



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

ALTERNATİF ALANLARDA SANAT: SOKAK

Alper ÜNAL

Yüksek Lisans Çalışma Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

ALTERNATİF ALANLARDA SANAT: SOKAK

Alper ÜNAL

Yüksek Lisans Sanat Çalışma Raporu

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

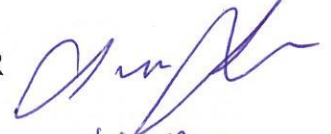
Alper ÜNAL tarafından hazırlanan "Alternatif Alanlarda Sanat: Sokak" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Dr. Öğr. Üyesi, Şinasi TEK



Jüri Üyesi (Danışman) Dr. Öğr. Üyesi, Seval ŞENER



Jüri Üyesi

Doç. Dr. H. Esra OSKAY MALICKİ



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müdürü

ALTERNATİF ALANLARDA SANAT: SOKAK

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Seval ŞENER

Yazar: Alper ÜNAL

ÖZ

“Alternatif Alanlarda Sanat: Sokak” başlıklı bu raporda, kamusal alanda ve sanat mekânı olmayan alanlarda yapılan sanat eylemleri, özellikle Jürgen Habermas’ın kamusal alan fikri üzerinden incelenmiştir. Geçmişte başlayıp, günümüzde popüler olan ve halen suç sayılan bu sanat eylemlerinin sanat çalışmasına evrilmesi irdelenmiştir.

Öznenin alanını sınırlandıran “duvar” yüzeyinin, paleolitik çağdan başlayan tecrit etme görevi günümüzde de devam etmektedir. Çalışmada, duvarın yanısıra işlevi bakımından duvar olarak kullanılan yüzeylerin kullanılışı üzerinde durulmuş ve bu yüzeylerin iktidar ve kamu tarafından kullanılış biçimi ele alınmıştır. Bu ele alış biçimi kamusal alan göz önünde bulundurularak sorgulanmıştır. Kamusal alanda sanat eylemi gerçekleştirmek kamunun ve kamusal alanın sosyal yaşantıdaki karşılığının ne olması gerektiğini gözden geçirme olanağı sağlamıştır.

Kamusal alanda yapılan yasadışı sanat eylemlerinin araştırıldığı rapor, kişisel çalışmalarla desteklenmiş ve çıkarımlar elde edilmeye çalışılmıştır. Çalışmaların sonucunda sokak sanatının kamusal alan ontolojisindeki yerine günümüz sanatında deneysel çalışmalarla katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler

Kamusal alan, meşruiyet, grafiti, sokak sanatı, aile.

ARTS IN ALTERNATIVE SPACES: STREET

Supervisor: Asts. Prof. Seval ŞENER

Author: Alper ÜNAL

ABSTRACT

In this report titled “Arts in alternative spaces: Street”, the actions of art in public and non-art spaces are examined especially through Jürgen Habermas’s idea about public space. The evolution of these acts of art, which started in the past and still popular but still considered as crimes, turning into art works is examined in this thesis.

The task of the “Wall” surface to limit the individuals still functions the same way from the paleotic times. In this study, the usage of surfaces which are used as walls in terms of their function as well as the wall is emphasized and the way these surfaces are used by the government and the public are discussed. The public sphere is taking into consideration of this examination. Performing art as an action in the public space has provided an opportunity to review what the public and public space should be in social life.

This report investigates illegal art activities in the public space was supported by personal studies and tried to obtain inferences. As a result of the studies, it has been tried to contribute to the position of street art in public space ontology with experimental studies in today's art.

Keywords:

Public space, legitimacy, graffiti, street art, family.

TEŞEKKÜR

Araştırmalarımnda her tŸrlŸ yardım ve desteği esirgemeyen tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Seval Şener'e,
katkılarından dolayı tez savunma jŸri Ÿyeleri Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek'e ve Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki'ye,
yanımnda olan arkadaşlarım Metin Alper Kurt'a, Murat Atabek'e ve Gamze Çağlı'ya
sonsuz teőekkŸr ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : KAMUSAL ALAN VE MEŞRUIYET.....	2
2. BÖLÜM : İKTİDAR, SANAT VE SİYASET.....	9
2.1.Bölüm: Mağara Duvar Resimleri Kamusal Alan Örneği Olarak Berlin Duvarı.....	13
3. BÖLÜM: POLİTİK SANAT VE SOKAK SANATI	17
4. BÖLÜM: SÜRECİN BAŞLANGICI (UYGULAMALAR).....	36
SONUÇ	51
KAYNAKLAR.....	52
ETİK BEYANI.....	54
YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMA RAPORU ORIJİNALLİK RAPORU.....	55
MASTER'S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....	56
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	57

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Pablo Picasso, 1937, Guernica.....	9
Görsel 2. Art Spiegelman,1991, Fare: Hayatta Kalanın Öyküsü, Maus: Survivor'sTale.....	10
Görsel 3. John Heartfield, Adolf the Superman, 1932.....	11
Görsel 4. Joseph Beuys, Sweep up/ Süpürmek, 1972.....	12
Görsel 5. Lascaux mağarası/ Lascaux cave.....	14
Görsel 6. Berlin Duvarı, 1986 / Berlin Wall.....	16
Görsel 7. Banksy' nin yapmış olduğu bir fare.....	19
Görsel 8. Banksy. If grafiti changed anything – It would be illegal.....	20
Görsel 9. Adidas ayakkabı (Hip-hop' un bir araç olarak kullanılması).....	21
Görsel 10.Tate Modern, 2008.....	22
Görsel 11. Banksy, 2018, Aşk Çöptedir, Love is in the bin.....	23
Görsel 12. Guerilla Girls, 1989 Kadınlar Met'e Girmek İçin Çıplak Olmalı mı? / Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met.....	24
Görsel 13. Jean Tinguely, 1960, New York'a Saygı, Homage to New York.....	25
Görsel 14. Blu, 2016, Duvar resimlerini tahrip ederken.....	26
Görsel 15. Banksy, 2012, Köle Emegi, Slave Labor (<i>Bunting Boy</i>).....	27
Görsel 16. Pavel 183, 2011, Noel öncesi, Before Christmas.....	28
Görsel 17. Etienne Lavie, Atina, 2014.....	29
Görsel 18. Etienne Lavie, Madam Regnault / Madame Regnault.....	30
Görsel 19. Brandalism, 2012, BunuTüketin / Consume This.....	31
Görsel 20. Brandalism, 2015, Yakalandığımızızınüzgünüz / We're sorry that we got caught.....	31
Görsel 21. Jr, 2007,Yüz yüze / Face 2 Face.....	32
Görsel 22. Banksy, Balonlar özgürlüğe uçan çocuk, 2005.....	33
Görsel 23. Banksy, 2004, Düşmüş Melek / Fallen Angel.....	34

