ayrılmaları mahalle ile olan bağın oluşmamasına neden oldu. Dolayısıyla yerelden ilerlemeyen bu hareket mahallenin kaygılarına ilişkin daha ilişkisel bir anlayışın önüne geçti (s. 5). Muralin içinden çıktığı mahalleyle, ulusla olan ilişkisi onun anlamını ve değerini oluşturmasında oldukça ayırt edici bir noktayı oluşturur.

Halkın murali kullanması onun tepeden inme bir biçimde propaganda aracı olmasından ziyade "tabandan yukarı bir dayanışma biçimi" olmasıyla ilgilidir. "Mahallelerde örgütlenen direniş grupları kendilerini ifade etmek ve semt sakinlerini seferber etmek istediklerinde başvuracakları ilk araç müraldir." (Rolston, 2015). Dolayısıyla muralin tarihsel dönemi içerisinde bir çeşit direniş aracı olarak kullanıldığını söylemek gereklidir. Bugünkü anlamıyla murali inceleyebilmek, üzerine konuşabilmek için ise 1960'larda-1970'lerde ne anlama geldiğini akılda tutmak gereklidir.

5. KADIKÖY'DE KENTSEL YENİLEME ÇALIŞMALARI KAPSAMINDA MURAL İSTANBUL FESTİVALİ

5.1. KADIKÖY – YELDEĞİRMENİ MAHALLESİ

İstanbul'un Kadıköy ilçesinin en eski mahallelerinden biri olan Yeldeğirmeni Mahallesi birçok bakımdan ilgi çekici olmakla birlikte “toplumsal dokusunun çeşitliliği” açısından da önemli bir bölgedir. “Yeldeğirmeni, diğer adı ile Rasimpaşa, Kadıköy rihtımının ardındaki tepe üzerine kurulu, İstanbul'un kendine has karaktere sahip semtlerinden biridir. Kadıköy merkezi ve Haydarpaşa arasında kalan bu tepe Kadıköy'ün en eski yerleşimlerinden birine ev sahipliği yapar.” (Çekül Vakfı, 2014, s. 11). Yeldeğirmeni'nde çeşitli sebeplerle yapılan kazı çalışmaları sonucunda “lahit” ve “stel” gibi tarihi eserlere rastlanmıştır, bunlar bugün İstanbul Arkeoloji Müzesi Khalkedon kısmında ziyarete açılmıştır. “Yeldeğirmeni mevkiinde 1774-1789 yılları arasında 1. Abdülhamit tarafından dört adet yeldeğirmeni yaptırılmıştır ki mahalle bugünkü ismini buradan almaktadır.” (s.11). Bu yeldeğirmenlerinden bugün hiçbir iz kalmamış olsa da günümüzde bu bölgede fırınların yoğun bir şekilde varlığı gözlemlenebilmektedir.

19. yüzyılın ilk yarısında bölgede “sokaklar ve mahalle dokusu” oluşmaya başlamış, “ancak esas gelişimini 1885'ten sonra göstermiştir.” (s. 12). 19. Yüzyılın ikinci yarısında ise Yeldeğirmeni'nde Kadıköy'ün ilk apartmanları inşa edilmiştir. “Bu açıdan İstanbul'un ilk apartman semtlerinden biridir.” (s. 12). Nitekim bu apartmanlardan bazıları günümüzde hala varlığını devam ettirmektedir.

Geçmişten günümüze ise mahallenin Kadıköy semti içerisindeki konumu değişmiş; 1990'lı yıllarda artık “Kadıköy'ün arka mahallesi” olarak sözü edilen bir mahalleye dönüşmüştür. İstanbul'un, bununla bağlantılı olarak Kadıköy'ün o dönemlerde eskisinden daha fazla nüfusa ev sahipliği yapması ve apartmanların giderek çoğalması var olan ilişkilerin silinmesine neden olmuştur. Özellikle mahallenin “toplumsal dokusunun çeşitliliğine” rağmen komşuluk ilişkilerinin zayıflaması, suç oranlarının giderek artması mahallenin bir zaman sonra “tekinsiz” bir bölge haline gelmesine de yol

açmıştır; zira “Yeldeğirmeni’nin eskileri” bu dönemden “İstanbul’da 101 çeşit suç varmış, bizim burada 105...” (s. 17) diyerek bahsederlermiş.

Yeldeğirmenliler ben Yeldeğirmenli’yim diye bahsederler kendilerinden. Yeldeğirmeni’nin daha kapalı bir [yapısı] var. Bir kere fiziksel sirkülasyon olarak böyle köşede kalmış bir yer. Üç tarafı birden kapalıydı. Bir tarafında deniz var, bir tarafında Haydarpaşa var, bir tarafında demiryolu. Hani Yeldeğirmeni’nden yolun geçmeyecekse, Yeldeğirmeni’nden geçmeyeceğin bir yer. İstanbul’a ilk geldiğinde aslında ilk durağın Yeldeğirmeni. Bu yüzden bir kapı gibi.⁸⁰

Son zamanlarda ise Yeldeğirmeni mahallesi, çevresinde “planlanan, gerçekleştirilen ve inşası tamamlanan bazı ulaşım ve kentsel yenileme projeleri sonucunda eski önemini yeniden kazanmaya, zaman içinde bir ilgi odağı olmaya başlamıştır.” (Yücel, 2015, s. 5). 1980’lerin başında İstanbul’da soylulaştırma⁸¹nin işaretleri görülmeye başlamış, her ne kadar Yeldeğirmeni kent merkezine olan yakınlığına rağmen bu süreçten uzak kalabilmişse de mahallenin çevresinde yapılan metrobüs, marmaray gibi ulaşım araçları bölgeye olan ziyaretçi sayısını artırmıştır.

Bunların çoğu [bölgedeki ziyaretçi sayısının artışı] tahmin edilebilen şeylerdi ama aslında bu kadar büyük boyutta olacağı tahmin edilemiyordu. Çünkü Taksim’in bu kadar çökeceği, Taksim’in diğer alt merkezlere dağılacağı mesela 2010 yılından öngöremediğimiz bir şeydi. Onun Beşiktaş gibi, Kadıköy gibi, Bakırköy gibi merkezlere çok etkisi oldu. İşte sigara yasağından tut da, terör olaylarına kadar. Bunların hepsinin [bu durumda] etkisi oldu. Beşiktaş’la Kadıköy en çok etkilenen merkezler.⁸²

Dolayısıyla Yeldeğirmeni’nin de bir dönüşüm sürecine girdiğini ve bu etkiden muaf olmadığını göz ardı etmemek gereklidir. “İşte tam da bu dönemde, semtin yakın

⁸⁰ ÇEKÜL Vakfı proje koordinatörü Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme.

⁸¹ **Soylulaştırma** : Aynı anda gerçekleşen fiziksel, ekonomik, sosyal ve kültürel bir fenomen. Soylulaştırma genellikle orta sınıfların ya da yüksek gelirli grupların, önceleri işçi sınıflarının yaşadığı mahallelere akın etmesini... ; çok sayıda eski sakinin yerine geçilmesini veya onları yerinden etmeyi içerir. Sürecin etki alanında bulunan yenilenmiş veya yenilenmemiş konutlarda önemli oranda fiyat artışları görülür. Böyle bir mahalle dönüşümü süreci, genelde kiracı ağırlıklı bir yapıdan, ev sahibi ağırlıklı bir yapıya geçişi içerir. (Hamnett, 1991, s. 175; İslam, 2003, s. 5).

⁸² Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme.

gelecekte karşı karşıya kalacağı sosyal ve ekonomik problemleri engellemek üzere kendi kendini yenileyebilen, kendi kendine yeten, kendi kendisine sahip çıkan bir Yeldeğirmeni hayaliyle” (s. 20) 2010 yılında Kadıköy Belediyesi ve ÇEKÜL Vakfı işbirliği ile *Yeldeğirmeni Mahalle Yenileme Projesi* ortaya çıkmıştır.

Bir kentsel canlandırma projesi olarak düşünülen bu proje, kentlerdeki dinamik yapının zararını minimuma indirmek çabası olarak düşünülebilir. “Kentsel canlandırma; yeni iş alanları yaratma, yeni binaların inşa edilmesi, mevcut binaların restore edilmesi, toplumun desteği, kentin tümü ya da bir bölümünün fiziksel müdahaleler ve kültürel girişimlerle yeniden yapılandırılması olarak ifade edilebilir.” (Kızıllan, 2016, s. 65). Bu yeniden yapılandırma bölgedeki sorunların çözümüne odaklanır ve buna yönelik pratiklerin üretilmesini sağlar.

5.2. YELDEĞİRMENİ MAHALLESİ YENİLEME PROJESİ

Yeldeğirmeni Mahalle Yenileme Projesi daha önce yine aynı işbirliği sayesinde oluşan *Kadıköy Tarihi Çarşı Canlandırma Projesi*’nin devamı şeklinde düşünülmüştür. “Nitekim ÇEKÜL’ün Anadolu kentlerinde uyguladığı çarşı-kale-mahalle üçgenine dayalı yenileme stratejisi; Kadıköy’de çarşı-liman-mahalle olarak kendini bulmuştur. Ekonomik bir canlanmayı amaçlayan Kadıköy Tarihi Çarşısı deneyimi, beş yıllık bir süreçte çok olumlu sonuçlar doğurmuş; çarşı yeniden dirilmiştir.” (Çekül Vakfı, 2014, s. 20). Yeldeğirmeni’nin bir yerleşim alanı olmasında ötürü burada yapılan projede ise “sosyal bir canlandırma” amaçlanmıştır. Projenin fikri anlamda ortaya çıkışı 2010 yılında başlamış ve yaşanların dahil olduğu bir proje ortaya konulmaya çalışılmıştır; 2011 yılında ise proje artık uygulanmaya konulmuş ve 2013 sonunda sonlanmıştır. Proje başlangıcında ise Kadıköy Belediyesi’nin mahalle ile olan ilişkisinin zayıf olması sebebiyle aslında bu projeye bir yandan da mahallenin belediye olan ilişkisini de canlandırmak amaçlanmıştır denebilir.

Güven problemleri vardı. Güven problemleri tabi ki halkın Belediye’ye karşı. Halkın belediyelere karşı her zaman güven problemi vardır ama Yeldeğirmeni’nde ekstradan, böyle unutulmuş bir yerdi belediye açısından. Yerel yönetimle ilişkisi kötüydü. Aslında bu katılım sürecinin ön planda olmasının

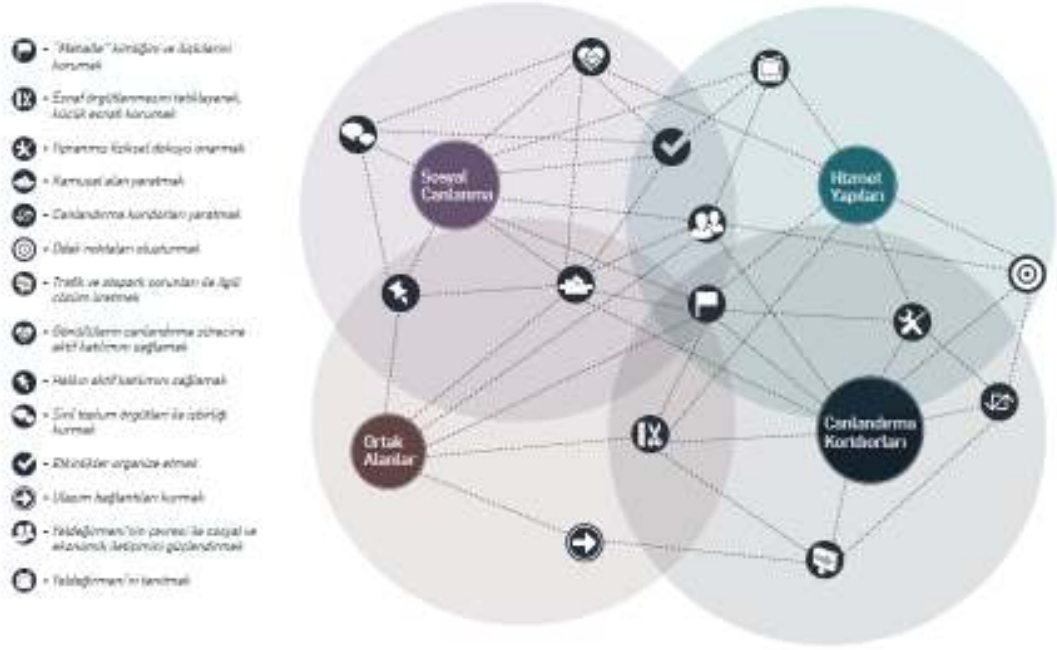
biraz da sebebi oydu; halkla belediye arasındaki bağların hiç olmamasından kaynaklanıyordu.⁸³

Proje dahilinde en mühim konulardan birisi bunun bir kentsel dönüşüm projesinden çok bir yenileme projesi olmasıdır. Bu yenileme anlayışıyla oluşan projenin aktörlerinin orada yaşayanlardan oluşmasına yönelik çalışmalar yapılmıştır. Bu sayede yenileme projesinde “kentsel kısımlara” bir tepki olarak, bunun alternatifini sunan bir anlayış, projenin merkezini oluşturabilmiştir.

Yeldeğirmeni Projesi mahalleyi yenilemeyi değil, mahallenin kendi kendisini yenilemesini sağlamayı amaçlamaktadır. Kent yaşayan ve kendi iç dinamikleri ile devinen bir yapıdır. Kentin devinimi bu bakımdan bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Projenin temel bakış açısı, yenilemenin, bu sürecin doğru biçimde işleminin önündeki engellerin kaldırılması ile sağlanabileceğine yöneliktir. Mahallenin tümüyle yeniden kurgulanması yerine, devinimini yavaşlatan tıkanıklıkların açılması hedeflenmiştir. (Çekül Vakfı, 2014, s. 23)

Her ne kadar bir nostalji malzemesi olarak anılan o eski mahalle konseptinde bir projenin gerçekleşmesi günümüz kent koşullarında pek mümkün olmasa da projenin hareket noktaları “kamusal mekan yaratmak” ve “sivil inisiyatif hareketi geçirmek” olmuştur. Aslında bu yenileme çalışmasının en merkezi noktasını ise küreselleşmeye karşıt biçimde “yerelleşme” oluşturmaktadır. Diğer yandan Yeldeğirmeni'nin soylulaşma tehlikesi altında olması projenin bunun önüne geçecek şekilde şekillenmesine de yol açmıştır. “Bu anlamda yenilemede, nitelikli ve yaşanabilir bir mahalle ile ışıltılı bir cazibe merkezi arasında net bir ayırım yapılmalıdır. Nitekim Yeldeğirmeni'nde küçük müdahaleler ile etki sağlanması amaçlanmış, projeler temel altyapı çalışmaları ve noktasal ortak alan uygulamaları ile sınırlı tutulmuştur.” (s. 26). Yenileme için kendi içinde amaçlanan ve uygulanan projelerin ise bir kılavuz niteliğinde sunumu Şekil 2’te gösterilmiştir.

⁸³ Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme.



Şekil 2 : Yeniden canlandırma ile mahallede olması planlanan değişimler (Çekül Vakfı, 2014, s. 39).

Yeldeğirmeni, belediyenin hiç yatırım yapmadığı, yıllarca köhneleşme alanıydı. Çok ciddi bir köhneleşme alanı değildi ama Kadıköy'ün diğer yerleriyle mukayese ettiğin zaman köhneleşme alanıydı. Ama 2010 yılından bakıldığında marmaray yapılacak, metrobüs yapılacak zaten çarşının bir sirkülasyonu var, oradan bakınca burası çok kritik bir soylulaşma alanı gibi gözüküyor. Zaten yerel yönetimle bağlantıların az olduğu bir yerde bir de üstüne böyle bir dinamik gelirse burasının tamamen yatırımcıların eline geçeceği bir yer haline gelecek. Aslında orada yapılan çalışmaların sebebi bütün bu işte marmaray bağlantıları, diğer kentsel dönüşüm şeyleri falan buradaki etkisini bunlar gerçekleşmeden önce orada herhangi bir sosyal kapasite birikimi sağlamaktı; mahalle örgütlenmesi kurmak,, kamusal alanları çoğaltmak, mahallede bir hareket olması ve bu sayede daha örgütlü bir hale getirmektir mahalleyi.⁸⁴

Yenileme çalışmaları dahilinde “Karakolhane Caddesi düzenlemesi”, “cephe sağlıklaştırma çalışmaları”, “sokak altyapısının yenilenmesi”, “sokak nişleri”⁸⁵, “rıhtım

⁸⁴ Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme.

⁸⁵ Mahalle arasında, kıyıda köşede kalmış dar alanlar temizlenerek işlev verildiğinde, küçük kamusal alanlar yaratılır. Mahalle içine yayılmış bu küçük alanlara “sokak nişleri” adı verilir (Çekül Vakfı, 2014, s. 57).

cephe düzenleme çalışmaları”, “mahalle parkı”, “oyun ve spor alanları”, “Karakolhane Heykel Bahçesi”, “gönüllü evi”, “çocuk etüt merkezi”, “kültür merkezi”, “Söğütlüçeşme Otoparkı”, “sokak etkinlikleri” gibi projeler uygulanmaya konulmuştur. Bu çalışma kapsamında değerlendirilecek olan ise mahallede sanat aracılığıyla odak noktaları yaratmaya yönelik projedir.

Eylül-2012’de birincisi düzenlenen Mural İstanbul Festivali sanatın kamusal alanlarda odak noktaları yaratması için bir araç olarak kullanılmıştır. Festival kapsamında Yeldeğirmeni Mahallesi’ndeki boş bina cepheleri sokak sanatçıları tarafından boyanmıştır. Sokak sanatının yenileme çalışmaları içindeki konumunu ise Alp Arısoy aktarıyor:

Yeldeğirmeni’nde kamusal mekanları artırmaya çalışıyoruz, komünite ilişkilerini, orada çok fazla katılımcı çalışmalar yapıyorduk. Çok sayıda sanatçı olduğu için sokak sanatına önem verilmesi gerektiği, sokak sanatıyla ilgili bir şeyler yapılması gerektiği hep söylenen bir kısmıydı. Sanatçıların ‘sokak sanatıyla alakalı bir şeyler yapılsın biz de katkı verelim, hep beraber bir şeyler yapalım’ talebi vardı. Bizim gibi biraz daha teknik gözle bakanlar için de “mekan algısında tanımsızlık” dediğimiz, mekanı tarif ederken mesela bunu anlatamayacağın kadar [belirsiz] bir yerse o mekanla alakalı algın çok tanımlı değildir. Hala böyle fludur. O yüzden genelde birtakım algıda notlar seçeriz, o nottan mekan kafamızda oluşur. Bizim tespit ettiğimiz sorunlardan birinde, mekan algısının zayıflığında belirli noktalarda o notların azlığını, belirli perspektif veya noktalar olmaması...onları yaratmaya çalışıyorduk. Onu da farklı şekillerde yapabilirsin ama bu da bir yöntem. Aynı sepetin içine birçok şeyi koymak. Bir de amacımız kamusal mekan yaratmak. O çekim noktalarının da altında kamusal alanlar yaratalım. İlk çıkış noktası oydu.⁸⁶

Kamusal alanlar birçok unsurun (devlet, toplum birey) birlikteliğinden oluşması ve onları da etkilemesi bakımında bir hayli önemlidir. “Kamu alanları herkes için, herkes tarafından görülebilir, duyulabilir, deneyimlenebilir ve mümkün olduğunca geniş bir açıklığa sahip olmalıdırlar.” (Kızıllan, 2016, s. 9). Kamusal alan iki yönlüdür; bir yandan halkın dolayısıyla herkesin kullanıma açık olması; diğer yandan ise bu alanların

⁸⁶ Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme.

yönetimindeki resmi söz sahibinin devlet olması anlamında ifade edilir. “Kamusallık; sadece eleştirel akıl yürütme, bilgi, norm, kural ve yöntemleri içeren toplumsal düzenlemelerin ürünü değildir; aynı zamanda ortak duyusal algılama, ifade, duygu, beğeni, boyun eğiş, itiraz, isyan, çalışma, anlaşma, yenilgi, tanıma, dayanışma, hatırlama, öğrenme süreçlerini içeren iletişim biçimlerine dayanır.” (Özbek, 2004, s. 445; Kızıllan, 2016, s. 10). Dolayısıyla aslında kamusal alan ilişkilerin oluştuğu, kurulduğu yer olarak görülebilir. Bu ilişkilerin ne yönde olacağına yönelik düzenlemeler de öncelikli olarak kamusal alan düzenlemesini gerektirir.