Görsel 24. Jr, Inside Out Project, Austin, Minnesota, 2011.....	34
Görsel 25. Alper ÜNAL, 2012, afiş üzerine kolaj.....	38
Görsel 26. Alper Ünal, 2013, Açlığını Yok Et/ Destroy Your Hunger.....	39
Görsel 27. Avareler, 2014, Bal Porsukları Partisi, kamusal alana uygulama.....	40
Görsel 28. Alper Ünal, 2016, Baba / Father.....	41
Görsel 29. Alper Ünal, 2017, Otoportre / Self Portrait.....	42
Görsel 30. İki çocuk figürü,fotoğraf, 10 cm x 14 cm.....	43
Görsel 31. Alper Ünal, 2018, Çocuklar/ Children.....	44
Görsel 32. Alper Ünal, 2018, Çocuklar/ Children.....	44
Görsel 33. Alper Ünal, 2019, İsimli/ Untitled.....	45
Görsel 34. Alper Ünal, 2019, İsimli/ Untitled.....	46
Görsel 35. Alper Ünal, 2019, Kamusal Mekân Denemeleri/ Trying in the Public Space.....	47
Görsel 36. Alper Ünal, 2019, Kamusal Mekân Denemeleri/ Trying in the Public Space.....	47
Görsel 37. Teyzem, kuzenlerim, kardeşim ve ben. 1994, aile arşivi.....	48
Görsel 38. Alper ÜNAL, Mekân arayışları I, 2019/ Searching of space.....	48
Görsel 39. Alper ÜNAL, Mekân arayışları II, 2019/ Searching of space.....	49

GİRİŞ

Kamusal alan, yaşadığımız coğrafyada kamu tarafından tam anlamıyla bilinmeyen ya da yanlış kullanılan bir kavramdır. Dolayısıyla kamusal alanın ontolojisinden önce meydan, park, cadde gibi mekansal karşılıkları akla gelmektedir. Siyaset, felsefe, sosyoloji ve iletişim gibi disiplinlerde kullanılan kamusal alan kavramı 20.yy'ın sonlarına doğru sanat alanında da yerini bulmuştur. Aristoteles'e kadar dayanan kamusal alan kavramını ele alan farklı düşünürler olsa da bu kavramın tarihsel sürecini inceleyip modern anlamını kazandıran Jürgen Habermas'tır. Araştırma sürecinde ele alınan sanat ve kamusal alan ilişkisinin meydan heykelciliği olmadığını belirtmekte fayda vardır. Buradaki ilişkisi 1950lerde başlayıp 21.yy da görünürlük kazanan "sokak sanatı" olarak belirlenmiştir. İçinde bulunduğumuz hiyerarşik sistemdeki bireyin konumu üzerinden sanatın kamusal alandaki yeri performanslar üzerinden deneyimlenmektedir. Bireyin konumu, başlangıç noktası olarak görülmektedir ve söz konusu konum göç, mahalle, aile gibi kavramlarla örneklendirilerek meşruiyet kavramı üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır. Mekansal anlamda kamusal alan kavramını bir ülkenin özeti olarak değerlendirilmektedir. Bu araştırma ve uygulama süreci sonucunda kamusal alan ile ilgili elde edilmiş bilgilerin, bireysel sanat performansları ve yaşanan coğrafya arasında kıyaslamalar sonucu çıkarımlar elde edilmesi öngörülmektedir.

1. BÖLÜM: KAMUSAL ALAN VE MEŞRUIYET

“Kamusal alan” kavramsallaştırılarak 1962 yılında Jürgen Habermas tarafından sosyolojik bir terim haline getirilse de yaşadığımız coğrafyada yeni bir konu olarak algılanmaktadır. 1980’ler Almanya’sında yaşananlar ve 1989’da Berlin Duvarının yıkılarak Doğu – Batı bloğunun birleşmesi devlet – halk arasındaki ilişkilerin toplum tarafından gözden geçirilmesine neden olmuştur. Modernleşme eyleminin gerçekleşmesiyle beraber Kamusal alan ontolojisine daha fazla ihtiyaç duyulmuştur. Bu eksiklik, J. Habermas’ın “Kamusallığın Yapısal Dönüşümü” adlı kitabıyla giderilmeye çalışılmıştır ve söz konusu kitap, 1989’da İngilizce’ye, 1997’de Türkçeye çevrilmiştir.

Kamusal alanı incelemeden önce “Özel alan” a bakmakta fayda vardır. “Kamusal” ve “özel” ayrımı her ne kadar yeni bir konu gibi görünse de Antik Yunan kültürüne dayanmaktadır. Olgun Yunan şehir devletlerinde, özgür vatandaşların ortak kullandığı (koine) polis’in alanı, tek tek şahıslara ait olan (idia) oikos’un alanından kesin olarak ayrılmıştır (Habermas, 2014, s.59–61). “Koine” kamusal alana karşılık gelirken, “idia” oikos özel alana karşılık gelmektedir. Daha da eskiye dayandırılırsa mağara yaşantısından “dışarı”ya ve “içeri”ye ulaşılır. İçeriyle dışarı zamanla kavramlaşarak, özel alan ve kamusal alanı oluşturmuştur. İçerisi özel, dışarısı kamusaldır.

Habermas’ın kamusal alan kavramı, burjuva kamusal alanından sözetmektedir. “Özel alan, (Yunanca) adı itibarıyla da eve bağlıdır; dolaşım halindeki bir servete veya emek gücüne sahip olmak, ev ekonomisi ve aile üzerindeki egemenliğin ikamesi olamaz, yoksulluk veya köleden yoksunluk başlı başına polis’e kabul edilmenin önünde engeldir – sürgün, mülksüzleştirme ve evin yıkılması, aynı şeydir... Yunanlıların yorumuyla biçimlenerek bize aktarılmış olan bu Helenik kamu modeli, Rönesans’tan beri, klasik denilen unsurlarla beraber esas normative gücü paylaşıyor – ta günümüze kadar” sözleriyle Habermas burjuva kamusal alanının temelini açıklamaktadır (2014, s. 59-61). Burjuva kamusal alanı modeli, liberal kamusal alan modeli olarak da adlandırılmaktadır. Habermas “Kamusallığın Yapısal Dönüşümü” adlı kitabında “mal dolaşımı” söyleminden sıkça söz ederek liberal yönetim sistemine işaret etmektedir.

19.yya gelindiğinde, 1830 ve 1848 Paris halk direnişleri ve sonrasında yaşananlar, Antik Yunan kültürünün değişmediğini göstermektedir. Halk ve işçi sınıfı toplumdaki eşitsizliğe karşı ayaklanırlar ve güç de olsa isyanlar bastırılır. İsyancıları bastırmayı güçleştiren en önemli faktör Paris'in dar sokaklarıdır. İsyancıların bastırılması sonucunda işçi sınıfı şehirdışında oluşturulan yerleşim yerlerine (banliyö) gönderilmiştir. Paris kentplanlamacısı Georges-Eugene Haussmann tarafından tasarlanıp, burjuvanın tekrar kullanımına sunulan şehir merkezi, gerilla karargahına dönüşmemesi için dar sokaklardan arındırılarak yerini yeni kent tasarımına, geniş caddelere ve meydanlara bırakmıştır.