Kamusal alan içerisinde bir kamusal sanatın oluşumundan da söz etmek gereklidir. “Kamusal açık alan ya da kamusal olarak kullanılan yapılar içinde ya da bina cephelerinde, park, cadde ve sokaklarda sergilenme maksatlı teşhir edilen sanat ve tasarım araçlarının tümü kamusal sanat olarak nitelendirilmektedir.” Bunlar, “Müze, galeri, sergi salonları ya da konutlar gibi özel alanların aksine; toplumun her kesimince ulaşılabilen mekânlardaki sanat uygulamalarıdır.” (s. 12). Kamusal alanın sanatını diğer sanat türlerinden ayıran en temel özellik onun erişilebilirliğidir. Onun toplumun her kesiminden insanın ulaşabileceği şekilde konumlanması toplumsal anlamdaki ilişkilerin, paylaşımların artmasını da mümkün kılar. “Kamusal sanat, kültürleri ve insanları bir araya getirme, onları günlük rutinlerinin dışına çıkarma, kentin dinamiklerini değiştirme gibi konularda oldukça etkin bir araç olarak kullanılmaktadır.” (s. 15). Nitekim bir kamusal sanat türü olarak Mural İstanbul festivalinde de amaçlanan Yeldeğirmeni Mahallesi içinde bir bütünlük sağlayabilmek olmuştur. Nitekim festivale yönelik ilgi ve talep doğrultusunda Mural İstanbul, 2013 yılında da devam etmiştir. Proje dahilinde festivalin kazanımları ise şunlar olmuştur;

Kamusal Odaklar Yaratıldı : Yeldeğirmeni’nde boyanan duvarlar ve yerleştirilen sanat eserleri kendi başlarına birer görsel odak noktası oluşturmaktadır. Bu sayede eserler çevrelerinin kamusal niteliğini önemli ölçüde artırmaktadır. Stratejik olarak seçilen duvarlar sayesinde, bazen güvensizlik hissi yaratan sokakların imajı değişti. Bazen de önünden pek dikkat edilmeden geçilen boş noktalar, algılanır hale geldi. Sokaktaki sanat, tıpkı evimizdeki bir resim gibi, görünmeyen noktaları görünür kıldı.

Sanatsal Karakter Pekişti : Yeldeğirmeni, Kadıköy’de bir sanat odağı olarak adından söz edilir bir mahalle haline geliyor. Mahalledeki 80’i aşkın atölye ve her gün bir yenisi eklenen galeriler bunun en açık örnekleri. Kamuya açık sokak sanatı ile bu karakter, tüm mahalleliyi kapsayacak şekilde pekişiyor. 2010 yılını izleyen üç yıl içinde, mahallede gelişen canlanmada en büyük payı, sokakta da hissedilir hale gelen bu sanat hareketi yarattı.

Boş Duvarlar Renklendi : Yapılan çalışmalar semtin boş kalmış, ürkütücü sağır duvarlarının karakterini değiştirdi. Diplerine çöp ve moloz dökülen, reklam afişleri ile kirlenmiş kentin çirkin sağır duvarları, adres tarifi yapılırken bile kerteriz alınan, mahallelinin zihninde yer etmiş imajlar haline geldiler. (s. 63).

Mural İstanbul Festivali ve mahalle içinde bulunan diğer sanatsal faaliyetler bu canlandırma projesi için oldukça önemli bir yerde görünmektedir. Hatta canlandırma çalışmalarının bitiminden 5-6 yıl sonra bugün geriye dönüp bakıldığında festivalin, yapılan diğer projelerin önüne geçtiği bile söylenebilir.

O kendi çapında kalacak bir şey gibi düşünmüştüm. Zamanla Yeldeğirmeni’nden bağımsızlaştı. Artık kendi kendine, Kadıköy Belediyesi farklı yerlerde yapıyor. O ilişkileri bilmiyorum; nasıl mekan seçiyorlar, neye göre yapıyorlar çok ucundan dinliyorum. Beni sevdikleri için anlatıyorlar ama aslında kendi kendilerine götürüyorlar. 3.’sünden sonrasında, ÇEKÜL’ün mesela ilk iki festivalde logosu falan da vardır, bir ortak gibiydik hep beraber işbirliği, sonra şeyden çıktı, bir sürü yerde yaptılar.⁸⁷

Halihazırda festivalin başladığı 2012 yılından bu yana 2018’a kadar 7.si düzenlenmiştir. Bu durumun avantajları olduğu kadar dezavantajları da olmuştur. Bu çalışma kapsamında ise festivalin bir araç olmaktan öteye giderek kendi başına bir varlığa dönüşmesi ve bu haliyle belediye(ler) ile ilişkisi incelenecektir.

⁸⁷ Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme.

5.2.1. MURAL İSTANBUL FESTİVALİ

Mural İstanbul Festivali, Kadıköy Belediyesi ve ÇEKÜL Vakfı işbirliğinde 2010 yılında Yeldeğirmeni Mahallesi'nde yapılan yenileme çalışmalarının bir parçası olarak kamusal mekan yaratmak adına 2012 yılında düzenlenen bir proje olarak ortaya çıkmıştır.

Çalışmada sanatçıların istekleri doğrultusunda boyanacak cepheler belirlenmiş, mülk sahiplerine Kadıköy Belediyesi iletişim uzmanları tarafından bilgi verilerek yazılı izinleri alınmıştır. Ardından mahalleli bilgilendirme çalışmaları yapılmış, gerekli malzeme ve ekipman hazırlanmış ve sanatçılara sunulmuştur. Sanatçılar mahallenin kültürel yapısı hakkında bilgilendirildikten sonra eserlerinde serbest bırakılmıştır. Kadıköy kültür ve sanat yaklaşımı ile öne çıkan kent olması nedeniyle sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Yerli ve yabancı sanatçıların tamamı gönüllü olarak eserlerini yapmış olup sokak sanatının tanınmasını amaçlamışlardır.⁸⁸

Proje Yürütücüsü olan Alp Arısoy'un Kadıköy Belediye'si ile kurduğu güvene dayalı ilişki neticesinde ortaya çıkmıştır denebilir. Fakat daha özelden incelendiğinde festivalin bundan daha farklı ilişkileri gerektirdiği de görülmektedir. Esasen Alp Arısoy'un hem Mimar Sinan Üniversitesi öğrencisi hem de bir graffitici olan Esk Reyn ile kurduğu etkileşim festivalin ortaya çıkmasında başat rol oynar.

Bizim bir fikrimiz vardı, Yeldeğirmeni'nde sokak sanatı, duvarları boyasak aslında diye düşündüğümüz. Ama yani bunu nasıl yaparız, ben Bülent'le konuşuyordum o sırada çünkü Yeldeğirmeni'nde bir heykelde ortak çalışmamız vardı. O da dedi ki; 'benim öğrencilerimden Kadıköylü sokak sanatçıları var, seni onlarla tanıştırayım.'. Onlarla tanıştık, bu tanışıklıklarla yavaş yavaş çıktı. Belediyenin çok şeyi yok aslında, belediye orada yürütme işini bize vermişti. Biz projeler çıkartıp uyguluyorduk. Sokak sanatı...dediğim gibi yani sanatçı değilim kentsel tasarımla uğraşıyorum, mimar kökenliyim. Sokak sanatının da kentsel tasarım içinde iyi bir araç olduğunu biliyorum ama Türkiye'de örneği de yok

⁸⁸ Kadıköy Belediyesi Kentsel Tasarım Müdüresi Mukadder Çetiz, 12.10.2018 tarihli mail.

fazla. Bunu nasıl yaparız diye araştırırken o ilişkilerden çıktı. Belediyeye de bunu bir proje olarak sunduk, kabul etti.⁸⁹

Şimdi festival...ilk 2011 yılında konuşmaya başladık biz. Benim okuldan hocam, Bülent Çınar, tam Karakolhane Caddesi'nin köşesinde değirmen taşları var ya, o heykeli yapmış. O heykeli yapıyorken onun öğrencilerinden bir tanesi, arkadaşlarından bir tanesi de Alp Arısoy. O da o sene ÇEKÜL Vakfı'yla mahalleyi düzenliyorlar. Alp'in fikri şuydu; Alp birkaç sokak sanatçısı biliyordu, JR'ı biliyordu. Önde gözükken, denizden gözükken cepheler var ya...gelirken bir sürü Yeldeğirmeni cephesi, oraya bir şeyler yapalım. Burada bir sanatsal, sokak sanatının dahil olabileceği, en rahat dahil olabileceği mahallelerden birisi. "Ne yapabiliriz, benim aklıma bu geldi." dedi. Ben de; "Alp bak, bir de benim daha değişik bir fikrim var. Benim bir hayalim var!" diye girdim olaya. O dönem internette Mural'leri görüyorum ben. İlk...Mural Art kitabını aldım, kalın bir kitap vardı, Theo'dan. Ben de aşağıda yaşadığım için oradaki cephelere bakıyorum o dönemde. Ben o sene buradan taşındım. Ama o kitaba sürekli bakıyorum, sürekli çantamda.⁹⁰

ÇEKÜL'ün elbette bu projenin gerçekleşmesinde sokak sanatçıları ve belediye arasında bir köprü görevi gördüğü söylenebilir. Zira böyle büyük bir festivalin daha önce gerçekleşmemiş olması çeşitli güven ilişkilerini gerektirmiştir. Fakat görüşmelerden de anlaşıldığı üzere dönemin Kentsel Planlama Birimi'nin destekleyici yapısı festivalin oluşmasında kolaylaştırıcı bir etki sağlamıştır.

Bir ikna süreci geçti belediyede. Orada ÇEKÜL'ün katkısı oldu yani. O anlamda bize güveniyorlardı. İlk yıldan sonra çok benimsediler, tuttular o işi. Haklı da bir şeyimiz geçti. Herkes de 'aa ne güzel fikirmiş' demedi hemen. İlk yapılırken herkesin kafasında soru işaretleri vardı. Bizim de dahil. Bilmiyoruz, Türkiye'de duvarda resim olan yerde namaz kılınmaz diye de tepki alıyoruz. Herkesten iyi tepki değil. O zaman şey dedik bunu beğenmezseniz kapatırız. Bizim içinde bir ilk tecrübeydi.⁹¹

⁸⁹ Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme

⁹⁰Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

⁹¹ Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme.

Alp'e ben kitapları bıraktım [Mural Art]. O zaman Şule, "Olur mu?" diyordu, bir önceki Kentsel Tasarım Müdürü. Hatta iki önceki. Ona bıraktık. Bir hafta sonra beni aradılar: "Esk Reyn hemen buraya gelmen lazım, senle konuşacaklar." Gittim, "böyle böyle, biz bu kitaptaki gibi işler yapmak istiyoruz mahalleye, yapabilecek misin?" dediler, Alp'le birbirimize baktık, "Yapacağız!" dedik. "Olur mu, nasıl olur?", "Ben" dedim, "biliyorum". Halbuki bilmiyorum. Sadece videolardan biliyorum. Alp'te bilmiyor. Tek başıma Alp'le ilerledim. İngilizcem hiç yok. Ben beş-altı arkadaşımınla yola çıktım, hepsi beni sattı.⁹²

Bu sürecin ardından başlanmasına karar verilen festival için yurtdışından mural sanatçılarıyla irtibata geçilmiş, sonrasında 2012 yılında festival 4 yabancı sanatçıyla başlamıştır. 2018 yılında 7.'si düzenlenen festivale bugüne kadar yerli yabancı birçok sanatçı katıldı ve 40'a yakın eser üretildi. Bunlar yoğunluk olarak Yeldeğirmeni'nde yer alsa da Kadıköy'ün diğer bölgelerinde de eserleri görmek mümkündür. Mural festivalleri dünyada oldukça yaygınlaşmış durumdadır, Türkiye'de ise Meeting of All Stars gibi graffiti festivalleri düzenlenmiş olsa da Mural İstanbul boş bina cephelerine murallerin yapıldığı ilk festivaldir.

Esk Reyn'lerle tanıştık. Esk Reyn Yeldeğirmenli değil ama Kadıköylü sanatçılardı. Birilerini davet ettik yurtdışından. İlk başta hep beraber yaparız diyen sanatçılar [daha sonra] yapmıyoruz dedi. En sonunda biz çok amatörce bir şekilde iki üç tane duvarla, çok amatörce bir şey yaptık. Ve yaparken de bu mahalleden insanların da hoşuna gitmezse üstünü de kapatırız istiyorsanız, bir deneyelim Türkiye'de ilk işler falan. Birincisi öyleydi. İkincisi de birazcık öyleydi gibi. Ondan sonra çok popüler bir şey olunca kendi kendine devam etti. Aslında benim içine esas dahil olduğum, biraz da bu projenin parçası gibi ilk iki yılında çok dahil oldum. Üçüncü yıldan sonra artık yavaş yavaş Esk Reyn'ler, Kadıköy Belediyesi ile kendi ilişkileri vardı.⁹³

Pixel Pancho'ya mail attık, o zaman hani böyle yüz kişilik bir listemiz vardı hepsine mail attık. Hepsinden mail geldi. Hepsinden değil, birçoğundan mail geldi. Bazılarının tarihleri uymadı, bazıları ilk defa olduğu için güvenmedi.

⁹² Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

⁹³ Alp Arısoy, 29.03.2019 tarihli görüşme

Fransa'dan Amose, İtalya'dan Pixel Pancho, Pixel iki tane iş yaptı, hızlı bitirdiği için. Almanya'dan Dome, Brezilya'dan da Ethos geldi. İlk sene öyle yaptık. İlk seneki logolarımız, her şeyimiz çok iğrençti zaten. Ben zaten, ilk sene o kadar fazla koşturuyorum ki; bir tek ben koşuyorum, hiçbir arkadaşım yardım etmiyor. Wicx'le Nuka gelip uğrayabiliyor ve ben hepsini idare etmeye çalışıyorum, dört duvarı. Herkes köpürüyor çünkü otoparkçılar köpürüyor. Ne olduğunu kimse bilmiyor, reklam zannediyorlar. Belediye işte, o zaman eski başkan var, müdürler geliyor “bakın güzel olacak.” diye. İlk üç gün stresli geçti çünkü hani kimse anlamıyor, otoparkçılar çok gergin. Bağırışlar, çağırışlar böyle ortalıkta, bir sürü olaylar çıktı. İlk duvar bitti, belediye başkanı geldi, o zamanki belediye başkanı elli kişiyle geliyordu kameralar falan. Öyle olunca otoparklar biraz sakinledi. Üçüncü gün ilk duvar bitti televizyonlar bir gelmeye başladı, o saatten sonra bütün olayın rengi değişti. Çünkü şey, otoparkçılara mikrofon uzatıldı onlara soruldu, mahalleliye soruldu. Televizyonlar işin içine girince, gece kendini haberde görünce insanlar, ilk gün bize “yapmayacaksınız bunu!” diyen otoparkçı böyle gözlüklerini takmış, kollarını bağlamış; “tabi biz çok sanatsever insanlarız, ya çok güzel oldu biliyor musun” falan diyor. Bir sene sonra, bu sefer de yapmıyoruz diye bize kızmaya başladılar. Çünkü, resim olan otoparklara daha fazla, hem kadın sürücüler park ediyor hem de park eden sürücüler; “Aa burada resim varsa burası izbe bir yer değildir, güvenli bir yerdir.” diye park ediyorlar.⁹⁴



Görsel 26 : Mural İstanbul esnasında Max'in alanda çizdiği skeçler (Başyurt, Temmuz/2017).

⁹⁴ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.



Görsel 27 : Mural İstanbul 2012 broşür tasarımı (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 28 : Mural İstanbul 2012 afiş tasarımı (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 29 : Bambino, Pixel Pancho (İtalya), Mural İstanbul 2012, Nüzhet Efendi Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 30 : Sultans, Pixel Pancho, Mural İstanbul 2012, İzzettin Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 31 : Balao, Claudio Ethos (Brezilya), Mural İstanbul 2012, Karakolhane Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 32 : Family, Amose (Fransa), Mural İstanbul 2012, Kırmızı Kuşak Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 33 : Noah, Dome (Almanya), Mural İstanbul 2012, Tayyaracı Sami Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Aynı yıl son duvarın boyanmasının ardından yapılan konser ve çeşitli etkinlikler ise festivalin Kadıköy’de daha da görünür kılınması sağlandı. 2012 yılında boyayan sanatçılar arasında Türkiye’den sanatçı yer almadı. Türkiye’de her ne kadar sokak sanatçıları var olsa da festivalin organize edilme sürecinde yer alan ve daha sonra boyayan sanatçıların hepsi graffiti kökenliydi. Dolayısıyla mural gibi tüm bina cephesine uygulanacak bir çalışma için gerekli olan teknik bilgi eksikliği mevcuttu. Festivalde ilk sene neden Türkiyeli sanatçıların boyamadığını Esk Reyn aktarıyor;

Bizden yapmayı bilen yok. Daha önce o kadar büyük bir iş yapmış olan yok, ben dahil. Teknik açıdan, nasıl oluyor, nasıl yerleştireceğiz, kaç kutu boya gidecek, ne kullanılacak, nasıl malzeme kullanılacak, miktar ne kadar olmalı... Hiçbir şey bilmiyoruz. İlk sene ben...Jaz var ya, atların birbirine girdiği iş, Arjantin’den, ona da yazmıştım. O bana yardım etmeye başladı. “Bak, işleriniz

böyle olmalı. Aşağı yukarı bu kadar boya gidecek, böyle olacak, bir duvar bu kadar sürüyor...” Bana Buenos Aires’ten her gün mail, mesaj atıyor.⁹⁵

İlk festivalin bu şekilde çok az bir bilgiyle gerçekleşmesinin ardından medyanın da etkisiyle belediyenin, mahallelinin üzerinde olumlu etki bırakmasıyla 15 Eylül 2012’de festival 2013 yılında yine ÇEKÜL işbirliğiyle devam etmek üzere belediyeden yeniden onay aldı.. Festivalin uygulanmasından aylar önce sanatçılar belirlendi ve uçak biletleri alındı. Fakat bu dönemde Gezi Direnişi’nin olması ise festivalin tam anlamıyla olmasa da çeşitli yönlerden olumsuz anlamda etkilenmesine yol açtı.

Bizim haberimiz yoktu öyle bir şey olduğundan. Biz de 6 ay önceden, 4 ay önceden, 3 ay önceden belirlediğimiz için, biletler falan alındığı için Santiago, Şili, Buenos Aires’ten... İşte Şili’den İnti geldi, Buenos Aires’ten Jaz geldi, Meksika’dan Saner gelmedi, Polonya’dan Etam Cru gelmedi. Etam Cru şu anda en büyük...Saner de öyle, şey efsaneler... Saner, Meksika’da Güney Amerika’nın efsanelerinden, çok büyüklerinden. İnanılmaz nazik bir adam. Etam Cru şu anda dünyanın en büyük sokak sanatçılarından, çok güzel işleri var. Etam Cru...o gelmek istemedi. O dönem bana başka bir, Elif diye bir arkadaşım yardımcı oluyordu maillerde falan. “Orada eylem var, biz açıyoruz ve yanıyor oralar.” diyorlar. Biz de şey diyoruz Kadıköy ve Taksim farklı, burada hiçbir olay yok. Bunu anlatamadım. Etam Cru gelmedi. Jaz ve İnti geldi.Onlar gözü kapalı geldi zaten, onların da ülkesi böyle olduğu için. Hatta ikisi de ithafen, Gezi’ye ithafen yaptı işlerini. İnti’nin o morlu olan kadın, onun üzerinde “Memoria Resistencia” yazıyor. Tam Gezi direnişi sırasında buradaydı, “Direnişin Anısına” yazıyor. Ve üzerindeki sembollerin çoğu direniş sembolü. O çocuk şey, Güney Amerika’da, İspanyolların yenemediği tek kabile var, onun çocuğu yani saf Mapuçe. Güney Amerika’nın en çok direnen kabilesinin insanı. Ee.. biri Arjantin’den, biri Şili’den olunca sürekli benzer olaylar oluyor. Hatta onlar bana çok kızdı onları götürmüyorum diye. Sanki böyle söz verdiğim bir şeyi yapmamışım gibi, “Nasıl olur, biz nasıl sizin yanınızda olamayız!” falan, aşırı mutlulardı burada oldukları için. “İyi ki bu tarihte buradayız.” dediler. Mesela Saner’i arıyorlar, defalarca konuştular; “N’olur gel, bak burada insanlar iyi, korkma gel!” falan, gelmedi, Meksika’dan. O da bize poster yaptı direniş için,

⁹⁵ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme

bedava buraya gönderdi pdf olarak. Onu Bant Dergi ile birlikte yayınladık. Freddy Sam diye biri geliyor buraya Güney Afrika'dan, o filli duvar aşağıdaki. Ya şey dedim, "Sanatçı eksikim var.", "Benim burada bir arkadaşım var, boyamak istiyor, o da Güney Afrika'dan.", "olsun." dedim o da geldi. O da filli yaptı. Fil de Güney Afrika'nın direniş sembolü. Ee...Jaz'ın yaptığı işler, yaptığı atlar, aslında Yeldeğirmeni'nde var. Burası da saraya un falan, ekmek falan yapıyor. Aynı zamanda süvarilerin buluştuğu yer. Evet...o atlar süvari, Osmanlı Süvarisi ve o dönem Jaz ayna etkili işler yapıyordu, o bina da şansına öyle bir bina geldi. O yılın en iyi duvarı seçildi o, ilk 10'a girdi dünyada, 2013'te.⁹⁶



Görsel 34 : One against one, Jaz (Arjantin), Mural İstanbul 2013, İskele Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

⁹⁶ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme



Görsel 35 : Resistancia, Inti (Şili), Mural İstanbul 2013, Macit Erbudak Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 36 : Elephant, Freddy Sam (Güney Afrika), Mural İstanbul 2013, Karakolhane Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

2013 yılında yine Türkiye’li sanatçı yok, fakat o sene birkaç sanatçı (Görsel 29-30) aynı duvarı eşit olarak boyuyorlar. Bu sayede ne kadar boya gidecek, süreç nasıl yönetilir, büyük iş nasıl yapılır gibi tecrübe ediniyorlar. 2013 yılında ekstrem bir durum olarak Ağustos ayında yeniden birkaç duvar boyanıyor. Bu süreçte Theo da organizasyon işlerine dahil oluyor, böylece hala süren ortaklığın başlamasının yolu açılıyor.

O senenin [2013] Ağustos ayında bize bir mail geldi: “Biz oraya gelmek istiyoruz, biz de iş yapmak istiyoruz.”. CityLeaks festivali var, Captain Borderline’in.. Bu Captain Borderline’in içerisinde olduğu ekiplerden biri. Bu festivali iki üç ekip birlikte yapıyor, Köln’de. Bizimki gibi bir festival ama onların 60-70 duvarı var ve benzer sanatçıları çağırıyoruz. Ama onlar bütün Köln’e yapıyor ve her yerde yapabiliyorlar. O yüzden , bakıyorlar benzer sanatçılar İstanbul’da, iki tane Alman arkadaşımız geldi. Captain Borderline ekibin ismi, B. Shanti, penguenli duvarı yapan, o da Gezi sürecine ithafen yapıldı. Penguenler zamanı geri alıyor, fes falan var. Diğeri de böyle elinde ağaç tutan bir tane büyücü, o da şey Dabtar. Dabtar büyücü demek Polonyaca. Polonya kökenli Alman bir arkadaş. Onlar kendi ödenekleri ile geldiler. Çünkü bizim festivalimiz bitmişti. İlk Theo o sene yardım etmeye başladı. 2013’teki en güzel olay, o Captain Borderline geldiğinde, Belediye’ye son anda haber verdik, nasıl olsa hoşlarına gidiyor diye. Duvarı bulduk falan, ayarladık. Belediye dedi ki, “niye haber vermiyorsunuz, bu işler böyle mi olur?” hani dilekçe falan gerekiyor. Bir üste bildirmek gerekiyor, kafanıza göre yapamazsınız. Önceden bunlar planlanıyor. Olurdu, olmazdı falan derken onlar bizim heyecanımızı çok iyi bildikleri için bir şekilde ayarlandı bu izinler. Onların ikisi geldi burada iş yapıyorlar, 2. Gün...işte şans yani, festivalin içerisindeki en büyük şanslardan bir tanesi ve sosyal medyadaki çocukların şanslarından bir tanesi; o renkli merdivenler var ya, herkes boyadı böyle...Bizimkiler boyarken o gece festivalin ilk, o festival kapsamında değildi, ekstra bir etkinlik gibi yapıyorduk biz onu. Aynı gün başlıyorlar. O amca da o gün gündüzden merdivenleri boyuyor, bizim 1. Günümüzün gecesi Beyoğlu Belediyesi merdivenleri kapatıyor. Biz ertesi sabah bir uyandık duvardayız, 2. günü duvarın. Haber geldi, “Beyoğlu Belediyesi’nde böyle böyle şeyler oluyor, merdiven kapatmışlar.”. Ulaş’lar geldi ve hani “siz duvarları kapatıyorsunuz, sanatı kapatıyorsunuz ama bakın biz

yaptırıyoruz.” diye o fotoğraf paylaşıldı o gün. Bu da hani onların sosyal medyadaki kullanım zekası, uyanıklığı. Buna şey diyemem, he bizi kullandılar diyemem çünkü onlar da festivalin en başından beri büyük bir diliminde yer alıyorlar destekçi olarak. Evet, biz onlara içerik sağladık, onlar bize destek verdiler. Onlara böyle bir içerik sağlandı, hani tesadüfen oldu bu. Ve çocukların öyle yazması Kadıköy Belediyesi’ni fenomene çevirdi. Ondan sonra Kadıköy Belediyesi’nin twitter’i, instagramı falan coşmaya başladı. Ve insanlar burada yapılan muralleri daha da abartmaya başladılar. İnanılmaz derecede popüler oldu; başka bir belediye ya da, sokakta boyanan şeyleri kapatırken bir belediye destek olmaya başladı. Bu çok önemli bir şey Türkiye’de, ilk defa. Daha önce destek olan bir sürü belediye var graffitiye yanlış anlaşılmasın; Güngören var, Zeytinburnu var, orası var burası var. Graffiti festivali yapan belediye de var. Büyükşehir, İBB de yapıyor. Ama mural olarak yok, sokak sanatı olarak.⁹⁷



Görsel 37 : Totem, Dabtar/Captain Borderline (Almanya), Mural İstanbul 2013, Kır Kahvesi Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

⁹⁷ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme



Görsel 38 : Penguins, B. Shanti/Captain Borderline (Almanya), Mural İstanbul 2013, Kır Kahvesi Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 39 : İsimsizler; Rad, Canavar, Cins (Türkiye), Mural İstanbul 2013, Karakolhane Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 40 : Kafa; Fu, Lakormis, Wiex, Esk Reyn (Türkiye), Mural İstanbul 2013, Karakolhane Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Aslında festivalin 2013 yılından sonra yavaş yavaş yenileme çalışmalarından bağımsızlaştığı söylenebilir. 2013 yılında Captain Borderline'ın duvarı ile birlikte festivalin düzenlenmesi sürecine katılması ve ÇEKÜL'ün de Yeldeğirmeni yenileme projesinin artık sonuna yaklaşmasıyla biraz daha geriden destek vermesi festivalin belediye ile kendi ilişkilerini kurmasına yol açmıştır.



Görsel 41 : Mural İstanbul esnasında Esk Reyn'in alanda çizdiği skeç (Başyurt, Temmuz/2018); Rakun'un alanda çizdiği skeç (Başyurt, Temmuz/2017).

2014 yılında yapılan festival aslında yenileme çalışmalarının dışında kalan ve Kadıköy Belediye'si ile festival ekibinin birlikte yapacakları ilk festival sayılabildi. Ama 2014 yılında seçimlerin yapılması dolayısıyla belediye çeşitli izinleri sağlamış olsa da maddi olarak festivale bir destek sağlayamadı. Normalde festivalin o sene yapılmaması planlanırken dünyadan farklı sokak sanatçıları ile ortak bir festival yapıldı.

2014'te, işte biz o saatten sonra, Theo'yla birlikte 2014'ü organize etmeye çalışırken yine seçimlere denk geldik. Çünkü 1-6 Hazirandı o da. Yine bir önceki senenin aynı tarihlerinde olsun dedik. Biz bilmiyoruz ki, Gezi'nin anması olacak, buralarda yangınlar çıkacak. Bir de Polonyalı'larla yapıyoruz. Biz bunları yapınca Polonya'dan yine bizim gibi bir festival bizimle iletişime geçti. Bizim böyle bir sürü arkadaş festivalimiz var, iletişimde olduğumuz. Bize destek olan, bizim onlara destek olduğumuz. Biz oraya gelip orada bir etkinlik düzenlemek istiyoruz, çünkü Polonya ve Türkiye ilişkilerinin 600. Yüzyılı. Onların hükümeti ödenek ayırıyor böyle şeylere, sanata. "Bu ödenekle buraya gelip bir etkinlik yapmak istiyoruz, ortak bir şey yapalım mı?" dediler. Ondan sonra Mural İstanbul değil de, Common Experience yapıldı burada. Seçim dönemine denk geldiği için başkan gidiyor, müdürlükler gidiyor, gidiyor dediğim görev yerlerini değiştiriyorlar. Dolayısıyla bir önceki sene söz verildiği için destek olabiliyorlar ama resmi olarak giremiyorlar. Tam seçim dönemine denk geldiği için, bak mesela bu sene de öyle olacak. Bir de o yerel seçimdi. İnsanların daha büyük ciddi dertleri var. Orada bir sonraki sene başka biri mi olacak bunları tartışıyorlar. Dolayısıyla bizimle çok ilgilenemediler. Şansımıza o sene de onların ödeneği ile yaptığımız için onlar karşıladılar kendi masraflarını, Polonyalı'lar. Çünkü Polonya Hükümeti ve Avrupa Birliği onlara ödenek çıkarttı. Biz sadece onları burada misafir olarak ağırladık. Duvarlarımızı bulduk. İşte organizasyonu yaptık. İkimizin farklı görevleri vardı, iki festivalin; Street Art Doping ve Mural İstanbul ortak etkinliği olarak Common Experience'ı yaptık. Eğer bizim hükümetimiz ya da herhangi biri bize ödenek verseydi bizim de orada duvarlarımız olacaktı ama bize öyle bir ödenek çıkartamadılar.⁹⁸

Aslında benim arkadaşlarım vardı Polonya'dan, onlar da bir festival yapmak istiyordu böyle bir işbirliğinden bahsediyorduk. Uzaktan da

⁹⁸ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme

konuşuyorduk, o sene de oldu. Onlar da bir fon buldu. Polonya ve Türkiye ilişkilerinin arasında 600. Yılı için bir fon vardı, AB'nin bir fonu. Bunlar da onu kazandı. Onlar orada bir festival yapıyor; Street Art Doping, Polonya'da. Onlar da özel bir fon aldı, bu işbirliğini yapmak için bizimle irtibata geçtiler. Dediler ki, 'aa yapalım beraber', 'tamam' dedik. Biz zaten yapmayacaktık o sene, iyi denk geldi. Tam şeyi izinleri ayarlamak gerekiyordu, Gezi'den bir sene sonraydı. Ortam daha çok gergindi. Çok güzel iki tane duvar ayarladık, orada belediye izinleri ayarlamış. Onlar yine kendi adamlarıyla, Tolga, gittiler izin aldılar, ayarladılar her şeyi. Onlar da her şeyi vinçten, boyadan, spreyden, yemeklerden her şeyi onlar karşıladı. Sadece işte belediye teşekkür yemeği ayarlamış falan. Bunu da bir işbirliği gibi gösterdik. Hatta ayrı bir sayfa da açmıştık; Common Experience. Ortak yani ikimizin de yönettiği bir şeydi, orada bunu paylaştık. Çok güzel de bir deneyimdi aslında yani. Çünkü onlarla da çok iyi anlaştık. Esk Reyn de çok beğendi onları. Çok güzel vakit geçirdik. Bu açıdan çok güzel. Yani insanlarla tanışmak, insanlarla bir şeyler paylaşmak çok güzel.⁹⁹



Görsel 42 : 743, M-City (Polonya), Mural İstanbul 2014, Talimhane Sokak – M-City'nin çalışması dünyada 2014'ün en iyi 10 murali listesine girmiştir (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

⁹⁹ Theo, 20.06.2018 tarihli görüşme.



Görsel 43 : 718, Sepe-Chazme (Polonya), Mural İstanbul 2014, Talimhane Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Festivalin artık bir yenileme projesi olmaktan çıkmasıyla belediye gibi kurumsal bir yerle ilişkiler çeşitli zorluklar ortaya koymuştur. Özellikle bütçenin sağlanması konusunda ve festivalin planlanması konusunda aksaklıklar meydana gelmiştir. Bu elbette festivalin kent duvarlarında uygulanması sebebiyle belediye(ler)den bağımsız gerçekleşmemesinden de kaynaklıdır. Çünkü bina sahiplerinden alınacak izinler, vinç masrafları, festival sırasındaki ihtiyaçlar (yemek, sandalye, şemsiye, masa vd.) belediye(ler)nin kolaylaştırıcılığını gerektirir.

Seçim dönemine denk gelecek diye hiçbir yerden ödenek çıkmıyor, görüşmeler... mesela şu anki müdür ya da başkan yardımcısı söz veremiyor bir sonraki döneme aktaracağı için; onlar ne derler diye. Çünkü kim gelecek, sevecek mi, beğenecek mi, belediye başka bir yere mi alınacak, bu yönetim mi duracak başka parti mi gelecek bunları bilmiyor kimse, dolayısıyla söz veremiyorlar. O yüzden o sene öyle bir şansımız oldu. Common Experience'yi yaptık. O sene o yapıldı, o baya etkili oldu. Hem bizim açıımızdan hem onların açısından hem de dünya açısından. O sene yapılan o polis arabalı duvar da o senenin en iyi duvarlarından biri seçildi. Sonra biz 2015'i planladık. 2015 bizim en yapmak istediğimiz festivale yakın olan festivaldi. Tam o sene hani biz biraz daha konserler, etkinlikler falan da düşünmek istiyoruz her sene ama ülkenin durumu

muallak olduğundan dolayı yapamıyoruz işte Gezi olayları falan. Bu sefer bütün bir yaza yaydık festivali; 10 sanatçıya 12 duvar.¹⁰⁰

2015 yılında yapılan festival aslında artık sistemin biraz daha oturduğu bir festivaldir. İlk defa o sene gerçek anlamda Türkiye’li sanatçılar tarafından da mural yapılmıştır. O dönemde festival farklı bir yönetimle devam edeceği için de aslında her iki taraf için de eski anlayıştan çıkılmıştır denebilir. Bu, organizatörler açısından belediye ile ilişkilerin yeni baştan kurulması gibi bir dezavantaj ortaya çıkarsa da Kadıköy Belediyesi’nin festivali benimsemesi de bu dönemde daha fazla artmıştır.

Yani belediye, memurlarla çalışabilmek zor. Yani onların da bir sürü prosedürü var; bunu şöyle yapacaksın... Direk hiçbir şey yok, direk onlardan gidiyor prosedürler. Bu yapılmaz, bu yapılır diye. Orada da bir rutine girmeye başlıyorsun. Tam alışlıyorsun, insanlar sana alışıyor. Biliyorsun ki tam nasıl yapacaksın. Mesela bugün öğlen yemekleri için salata oldu, yeni bir kadın başladı, her şey karıştı yani. Gönderemedi, kaç kere aramak zorunda kaldık. Yani gecikmeler oluyor, bir de evet yani o biraz kötü ama yapacak bir şey yok. Herkes birbirini tanımaya başlayınca böyle birden kesiliyor; ‘merhaba ben Theo’, tekrardan, sıfırdan başlıyorsun. Ne kadar da prosedürle oturmuşsa, sistem oturmuşsa yine de herkes biraz kendi şeyini koymak istiyor üstünde; aa böyle olsun, tamam diyorsun. Yani hep böyle yine, bize biraz stres yaratıyor açıkçası, yani aynı şeyle muhatap olmamak... ama yine de, artıları da çok ! Yani sadece eksileri yok yani bu şeyin, artıları da çok aslında baktığımız zaman.¹⁰¹

2015 yılında festival önceki senelere kıyasla daha uzun zaman diliminde gerçekleşti. O sene için enteresan olan başka bir şeyse Kadıköy Belediyesi’nin kendi bina cephelerini de boyatması oldu.

2015. Biz boyadık, o sene ilk defa işte Cins Boyadı. Cins, hepimizden önce sokakta var olduğu için, hepimizin de büyüğü olduğu için ilk yerli duvarı Cins’e yaptırdık. Yani ona göre organize ettik. Türkiye’de yapılan ilk yerli duvarı Cins’in. İşte o sene Aryz geldi, Deih geldi, Rustam geldi. 12 Haziran’da başladık, Gezi’ye denk gelmesin diye. Rustam’le başladık, Rustam’ın işi o kadar güzel

¹⁰⁰ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

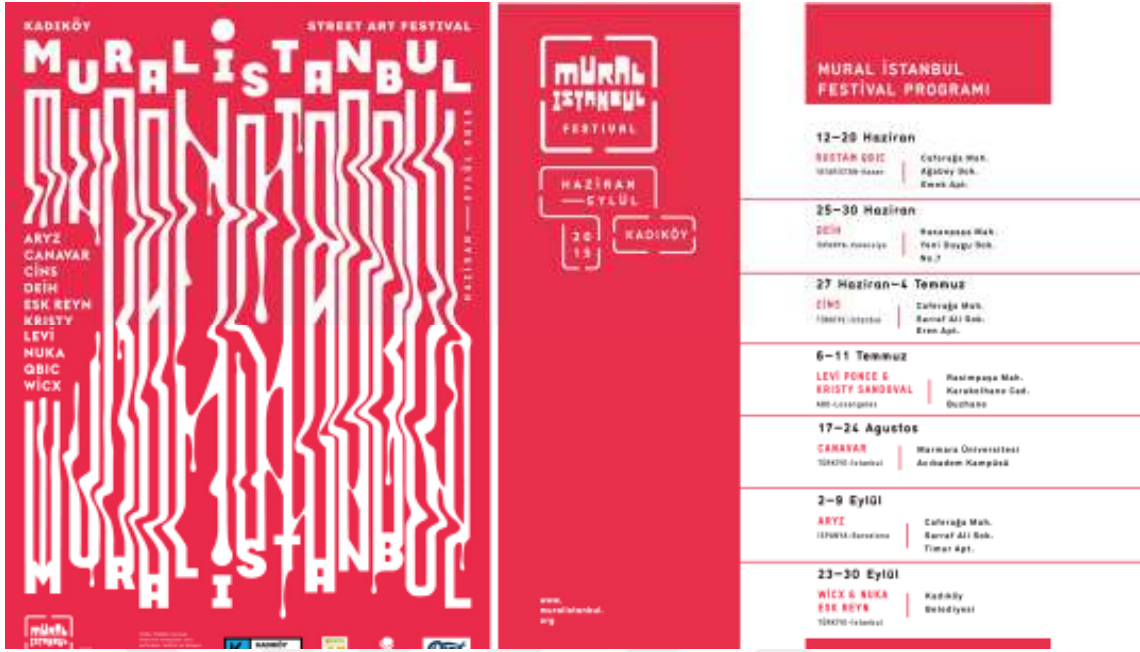
¹⁰¹ Theo, 20.06.2018 tarihli görüşme.

oldu ki millet delirdi. O çiçekli olan iş var ya. Onda da ortada karısı var, karısı hamile bebekleri var karnında cenin, İsmail. İşte o Tataristan'dan geliyor, Rustam Qbic. Çok keyif aldı, çok rahat etti, burada bir sürü insanla arkadaş oldu. Hala daha konuşuyoruz. Ben onu çok istiyorum getirmeyi. Çünkü şey Tartaristan'da ya, çok yetenekli bir çocuk. Ve onunla da iki senedir falan konuşuyoruz biz sürekli. İşte sen gemelisin, sana destek olmalıyız diye. Festivalin şöyle bir olayı var; yeni çıkan ya da...sürekli takip ettiğimiz için şey diyoruz, aa bak bu sanatçı iyi, bu ya ivme kazanacak ya da işte ünlenecek. Bu tarzı iyi diyoruz, onu getiriyoruz, çat diye o patlıyor o sene. Mesela Pixel Pancho da aynısı oldu. Pixel Pancho bizim duvardan sonra patladı. Çünkü baya etkili oldu. Ondan sonra Jaz...zaten ünlüydü daha da ünlenmeye başladı. Rustam da aynı muhabbet oldu, böyle birkaç sanatçı var. Hatta buradaki fotoğraflar gazetelerine falan basıldı, çok değişik hikayeleri var. 2015'te biz hem kendi posterimizi yaptık, kendi tasarım dilimiz oluştu. Theo'nun festivale odaklanmasıyla artı bir vizyon kazanıp iş planlamasını daha doğru çözdük. 2015'i böyle güzelce kapattık. Hatta en son duvar da benim duvarım, belediyede yaptığımız. belediye bunda çok ısrar etti. İlk kez dünyada bir belediye duvarı boyansın istediler onlar da. Belediyeden öyle bir istek gelince bize naz veriliyor işte. Başkası da yapmaz, belediye binası boyamak istemez belki diye, biz orayı boyadık. Oranın da öyle bir olayı var, ilk kez boyanan belediye binası diye. Ama festivalin en yüksek sanatçılarından bir tanesi Aрыз, dünyaca ünlü, en ünlü sanatçılarından bir tanesi dünyanın, o geldi yani. O festivalin peak [zirve] noktalarından bir tanesi bizim için¹⁰²



Görsel 44 : Mural İstanbul esnasında alandan görünüm (Başyurt, Temmuz/2018).