19.yya gelmeden önce, kavram olarak kamusal alanın oluşması bu tür olayların (isyanlar, ayaklanmalar) nasıl oluştuğunu açıklar niteliktedir. Feodal yönetimlerde topraklarla beraber üzerinde yaşayan halk da kralın malı sayılmaktaydı. Sarayın içinde yer alan kilise, ordu, soylular, bürokrasi feodal piramitte yerini almamışken, kilisenin konumu reformlar sonucu değişerek insan topluluğuna inanç özgürlüğü sundu. Bu özgürlüğe sahip olan söz konusu insan topluluğu, toplum kavramına ve bireye dönüştü. Saraydan özerkliğini ilan eden soylular kamusal otorite organlarını oluşturmuşlardır. Ticaretle uğraşanlar bölgesel ticaret örgütleri oluşturarak devletten özerk bir burjuva toplumu alanını geliştirdi. Burjuva kamusal alanıyla sarayın malı olan insan toplulukları ve malları, artık devletle zıtlık içerisinde özerk bir topluluk haline geldi.

Yaşadığımız coğrafyada kamusal alan kavramına bakılacak olursa, kamunun kelime anlamı TDK sözlüğünde; halk hizmeti gören devlet organlarının tümü, bir ülkedeki halkın bütünü, halk, ammedir (1994, s. 418). Ancak halk dilinde “kamu” denildiğinde devlet, “kamusal” denildiğinde de devlete ait olan akla gelmektedir. “Halbuki, Habermas'ın dediği gibi, kamusal alan herşeyden önce toplumsal yaşamımızda kamuoyunun içinde oluştuğu alandır. Biz de bir yandan aslında, “kamuoyu”nun halka umuma ait fikir-oy olduğunu, kamu hizmetinin devlete hizmet olmadığını, kamu yararının devletin düzen-güvenlik güçlerinin yararı anlamına gelmediğini biliriz” (Özbek, 2004, s. 30-32). Buna ek olarak Meral Özbek “Kamusal Alan” kitabında “Habermas'ın kamusal alan kavramı, bir araya toplanan bireyler demek olan “kamu” kavramıyla aynı anlama gelmez. Kamusal alan hiç kuşkusuz ancak insanların katılımı aracılığıyla somut biçimini alsa da, kavramın kendisi

insanlara değil, kuruma yöneliktir; basitçe, kalabalıklar diye nitelenemez” diye yazmaktadır (2004 s. 95).

Demokratik ilke olarak kamusal alan, yurttaşların ortak meselelerini, eşit ve özgür katılımı (söz, irade ve eylemle) halletmeye çalıştığı yerdir. O yüzden bir toplumda varolan kamusal alanın genişliğini ve sınırlarını; düşünce, ifade, bilgiye erişme, tartışma, toplanma, örgütlenme ve tanınma özgürlüklerinin gelişmişliği ve ayırt etmeksizin herkesi kapsayıcılığı (eşitlik, çokluk ve farklılık) belirler. Yurttaşların temel haklarının yanı sıra kamusal haklarını güvence altına almak, devletin görevidir. Anayasal hukuk devleti ilkesi, bunu sağlar. Teorik olarak kamu hukukunda, ‘kamu erki’nin alanı olarak devlet denildiğinde, bahsedilenin ‘hukukun üstünlüğü’ ilkesinin bağladığı bir devlet teşkilatı ve işleyişi olduğu da bilinir (Özbek, 2004, s. 31-33).

Modern anlamıyla kamusal alan kavramının coğrafyamıza çok uzak olduğu görülmektedir. 19.yy Paris olaylarından yola çıkılırsa yaşadığımız coğrafyada Doğu Anadolu Bölgesinde yaşanan olaylar, benzer sonuçlar taşımaktadır. Dar sokakların yıkılıp yerini dikine toplu konutlara bırakmasındaki amaç Paris şehir planlamacısı Haussmann’ın kararlarıyla aynı kaygıyı taşımaktadır.

Kamu güvenliğini sağlamakla görevli devletin yanı sıra, devlet ve sermaye ilişkileri de kamunun refahını etkileyen en önemli faktörlerdendir. Türkiye’de bu ilişkiler çok fazla ön planda tutulmaktadır. 2013’de yaşanan Gezi Parkı olayları bu durumu özetleyen en iyi örneklerdendir. Kamusal alana müdahale etme yetkisine sahip olan devletin, kamuoyu araştırması yapmadan, forum alanı oluşturmadan rant sağlama amaçlı kamu arazisini kullanması o devletin “modern kamusal alan” kavramından oldukça uzak olduğunu göstermektedir. “Jürgen Habermas’ın irdedeği “kamusal alan” kavramı coğrafyamızda 1982 Anayasasının çıkmasıyla beraber anlamını yitirmiştir ve “kamusal” denildiğinde akla ilk olarak devlet gelmektedir. “Her ne kadar sözün gelişi olarak devlet otoritesi için kamusal alan yürütücüsü deniyor olsa da devlet aslında kamusal alanın bir parçası değildir... Gündelik dildeki rastgele kullanımından dolayı öyle zannetsek de devlet ve kamusal alan birbiriyle örtüşmezler. Tam tersine, birbiriyle hasım olarak karşı karşıya gelirler. Habermas, antik çağların “özel” diye algıladığı alanı, yani fikirlerin devlet – dışında geliştirildiği alanı ‘kamusal’ diye tanımlar” (Özbek, 2004, s.95 –

96). Bu düşünce zamanla bireyler tarafından fazla benimsenmiş ve devlet güvenliği kamu güvenliğinin önüne geçerek, kanunlaşmış ve değişmesi şimdilik güç bir olgu haline gelmiştir.

Kamusal alanda “iletişim” önemli bir kavramdır. Gazete, televizyon ve internet gibi araçlar zamanla değişip gelişse de kamusal alanda sıkça kullanılan iletişim araçlarıdır. Bu iletişim araçları bireyler arasında kullanıldığı kadar, devlet kurumlarında olup bitenleri, kamuya aktarmakla görevlidir. Diğer bir bakışla iletişim araçları kamuya ait araçlardır ve devlete karşı eleştirel söylemlerde bulunabilecek ideal araçlardır. Ancak 20. yy toplumlarında medya devlet denetimi altında faaliyet gösteren ve yine devlet tarafından denetlenebilen bir mekanizma haline gelmiştir.

Modern toplumlarda, politik katılımın konuşma (talk) aracılığıyla icra edildiği bir sahneye işaret ediliyor. Bu, yurttaşların ortak meseleleri hakkında müzakerede (deliberate) buldukları bir alan; yani, kurumsallaşmış bir söylemsel etkileşim alanı. Bu alan, kavramsal olarak devletten ayrı olan; ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin üretildiği ve dolaştığı bir alan (Özbek, 2004, s. 103 – 105).