¹⁰² Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.



Görsel 45 : 2015 yılında Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 12).



Görsel 46 : Mural İstanbul esnasında graffiticilerin alanda sokağa attıkları tagler, çizdikleri skeçler (Başyurt, Temmuz/2017).



Görsel 47 : Cins (Türkiye), Mural İstanbul 2015, Caferağa Mahallesi, Sarraf Ali Sokak & İlk Yerli Mural (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 48 : Mucize, Qubic (Tataristan), Mural İstanbul 2015, Caferağa Mahallesi, Ağabey Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 49 : Canavar (Türkiye), Mural İstanbul 2015, Marmara Üniversitesi GSF binası (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 50 : Ariz (İspanya), Mural İstanbul 2015, Caferağa Mahallesi, Sarraf Ali Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 51 : Nuka (sol), Wicx (orta), Esk Reyn (sağ) (Türkiye), Mural İstanbul 2015, Kadıköy Belediye Binası & Resmi bir kuruma yapılan ilk muraller (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 52 : Mother and Child, Levi Ponce, Kristy Sandoval (ABD, Los Angeles), Mural İstanbul 2015, Rasimpaşa Mahallesi, Mühendis Sarı Ali Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 53 : Kozmosa Dokunmak, Deih (İspanya), Mural İstanbul 2015, Hasanpaşa Mahallesi, Mühendis Yeni Duygu Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Festivalin yapıldığı süreç içerisinde ülke içinde gerçekleşen olaylar da festival üzerinde etkili olmuştur. Çünkü gelen sanatçıların dünyanın farklı bölgelerinden gelmesi, onların ülkeye dair izlenimleri festivali zaman zaman sekteye uğratmıştır.

2016'yı planlıyoruz işte, darbe oldu. Zaten 2015'te bir sürü olay oldu. 2016'da 15 Temmuz oldu. Ondan sonra bombalar patladı. 2016'da bir tane yabancı sanatçı geldi. O da Chu, Arjantin'den, yine bir arkadaşımız, daha önce Türkiye'ye gelmişti. O burayı bildiği için güvenerek geldi. Kimse gelmek istemedi. Çağırıyorsun, işte havaalanı patlamış. Yani adam diyor ki, 'geleyim de havaalanınız patladı, gelmeyi çok isterim ama biliyorsunuz...' Yani kibarca bizi reddettiler hep, doğal hakları olarak. İşte Chu geldi, Chu buradaki duvarı yaptı, yabancı sanatçı olarak. Yine uluslararası festival olarak oldu ve kopmadı, hiçbir

zaman vazgeçmedik ne olursa olsun; yapılır yapılmaz yapmayalım diye hiçbir şey olmadı, yani geleneksel olarak devam etsin istiyoruz kopmadan.¹⁰³



Görsel 54 : 2016 yılında Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).



Görsel 55 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Fintan Magee'nin duvarı (Başyurt, Temmuz/2017).

¹⁰³ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.



Görsel 56 : Chu (Arjantin), Mural İstanbul 2016, Rasimpaşa Mahallesi, Halitağa Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 57 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Alex Maksiov'un duvarı (Başyurt, Temmuz/2017).



Görsel 58 : Ares (Türkiye), Mural İstanbul 2016, Acıbadem Mahallesi, Bedrettin Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 59 : Lakormis (Türkiye), Mural İstanbul 2016, Osmanağa Mahallesi, Hasırcı Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 60 : Tabone (Türkiye), Mural İstanbul 2016, Osmanağa Mahallesi, Tulumbacı Asım sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

2016 yılında ekstrem bir durum olarak afişte yer alan The Writer Material'ın duvarı, duvarın sahibi ile yaşanan sorunlardan dolayı iptal edilmiş. 2017 yılında ise The Writer Material için yeni bir duvar ayarlanmış ve çalışmalarını yeni duvara uygulamaları sağlanmıştır. 2017 yılında yine yurtdışından çeşitli sanatçıların dahil olduğu bir festival oldu. Esk Reyn'in de değindiği üzere önceki senelere kıyasla daha az sorun yaşansa da araştırmacı otoparkçılarla yaşanan gerginliklerin yıllara rağmen aşılamadığını sahada gözlemlemiştir. 2017 yılında duvarın boyandığı alanda boyayan-boyamayan birçok sanatçı gelmiştir ve hem duvarı izlemiş hem de orada bulunan diğer graffitilerle sohbet etmiştir. Bu sayede araştırmacının bu sohbetler üzerinden notlar alması ve olayı seyirinde izlemesi kolaylaşmıştır. 2017 yılında üç yabancı sanatçı, biri grup biri bireysel olmak üzere iki Türkiye'li sanatçı boyamıştır. Festival aslında iki haftaya yayılır, ama sanatçıların uygunluk tarihleri göz önüne alınarak festival arasında bir hafta boşluk vardır. Araştırmacı için, alana yeni dahil olması da göz önüne alınarak düşünüldüğünde, 2017 yılı 2018 yılı ile kıyaslandığında daha az gergin ve graffitilerin alanda bulunması bakımından daha hareketli olmuştur. 2017'de sanatçıların süreyi yetiştirememesi ve yağmur yağmasından dolayı da işlerin gecikmesi ile ilgili problemler yaşanmıştır. Bu vince ya da diğer şeylere ayrılan bütçenin artması ile ilgili sorunlar oluşturur. Dolayısıyla sponsorluğun büyük bir kısmını üstlenen belediye olduğu için bu durum organizatörler üstünde baskı oluşturmuştur. Her ne kadar gözle görülür biçimde olmasa da organizatörlerin gerginliğinin sanatçıları da etkilediği düşünülmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde festivalin kendisine ayrılan bütçeyi, süreyi iyi kullanamaması sorunlar ve sınırlar oluşturur denebilir.

2017'ye geldik geçen sene, geçen sene zaten sen de çok iyi biliyorsun. Geçen sene de bir önceki senenin kalıntıları vardı ama yine de birazcık daha iyiydi. Bir sürü sıkıntı yine oluyor, bir sürü şey yaşandı. Bu sene de planlıyoruz. Bu sene yine her şey planlandı, yine 4 sanatçı olacak. Bu sene döviz kurları bizi mahvetti. Onun üzerine hani festivale artık destekçi bulmak zorundayız maddi anlamda çünkü bizi çok zorluyor, hem bütçeler zorluyor hem daha fazla sanatçı istiyoruz. Hem daha fazla şekillenen bir yapıya gitmek istiyoruz. İçerisinde farklı etkinlikleri barındırmak istiyoruz ama zamanla olacak şeyler bunlar.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.



Görsel 61 : 2017 yılında Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).



Görsel 62 : Alex Maksiov (Ukrayna), Mural İstanbul 2017, Osmanağa Mahallesi, Talimhane sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 63 : Mr. Hure (Türkiye), Mural İstanbul 2017, Osmanağa Mahallesi, Kuşdilli Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 64 : Treze (İspanya), Mural İstanbul 2017, Osmanağa Mahallesi, Kırmızı Kuşak Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 65 : Fintan Magee (Avustralya), Mural İstanbul 2017, Rasimpaşa Mahallesi, Nakil sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 66 : The Writer Material (Türkiye), Mural İstanbul 2017, Osmanağa Mahallesi, Reşitfendi Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 67 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Arlin'in duvarı (Başyurt, Temmuz/2018).

Festival 2012 yılında başladığında tamamen gönüllü bir şekilde gerçekleşmiş ve organizatörler ya da sanatçılar hiçbir ücret almamıştır. 2018 yılı itibariyle yine ya gönüllü ya da gönüllüğe yakın bir şekilde ilerleyen bir süreç vardır. Organizasyon ekibine de dahil olan Max anlatıyor;

İlk başta [Festivale] birkaç kere uğrayıp böyle takılıp döndüm. Hatta hiç kimseyle konuşmadım. 3-4 sene önce başladım ilk. Ondan önce festival olduğunu bilmiyordum ama mesela murallari görüyordum, ‘oha lan bu ne’ falan gibisinden. Yani sonrasında Esk Reyn ile tanıştık. Onlar dedi ki, ‘böyle böyle bir şey yapmak ister misin, yardımcı olmak ister misin?’, ‘Olur’ dedim ben de, niye olmasın. Çok mutlu oldum yani. Ondan beri iki senedir yardım ediyorum. Aslında yani içinde bulunduğum kültürü desteklediğim düşünüyorum. Hem organizasyona destek oluyorum gönüllüyüm şu anda mesela, gönüllü yapıyorum bu işi. Yani hem gelen insanlardan bir şeyler öğreniyorum hem organizasyon oluşmasını sağlıyorum bir noktada. Öyle bir şey yani.¹⁰⁵



Görsel 68 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Omeria'nın duvarı (Başyurt, Temmuz/2018).

Fakat festival daha fazla kurumsallaşmaya başlayıp giderler de artınca 2015 yılından itibaren artık belediye organizatörlere belli bir bütçe ayırmışlardır. Bu elbette

¹⁰⁵ 2014 yılında boyamaya başlayan Max, 03.07.2018 tarihli görüşme.

organizatörlerin gelir sağlama gerekliliği ile birlikte düşünülmelidir. Çünkü festival için ayrılan ve onun öncesinde daha planlama odaklı ayrılan süre organizatörlerin emeğini gerektirir. Oysa 2018 yılında festival bütçesi önceki yıllara kıyasla daha sınırlı tutulmuştur. Dolayısıyla belirlenen miktar dışında festival için harcanan bütçe organizatörlerin kendilerinin ödemelerini gerektirmiştir. Bu konuda sıkıntılar yaşayan organizatörlerin sponsor konusuna artık daha ılımlı bir yaklaşım sergiledikleri söylenebilir.

Kaç kere grafik tasarımı biz ödedik cebimizden, geçen sene cebimizden biz para verdik. Yani biz neden para veriyoruz. Tamam hadi belediye bunu yapamıyor, sınırını gördük. Sadece Kadıköy'ün değil genel belediyeler bu şekilde. O yüzden o maddi kısmını bir şekilde sponsorlarla çözmeyi hedefliyoruz bu sene. Çoğunu en azından yüzde yetmişi, sekseni; ki onlara sadece yüzde yirmi kalsın: 'Sen ne çözüyorsun, bunu çözüyorsun tamam okey'. Biz diğer şeyleri önceden halletmiş oluruz. Onlar için de daha kolay olur hem de bizi de böyle daha bağımsız bir duruma koyar.¹⁰⁶



Görsel 69 : 2018 yılında Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).

¹⁰⁶ Theo, 14.03.2019 tarihli görüşme.



Görsel 70 : Mural İstanbul esnasında alandan bir görünüm, Artez'in duvarı (Başyurt, Temmuz/2018).



Görsel 71 : Beautiful Journey, Artez (Sırbistan), Mural İstanbul 2018, Osmanağa Mahallesi, Tulumbacı Asım Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 72 : Arlin (Brezilya), Mural İstanbul 2018, Rasimpaşa Mahallesi, Mühendis Sarı Ali Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 73 : Lonac (Hırvatistan), Mural İstanbul 2018, Rasimpaşa Mahallesi, Kırmızı Kuşak Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 74 : Omeria (Türkiye), Mural İstanbul 2018, Rasimpaşa Mahallesi, Ayrılık Çeşme Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 75 : Max (Türkiye), Mural İstanbul 2018, Rasimpaşa Mahallesi, Ayrılık Çeşme Sokak (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

Festival süresince çevreden de birçok görüş bildirilmektedir. Özellikle mahallede oturan insanlar “beğendim, önceki daha iyiydi, neden yurtdışından sanatçı çağırıyorsunuz bizimkiler boyasın” gibi olumlu fikirlerini söylebiliyorlar. Elbette olumsuz fikirlerini söyleyenler de oluyor ama bu sert bir düzeyde ilerlemiyor.

2018 yılında ekstrem ve yeni bir durum olarak Kadıköy’deki festival sonrası eylül ayında Mural İstanbul Ekibi bir festival daha düzenlemiştir. Bu kez Sarıyer Belediyesi işbirliğinde başlayan festival ilk olması sebebiyle yalnızca Türkiyeli sanatçılarla uygulanmıştır. Fakat alandan izlenimler ve yapılan görüşmelerle 2019 yılı

için Sarıyer’de planlanan festivalin uluslararası olarak ilerleyeceği öğrenilmiştir. 2019 yılı seçimleri sebebiyle Kadıköy Belediyesi ile yapılacak festivalin tarihleri Haziran, 2019 itibarıyla belli olmamıştır. Sarıyer Belediyesi ile uygulanacak festivalin ise kesin tarihleri bilinmemekle birlikte Temmuz, 2019’da uygulanacağı öğrenilmiştir.

Belediyelerin bir proje yürütme süreci ile ilgili fikir vermesi açısından Sarıyer Belediyesi ile yapılan görüşme ufuk açıcıdır.

Bu işleri organize ederken kendi birimlerimiz, yani hem halkla ilişkiler hem kültür birimindeki arkadaşlarımız oturuyorlar, kafa yoruyorlar. Kendi işyerlerinde bu organizasyonları oluşturuyorlar, projeler oluşturuyorlar. Bazen de dışarıdan üçüncü şahıslar tarafından kurumlar tarafından ve organizatörler tarafından da gelen işlerimiz oluyor. Projeleri ortaklaşa yapabiliyoruz, paydaşlarımız var. Paydaşlarımız bazen belediye içerisinde başka bir müdürlük olabiliyor. Bazen dışarıdan bir kurum oluyor. Sivil Toplum Kuruluşu oluyor, şahıs oluyor. Bunlar [Mural İstanbul Ekibi] şimdi bizim dışımızda da bazı kurumlarla paydaşlık yapıp çalışmalar yapıyorlar. Biz de kimler var dediğimizde onlar karşımıza çıktılar. Zaten bir kere sanatkarlara ihtiyacımız var ki o resimler ya da çalışmalar çıkabilsin. Onlar onu gerçekleştiriyorlar. Biz devlet olabiliriz, devletin bir kurumu olabiliriz ama bence tüm dünyada olduğu gibi paydaşlık önemli. Yani hem bunu bölüşebilmek adına, o güzelliği o hazzı bölüşebilmek adına hem de ortaya bir eser çıkarabilmek adına önemli. Paydaşlıklarımız bu anlamda dediğim gibi birinci sene azdı ama öbür seneler daha da, önümüzdeki yıllarda daha da artacaktır.¹⁰⁷

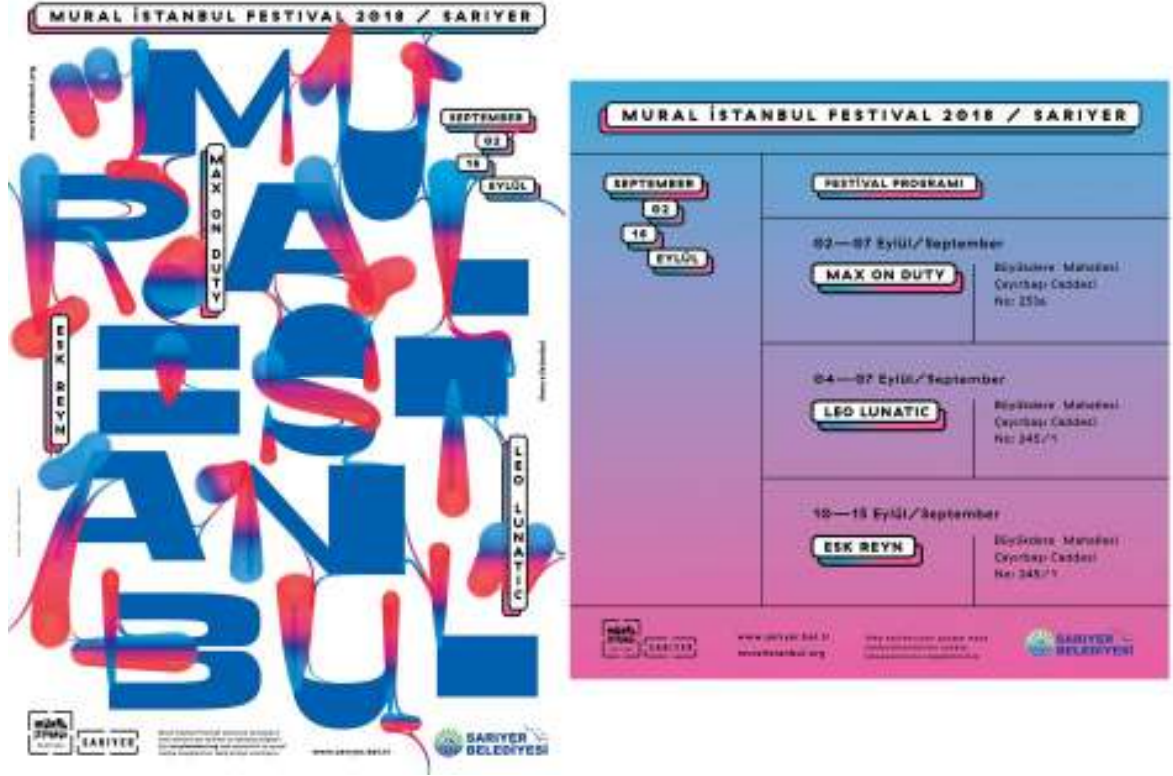
Sarıyer’de festivalin dönüştürücü olduğu ya da olma niyetiyle başladığını da söylemek mümkün görünür. Bu hem sanatsal faaliyetlerin yayılması hem de insanların bakış açılarındaki dönüşümle birlikte düşünülmelidir.

Yeni bir sanat dalını Sarıyer’e taşıdık. Yani yeni değil ama Sarıyer’de yeni. İlk kez yaptık. Bence tabii ki kentin dönüşümüne, farklılaşmasına kesinlikle katkısı var. Yani hem bir dönüşüm ile ilgili, güzelleştirme ile ilgili bir katkısı var hem farklı bir sanat dalının hiç bu sanat dalını bilmeyen kesimlerin aydınlanması ve öğrenmesi açısından bir katkısı var. Bir de bir sanat eserinin yaratılması ile ilgili bu semte de, bu bölgeye de bir katkısı var. Örneğin şunu söyleyeyim; Büyükdere’de o bölgedeki insanların Büyükdere’ye ve o mahalleye, hatta o

¹⁰⁷ Sarıyer Belediye Başkan Yardımcısı İsmail Erdem, 19.12.2018 tarihli görüşme.

sokağa bakış açısı değişti. Ben eminim ki oraları daha özgür ruhlu, daha sanata yatkın insanların ev alacaklarını ve kiralamak için oraya daha çok gideceğini düşünüyorum. Ve bu kendisini... biz bu sanatı geliştirip birçok yere yaydığımızda oradaki o dengeyi de değiştireceğini düşünüyorum.¹⁰⁸

Bu anlamıyla festivalin, sanatın kentin içinde böylesine gezici ve yayılmacı bir rol üstlenmesi onun birçok dinamik üzerinde etkili olduğunu gösterir. Bakış açılarını değiştirmek bir yana kurumsal bakış açılarını da içeren bir değişimin yolunu açmaktadır denebilir. Elbette bu, çalışma kapsamında ilişkisel bir şekilde düşünülmesi gereken bir duruma işaret eder.



Görsel 76 : 2018 yılında Sarıyer'deki festival için Mural İstanbul ekibinin tasarımcısı Erman Yılmaz tarafından yapılan afiş tasarımı (URL - 11).

¹⁰⁸ Sarıyer Belediye Başkan Yardımcısı İsmail Erdem, 19.12.2018 tarihli görüşme.



Görsel 77 : Max (Türkiye), Mural İstanbul Sarıyer 2018, Büyükdere Mahallesi, Çayırbaşı Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 78 : Leo (Türkiye), Mural İstanbul Sarıyer 2018, Büyükdere Mahallesi, Çayırbaşı Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).



Görsel 79 : Esk Reyn (Türkiye), Mural İstanbul Sarıyer 2018, Büyükdere Mahallesi, Çayırbaşı Caddesi (Mural İstanbul Ekibi aracılığıyla ulaşılmış ve onların izni doğrultusunda kullanılmıştır.).

5.3. MURAL İSTANBUL'UN SOKAK VE GRAFFİTİ KÜLTÜRÜ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Festivalin sokak kültürü-graffiti için önemli bir anlamı vardır. Çünkü 2018 yılına kadar festival esnasında boyanmış olan Türkiyeli sanatçıların tümü graffiti kökenlidir. Hip-hop kültürünün bir parçası olarak graffiti kültürünün de Türkiye’de doğmamış olması

ülkede bu anlamda bu alandaki ilerlemenin dünyayı biraz daha geriden takip etmesine sebep olmuştur denebilir (graffiti ile ilgili yeterli yayınların eksikliği, spreyci boyanın ülkede yeterli seviyeye ulaşmasının geç kalması vd.). Teknolojinin gelişmesi ve işlerin daha ulaşılabilir mecralarda sergileniyor oluşu da kültür içinde iletişim kopukluğu gibi birtakım sorunlara yol açmıştır. Bu bağlamda Mural İstanbul'un graffitici ya da daha murala yönelik işler yapan sanatçıları biraraya getirici ve yurtdışından gelen sanatçılar vasıtasıyla yeni teknikler ve tarzlar görmelerine yönelik bir avantaj sağladığı söylenebilir. Bunun dışında da Mural İstanbul'un birçok bakımdan sokağa, sokağın kültürüne faydası var görünmektedir.

Avantajı zaten bir kere buradaki insanlar gelen insanlar, dünyaca ünlü bizden falan çok çok iyi graffitiler veya işte sokak sanatçıları. Onları çalışırken görmüş oluyoruz öyle bir avantajı var. Onlarla birebir tanışıp görüşme şansı oluyor. Ayrıca graffiti ile hiç alakası olmayan insanların da graffitiye biraz daha sıcak bakmasını sağlıyor. Olumsuz bir [etkisi] yok zaten.¹⁰⁹

Artısı tabii ki var, çünkü işler uzun süre kalıyor ve bozulmuyor. Sokak sanatı ve graffiti de, yani street art ve graffitide insanların ulaşabildiği zeminde olduğu için genellikle ya üstüne yazılıyor, ya üstü karalanıyor ya da belediye tarafından kapatılıyor ya da bir şahıs tarafından boyanıyor. En büyük avantajı o; işler uzun ömürlü oluyor.¹¹⁰

Birleştirici etkisi tabiki var. Zaten böyle etkinlikler olursa, Mural İstanbul olsun, Meeting of All Styles olsun, ne bileyim burada çeşitli düzenlenen festivaller, organizasyonlar olsun bunlar bizim için büyük avantaj. Çünkü zaten küçük bir alandayız, Mural İstanbul'da senede bir yapılıyor. Hani nedir, bazı arkadaşlarımız şehir dışında yaşıyor, bazı arkadaşlarımız burada yaşıyor, bazılarımız değişik ilçelerde yaşıyor, bazılarımız komşu vs. aynı semtte yaşıyor. Her zaman böyle bir fırsatı bulamıyoruz, ama işte festival kapsamında 'he festival var, biri boyuyor' ve zaten hani küçük bir kitle olduğumuz için birbirimize destek olmamız gerekiyor. Mural İstanbul'da burada devreye girebiliyor mesela. Ben belki Esk Reyn'i, Nuka'yı, Wicx'i vs. hani boyayan insanları, yabancıları göremediğim zaman Mural İstanbul orada devreye giriyor. İşte ne bileyim, benim hayranı olduğum Arys, Amose geldi, Pixel Pancho geldi, en son Lonac geldi. Bu

¹⁰⁹ Omeria, 05.07.2018 tarihli görüşme.

¹¹⁰ Mr. Hure, 11.07.2018 tarihli görüşme.

insanları zaten denk getirmek zor. Bir iletişim yok. Zaten bu insanları yaptığı işlerle tanıyoruz, yapmasalar bilemeyeceğiz. Böyle şeylerin olması bu açıdan çok büyük katkı sağlıyor. O yüzden Mural İstanbul'un çok ciddi şekilde destekleyici, birleştirici bir yanı var.¹¹¹

Nitekim Mural İstanbul'un amaçladığı şey göz önünde bulundurulduğunda da graffiticiler-sanatçılar için hedeflediği yarara büyük ölçüde ulaştığı söylenebilir. Bu elbette festivalin karar ve uygulanmasını içeren bir süreçtir. Sanatçıların seçim kriterleri, yapılacak işlerin ortalama nasıl bir şekilde ortaya konacağı ve elbette sürenin kullanımı tüm bu sürecin bir parçasıdır. Esasında bunlar diğer yandan da festival bütçesinin doğru şekilde kullanılması ile ilgilidir.

Bizim en önemli kriterimiz; bizim kültürümüzden biri olmalı. Sokak sanatı veya graffiti kültüründen birisi olması. Çünkü bizim belediye ya da farklı yerlerle, onlar bu kültürü çok iyi bilmedikleri için şehri güzelleştiriyoruz gibi şeyler kullanıyorlar. Bizim derdimiz kesinlikle güzelleştirmek değil. En başından beri biz sokak sanatı ve sokak sanatçılarına yönelik yapıyoruz bunu. Muralcılara yönelik yapmıyoruz, resamlara yönelik yapmıyoruz, tasarımcılara, illüstratörlere, çizerlere yönelik değil. Sokak sanatı ve graffiti kültürü; böyle köşe taşı koymak zorundayız çünkü öbür türlü duvar boyayabilen herkese açık değil. Maalesef değil. Birincisi o kadar fazla duvarımız yok. Gözükse de, ha buraya yapalım denilse de yapılmıyor. Fotoğraf açaları, o duvara erişebilirlik, vinç her yere yanaşmıyor, her yerde trafiği kapatamıyorsun, bir sürü... Bir de sokak sanatçıları, graffiticiler çok hızlı çalışıyorlar. Gördün yani, bir haftada “şlak!” diye koyuyor. Bir haftada ressam ancak eskizini boyayabiliyor, taslağını atabiliyor duvarın. O duvara 15-20 gün istiyorlar, biz o zaman biteriz! Yani bir duvarın maliyeti bir festivalin maliyetine denk gelir. Vinci, yemeği, boyası, iş gücü... Sokak sanatçıları bir günde, bir ya da maksimum iki kişi çalışıyorlar, asistanlarıyla bazen, bir haftada bitiriyorlar. Ve zaten bu kültürün içerisinde popüler olan bir şey bu. Mural Art var ama biz sokak sanatının içerisindeki Mural Art'la ilgileniyoruz.¹¹²

Muralde boyayan graffiticiler için normalde işlerini uyguladıkları duvardan farklı boyutta işler yapmak da onlar için katkı sağlayıcı olmuştur. Fakat genelde

¹¹¹ Reach, 16.09.2018 tarihli görüşme.

¹¹² Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

gözlemlendiği kadarıyla da Türkiyeli graffiticiler-sanatçılar genelde sokakta yaptıkları işlerden çok farklı işler de yapmamışlardır.

Gerek zamansal olarak gerek genelde yaptığımız boyutlarlar sonuçta bazı imkanları en fazla merdiven ya da iskelede dayayabildiğimiz işler yaptık. Öyle büyük bir işte böyle bir mural çalışması hep yapmak istiyordum. Theo teklif edince bana, ben de değerlendirmek istedim. Ben kendime sadece şeyi seçtim; boyutu sokakta yaptığımdan ayırmadan, yani büyük boyutta bir şey yapıyorum diye. Ben genelde öyle yapıyorum; tuval yapıyorsam da tuvalde sokakta yaptığımdan ayrı bir şey yapmaya çalışmıyorum o tuval diye. Sonuçta mural dediğin sokakta, gene sokakta. ama Mural diye kendi yaptığımdan ayrılıp, sıyrılıp başka bir şey yapmaya çalışmıyorum. Yani oranlar, oranları büyütüyorum mesela, büyüdüğü için detaylandırmıyorum. Oranlarla aslında benim oradaki mücadelem. Daha büyük. Ama çok özünden çıkartmadan öyle bir yerlerde geziniyorum. B-boy karakterler yapıyorum, *writer* karakterler yapıyorum eski oldschool duruşlarıyla. Bir yazı yazmak istemedim muralde. Hani Tabone yazmak istemedim, tamamen tipografik bir şey olsun istemedim. o B-boy karakteri tamamen büyük bir şekilde koymak istedim çünkü genelde onlar bizim stillerimizi [style] süsler. Bu sefer ona böyle hadi bakalım senin şimdi zamanın, yerin gibi... seni buraya koyuyorum gibi bir şey, böyle yapmak istedim tek başına.¹¹³

Mural İstanbul sadece boyayan sanatçılar açısından değil, graffitiye-murale ilgi duyan insanlar tarafından da ilgi çekicidir. Yine muralle birlikte sokakta boyayanlar arasında orada kurulan ilişkiler de sağlanmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde Mural İstanbul'un sokağa, sokak sanatına hepsinden öte sokak kültürüne önemli katkılar sağladığı söylenebilir.

Mural İstanbul bence daha çok diğer insanlara hitap eden, diğer insanların bu işi öğrenmesi için çok güzel bir araç. Festival sayesinde gördüğümüz gibi küçük küçük toplanıyoruz.¹¹⁴

¹¹³ Tabone, 05.09.2018 tarihli görüşme.

¹¹⁴ Gesko, 05.09.2018 tarihli görüşme

Genelde sanatçılar tek başlarına geldikleri için boyama yaparken yardıma ihtiyaçları oluyor, Max ve Rakun organizasyonun bir parçası olarak bu yardımı sağlıyorlar. Sadece boyama konusunda değil, sanatçıların herhangi bir ihtiyacı olduğu zaman Rakun ve Max hangi duvar ve sanatçıdan sorumluydu o ilgileniyor. Süreci Max aktarıyor:

Alanlar belli, sanatçılar belli gelme durumları ayarlanıyor. Ne zaman gelecekleri ayarlanıyor. Ondan sonra yani olay aksiyona döndüğü zaman görev alıyorum. Sanatçıya yardım ediyorum, bütün ihtiyaçlarını karşıyorum. Yani organizasyonun bir şekilde akmasını sağlıyoruz; Ben ve Rakun.¹¹⁵

2018 yılında Arlin ve Max birlikte çalıştılar. Max için bu yepyeni bir tekniğin uygulanarak öğrenilmesi adına epey eğitici oldu. Nitekim yine 2018 yılında festivalin ikinci yarısında Omeria'nın karşısındaki boş duvar için festival sırasında izin alındı ve Max, Arlin'den öğrendiği teknikle bir duvar boyadı. Yine 2019 yılında Sarıyer'de yapılan festivalde de boyadı. Diğer taraftan 2019'da ilişkilerin devamı niteliğinde Arlin'le boyamak için Lisbon'a gitti. Bu anlamda festival, Türkiye'li sanatçılar için ufuk açıcı olabiliyor.

Sonuçta şimdi buraya gelen, çağırdığımız sanatçılar mesela başka bir ülkede başka bir bölgede graffiti yapan birisi. Bu adamın gelip burada bir kültür alışverişi oluyor. O adamın tarzı, o adamın stili, o adamın yapma tarzı yani bakış açısını ediniyoruz. Yurtdışına gitmek gibi bir şey aslında. Oraya gelip izlersen, bununla muhattap olursan, muhabbet edersen bir şekilde bizim kültürümüzü, sokak sanatını destekleyen bir akış oluyor. Besliyor bildiğin bana sorarsan, besliyor. Herkes bak böyle yapıyor falan diyor mesela, önemli bir şey benim için.¹¹⁶

Bunun yanı sıra daha önce sadece graffiti yapanların muralde boyaması da onlar için öğretici olmuştur. 2017 yılında The Writer Material isimli grubuyla birlikte festivalde boyayan Brot, muralde ve grubuyla boyamanın beraberinde getirdiği etkilerden bahsediyor;

¹¹⁵ Max, 03.07.2018 tarihli görüşme.

¹¹⁶ Max, 03.07.2018 tarihli görüşme.

Farklılıkları var. Büyük alan olduğu için kullandığım materyal değişti. Sprey değil de plastik boya kullandık, badana boyası kullandık. Tarz olarak da hem boyut hem de ekip olarak bir iş yapmamız gerektiği için ben de ekibe göre kendi tarzımı şekillendirmem gerekti. Kendi tarzımı şekillendirmek zorunda kaldım. Onun dışında ilk defa mural yaptığım için de birazcık daha yapabileceğim bir şey yapmayı tercih ettim. Bunlar etkiledi beni. Yani yine bir tasarım yaptım. Onu duvara geçirmeye çalıştım. Daha çok alanla, boyutla ilgili bir problem vardı. Teknik problemler. Onun dışında yine özgür bir çalışma yaptım.¹¹⁷

Tüm bunlardan sonra Mural İstanbul'un sokağın ve graffitinin kültürünü olumlu bir yönde değiştirdiğini söylemek mümkündür. Elbette eski anlamıyla uygulanan graffitinin dönüştüğünü söylemek kaçınılmaz ama bunun festivalle ilgisinden ziyade farklı birçok dinamikten kaynaklandığını da unutmamak gereklidir. Mural İstanbul özelinde sanatın iktidar kurumları ile kurduğu ilişki ise aracı niteliği ile pozitif bir anlam taşır.

5.4. MURAL İSTANBUL'UN BELEDİYE(LER) İLE İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

2019 yılı itibariyle Mural İstanbul, festival organizasyon ekibi ve belediye (Sarıyer ya da Kadıköy) işbirliğinde ilerlemektedir. Mural İstanbul ekibinde organizasyonun oluşmasını sağlayan Esk Reyn ve Theo ve Alp Arısoy, festival süresince alanda misafir sanatçıların ihtiyaçları için yardımcı olan Rakun ve Max ve ekibin tasarımcısı olarak Erman Yılmaz bulunmaktadır. Sarıyer belediyesi ile ayrı Kadıköy ile ayrı bir ilişki kuran Mural İstanbul Ekibi, ilerleyen zamanlarda bu skalayı genişletmek çabasında olduklarını da belirtmişlerdir.¹¹⁸ Hem ekibe dahil olan hem de boyayan kişilerin çoğu mural sanatçısı ya da graffiticilerdir. Dolayısıyla sanatın belediye gibi bir iktidar kurumu işbirliğinde gerçekleşmesi farklı durumlar ortaya çıkarmış ve sınırlar oluşturabilmiştir.

Bir örnek olay olarak; Kadıköy'de 2018 yılı festivalin ikinci gününde basın yoğun olarak alana gelmeye başladı. Kadıköy Belediyesi'nin basın bölümünden hem

¹¹⁷ 2005 yılında boyamaya başlayan Brot, 21.06.2018 tarihli görüşme.

¹¹⁸ Theo, 14.03.2019 tarihli görüşme.

belediyede yeni görev alan hem de festival sürecine yeni dahil olan kadın bir görevli beraberindeki gazetecilerle birlikte alana geldi. Basın görevlisiyle birlikte gelen gazetecilerden biri vince çıkmak ve fotoğraf çekmek için Artez’le konuştu. Bu haliyle Artez’in mesaisine mani oldu. Görevlinin yeni geldiği ve işleyişi bilmemesi gerekçesiyle Esk Reyn “bizim işleyişimizi bozuyorsunuz.” gibi bir tepki gösterdi. Basın görevlisi de “bu kurumsal değil mi?” diye bir karşı-tepki vererek fotoğrafların çekilmesi gerektiğini söyledi. Nihayetinde fotoğrafçı Artez’le birlikte vince çıkıp birkaç fotoğraf çekti. Basın görevlisi ve Esk Reyn de bu tatsız dakikalar için karşılıklı üzgün olduklarını söyleyerek vedalaştılar. Araştırmacının gözlemlediği kadarıyla Esk Reyn organizatör ve kendisinden habersiz olan şeyler işleyişi bozacağı ve bu da festivali sekteye uğratacağı için böyle durumlarda tepkili davranıyor. Her iki durumda da sanatçının izni alınmış olsa da bir işleyiş olduğu için Esk Reyn bunun yeterli olmadığını düşünüyor. Basın görevlisine gelince yaptığı “kurumsal” yorumu oldukça dikkat çekici. Festival her nasıl görülürse görülsün, her ne kadar kendini farklı bir şekilde sunmak yönünde çabalasarsa çabalasın ve özgür olarak kendini tanımlasın yine de birileri bunun kurumsal olduğunu düşünüyor. Dolayısıyla hiçbir şey de olmasa bile işleyişte, söylemler düzeyinde kurumsallığın sınırlarına takılınabilmektedir.

Belediye(ler)nin kurumsal niteliği süreç içerisinde festival organizatörlerinin planlamaları ile birebir uygunluk göstermemektedir. Kurumsallığın beraberinde getirdiği yavaşlık, özellikle belediye ve festival ikilisinin ayrı ve bir şekilde düşünülmesini de gerekli kılmıştır.

Yani belediyeye çok yavaş gidiyor her şey. Bürokratik şeyler var, memur işleri, her şey biraz yavaş. Yok ondan, ondan izin. Hani direk değil her şey, zaman alıyor. Ne kadar da biz net bir takvime, çünkü ben çok metodik bir şekilde çalışıyorum, hani o tarihe bir toplantı yapalım, o tarihte bunu belirleyelim şey yapalım. Hiçbir zaman öyle olmadı. Hiçbir zaman. Yani denedik, zorladık olmuyor. Normalde ocaktan beri başlıyoruz, işte belediyede toplantılar, duvar arıyoruz, duvar buluyoruz, duvar için izinler bakıyoruz, olur mu, olmaz mı... Sonra kaç kişi olsun festivalde. İşte bir komisyonda kurduk en doğal aslında, geçen sene.¹¹⁹

¹¹⁹ Theo, 20.06.2018 tarihli görüşme.