Günümüzde sıkça kullanılan “demokrasi” kelimesinin zemini, modernleşmenin alt kavramlarında biri olan “kamusal alan” dır. Habermas’ın kamusal alanda tanımladığı iletişim biçimi iletişimsel eylem olarak adlandırılır. İletişimsel eylem, kamusal alanda bireylerin fikirlerini özgürce, aşağılanmadan ifade ettiği, bireyin birey üzerinde üstün olmadığını anlatır. İletişimsel eylem kavramı, tarafların bir dünyayla ilişki kurarak karşılıklı kabul edilebilir ya da tartışılabilir geçerlilik iddialarında bulunduğu anlaşma süreçleri içinde dili, araç olarak ön gerektirir (<https://dergipark.org.tr/download/article-file/324290>).

Modernleşme eylemlerinin başka bir göstergesi olan İnsan Hakları Avrupa Sözleşmesinde “Düşünce Açıklama ve Haber Alma Özgürlüğü” ilkesi bulunmaktadır. Bu ilke Habermas’ın “Liberal Kamusal Alan Modeline” dayanmaktadır. “Herkes ifade özgürlüğü hakkına sahiptir. Bu hak, kamu makamlarının müdahalesi olmaksızın ve ülke sınırları gözetilmeksizin, kanaat özgürlüğünü ve haber ve görüş alma ve de verme özgürlüğünü de kapsar. Bu madde, Devletlerin radyo, televizyon ve sinema işletmelerini bir izin rejimine tabi tutmalarına engel değildir” (Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi, 10. Madde (<http://www.danistay.gov.tr/upload/avrupainsanhaklarisozlesmesi.pdf>)).

21.yy kamusal alanında, teknolojinin de yardımıyla medya merkezde yer almaktadır. “Kamusal alan tartışmalarında medya konusunun merkezi bir yerde olması bu kitlesel araçların kamusal iletişimi mümkün kılmasından, modern dünyada kamusal bilgi ve anlam ufkunun ve kamuoyunun üretiminde giderek artan bir etkiye sahip olmasından kaynaklanır” (Özbek, 2004, s. 443–445). Medyanın dışında, insanların temas kurduğu kamusal alanlar da (dışarı) medya kadar etkili iletişim sağlanan mekanlardır. Olağanüstü hal durumlarında iktidarların sokağa çıkma yasağı koymasına muhtemel bu sebeptendir.

Kamusal alan kuramının şu an işlevine bakılarak, Habermas’ın söylemlerinden yola çıkarak yaşadığımız coğrafya incelenirse ütopyik bir fikir haline dönüştüğü görülmektedir. Ütopya haline gelen bu kamusal alan anlayışını Özbek, Kamusal Alan kitabında “Habermas’a göre burjuva kamusal alan anlayışı ütopyik potansiyeli pratikte hiçbir zaman bütünüyle gerçekleşmedi. Özellikle yerine getirilmeyen talep, bilgi ve tartışmanın herkesçe açık ve serbestçe erişilebilir olması talebiydi.” sözleriyle açıklamaktadır (s. 106). Liberal kamusal alan modeli, kamu ve devlet arasında bir çizgi olması gerektiğini savunmaktadır. Parleментар sistemle birlikte bu çizgi ortadan kalkmış ve kamu – devlet iç içe geçmiştir. “Kısacası, kamusal alan devlet değildir; aksine, devleti dengeleyen bir karşı ağırlık oluşturma işlevi görebilecek olan ve gayri resmi olarak harekete geçirilmiş hükümet-dışı söylemsel fikirler gövdesidir” (Özbek, 2004, s. 128 – 230).

Türkiye örneğinde “Kamusal alan gerçekten kamusal alan mı? Kamusal alan ise ne kadar kamusal alan?” sorusuyla karşılaşılmaktadır. Batılı ülkelerde, sosyoloji alanında bu soruya cinsiyetçi bir tutumla yaklaşılmaktadır ve “özel alan; kadın, kamusal alan erkek” sonucuna varılmaktadır. Türkiye örneğinde de bu çıkarımın gerçekliğinden bahsedilebilir ancak cinsiyetçi kıyaslamaya gelene kadar gerçek anlamıyla kamusal gerçekten kamusal mı? sorusu sorulmalıdır. Uygulanamamasının sebebi oldukça açıktır. 1982 Anayasası’nın etkisi ve kelime olarak kamunun zamanla başkalaşıma uğraması sonucu Türkiye kamusal alanında, sosyolojik anlamının dışında, kelime anlamıyla gerçek bir “burjuva kamusal alanının” mevcut olduğu görülmektedir. Kamusal alan temelli demokrasi kavramından yola çıkılırsa, taraflar arası “Bana demokrasi, sana otokrazi” (Bana yasal, sana yasadışı) söylemi görülmektedir. Kamusal alan, başkalaşıma uğrayarak “politik alan”a dönüşmektedir. Kamusalın alt başlıklarından olan ve kamunun

yararı için kullanılan sistemlerden, yargı sistemi (hukuk), basın – yayın kuruluşları (iletişim) iktidar tarafından yönetilen, yönlendirilen mekanizmalar haline gelmiştir.

Birey, özgürlük, demokrasi gibi kavramları günümüzde kullanmak oldukça sorunludur. Her tarafa çekilebilen bu kavramların içerikleri de boşaltılmış durumdadır. Özellikle egemen sınıfın bu kavramları manipüle ettiği bir gerçektir. Demokrasi, özgürlük ve bu kavramlarla bağlantılı ve önemli olan meşruluk kavramı dönem dönem tekelleşse de, Martin Heidegger ve Hannah Arendt'in özgürlük kavramlarına yaklaşımını inceleyen Fatmagül Berktaş, Defter dergisinde, "Çoğunluk, yeryüzünün yasasıdır" diye yazmaktadır (https://www.academia.edu/34899020/HE%C4%B0DEGGER_VE_ARENDTTE_%C3%96ZG%C3%9CRL%C3%9CK_B%C4%B0R_KES%C4%B0%C5%9EME_NO_KTASI), (s.1). Çoğunluğun onay vermesiyle hukuk, meşru hale gelmektedir.

TDK sözlüğünde meşrunun karşılığı şöyledir. Meşru: Geçerli olma durumu, yasal (1994, s. 523). Kamusal alanın alt başlıklarından biri olan hukuk kavramına ait bir terimdir. Meşruluk, demokrasi temelli bir kavramdır. Toplumun tarihsel deneyimlerinden ideal olarak benimsediği yönetim şekli (başkanlık, parlamenter sistem) ne olursa olsun, bireyin özgürlük ilkeleri devlet tarafından garanti altına alınmalıdır. Siyasal iktidar toplumun bütününe ilgilendiren kararları alıp, kararların uygulanmasında zor kullanma, hukuka başvurma hakkına sahiptir. Kamusal alan sorgulamasından yola çıkılırsa meşruluk da bu sorgulama esnasında dikkat çeken alt başlıklardan biridir. Kamusal alan ve meşruluk modern toplumlarda gerçek anlamını kazanmış kavramlardır. Demokrasinin olmadığı toplumlarda, monarşi ile yönetilen geleneksel toplumlarda saray hukuki açıdan meşru sayılmaktadır. Saray'dan sonra soylular ve ticaretle uğraşan zenginler gelmektedir. "Modernleşme ile birlikte 'meşruluk' anlam değişmesinden ziyade el değiştirdi" demek daha doğru olur. Demokrasi yardımıyla yönetim halka verilmiştir ve ulusal irade yardımıyla çoğunluğun seçtiği iktidar meşru sayılarak geleneksel anlam aşımaya çalışılmıştır. Bireylerin katılımıyla gerçekleşen demokratik seçimlerde, birey o ülkenin bir parçası olarak hissettirilir ve bireyin oy verdiği aday kaybetse bile bir şey söyleme hakkı bulamaz ve itaat etmekle zorunlu kılınmaktadır. Bireye kazandırılan ulusal iradenin bir parçası olma duygusu meşruluğun temelini oluşturmaktadır. Geleneksel otoritede aynı itaat etme durumu söz konusudur. Monarşiyle yönetilen toplumlarda yönetici öldüğü zaman hanedan üyelerinden