Festivalin ilk başladığı amacın (yenileme) dışına çıkarak daha büyük bir organizasyon haline gelmesi elbette Kadıköy Belediye'sinin bu projeden aldığı verimlilik dolayısıyladır. Sarıyer'de henüz tek bir kez yapıldığından dolayı süreci gözlemek için Kadıköy Belediyesi ile ilişkilerin incelenmesi daha lüzumlu olmuştur. Fakat esasında burada ortaya konulmaya çalışılan tek tek belediye ya da kişilerin üzerinden bir analiz yapmaktan ziyade belediyelerin çalışma mantığı, kurumsallığı ve bunun alandaki eylemler üzerindeki etkisine değinmektir. Kadıköy Belediyesi'nin 2012 yılından bu yana sürmesinde işbirliği yaptığı bu proje belediye için oldukça pozitif sonuçlar doğurmuştur. Bu daha çok festivalin medya ya da sosyal medya gibi mecralar aracılığıyla sunulabilmesi ile yakından ilintilidir.

Mural İstanbul, belediye içerisindeki en başarılı projelerden bir tanesi, hatta en başarılısı diyebilirim. Hem dünyaya ses getirdi hem hedeflerinin kat ve kat fazlasını yaptı. Her sene hedefimizi söylüyoruz onlara, bu sene işte dünyadan bu kadar ses gelecek, bu kadar ünlenecek... Her sene onu yakalayıp kat ve kat fazlasını buraya döndürüyoruz. 2016'da burada BBC belgesel çekti. 13 şehir var, 13 şehirden bir tanesi İstanbul. Sadece İstanbul'un tarihi yarımadaı çekeceklerken bu festivali fark ediyorlar, Kadıköy'e sırf bu festivali çekmek için geliyorlar. Belediye bunlardan çok memnun. Bir sürü konsolosluk ilgileniyor festivalle, sanatçıları çağırıyoruz, etkinlik düzenliyoruz. Çok etkili bir hale geldi, belediye de bundan çok fazla etki ve avantaj sağlıyor. Sosyal medyada inanılmaz patladı, özgürlükçü belediye olarak. Tabi bir sürü şey de var, bu da aralarında var.¹²⁰

Mural İstanbul'u dünyadaki diğer mural festivallerinden ayırıcı olan şey gönüllü bir şekilde başlamış olmasıdır. Yenileme çalışmasının bir parçası olarak başlamış olsa da Kadıköy Belediyesi ve ÇEKÜL dışındaki işbirliği ağları (Mural İstanbul Ekibi) bundan bir gelir sağlamamışlardır. Bunun en büyük gerekçesi ise tamamen sokak kültürü adına yapılması olmuştur. Başlangıçta belediye dışında herhangi bir sponsor durumu da söz konusu değildir. Festivalin belediye dışındaki işbirlikçi ağlarının organizasyon sürecinde yaşadığı zorluklar ise daha sonraki yıllarda belli bir bütçeyi gerekli kılmıştır.

¹²⁰ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

Biz projeyi oluşturduk, Belediye'ye sunduk gönüllü olarak yapmaya başladık bunu. İlk birkaç yıl sponsor istemedik, özellikle istemedik. Para kazanmak da istemedik festivalden, gönüllü yapmak istedik. Çünkü bir şey oluşturmaya çalışıyorduk. Ama ondan sonra benim hayatımda, 2015'te 3 ay sokaktaydım. Sen asıl kıyameti 2015'te görecektin. O gördüğün [Mural İstanbul-2017'den bahsediyor] üç aya yayıldı. Ve ben üç ay boyunca işsiz kaldım, kiramı ödedim, ailem hep bana destek oldu. Çalışmadım, yani düzenli gelir sağladığım işi bıraktım, festival için. O zaman buradaki atölyemi batırdım falan bir sürü şey.¹²¹

İlk başta tamamen gönüllü olarak yapıyorduk, tamamen gönüllü. Yani sıfır şey kazanıyorduk. Sonra biraz para artık, asistanlar için, bizim için de ufak bir şekilde organizasyon için vardı. Ekstra sanatçılara birkaç masraf, çünkü hep cebimizden bir şeyler çıkıyordu, onları karşılayabilmek için hep cebimizden çıkıyordu. Artık bir şey vardı ama ilk başta sadece Montana sponsor oluyordu, biz de gönüllü olarak yapıyorduk. Sonra dedik...bir yerden sonra artık organizasyon diyorduk. Tamam eyvallah biz bunu bedavaya yaptık bugüne kadar, Esk Reyn'de başladı baştan beri. Orada da bir kurum var karşımızda ve kurum da çok büyük bir marketing yapıyor, tanıtım yapıyor Kadıköy. Müşterimiz Kadıköy Belediyesi idi aslında. Ve böyle biraz daha sonradan tam organizasyona döndü. Hani biz organizasyonu Kadıköy Belediyesi için yapıyorduk, dedik artık ufak bir şey de olsa bir şeyler kazanabilelim.¹²²

Başlangıçta tamamen gönüllü başlamışken sonraki yıllarda belediyeden sadece organize giderlerini sağlayan bir çalışan bütçesi çıkmış olsa da yine de bu kâr sağlayacak miktarda olmamıştır. Organizatörler zaten kâr sağlamak gibi bir amaç gütmediklerini de belirtmişlerdir.¹²³ 2018 yılı itibariyle yapılan görüşmelerden sonra söylenebilir ki hala gönüllülüğe yakın bir festival sürmektedir. Bu haliyle aslında süreç en başından kendiliğinden ilerleyen yapının dönüşmesini de lüzumlu hale getirir. Bu, organizatörlerin daha kurumsal bir kimliğe bürünmeleri ve belediyelerle ilişkilerini bu düzlemde kurmalarına yönelik bir adım atma girişimleri ile sonuçlanmıştır. Festivalin ne gibi

¹²¹ Esk Reyn, 27.05.2018 tarihli görüşme.

¹²² Theo, 20.06.2018 tarihli görüşme.

¹²³ Theo, 14.03.2018 tarihli görüşme.

durumlar sebebiyle, sonucunda daha kurumsal bir hale gelmesi gerektiğini Theo anlatıyor;

Şarttı çünkü iki taraf için de şarttı bence. Mesela ben onu dışarıdan gördüm ilk sene, ikinci sene, sponsorduk zaten montanayla. Sık sık gittim gördüm yani çalışmaları; ‘He onu da halledelim, onu da şey yapalım, he süper, o da var tamam, onu çözdük, he onu çözemedik’. Kendiliğinden ama çok sağlam da değil. Onun güzel tarafı var tabi ki ama sonradan onu biraz daha kurumsal hale getirmek istedik. Bu şekilde ilerlemenin sınırları vardı. Esk Reyn şey dedi biraz daha kurumsal ilerlememiz lazım, zaten biraz da onun niyeti buydu. Ben de dahil olunca ekibe işte bu ortaya çıktı. İyi oldu bir taraftan çünkü tabi ki çok rahat ilerlemedi. Ama bir marka haline geldik artık. Hani bir isim var, duyuluyor, çok insan biliyor .¹²⁴

2018 yılı, 24 Haziran’da yine seçim olacağı için bu festivalin bütçesini etkilemiş durumdaydı. Theo ile olan görüşmede kalem müdürünün değiştiğini bunun da işleri bir noktada zorlaştırdığını öğrenilmiştir. Yani salt seçim değil, görev değişiklikleri de festivalin uygulanma süresinde ve sürecinde sorun yaratabilmektedir. Yine alanda olan ilişkiler de festivalin kurumsallığını düşündürmektedir, örneğin; festival süresinde video çekmek için Arlin’in duvarına gelen bir katılımcı Arlin’le iletişim kurduğunu ve izin aldığını Esk Reyn’e söylediğinde, onun organizatör olarak “keşke bize de mail atsaydın” tepkisi festivalin rastgele ilişkilerin minimize edilmesi açısından kurumsal bir niteliğe bürünme çabasını gösterebilir.

Mural İstanbul başlangıçta bir yenileme çalışmasının parçası olarak başladığı için ve bir de yönetimin de değişmesi ile birlikte belediye tarafından festivalin algılanması bunun belediyenin festivali olduğuna yönelik olmuştur. Bu mesele araştırmacı tarafından belediyenin bu etkinliğin medyada veya diğer mecralarda sunulması ile onların kendi iktidarını destekleyen bir araç niteliği taşıdığı şeklinde yorumlanmıştır. Festivalin daha kurumsal bir organizasyona dönüşmesi belediye için elbette onun araçsal niteliğinden bir şey kaybettirmeyecektir. Fakat bu sayede, ilişkilerin tek bir kurumsallık üzerinden ilerlemesi ve sınırlanmasının önüne geçilebilmesi olası görünmektedir.

¹²⁴ Theo, 14.03.2019 tarihli görüşme.

2018 yılında yine önceki yıllardan farklı olarak artık festival Mural İstanbul diye değil Kadıköy Mural Festivali diye değiştirmiş durumdaydı. Bunun sebebi ise belediyenin isteğinin bu şekilde olmasıdır. Diğer yandan festivalin bir organizasyona dönüştüğü hali ise Mural İstanbul. Dolayısıyla belediyenin böyle bir talepte bulunarak festivalin adını tümüyle değiştirmek istemesi festival üzerindeki denetimini göstermek üzerinden yorumlanabilir. Organizatörlerin ifadesiyle bu değişim süreci şöyle;

O değişim neden oldu bu sene böyle denemek istiyoruz dediler. Çünkü biraz... festival bizim ve biz bunu söylemeye başladık. Bizim olduğunu artık...zaten hep söylüyorduk. Sadece belediyenin adına yapıyorduk ama biz bunu bir sürü farklı belediye ile yapmak istiyoruz. Atıyorum hani burada yapıyorsak Maltepe’de de yapmak istiyoruz, keza Sarıyer’de de yaptık. Hani olay şey değil tek bir yere yüklenip Yeldeğirmeni’ni yükseltiyorlar gibi değil aslında her tarafta etkin olmak istiyoruz. Sadece bildiğimiz, güvendiğimiz, anlaşabildiğimiz yerlerle iletişime ya da organize edebileceğimiz yerlerle yapmaya çalışıyoruz. Bir sürü festivalle, bir sürü yerle görüşüyoruz. O yüzden hani burada böyle bir isimle devam edelim dediler. Öyle bir denediler, olmadı. Herkes yine Mural İstanbul üzerinden gitti. Çünkü bu kalıp üzerinden yerleşmiş.¹²⁵

2018 yılında ilk kez Sarıyer’de düzenlenmesi her ne kadar sanatçıların, organizatörlerin çalışma tarzını etkilemese de yine de bölgesel olarak farklılıklar olmuştur. Araştırmacının gözlemleri doğrultusunda Sarıyer’de de dışarıdan gelen olumlu-olumsuz tepkiler olmuş olsa da festival yine iyi işler çıkarmıştır.

Başlangıçta ‘bu da nedir ! İşte altyapıda sorun varken, yol yapmak, başka bir şey yapmak varken niye böyle bir şey yapıyorsunuz!’ diyenler de oldu ama çok kısa sürede onların da ikna olduklarını düşünüyorum. Yani belediyecilik demek ki artık yalnızca yol yapan, altyapıyı yapan, çöp toplayan belediyecilik değil; sosyal belediyecilik. İşte tam da sosyal belediyecilik; kültürel ve sanatsal faaliyetlerin olduğu belediyecilik örneği olduğunu düşünüyorum ben bu çalışmayı.¹²⁶

Sarıyer Belediyesi’nde de sanatçıların işlerine karışma durumu söz konusu değildir. Fakat elbette belediye(ler)nin belli noktalarda istekleri olabilmektedir. Bu,

¹²⁵ Esk Reyn, 09.03.2019 tarihli görüşme.

¹²⁶ Sarıyer Belediye Başkan Yardımcısı İsmail Erdem, 19.12.2018 tarihli görüşme.

belediyenin her ne kadar sınırları olmayan bir etkinlik yapmaya çalışsa da onun kurumsal yapısının buna küçük de olsa sınırlar koyabileceği ile ilgili olarak düşünülebilir.

Yani belli bir şeyin çizilmesi ya da yapılması ile ilgili sanatçılara bu anlamda çok fazla karışamayız. Ama önerilerimiz oldu yani buranın, bu semtin bakış açısını işte başka yerlerde; yurt dışında başka, Kadıköy'de başka, burada başka hani buraya da uygun düşmesi ile ilgili çalışmalar yapılırsa biz daha çok seviniriz. Bu, bu sanatı alıştırma ile ilgili buna benzer bir çalışma ile başlanırsa daha kolay insanlar alışır diye tavsiyelerimiz oldu. Ama şu olsun bu olsun ya da şu olmalı mutlaka demedik, demeyiz de diye düşünüyorum.¹²⁷

Son aşamada Mural İstanbul Sarıyer Belediyesi ile 2019 yılında da sürecek görünmektedir. Kadıköy Belediyesi ile ise 2018 yılında alanda araştırmacı tarafından gözlemlenen organizatörler ve belediye görevlileri arasındaki negatif ilişkiler 2019 yılında kendini doğrulamış görünür. Organizatörlerle yapılan ikinci görüşmelerde seçimler dolayısıyla ya da farklı sebeplerle Kadıköy Belediyesi ile henüz görüşme sağlanamadığı öğrenilmişti. Fakat Temmuz 2019 itibariyle Mural İstanbul'un resmi instagram hesabında kamuoyuna bir açıklama sunulmuştur. Açıklamanın tam metni şu şekildedir:

2012 yılında hayallerimizle hayata geçen, bu yıla kadar kürasyon ve organizasyonunu üstlendiğimiz Mural İstanbul Festivali, 2019 yılında tarafımıza hiçbir bilgilendirme yapılmadan Kadıköy Belediyesi'nin bizleri saf dışı bırakmasıyla düzenlenmektedir. Kadıköy Belediyesi'nin 8. kez düzenlediğini iddia ettiği festivalin tüm hakları tarafımıza aittir. Festivalin 2019 planlarını, Mural İstanbul Festivali'nin ilk iki yılında kullandığı ve festivalin kısaca bilinen adı Muralist ile hayata geçirdiğini, biz de herkes gibi Kadıköy Belediyesi sosyal medya paylaşımlarından öğrendik. Geçtiğimiz yıllarda yapılan ve hala sağlıklı olan duvarlardaki bazı eserlerin, sanatçılarına bilgi dahi verilmeden kapatılmasını da programına alan bu festivalle Mural İstanbul'un hiçbir ilişkisi bulunmamaktadır.

¹²⁷ Sarıyer Belediye Başkan Yardımcısı İsmail Erdem, 19.12.2018 tarihli görüşme.

Kadıköy Belediyesi tarafından planlanan festivalin, bizim ve Mural İstanbul'un bu zamana kadar ağırladığı birçok sanatçının emeğinin göz ardı edilmesiyle kurgulandığını görüyoruz. Gerçekleşecek sanat tahribatı ve haksızlığa karşı ortak bir çözüm üretebilmek dileğiyle Kadıköy Belediyesi'yle birçok kez görüşme talebimiz oldu. Ancak yapıcı tutumumuzun aynı şekilde dönüş almadığını sizlerle üzülenek paylaşıyoruz. Kadıköy Belediyesi'ni sokak sanatı ve sanatçılara karşı gösterdiği bu tutumdan dolayı şiddetle kınıyor, bu süreçte emeğin ve etiğin yanında olan herkesin desteğini bekliyoruz. Sokaklar bizimdir!

Mural İstanbul Ekibi

Bu açıklamanın yapılmasına sebep olan süreçle ilgili Mural İstanbul Ekibi'ni harekete geçiren söz konusu durum Kadıköy Belediyesi'nin kendi resmi web hesabında yayınladığı haber (URL – 13) ve bu süreçte Mural İstanbul Ekibi'ni ve onların emeklerini, çalışmalarını yok sayması olmuştur.

Bu son durumla beraber bundan önceki yedi senede sanatçılara ve sokaklara verdikleri önemle bunu medyaya, mahalleliye yansıtan Kadıköy Belediyesi'nin bunu mümkün kılan ekiple aralarında uyumsuz bir noktaya taşındığı düşünülen ilişkileri ile festivali onlardan bağımsızlaştırmak eğiliminde oldukları gözlemlenmiştir. Bu durum bir sanat festivalinin kurumsal ilişkilerle birlikte iktidarın alanına girdiğini ispatlar niteliktedir.

Kadıköy Belediyesi'nin festival için açtığı web sitesinde (URL – 14) festivalin ismi 2018 yılında revize ettikleri şekliyle Kadıköy Mural olarak yer alır. Sitede festivali yine bu doğrultuda tanımlamışlardır.

Kadıköy Mural çalışması 2012 senesinde Kadıköy Belediyesi olarak başlattığımız bir sokak sanatı festivalidir. Rasimpaşa Mahallesi Canlandırma Projesi kapsamında ÇEKÜL işbirliği ile başlattığımız ilk uygulamaları sonraki yıllarda her yıl düzenlenen bir sokak sanatı festivaline dönüştürdük.

Dünyanın her yerinde sokak sanatının, insanın-kent ilişkisini kuvvetlendirdiğini biliyoruz. Kadıköy Belediyesi'nin kamusal sanat yaklaşımı Kadıköy'ün sokaklarına kimlik ve renk kazandırırken; kamusal alanlarını ilgi çekici hale getirdi, kentte yeni odak noktaları oluşturdu. Kadıköy Mural yerli ve yabancı sanatçıları bir araya getirdi ve sanatçıların yerel ile deneyimlerini paylaşmasını etkileşime girmesini sağladı. Festivalimizle birlikte Kadıköy ve İstanbul sokak sanatının örneklerinin görülebileceği kentler arasında girdi. (URL – 14)

Kadıköy Belediyesi 2019 yılında ise festivali Muralist Kadıköy Festivali olarak düzenleyeceğini duyurmuş ve uygulanacak eserleri halk oylamasına sunmuştur. (URL – 15) Etkinliğin ismini değiştirmeleri festival üzerindeki denetimlerini pekiştirici bir yön taşıyor. Fakat daha ilginç olan ise bu sene düzenlenecek festivalin önceki yıllarda düzenlenen Mural İstanbul'un devamı niteliğinde sunulmasıdır.

Kadıköy Belediyesi'nin kendi sponsorluğunda gerçekleşen bir festivalin gerçekleşmesine aracı olarak eski işbirliği ağlarını tamamen saf dışı bırakması ve başka işbirliği ağları kullanmaya yönelmesi bunun belediye kapsamında bir projeden daha fazlası olarak düşünülmediğinin ortaya konulmasını içerir. Fakat elbette mahalleliyi, Kadıköylüleri oy kullanmak suretiyle işin içerisine dahil etmek bunun bir projeden daha fazlası olduğunu gösterme çabasına da işaret eder.

Nihayetinde kamuoyuna sunulan ve pratikte gerçekleşen festival arasında derin farklar izlenebilmektedir. Biyoiktidarın burada nüfus üzerindeki etkisini gözlemek mümkündür. Araştırmacı tarafından tüm bu beraber geçirilen yıllarda sanatçıların tarafından büyük oranda gönüllü olarak yapılan festivallerde verilen emeği göz ardı ettiği fakat bunun aksi bir duruşla sunmaya çalıştığı düşünülmektedir.

6. SONUÇ

Sanatın anlamı toplumun her kesiminde farklılık gösterebilmektedir, hatta bazıları için sanat adı altında yapılanların hepsi anlamsız olabilir. Fakat kesin olan bir şey vardır ki sanat, insanlığın tarihsel gelişimi içerisinde kendisine mutlaka bir yer edinmiş ve bu yeri farklılaştırma çabası içinde olmuştur. Günümüzün diğer dönemlerden önemli ölçüde farklılık gösteren koşulları içerisinde bu durumun değişeceği düşünülse bile sanat hala kendine özgün konumunu korur görünür. Elbette eski çağlardaki gibi bir sanat anlayışının hiç bozulmadan sürdüğünü söylemek anlamsızdır. Sanat da diğer her şey gibi kendi çağının koşulları ile birlikte değişir ve dönüşür. Bu bakımdan günümüz teknoloji ve iletişim çağında sanatın da artık ilişkisellikler içinde kendini var ettiğini, kendini sunduğunu söylemek ilginç değildir.

Bu çalışma özelinde araştırma yapılan alan Türkiye’de daha önce toplumun yasadışı olarak addettiği bir eylemin günümüzde yasadışı olmak bir yana, yasallaştığı ve de yasal merciler tarafından desteklendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Söz konusu alan muralin Türkiye’de uygulanması açısından ilktir. Fakat bu alandaki her şeyin tamamıyla yeni oluştuğu ve festivalle birlikte ilk kez gerçekleştiği anlamına gelmez. Muralin oluşmasına imkan sağlayanlar ve bunun Türkiye’de ki uygulayıcıları 80’lerden itibaren Türkiye’de var olan graffiti kültürünün bir parçasıdır.

Yapılan görüşmelerde de ortaya çıktığı üzere yasa ile sürekli olarak çatışma içinde olan graffitiler çoğu kez gizli bir şekilde eylemlerini (boyamayı) sürdürmek zorunda kalmışlardır. Günümüzde ise festivalin başladığı 2012 yılı, onunla neredeyse eşzamanlı başlayan işletmelerde para karşılığı graffitilerin boyaması gibi işler artık bu eylemin ticari, dolayısıyla da yasal bir duruma geldiğini gösterir.

Mural İstanbul’da bu yasallığın farklı bir boyut kazandığını görmek mümkündür. Geçmişte bir devlet-iktidar kurumu olarak polis tarafından kovalanan graffitiler artık yine bir devlet-iktidar kurumu olan belediye ile işbirliği içerisinde. Bu haliyle araştırmacı için burada belediye(ler)nin, çıkarları olmaksızın bu eylemin gerçekleşmesine izin vermesi olası görünmemektedir. Oysa festivalin başından sonuna belediye(ler)nin tutumu çıkar sağlamak üzerinden değil; çevreyi güzelleştirmek, mahalle

içinde bir birlik sağlayabilmek ve bunu, sanata olan desteğiyle göstermesidir. Bu haliyle belediye(ler)in bakış açısının önemli ölçüde pozitif bir yön taşıdığı söylenebilir.

Güvenlik toplumunun, biyoiktidarın, yönetimselliğin işleyiş biçimleri ile bu tavır arasında araştırmacı için benzer noktalar olduğu görülmektedir. Daha önceki iktidarların baskı üzerinden işleyen yönetiminin aksine güvenlik toplumunda yaşamı destekleyen bir yapı üzerinden ilerleyen bir iktidar mekanizması vardır. Bu pozitif yönü sayesinde iktidar ilişkilerinin gizlenmesi olasıdır ve aslında orada bir iktidar ilişkisinin hiç var olmadığı söylenir. Oysa alanın içinde katılımcı gözlemci olarak bulunmak ve yapılan görüşmeler ve yapılamayan görüşmeler sonrası araştırmacının, iktidar ilişkilerinin izlerini görmesi zor olmamıştır.

İktidar ilişkilerinin olması bunun yıkıcı bir şekilde gerçekleştiğinden ziyade var olan yapıcı ilişkiler içinde de bu ilişkilere rastlanmasının olası gözüktüğünün ortaya çıkarılması bakımından bu araştırma ve araştırmacı için önceliklidir. Aslında bu durum bir başka yönden de kaçınılmaz görünür. Çünkü yine çağın koşulları gereği ilişkiler başka bir boyuta taşınmış, bu durum ilişkisellikleri-paydaşlıkları da çoğaltmıştır. Dolayısıyla bu ilişkiler içerisinde daha önce birarada düşünülemez bir çok yapı birarada düşünülebilir hale gelmiştir. İşte bu, çağın dönüşmesiyle toplumsal alanda oluşan değişimleri göstermesi bakımından da önemli görünür.

Bu ilişkiselliklerin oluşması, paydaşların artması biyoiktidarın işleyişini de kolaylaştırır. Artık iktidarın bireyler üzerinde baskı kurmasından ziyade ilişkiler üzerinde ya da bu ilişkiler vasıtasıyla nüfus üzerinde bir kontrol sağladığı söylenebilir. Tabi yine kastedilen ilişkileri kontrol etmekle üstten gelen bir yönetim şekli kastedilmemektedir. Daha ziyade bireylerin/nüfusun kendi üzerlerinde denetim sağlaması bu ilişkilerin devamlılığını sağlamak adınadır. En azından söz konusu saha çalışması içerisinde bu şekilde gerçekleşir.

Biyoiktidar kavramının yaşamı teşvik eden yapısı pozitif tavırlar aracılığıyla alanda da görülmektedir. Esasında sanat alanı ile birlikte düşünülemez olan bir iktidar kurumunun bu projeyi diğer projeler arasında daha ön planda tutması onun en görülebilir olan olmasıyla ilgilidir. Yani belediye(ler) kendi yazınında ve basınında fotoğrafını çekip görsellerini paylaşacağı bir projeden olası tüm yönleriyle faydalanmaktadır.

Son aşamada araştırmanın başında ve araştırma sürecinde oluşan sorulara cevaben bu çalışma sonucunda kültürel yenileme amaçlı bir proje olarak başlayan Mural İstanbul Projesi aracılığıyla sanatın, bir iktidar kurumu olan belediye tarafından kurumsal çıkarlar adına kullanıldığı söylenebilir. Bu elbette bu kurumun baskı aracılığıyla ve belirgin sınırlar koyarak hareket ettiği anlamına gelmez. Aksine tüm bu süreç alanda görünmez bir şekilde işler. Yalnızca belediye(ler)nin kendilerini bu proje ile sundukları haliyle bunu kurumsal çıkarlar adına yaptıkları gözlemlenmiştir. Diğer yandan bir iktidar kurumu olarak belediye ile ilişkilerinde sanatçıların bu ilişkiyi, sanatsal amaçlarla bir aracı olarak kullandıkları ve korudukları da bu saha çalışması içinde gözlemlenmiştir. Aslında her iki tarafın da kendince amaçlar güttüğü ve buna uygun bir şekilde ilişkinin devamlılığı için bazı durumlarda fedakarlıklarda buldukları söylenebilmektedir.

Esasında sanatın ve iktidarın hem kendi içlerinde hem de birbirleri ile ilişkisellikleri çerçevesinde onların karşılaşma mekanı olarak kentin sınırları ve sunduğu imkanlar oldukça geniş bir perspektif oluşturmaktadır. Hem bu ilişkilerin açığa çıktığı ve aynı ölçüde gizlendiği mekan olarak sokak, işleyişi içerisinde her iki tarafın isteklerine de hizmet etmektedir. Çalışma özelinde ne belediye(ler)in ne de sanatçıların birbirinden uç bir şekilde ayrılan niyetleri bulunmuyor görülmektedir. Fakat öncelikli niyetler her iki taraf içinde farklılık gösterebilmektedir.

Üstelik bu çalışmada yalnızca belediye(ler)in iktidarından söz etmek de yeterli olmayacaktır. Çünkü Mural İstanbul Ekibi ve belediye işbirliğinde gerçekleşen bu festival, mahallede ve mahalleli için başlamıştır. Amaç, en baştaki haliyle, mahalleli ile ilişkileri geliştirmek ve mahallenin kendisini de sürece dahil etmek iken, son aşamada mahallelinin bu festivalin uzaktan izleyicisi olmak ve beğenme/beğenmeme gibi fikirlerini ifade etmekten başka bir vasfı da yoktur. Dolayısıyla her iki yönde de festival ağlarının kendi alanının çıkarları doğrultusunda hareket ettiğini görmek gereklidir. Bir iktidar kurumu olarak mahalleden daha fazla sorumlu olan belediyenin bundaki payı fazla görünse de sanatçıların tavırlarının, muralin Meksika Devrimi'ndeki haliyle anlamını değiştirdiğini ispatlar nitelikte olduğu görülür. Bu elbette şu dönemde tüm dünyada yapılan mural festivalleri için de büyük ölçüde geçerlidir. Muralin ilk anlamıyla halk için, tabandan çıkan bir hareket olduğu düşünüldüğünde, günümüzdeki şekliyle kültür

endüstrisinin etkisine maruz kaldığı bir forma büründüğü açıkça görülebilmektedir. Mural Sanatı özelinde sanatın, çağın ehlileştirme mekanizmalarından muaf olamadığı gözlemlenmiştir. Yine de şu nokta önemlidir ki; sanatın kendini bu ehlileştirme mekanizmalarının dışında tut(a)maması onun farklı bir strateji geliştirmeyeceği anlamına gelmemelidir. Bu çalışma özelinde sanatın kendini bu ehlileşme mekanizmalarının arasından kurtarmak için geliştirdiği strateji, kurduğu ilişki(sellik)ler üzerinde temellenmektedir.

Alandaki son hareketlilikle birlikte mahallelinin festival esnasında boyanacak resimleri internet üzerinden seçmeleri, onları sürece dahil eden bir davranıştır. Fakat belediyenin mahalleliyi Mural İstanbul Ekibi'ne karşı bir savunma olarak mı sürece dahil ettiği yoksa gerçekten bunu muralin gerçek anlamını yaşatmak için mi yaptığı konusunda yeterli bilgi sahibi olunamamaktır. Bu, 2019 Temmuz'unda başlayan sürecin izlenmesi ile görülebilir. Dolayısıyla bu araştırmanın süresi içerisinde bir niyet çözümlemesi yapılamamaktadır.

Son kertede bu çalışma çerçevesinde en pozitif, en olumlu haliyle kendini sunan durumlarda dahi iktidar ilişkilerinin izlerini görebilmek mümkündür. Bu elbette iktidarın direnişle birlikte düşünülmesi gerektiğini unutturmamalıdır. Çalışılan alan içerisinde tam anlamıyla bir direniş söz konusu olmasa bile sanatın kendine bir alan açma çabası yine bu iktidar ilişkileri içerisinde ve onlara rağmen gerçekleşir. Bu haliyle kendine bir alan açma çabası günümüz koşullarında ise başlı başına bir direniş olarak düşünülebilir. Fakat yine burada da ince bir ayırım çizgisi doğmaktadır. Tüm bu örnek olay, sanat alanının iktidar alanına direnişini göstermesi noktasından düşünülebilir, fakat sanatın kendi için direnişini mahalleden/halktan muaf bir şekilde gerçekleştirmesi araştırmacı için gerçek anlamda bir direniş imkanını sınırlandırıcı niteliktedir. Bu haliyle halkın direnişinden doğmuş bir sanat formunun kültür endüstrisi içerisinde başka bir mücadelenin içine girdiği de açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. N. Ülner, E. Ö. Karadoğan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Agamben, G. (2017). *Çağdaş Nedir?*. A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat içinde* (41-51). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akarsu, B. (1963). *Kant'da Mekan ve Zaman Kavramları*. İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi. 14, 108-122.

Akay, A. (2016). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Alexiou, C. (2017). *The conceptual notion of "the streets" in graffiti and street art: A search for its role, meaning and characteristics in the city of Utrecht*. Masters Thesis. University of Utrecht.

Arendt, H. (2014). *Totalitarizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A., Öрге, N. (Ed.) (2017). *Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydoğan, K. E. (2008). *Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı*. Art-e Sanat Dergisi. 1(1), 1-17.

Bates, L. (2014). *Bombing, Tagging, Writing: An Analysis of the Significance of Graffiti and Street Art*. Masters Thesis. University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.

Bayram, A. K. (2003). *İktidar Çözümlemelerinde Bir Mihenk: Michel Foucault*. Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi. 7 (2), 33-47.

Bayhan, V. (2011). Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Mottosu : “Tüketiyorum Öyleyse Varım”. Sosyoloji Konferansları Dergisi. 43, 221-248.

Benjamin, W. (2015). Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı. G. Sarı (çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.

Benjamin, W. (2014). Tarih Kavramı Üzerine. B. Tut, A. Cemal (Ed. ve çev.). Pasajlar içinde (37-49). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Berger, J. (2013). Görme Biçimleri. Y. Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, P., Wacquant, L. (2012). Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar. N. Ökten (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourriaud, N. (2018). İlişkisel Estetik. S. Özen (çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Butler J. (2015). İktidarın Psişik Yaşamı. F. Tütüncü (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Casey, A. M. (1992). The Mexican Mural Movement 1900-1930. Masters Thesis. University of Glasgow.

Castells, M. (2015). Kent Sınıf İktidar. K. İren (Ed.). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Conklin, T. R. (2012) Street Art, Ideology, and Public Space. Masters Thesis. Portland State University.

Cooper, M., Chalfant, H. (1997). Subway Art. London: Thames & Hudson.

Çakır, S. M. (2015). Türkiye’de grafiti ve sokak sanatı. Yüksek lisans tezi. Yeditepe Üniversitesi.

Çankaya, H., Ekiz, C. (2018). Biyopolitik Açından Kişisel Verilerin Korunması. Memleket Siyaset Yönetim Dergisi. 13(29), 135-156.

Çekül Vakfı (2014). Yeldeğirmeni Deneyimi: Kentsel Yenilemeye Farklı Bir Yaklaşım. İstanbul: Çekül Vakfı Yayınları.

Çelebi, V. (2013). Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi. 5 (1), 512-523.

Day C. M. (Yön.). Saving Banksy. Parade Deck Films.2017.

Debord, G. (2016). Gösteri Toplumu. A. Ekmekçi, O. Taşkent (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dellaloğlu, B. (2008). Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya. İstanbul: Versus Kitap.

Dellaloğlu, B. (2014). Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum. İstanbul: Say Yayınları.

Dora, S. (2003). Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji. İstanbul: Babil Yayınları.

Duva, Ö. (2017). Mitleşen Aydınlanma, Araçsallaşan Rasyonalite. Ö. Duva, E. E. Çelik (Ed.). İzmir Felsefe Günleri 2012-2016 Bildiri Kitabı içinde (37-50). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Dündar, Z. (2015). Kentin Eşiklerinde Beliren Bir İmkan Olarak Karşılaşma Mekanı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Erturan, G. A. (2011). Kentsel Kamusal Alan Oluşturmada Bir Yöntem Denemesi: İstanbul Yel değirmeni Mahallesi Örneği. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Esgin A., Çeğin, G. (2015). İlişkiselci Bir Sosyolojinin Vaatleri. C. Powell, F. Dêpelteau ve Ö. Akkaya (Ed. ve çev.). İlişkisel Sosyoloji: Ontolojik ve Teorik Yönelimler içinde (9-13). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Eşki, H. (2010). Bugünü Anlamak için Weber'i Yeniden Okumak. ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi. 6 (11), 187-198.

Foucault, M. (1992). Hapishanenin Doğuşu. M. A. Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Foucault, M., Gutman, H. ve Hutton, P. H. (2001). Kendini Bilmek. G. Ç. Güven (çev.). İstanbul: Om Yayınevi.

Foucault, M. (2007). Cinselliğin Tarihi. H. U. Tanrıöver (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2012). İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4. I. Ergüden (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2013). Güvenlik, Toprak, Nüfus: Collège de France Dersleri 1977-1978. F. Taylan (çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Foucault, M. (2014). Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2. I. Ergüden, O. Akınhay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fromm, E. (2003). Sahip Olmak ya da Olmak. (A. Arıtan, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Gardiner, M. (2016). Gündelik Hayat Eleştirileri. D. Özçetin, B. Taşdemir ve B. Özçetin (çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

Giddens, A. (2008). Ulus Devlet ve Şiddet. C. Atay (çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Gombrich, E. H. (1997). Sanatın Öyküsü. E. Erduran, Ö. Erduran (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Groys, B. (2014). Sanatın Gücü. F. C. Erdoğan (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Harvey, D. (2003). Sosyal Adalet ve Şehir. M. Moralı (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Işık, S. (2012). Foucault'da İktidar, Özgürlük ve Direniş. Ekev Akademi Dergisi. 16(51), 103-114.

İslam, M. T. (2003). İstanbul'da Soylulaştırma: Galata Örneği. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Jay, M. (2014). Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları [1923-1950]. S. Doğan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Karabaş, P. A., İşleyen, F. (2016). Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*. 2(2), 340-350.

Kızıllıkan, G. (2016). Kamusal Alanda Aykırı Sokak Sanatları Uygulamalarının Fiziksel ve Sosyal Mekâna Etkileri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Kreft, L. (2016a). Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı (Sunuş). A. Artun (Ed.). *Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika içinde (9-48)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kreft, L. (2016b). 20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset. A. Artun (Ed.). *Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika içinde (185-206)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kurtar, S. (2013). Mekanı Yaşamak: Lefebvre ve Mekanın Diyalektik Oluşumu. https://www.academia.edu/2945638/Mekani_Yasamak_Lefebvre [Erişim Tarihi: 3 Haziran 2019].

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. Y. Tezgiden (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. I. Ergüden (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. I. Gürbüz. (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2017a). *Kentsel Devrim*. S. Sezer (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2017b). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III: Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta-Felsefesi)*. I. Ergüden (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lemke, T. (2014). *Biyopolitika*. U. Özmakas (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Lemke, T. (2015). Foucault, Yönetimsellik ve Devlet. U. Özmakas (çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Meriç, Ö. (2017). Duvardaki Şen Direniş: Graffiti Başka Bir Dünya Tahayyülü Sunabilir mi?. *Intermedia International e-Journal*. 4(6), 141-154.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. O. Akınhay, D. Kömürcü (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Martinez, E. H. V., Demiral, A. (2014). 20. ve 21. yy.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 6(6), 180-201.

Osborne, P. (2013). *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. Londra: Verso.

Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özen, Y. (2011). Kişisel, Sosyal, Ulusal ve Küresel Sorumluluk Bağlamında Toplumun Yeniden İnşası: Mekan. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 8, 137-148.

Özmakas, U. (2018). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş Foucault, Agamben ve Hardt-Negri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özpolat, G. (2016). Foucault, Yönetimsellik ve Modern Devletin Soybilimi. *Felsefelogos*. 63, 121-141.

Paras, E. (2016). *Foucault: Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna*. Y. Çetin (çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Pareto, V. (2018). *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü: Kuramsal Bir Sosyoloji Uygulaması*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Park R. E., Burgess E. W. (2015). *Şehir*. P. K. Kayalığıl (çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

Pashayeva, A. (2018). Sokak Sanatı ve Grafitinin Sanatsal Niteliği Hakkında Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri. Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi.

Rajchman, J. (2017). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?, A. Artun, N. Öрге (Ed.), Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat içinde (19-40). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ranciere, J. (2016). Estetiğin Siyaseti. A. Artun (Ed.). Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika içinde (207-228). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ritzer, G. (2013). Sosyoloji Kuramları. H. Hülür (çev.). Ankara: De Ki Basın Yayım.

Roelstraete, D. (2017). Çağdaş Sanat Ne Değildir?: Jena'dan Bakmak, A. Artun, N. Öрге (Ed.), Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat içinde (71-82). İstanbul: İletişim Yayınları.

Schmitt, C. (2016). Kanunilik ve Meşruiyet. İstanbul: İthaki Yayınları.

Scott, J. C. (2014). Tahakküm ve Direniş Sanatları. A. Türker (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Steyerl, H. (2017). Sanatin Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş. A. Artun, N. Öрге (Ed.), Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat içinde (83-93). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sustam, E. (2014). Foucault'da İktidarın Jeneolojisi: Biyopolitiğin Doğuşu ve Yönetimsellik. Teorik Bakış Dergisi. 3, 221-234.

Süzen H. N. (2010). Sanata Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme. Sanat ve Tasarım Dergisi. 1(6), 147-162.

Swartz, D. (2013). Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi. E. Gen (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahin, A. S. (2013). Kültürel Miras Alanlarının Dönüşümünde Yeni bir yaklaşım: Yeldeğirmeni Örneği. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Şahin, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi. Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. 1(1), 76-85.

Toy, E., Görgülü, E. (2018). Kamusal Alanda Sanat Uygulamalarına Bir Örnek: Mural İstanbul. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 11(56), 1150-1160.

Tocqueville, A. D. (2015). Amerika’da Demokrasi 1. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Tuncer, E. (2009). İktidarın Mekansal Örgütlenmesi: İktidarın Mekansal Fantazmagorisi Olarak İstanbul’daki Büyük Alışveriş Merkezleri. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Uca, O. (2017). Modernlikler, Modern Sanat ve Sanatseverlik. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi. 2(2), 20-31.

Uluğ, Ç. (2014). Yaşam ve Ölüm Arasında Sallanan İktidar Sarkacı: Biyopolitika. Mesele Dergisi. 88, 49-53.