kralın varislerinden biri yönetime geçerken, yine birey tarafından itaat etme söz konusudur. Devlet yönetmenin kutsal bir görev olduğu ve bu görevin tanrı tarafından verildiği inancı henüz diğer bir adı "kamu" olmayan halk tarafından meşru sayılmaktadır. Modern otoritelerde meşruiyeti belirleyen araç, halk tarafından seçilen iktidarın, parlamento yardımıyla yasama – yürütme yetkisini elde etmektedir. Var olan anayasa kuralları devlet, iktidar ve halk için geçerlidir. Meşruiyet kavramı halka indirildiğinde uyulması gereken kurallar bellidir. Kural ihlali gerçekleştiğinde anayasada işlenen ihlal sonucunda ne yapılması gerekiyorsa hukuk sistemi tarafından gerçekleştirilir.

Meşruiyet kavramı Türkiye örneği üzerinden değerlendirilirse, meşruiyet tanımlamalarına kısmen uymaktadır. İktidarın kaynağı olan "halk iradesi" söylemi "milli irade" söylemine dönüştürülmüştür. Kamusal alan temelli demokrasi kavramından yola çıkılırsa, halk ve iktidar arasında "Bana demokrasi, sana otokrasi" (Bana yasal, sana yasak) söylemi görülmektedir. Monarşi'de olduğu gibi demokratik diye adlandırılan yönetim sisteminde, yasalar piramidin en tepesinden aşağıya doğru var olmaktadır.

2. BÖLÜM: İKTİDAR, SANAT VE SİYASET

1830 ve 1848 devrimleri sonrasında sanatçının ve sanatın rolünün, dönemin devrimci kalkışmalarının, ayaklanmalarının, ütopyik sosyalist, komünist akımlar ve Komün olmadan anlaşılıp anlaşılamayacağına farkındalığı doğmuştur. (A. Kuryel, B. Ö. Fırat, 2015 s.12) Özellikle Nazi Almanya'sında, Frankfurt Okulu'nun var olmasıyla birlikte sanat, siyaset ilişkisini gözden geçirmek gerekli olmuştur. Bu gereklilik yine Frankfurt Okulu'nun farkına vardığı eleştirel kuram, iletişimsel eylem, kültür endüstrisi gibi konular yardımıyla, sanatın bir eleştiri aracı olarak kullanılabileceğini göstermiştir.

Ayrıca 20.yyın başlarında Rus Konstrüktivizmi de Stijl ve Bauhaus gibi sanat hareketleri, ileri rasyonel hareketi tercih ederek, ütopyacı toplumları angajman yoluyla teşhir etme yolunu seçtiler. Bu ütopyacıların toplumda yaşattığı hüsrân, toplumlarda adaletsizlik, yozlaşma ve daha aktif siyasi sanatın önünü açacaktı. Siyasal sanatın en önemli eserlerinden birisi Pablo Picasso'nun Nazi Almanya'sının bombaladığı Guernica kasabasını betimlediği "Guernica" adlı eseridir. Bu görkemli resmin etkisi çoktandır aşmış, zamanın ve mekânın içerisinde savaşın kurbanlarının çığılı sayılmaktadır (Heartney, s.365-367, 2012) (Görsel 1).



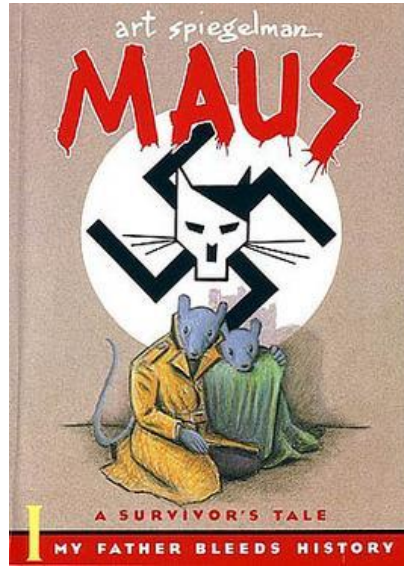
Görsel 1. Pablo Picasso, 1937, Guernica

Wikipedia. Erişim: 28/10/2018

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)#/media/File:Picasso_Guernica.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)#/media/File:Picasso_Guernica.jpg)

İlerleyen zamanda Almanya'da bu görevi Berlin Dadaistleri ve daha sonra Fluxus üstlenmiştir. Söz konusu sanatçıların çoğu Alman Yeşiller Partisi, Sol Parti gibi Marksist geleneğe bağlı partilere üyeydiler.

“Guernica” dışında sanat tarihinde yerini almayan ve Picasso ile aynı tutumu sergileyen sanatçılar mevcuttur. “Spiegelman mesela, karmaşık toplumsal veya siyasal sorunları karikatürize eden çizimleri vardır. Eşiyle birlikte 1980lerde kurdukları RAW dergisiyle “Maus: A Survivor’s Tale” başlığıyla yayımlamışlardır. Spiegelman, Yahudileri fare, Nazileri ise kedi olarak çizerek ölen ile öldüren arasındaki bu çatışmanın varlığını evrensel olarak sergilemektedir” (Heartney, s. 374, 2012) (Görsel 2).



Görsel 2. Art Spiegelman,1991, Fare: Hayatta Kalanın Öyküsü, Maus: A Survivor’s Tale.
Wikipedia, Erişim: 30.10.2018, <https://en.wikipedia.org/wiki/Maus#/media/File:Maus.jpg>

Çağdaş sanat alanında, ürün yaratma yöntemi aynı şekilde devam etmekte ve estetik kaygılardan arındırılan hamleler haline gelse de A. Kuryel ve B. Ö. Fırat “Estetik devrim fikrine dayanan siyaset, Sovyet rüyasında kaybolursa da, bugün yeni bir kentsel mobilyadan hareketle bir cemaati yeniden icat eden tasarımcıların, ya da fakir banliyölerin peyzajında beklenmedik bir nesne, görüntü ya da yazı dahil eden ilişkisel sanatçıların daha mütevazı çağdaş ütopyalarında yaşamaya devam etmektedir” sözleriyle kamusal alanda icra edilen yasadışı sanatı işaret etmektedirler (2015, s.17). Günümüzde yaratıcılık, örgütlenme ve eylem repertuarını tanımlamak için farklı kavramlar kullanılıyor: Eylemci-sanat, sanat aktivizmi, kültürel aktivizm, kültür karıştırma, eros efekti¹, etik gösteri,

¹ 1968’ den bu yana özellikle Orta Asya’ da başlayan, çeşitlenerek var olan halk ayaklanmaları.

müdahalecilik, iletişim gerillası veya oyuncu gerilla, yaratıcı oyuncu direniş, taktiksel eğlence, taktiksel medya veya radikal alay. Bu tanımlamaların çoğu, yeni bir eylem formuna işaret ederken, bu yeniliği tarihsel sürekliliği olan bir anlatı içerisinde kavramaya, estetik politik dip dalganın jeneolojisini kullanarak anlamaya yönlendirdiği ifade edilmektedir (2015, s.21).