Usta, M. (2013). Meksika Devrim Süreci ve Plutarco Elías Calles. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi.

Yaman, H. (2018). Sanal Gerçeklik Teknolojisi ve Enstalasyon Sanatı Bağlamında Sanat Eserlerinin Sergilenmesinde Yeni Ortamlar. Uluslararası Sanat ve Sanatta Yüksek Teknoloji Kullanımı Kongresi Özet ve Tam Metin Bildiriler Kitabı içinde (149-157). İstanbul: Gelişim Üniversitesi Yayınları.

Yarar, A. (2016). Sömürgeci Ulusal Devlet Anlayışına: Bağımsız Meksika’nın Kuruluş Mücadelesi. International Conference on Humanities and Cultural Studies, Prague, 6-10 Kasım, 22-29.

Yıldırım, E. (2019). Bansky, Otorite ve Sanat. İdil Dergisi. 8(54), 175-180.

Yılmaz, B. (2017). Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikayenin Doğrudan Aktarımı. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC. 7(3), 488-494.

Yücel, D. (2015). Kentsel “Soylulaştırma”da Yaratıcı Endüstrilerin Rolü ve Yeldeğirmeni Örneği. Genç Sanat Dergisi.

Yüksekbağ, S. (Haz.) (2019). Başka Bir Sanat Mümkün mü?: Sanat, Siyaset Estetik İlişkinine Eleştirel Yaklaşımlar (Atölyealtı Sanat Söyleşileri). İstanbul: Patika Kitap.

Weber, M. (2004). Sosyoloji Yazıları. T. Parla (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Weber, M. (2005). Bürokrasi ve Otorite. H. B. Akın (çev.). Ankara: Adres Yayınları.

Weber, M. (2010). Şehir: Modern Kentin Oluşumu. M. Ceylan (çev.). İstanbul: Yarın Yayıncılık.

Wirth, L. (2002). Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlileşme. B. Duru (Ed.). 20. Yüzyıl Kenti içinde (77-106). Ankara: İmge Yayınevi.

Wong, D. (2014). The Power of Public Art: The Political Significance of Murals in New York City. Western Political Science Association Meeting. Cornell University.

Zeytinoğlu, E. (2014). İktidarın İktidarsızlığı ve Sanat. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakları

Artun, A. (2012, Ekim). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. e-skop: sanat tarihi, eleştiri. Erişim Tarihi: 08.06.2019. Erişim Adresi <http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-ve-kulturalizm/910>

Ata, L. B. (2017). Şehirciliğin Soyut Mekanı vs Gündelik Hayatın Toplumsal Mekanı. <http://xxi.com.tr/i/sehirciligin-soyut-mekani-vs-gundelik-hayatin-toplumsal-mekani> [Erişim Tarihi: 3 Haziran 2019].

BİA Haber Merkezi (2019). Tutuklu Gazeteci Zehra Doğan Sise Bingöl ve Dersim Bebeği Çizdi. <https://bianet.org/bianet/print/204835-tutuklu-gazeteci-zehra-dogan-sise-bingol-ve-dersim-bebegi-cizdi> [Erişim Tarihi : 7 Mayıs 2019].

Dindaş, T. (2016). Kişisel Görüşme. <http://zeynepcansoylu.com/roportaj-turkiyenin-ilk-graffiti-efsanesi-turbo-ile-graffiti-sanati-ve-hiphop-kulturu-uzerine/> [Erişim Tarihi: 4 Haziran 2019].

Dindaş, T. (2019). Kişisel Görüşme. <https://www.themaggar.com/tunc-dindas-turbo-roportaj/> [Erişim Tarihi: 4 Haziran 2019].

Graw, I. (2015, Aralık). Çağdaş Sanat Nedir?. A. Boren (çev.). e-skop: sanat tarihi, eleştiri. Erişim Tarihi: 3 Haziran 2019. Erişim Adresi <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718>

Hutton, J. (2017, Eylül). José Clemente Orozco ve Meksika Devrimi. A. Boren (çev.). e-skop: sanat tarihi, eleştiri. Erişim Tarihi: 4 Haziran 2019. Erişim Adresi <https://www.e-skop.com/skopdergi/jos%C3%A9-clemente-orozco-ve-meksika-devrimi/3511>

Osborne, P. (2017a, Mart). Çağdaşlık Kurmacası. A. Boren (çev.). e-skop: sanat tarihi, eleştiri. Erişim Tarihi: 3 Haziran 2019. Erişim Adresi <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdaslik-kurmacasi/3307>

Osborne, P. (2017b, Mart). Çağdaş Ne Zaman Bşladı?. A. Boren (çev.). e-skop: sanat tarihi, eleştiri. Erişim Tarihi: 3 Haziran 2019. Erişim Adresi <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-ne-zaman-basladi/3309>

Özcan, Ö. (2017). Bir Karşılaşma Mekânı Olarak “Sokak”. <http://thevoidmag.com/mimar/bir-karsilasma-mekani-olarak-sokak/> [Erişim Tarihi: 3 Haziran 2019].

Rolston, B. (2015, Eylül). Santiago’da Direniş ve Duvar Resimleri. E. Gen (çev.). e-skop: sanat tarihi, eleştiri. Erişim Tarihi: 4 Haziran 2019. Erişim Adresi

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ozgurluk-santiagoda-direnis-ve-duvar-resimleri/2642>

Saka, Y. (2012, Aralık). Banksy: Politik Sanatın Uzlaşmacı Yüzü. . e-skop: sanat tarihi, eleştiri. Erişim Tarihi: 3 Mayıs 201, Erişim Adresi <https://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994>

Taki 183 (1971). Kişisel Görüşme. <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html?searchResultPosition=> [Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019].

Zeytinoğlu, E. (2015). Kişisel Görüşme. <http://postdergi.com/emre-zeytinolgu-ile-roportaj/> [Erişim Tarihi: 4 Haziran 2019].

URL

URL-1 : <http://www.pompeiiinpictures.uk/R2/2%2002%2002%20p9.htm> [Erişim Tarihi: 13 Haziran 2019].

URL – 2 : <https://rastapulp.wordpress.com/street-arts-edicion-vi/> [Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019].

URL – 3 : <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html?searchResultPosition=> [Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2019]

URL – 4 : <http://streetartnyc.org/blog/2015/06/29/the-legendary-taki-183-on-tagging-the-new-york-times-the-wall-on-207th-street-insta-fame-phantom-art-graffiti-and-more/> [Erişim Tarihi : 2 Mayıs 2019]

URL – 5 : <https://obeygiant.com/> [Erişim Tarihi : 3 Mayıs 2019].

URL – 6 : <http://www.banksy.co.uk/menu.asp> [Erişim Tarihi : : 3 Mayıs 2019].

URL – 7 : <https://bianet.org/bianet/print/204835-tutuklu-gazeteci-zehra-dogan-sise-bingol-ve-dersim-bebegi-cizdi> [Erişim Tarihi : 7 Mayıs 2019].

URL – 8 : <http://www.banksy.co.uk/out.asp> [Erişim Tarihi : 7 Mayıs 2019].

URL – 9 : <http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/43378-david-alfaro-siqueiros-kimdir-hayat-eserleri-hakk-nda-bilgi.html> [Erişim Tarihi : 30.06.2019].

URL – 10 : https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-art-in-time-mexican-renaissance-54556 [Erişim Tarihi : 9 Mayıs 2019].

URL – 11 : <https://en.wahooart.com/@@/8LJ8W6-Jose-Clemente-Orozco-The-trench> [Erişim Tarihi : 9 Mayıs 2019].

URL – 12 : <http://ermanyilmaz.com/> [Erişim Tarihi : 10 Haziran 2019].

URL – 13 : <http://www.kadikoy.bel.tr/Haberler/ataturkun-duvar-resmi-icin-20-bin-kisi-oy-kullandi> [Erişim Tarihi : 7 Ağustos 2019].

URL – 14 : <http://mural.kadikoy.bel.tr/> [Erişim Tarihi : 7 Ağustos 2019].

URL – 15 : <http://www.kadikoy.bel.tr/Haberler/kadikoy-duvarlarini-susleyecek-murallarini-birlikte-seciyor> [Erişim Tarihi : 7 Ağustos 2019].

EKLER

EK A: Mural İstanbul Ekibi ile yapılan derinlemesine görüşme soruları

EK B : Sarıyer Belediyesi ile yapılan derinlemesine görüşme soruları

EK C : Mural İstanbul Festivali'nde boyayan Türkiyeli sanatçılar ile yapılan derinlemesine görüşme soruları

EK D : Mural İstanbul Festivali'nde boyayan yabancı sanatçılar ile yapılan derinlemesine görüşme soruları



EK A:

1. Festival nasıl başladı? Bu fikir nasıl ortaya çıktı ve bu fikrin uygulanmasına olanak sağlayan iş birliği ağları neler?
2. Festivalin düzenlenmesine olanak sağlayan iş birliği ağları hala devam ediyor mu, ayrılan ya da yeni eklenenler var mı ?
3. Bu festival neden Kadıköy’de, neden Yeldeğirmeni’nde düzenleniyor? Kadıköy’ün seçilmesinin özel bir nedeni var mı, biraz açıklar mısınız ?
4. Daha önce bahsettiğiniz, belediye seçimleri döneminde yönetim değiştiği için bir yıl “Street Art”la festivali gerçekleştirmek zorunda kaldığınızı söylemiştiniz. Kimdir street art? O dönemdeki süreç nasıl ilerledi? Onlarla nasıl bir ilişki kurdunuz? Biraz anlatabilir misiniz?
5. Yönetimin değişme süreci festivali nasıl etkiledi? Avantajları ya da dezavantajları neler oldu?
6. Mural Festivali bütçesini nereden sağlıyor, belediye dışında sponsorunuz var mı?
7. Mural festivali’nde alandaki şikayetler neler? Yani sanatçıların belediyeye ya da mahalleliyle kurduğu ilişkilerde rahatsız oldukları durumlar ortaya çıkıyor mu?
8. Gruptakiler nasıl ve neye göre seçiliyor? Sanatçıların seçim kriterleri neler?
9. Duvar boyalarını yapacak kişilerin seçimi nasıl oluyor bize sanatçılar ve işlerinin belirlenme sürecinden bahsedebilir misiniz?
10. Her sene değişiyor mu sanatçılar? Aynı sanatçı tekrar katılabiliyor mu, bir sınır var mı bu anlamda ?
11. Yurtdışından gelen sanatçılarla problem yaşıyor musunuz? Yaşıyorsanız neler?
12. Mural Festivali’nde resmin yapılacağı duvarın fotoğrafları önceden sanatçıya yollanıyor. Dolayısıyla bu grafitinin duvar seçme özgürlüğünü sınırlıyor mu, siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?
13. Festival’de boyadığınızda belli bir zaman sınırınız var, festivalin süresi içerisinde. Siz bu sınırlama için ne düşünüyorsunuz?

14. Bu festivaldeki üretimlerde boyama yapanların kendilerini özgür hissettiklerini söyleyebilir misiniz, kurumsal ilişkiler bu anlamda sınırlama getiriyor mu size?

15. Bana zaman ayırdığınız ve sabırla soruları yanıtladığınız için çok teşekkür ederim. Eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

16. Aklıma takılan başka sorular olursa sizi tekrar rahatsız etmem mümkün olur mu?



EK B :

Belediyenin iç işleyişi ile ilgili sorular

1. Öncelikle sizin buradaki pozisyonunuz nedir?
2. Kurumunuzda Mural İstanbul ile hangi birim ilgileniyor?
3. Kentsel Tasarım Birimi (?) nin görev tanımından biraz bahsedebilir misiniz? Ne gibi faaliyetler yürütüyorsunuz?
4. Sarıyer’de kültürel, kentsel ne gibi projeler yapıyorsunuz? Genel olarak bunlardan biraz bahsedebilir misiniz?

Kurumsal İlişkiler

5. Ne kadar süredir görevdesiniz? Bu süre boyunca buna benzer sanatsal etkinlikler yürüttünüz mü?
6. Festivalin düzenlenmesine olanak sağlayan iş birliği ağları neler? Kimlerle irtibat halindesiniz? Onlarla nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?
7. Festivalin düzenlenmesi ve uygulanması aşamasında organizatörlerin bu festivaldeki konumu ve görev tanımı nedir, bahsedebilir misiniz?

Mural İstanbul Festivali

8. Mural İstanbul Festivali bahsettiğiniz diğer projeler arasında nasıl bir konumda? Yani kentin dönüşümüne katkı sağlaması bakımından sizin için öncelik sıralaması nedir?
9. Siz bu proje ile Sarıyer’de tam olarak neyi amaçlıyorsunuz? Bahsedebilir misiniz?
10. Belediye olarak sanatçılardan, organizatörlerden beklentileriniz nelerdir?

Kadıköy Mural Fest. Alanın İç İşleyişi

11. Festival nasıl başladı? Bu fikir nasıl ortaya çıktı ve başlangıçta bu fikrin uygulanmasına olanak sağlayan iş birliği ağları neler? Bahsedebilir misiniz?
12. Festivalin uygulanma aşamasına gelinceye dek hangi süreçlerden geçtiğinden biraz bahsedebilir misiniz? (izinlerin alınması, sanatçıların seçimi, biletlerin alınması vs.)
13. Festival bütçesini nereden sağlıyor? Sizin dışınızda bir sponsor durumu söz konusu mu?

14. Festivale ayrılan bütçeyi neye göre belirliyorsunuz? Sabit bir bütçeniz mi var yoksa yıldan yıla değişebilir mi?
15. Sarıyer Mural Festivali için mahalleliden ya da ziyaretçilerden olumlu-olumsuz geri dönüt alıyor musunuz? Bunlardan biraz bahsedebilir misiniz?
16. Festivalin kamusal alanda bir diyalog kurabilme imkanına olanak sağladığını söyleyebilir miyiz?
17. Bu festival neden Büyükdere'de düzenleniyor? O bölgenin seçilmesinin özel bir gerekçesi var mı?
18. Grup takiler nasıl ve neye göre seçiliyor? Sanatçıların seçim kriterleri neler?
19. Sanatçıların yapacağı işlerde herhangi bir sınırınız var mı? Yani yapılacak resmin taslağını görüyor musunuz yoksa bu süreçte seçimi sanatçıya mı bırakıyorsunuz?
20. Festival süresince sanatçılarla herhangi bir anlaşmazlık yaşadınız mı? Bahsedebilir misiniz?
21. Organizatörlerle herhangi bir anlaşmazlık yaşadınız mı, bahsedebilir misiniz?
22. Festivalde basının rolü neydi? Yerel basın dışında ulusal ya da yabancı basın ilgi gösterdi mi? Basının alana gelebilmesi için sanırım önce sizinle irtibata geçmesi gerekiyor, basınla ilişkinizden bahsedebilir misiniz?
23. Gelecek yıllarda festival devam edecek mi? Bu konuda düşündüğünüz ve uygulamaya yönelik iyileştirmeler ya da eksiltmeler planlıyor musunuz?
24. Festival bu yıl ilk kez düzenlendi, genel bir değerlendirme yapacak olursanız festivalin avantajlarını ve dezavantajlarını nasıl değerlendirirsiniz?
25. Şu an sizin biriminizde festivalin en başından beri var olan biri var mı? Onunla da iletişim kurabilmem mümkün mü acaba?
26. Bana zaman ayırdığınız ve sabırla sorularımı yanıtladığınız için çok teşekkür ederim. Eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?
27. Aklıma takılan başka sorular olursa sizi tekrar rahatsız etmem mümkün olur mu?

EK C :

1. Ne iş yapıyorsunuz?
2. Kaç yaşındasınız?
3. Eğitim düzeyiniz nedir?
4. Hem organizasyonda hem de sanatçı olarak yer alıyorsunuz festivalde. Siz kendinizi nasıl tanımlıyorsunuz? (Bu soru hem organizasyona dahil olan hem de Mural yapmış sanatçılar için)
5. Sokakta bağımsız şekilde yaptığımız işlerle festivalde yaptığımız iş arasında farklılıklar var mı, varsa neler? Avantajları ve dezavantajları nasıl değerlendirirsiniz. (Bu soru festivalde boyamış sanatçılar için)
6. Kimdir Esk Reyn (görüşülen kişinin tagi kullanılacak), siz kendinizi nasıl tanımlıyorsunuz?
7. Tag'ınızın bir hikayesi var mı? Varsa paylaşabilir misiniz?
8. Bu konuda eğitim aldınız mı, alıyor musunuz? Başladığınızda eğitiminiz var mıydı?
9. Boyamaya ne zaman, nasıl başladınız? Ne amaçla? Şimdi boyarken nasıl bir amaç güdüyorsunuz?
10. Graffiti yapmaya başladığınızda hangi boyayı kullanıyordunuz, boyaları nereden tedarik ediyordunuz? İşin kalitesini etkiliyor muydu?
11. Şu an boyaları nereden alıyorsunuz?
12. Türkiye'de sanatçının tarzının oluşumunda bütçe etkili mi? Öyleyse ne ölçüde? Mesela sanatçının karşısına ne gibi sorunlar çıkarıyor, örnek verebilir misiniz?
13. Türkiye'de sizin bu işi öğrendiğiniz –en azından gördüğünüz- ustalar var mıydı? Bu işi sizden öğrenen birileri var mı?
14. Sizce sokak sanatı (graffiti) ilk ortaya çıktığında nasıl bir geleneğe sahipti, şu an ne durumda ve yine sizce gelecekte nasıl bir hal alacak?
15. Graffitinin Türkiye'de ortaya çıkışı çok uzun bir geçmişe dayanmıyor. Bu gelişimden bahsedebilir misiniz? Yani kuşaklara ayıracaksak siz kaçınıcı kuşağında ya da neresinde yer alıyorsunuz bunun?
16. Boyayarak para kazanıyor musunuz? Öyleyse para kazanmak için yaptığımız işle sadece kendiniz için sokakta boyadığımız iş arasında farklar oluyor mu?

17. Sizce bir işletme için boyadığınızda (para ile ilişkiye girdiğinde) graffiti neyden vazgeçiyor? Neyi kaybediyor, neyi kazanıyor?
18. Bir işletme için boyadığınız işlerde işletmenin eser üzerindeki yaptırımını nedir? Sizin oradaki konumunuz, eser ile ilişkiniz nedir?
19. Size göre graffiti sanat mıdır? Neden?
20. Graffiti sanatçısı kimdir? Neden?
21. İstanbul'da boyama yapan birçok kişi var. Sizce hepsi bu sizin yaptığınız sanat-sanatçı tanımının içine giriyor mu?
22. İstanbul'da nerelerde boyama yapılıyor? Nerelerde böyle gruplar var?
23. İstanbul'da boyama yapan diğer sanatçılarla ilişkileriniz nasıl?
24. Bana zaman ayırdığınız ve sabırla sorularımı yanıtladığınız için çok teşekkür ederim. Ekleme istediğiniz başka bir şey var mı?
25. Aklıma takılan başka sorular olursa sizi tekrar rahatsız etmem mümkün olur mu?

EK D :

1. What's your job?
2. How old are you?
3. What is your educational background?
4. Who is Arlin? How do you describe yourself an artist?
5. Are you painting independently)? Is there any difference between dependent and independent painting? If so, what is it?
6. Does your tag have a story? Do you mind sharing it with me?
7. Have you been to any art school? Are you currently studying art?
8. When did you start painting, how did you begin?
9. For what purpose did you start painting? What kind of purpose do you have right now?
10. Do you consider graffiti an art? Could you explain?
11. Who is a graffiti artist? Could you explain?
12. How did you hear about Mural İstanbul? Is this your first time in Mural İstanbul?
13. Why did you decide to participate in this festival?
14. Have you participated in other mural festivals in your home country or in other parts of the world before?
15. If yes, how do you compare Mural İstanbul with them? Similarities? Differences?
16. Who did you communicate with during the festival?
17. Have you experienced any problems here?
18. Thank you so much for your patience to answer my questions. Is there anything else you would like to add?
19. Would it be possible to contact you again if I come up with other questions in the future?
20. Can I have your e-mail address?