21. yy ortalarına gelinirken, sanat ve politika ilişkisi sorgulanma ihtiyacı meydana gelmiştir. Bu sorgulamayı en iyi yapan sanatçıların başında John Heartfield bulunmaktadır. Heartfield sanatı politikaya karşı silah olarak kullanan öncü sanatçılardandı. Weimar Cumhuriyet'inin kurulması ve Nazist düşüncenin yaygınlaşmasıyla birlikte, hükümeti eleştiren savaş karşıtı, poster niteliği taşıyan kolajlar üretmiştir (Görsel 3).



Görsel 3. John Heartfield, Adolf the Superman/ Adolf Süpermen, 1932

www.johnheartfield.com Erişim:15.10.2018. <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/adolf-the-superman-hitler-portrait>

Bu sorgulamayı yapan sanatçılardan birisi de Joseph Beuys'tur. İkinci dünya savaşı sonrası, yalnızca yaşadığı coğrafyanın değil tüm dünyanın kötü bir hal aldığını düşünmüş ve edindiği deneyimler sonucunda kendisini dünyanın iyileştiricisi olarak görmüştür. Beuys'un eser ve performanslarındaki politik

sorgulamalar, John Heartfield'ın afişlerine nazaran dolaylıdır. Sanat ve siyaset karşıtlığı coğrafyalara göre farklılık gösterse de temeli aynıdır. Örneğin, iktidar söylemini din ve ahlâk üzerine kurmuş olan rejimlerde, erotik resimlerin ya da cinsel kimlik meselesini kurcalayan performansların, düzen karşıtı doğalarından ötürü, pekâlâ siyasal olduğu söylenebilir (Yılmaz, 2014, s.298). Buradan yola çıkarak söz konusu politik olma durumu, muhalif eylemci olmayla başlamaktadır. Söz konusu eylem biçimi alışlagelmişin dışında sanat ile siyasetin birleşmesiyle meydana gelen sanat eylemleri haline dönüşmektedir. Joseph Beuys' un 1 Mayıs 1972'de Berlin, Karl Max meydanında "süpürme" eylemi ideal örneklerden birisidir. Gösteriler sonrası iki öğrencisiyle birlikte meydanı süpürür ve elde ettiği süprüntüyü galeride sergiler (Görsel 4).



Görsel 4. Joseph Beuys, Sweep up/ Süpürmek, 1972

Tate Modern. Erişim: 10.06.2019. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-9>

Gerald Rauning'e göre, sanatsal-politik pratikler, nihayet sanat ile eylemcilik arasındaki ayrımı geride bırakarak yeni bir yatay geçişlilik alanı oluşturuyor: "ne dar anlamıyla sanat alanının, ne de politika alanının parçası olan bir alan" (Kuryel, Fırat, 2015, s.22).

Kolektif eylemlerin, sanat alanında görünür hale geldiği 21.yyda aktörler (sanatçılar), önceki deneyimlerinden faydalanarak ve edindikleri kavramsal ve örgütsel kaynaklara dayanarak tercihlerini yaparlar. Tilly, Tarrow ve McAdam' a göre repertuvar “aktörlerin edindikleri birikimleri ile otoritelerin stratejilerinin karşı karşıya geldiği ve kesiştiği kültürel olarak kodlanmış” kolektif ve ya bireysel eylemlerdir (Kuryel, Fırat, 2015, s.31). Bu deneyimler tarihten edinilen başkaldırılarla edinilmektedir ve bu edinimler gelecekte de şu anın etkileriyle şekillenecektir.

Sanat, siyaset ve iktidar üçgeninde en yaşlı olanıdır sanat. İnsanın var oluşundan bu yana yaşamını, yazı dışında aktardığı görsel araç olarak kalmıştır. Sanat yapma eğilimiyle ortaya çıkan sanatsal ürünler, sanat nesnesi olmasının yanı sıra belge niteliği de taşımaktadırlar. Bu söylem bize “Mağara sanatı”nı işaret etmektedir.

2.1. Mağara Duvar Resimleri Kamusal Alan Örneği Olarak Berlin Duvarı

Mekan ve sanat ilişkisi mağara duvarlarına kadar dayandırılabilir. Mağara duvar resmi örneklerine bakılacak olursa, Fransa'nın Dordogne bölgesindeki mağaralar Paleolitik dönem resimleriyle ünlüdür. 1940 yılında keşfedilen Lascaux mağarası, çeşitlilik açısından ilk sıralarda yer almaktadır. Duvarlarında ve tavanında 600'den fazla hayvan figürü bulunmaktadır. Bu resimlerin yaklaşık 20.000 yaşında olduğu tahmin edilmektedir. 6 bölümden oluşan mağarada insan, hayvan figürleri ve soyut işaretler olmak üzere 3 başlıkta toplanan 2000 figür renklendirilmiş ve ya kazanmıştır. Bu mağaradaki resimlerde genellikle av hayvanları ve av sahneleri resmedilmiştir. Buluntular, bu resimlerin kemikler, kuş tüyleri gibi araçlar yardımıyla, bitkisel ve hayvansal yağlar, mineral tozlar kullanılarak renklendirildiğini göstermektedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Lascaux>) (Görsel 5). Resimlerin ne amaçla yapıldığı tam olarak bilinmese de hayvanların gebe resmedildiği ve mağaranın erişilemeyen kısımlarına yapıldığı için çevredeki varlıkları inançla birleştirerek, avlanma öncesi avın verimli geçmesi ve yaşadıkları coğrafyanın bereketli olması için bir çeşit büyü olduğu düşünülmektedir. Ernest H. Gombrich, Sanatın Öyküsünde bunu şöyle açıklamaktadır:

Bu bulguların daha iyi bir açıklaması, bunların, resim yapmanın insana güç verdiği ilişkin evrensel inanın en eski örnekleri olmasıdır. Bir başka deyişle bu ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ve taşbaltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı (2014, s. 41-42).

Paleolitik çağda yapılan bu resimler daha sonraki çağlarda da değer görerek, onarılmış ve bir çoğu çağımıza kadar gelmiştir. Ziyarete açılan mağaradaki resimlerin ışıktan ve havadan zarar gördüğü tespit edilince 1963 yılında ziyarete kapatılmıştır. Mağaranın, Lascaux II adlı simulasyonu inşa edilmiş ve ziyarete açılmıştır (https://www.ancient.eu/Lascaux_Cave/).



Görsel 5. Lascaux mağarası/ Lascaux cave

Sacred-sites. Erişim: 2.2.2018, <http://www.sacred-sites.org/threatened-sacred-sites/lascaux-cave/>

Duvar resimlerinin dışında farklı coğrafyalarda bulunan, Paleolitik Dönem heykelciklerinde de benzer figürler görülmektedir. Bu figürlerin de güç ve bereket beklentisi amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. İnsanların inandıkları tanrı veya güçle nesne ya da görüntüler aracılığıyla iletişim kurmaya çalıştığı görülmektedir.

Duvara çizilen bu resimlere çağlar arası iletişim aracı olarak bakılırsa, dönemin şartlarını, yaşamını, inançlarını ve insanların içinde bulunduğu durumu bize ilettiği görülür. Zamanla mağaradan çıkan insan, yerleşik hayata geçerek köyleri ve kentleri kurmuştur. Mağara duvarıyla arasında kurduğu ilişkide araçlar değişse de amaç neredeyse aynıdır. Boyutu, malzemesi yapılış amacı değişen duvar, yine

bireyin barınma ihtiyacını gidermek için inşa ettiği ve bireyi tecrit eden, içerisi ve dışarı arasındaki sınır olmuştur.

İçeri ve dışarı zamanla kavramlaşarak, özel alan ve kamusal alanı oluşturmuştur. İçerisi özel, dışarı kamusaldır. Richard Sennett, Kamusal İnsanın Çöküşü adlı kitabında “Kamusal alan insan yaratımıdır; özel alan ise insanlık durumudur.” diye yazmaktadır (2002, s.138). Burada Sennett özel alanı açıklarken mağarayı (barınak) işaret ettiği düşünülebilir. Kamusal alan ise sokakları, caddeleri, meydanları içeren, insanın zamanla ürettiği ortak kullanım alanlarını belirtmektedir.

21.yy. da özel alanı olan duvarına afiş asan kişi ve mağaranın duvarına resim yapan ilkeller arasındaki ortak nokta ihtiyaçlardır. İlkelerde bu bolluk, güç gibi bedensel (maddi) ihtiyaçların giderilmesi isteminden doğarken, bugün ruhsal (manevi) ihtiyaçların giderilmesi düşünülmektedir. İletişim de göz ardı edilemeyecek bir konudur. Paleolitik Dönem’de bu iletişim ilkel insan ve inandığı şey arasındayken, aynı eylem bugün sanat adı altında sanatçı, izleyiciye dönüşmüştür.

Malzemesi değişse de (toprak, beton, cam) amacı değişmeyen ve zamanla yüzey algısından mekân algısına dönüşen duvar, içeriği sınırlandıran, dışarıyı (sokakları, caddeleri, meydanları) biçimlendiren araç olarak kullanılmıştır. Barınma ihtiyacının dışında inanç, özel alan sınırı, ülke sınırı gibi kamusal alanların şekillenmesinde önemli bir araç ve kamusal alan kavramının görsel olarak karşılığı olmuştur. 21.yy Paris şehrinin yeniden planlanması, dışarıyı biçimlendiren duvarların önemini yansıtmaktadır. 1830 ve 1848 Paris halk direnişlerinin uzun bir süre kırılmamasının en önemli sebebi, birbirlerine yakın duvarlar barındıran dar sokaklardır. Birinci bölümde belirtildiği üzere Georges - Eugene Haussmann iktidarın güvenliği açısından benzer olayların yaşanmaması için binaları yıkıp kenti yeniden tasarlamış ve geniş caddeler inşa edilmiştir. Benzer bir olay yakın tarihte coğrafyamızda yaşanmış ve sonuçları neredeyse aynı olmuştur.

Sokaklar, (sokak, burada kamusal alanı temsilen kullanılmıştır) bireylerin A noktasından B noktasına ulaşırken, içinden geçip gittikleri, diğer bireylerle karşılaşmaların ve buluşmaların olduğu mekanlardır. Henri Lefebvre “Kentsel Devrim” adlı kitabında “Sokaklarda insanlar karşılaşmazlar, birbirlerine yaklaşırlar. Onu beraberinde götüren, “biz” in varlığıdır. Sokak bir grubun, bir “öznenin”

oluşmasına izin vermez, bir şeyin peşinden gelen insanlar yığınını taşır. Peki bu insanlar neyin peşindedir? Meta dünyası sokakta açılır” diye yazmaktadır (2015, s. 23). Bu sebeptendir ki “kamu” kelimesinin karşılığı her ne kadar “halk” olsa da kamusal alanda iktidarın hüküm sürdüğü görülmektedir.

Her ne kadar iktidar tarafından bu tür karşılaşmalara engel olunmaya çalışılsa da verilecek olan örnek ve sonuçları bu karşılaşmaları destekler niteliktedir. 20.yy. ın ikinci yarısında Almanya’da inşa edilen 46 km uzunluğundaki Berlin duvarı sosyalizme dayalı ekonomiyi benimseyen Doğu Almanya’dan, kapitalizmi benimseyen ve büyük bir ekonomik büyüme yakalayan Batı Almanya’ya halkın göç etmesini engelleme, Berlinlileri tecrit etme amacıyla inşa edilmiş biri 3,5 diğeri 4,5 metre yüksekliğinde beton bloklardır. Sosyalist Doğu Almanya yöneticileri tarafından yapılması uygun görülmüştür ve ilk başta basit bir dikenli tel iken, kaçak göçlerin devam etmesi nedeniyle zamanla dikenli tel beton bloklara dönüşmüştür. Duvarın doğu kısmı kaçmaya yeltenecek insanların kolay görülmesi için beyaz renge boyanmış, gözetleme kuleleri ve mayınlı alanlar inşa edilmiştir. Buna karşılık duvarın Batı Almanya’ya bakan tarafı ise isyankar bir tutum sergileyen halkın grafiti ve çizimleriyle doluydu (Görsel 6). 1989’ da yıkılan duvarın bazı parçaları sembolik olarak durmaktadır.



Görsel 6. Berlin Duvarı, 1986 / Berlin Wall.

Kingandmcgaw. Erişim: 1.12.2017.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Berlin_Duvar%C4%B1#/media/File:Berlinermauer.jpg

3. BÖLÜM: POLİTİK SANAT VE SOKAK SANATI

Tarih öncesi mağara resimlerinde olduğu gibi Berlin halkı da içinde bulunduğu durumu, kendilerini tecrit eden duvara yansıtmıştır. Duvar, hem tecrit edici işlevinden hem de resim yapılan yüzey olma görevinden bir şey kaybetmemiştir. Kamusal alanda var olan bu tür yüzeylerin, resim yapmak ve yazı yazmak için kullanılışlı alanlar olduğu görülmektedir. Grafiti sayesinde sanat alanı olmayan duvarlar, yüzey işlevi bakımından sanat alanına dahil olmuştur. Grafiti'nin çıkış noktasına bakılacak olursa, Berlin duvarının yıkılmasından, 10 yıl kadar önce, hip-hop kültürünün alt başlıklarından biri olan grafiti, antik çağlara kadar uzanan bir eylem olmasına karşın, toplumsal “görünür” bir olgu haline gelmesi 1970’lerden sonra Amerika Birleşik Devletleri’nde, özellikle New York’ un dış mahallelerinde ve arka sokaklarında görüldü. Grafiti, göçmenler buldukları bölgeye kendi amblem veya takma adlarını boyalarla yaparken amaçları kendilerine alan oluşturma ve var oluşlarını ifade etme ihtiyacı ile doğdu. Genel olarak beslendiği felsefe hip-hop kültürüdür. Çoğu kişi için hip-hop bir müzik türü olarak algılansa da sanıldığığının tersine bir müzik türü değil, genel anlamda bir kültürün ve yaşam tarzının adıdır (Güneş 2007 s.39-44). Bu kültürün görsel karşılığı da grafitidir. Çeteler arası rekabete sebep olduğu için yazılan yazıların daha dikkat çekici ve görünür olması için renkleri, boyutları ve mekanları zamanla değişti. Alt geçitlerde, mağaza kepenklerinde yer alan yazılar şehir merkezi ve banliyöler arasında ulaşımı sağlayan tren vagonlarının dış yüzeyine taşınarak daha fazla görünmesi sağlandı. 70’lerin sonlarına gelindiğinde rekabetin de yardımıyla grafitiler sadece banliyölerde değil kent merkezlerinde görülmeye başladı. Grafitinin New York şehir merkezine kadar gelmesi, iktidarın kent üzerindeki otorite kaybı demektir. Her ne kadar beğeni toplasa da hukuki açıdan meşru olmayan eylemlerdi ve Vandalizm başlığı altında yerlerini aldı. Dönemin New York yöneticileri bu gruplarla mücadelede resimlerin temizlenmesi için özel kimyasallara hatırı sayılır miktarda para harcadı ve grafiti yapanların yakalanması için özel ekipler kurdu. Aynı durum Avrupa’daki yöneticiler için de geçerliydi (Güneş, 2007 s.39-44). Avrupa’da, özellikle Almanya’da benzer eylemler daha fazla gerçekleşmekteydi ve yüzey olarak Berlin Duvarı kullanılıyordu. Yapılan yazılamalar New York’taki grafitilerden çok farklıydı. Genellikle grafiksel öğeler göz ardı edilip isyankar tutumla düz yazılar yazılmıştır.

Siyahi göçmenlere ait bir alt kültür olmaktan çıkıp bütün genç nesil tarafından beğeni görerek icra edilen graffiti rekabet simgesi olmaktan çıkarak, bazı kesimler tarafından sanatsal eylem olarak anılmaya başladı. Graffiti ismini şehre yazma eylemi olmaktan, yani bireysel ifade yöntemi olmaktan çıkarak “sokak sanatı” başlığında toplumsal ve sosyal konuları da ele alan bir disiplin haline geldi. Graffiti yapan kişi “writer” olarak anılmaktan çıkarak, “sanatçı” olarak anılmaya başladı. Her ne kadar graffiti ve sokak sanatı kullanılan malzeme ve teknik bakımından farklılık gösterdiği için ayrıştırılsa da, amaç aynı olduğu için “sokak sanatı” başlığında toplamak mümkündür. “Bu terim ilk kez 1985’te Alan Schwartzman’ın Street Art kitabında kullanılmıştır” (Bahar, Çolakoğlu, Ataç, Soley, 2014, s.25). Sokak sanatı, kendinden önceki Pop art, Dadaizm ve Punk kültüründen beslenerek kamusal alanda hak iddia eden kişilerin aracı olmuştur. Sokak sanatını diğer akımlardan ayıran en büyük özellik alt – üst kültürü aynı hizada tutmasıdır. Alt kültürün hareketleriyle, galeri ve arazi sanatına karşı alternatif bir mecraya dönüşmüştür kamusal alan. “Toplu halde kent sanatı olarak damgalanan kimi uygulamaların özünde öncelikle kentsoylu sanatına, onun kullandığı malzemelere (şövale resmi) ve sergi mekanlarına (galeri, müze) bir başkaldırı vardır” (Bahar ve diğerleri, 2014, s.19). Aynı zamanda alışlagelmiş galeri - sanatçı - izleyici üçgeninin sorgulamaya davet eden bir yönü de vardır. Başta İngiltere olmak üzere Avrupa ülkelerinde, internetinde yardımıyla popüler protesto biçimi haline gelmiştir. Sokakta icra edilen bir eylem biçimi olması ve herhangi bir kuralın olmaması bu sanatın özgürlüğün sanatsal hali olduğunu düşündürülebilir.

Sokak sanatı Avrupa’daki bütün ülkelerde yasadışıdır ve Vandalizm başlığı altında toplanmaktadır. Bu eylemi gerçekleştiren kişinin yakalanması halinde kabahatler kanunundan, kamu malını kirletmek suretiyle mala zarar verme suçundan dava açılır ve hapis veya para cezasına çarptırılır. Kamusal alanda olmasından dolayı uzun süre kalıcılığı mümkün değildir. Bu kalıcılığı sağlayan araç ise fotoğraf makinesi veya video kameradır. Sokak sanatını icra edenlerin en büyük özelliği hızlı olmalarıdır ve bu yüzden sokak sanatında sıklıkla şablon baskı tekniği tercih edilir. Şablon baskı, uygulanacak olan görselin siyah veya renkli kısımlarının kesilip maskelenerek, spreyle boyayla seçilen yüzeye uygulanmasıyla gerçekleşir.

Sokak sanatı denildiğinde akla ilk gelen isim Banksy’dir. Kimliği belli olmasa da İngiltere’nin liman şehri olan Bristol’de doğduğu ve orada yaşadığı

düşünülmektedir. Şablon baskı tekniğini kullanan sokak sanatçısı, politika, din, savaş gibi evrensel konular üzerine çalışmaktadır. Her sokak sanatçısında olduğu gibi Banksy'nin de bir tagg i (imzası) vardır ve bu imza bir faredir. Fare doğası gereği yer altında yaşayan, geceleri dışarı çıkan bir haşeredir ve alt kültüre ait toplumdaki dışlanmış insanları temsil etmektedir. Baskılarda elinde sprej boya kutusuyla yazı yazan ya da pankart tutan fareler çokça kullanılmıştır. Banksy, kitabı Existencilism'de bu konuyla ilgili şöyle der: "Bütün kaybeden güçsüzlerin bir araya gelerek ayaklandığını hayal ediyorum. Yeraltındaki bu haşeratlar iyi bir ekipman olarak yeryüzüne çıkacaklar" (<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/intermedia/article/view/5000213110>). (Görsel 7).



Görsel 7. Banksy' nin yapmış olduğu bir fare, Batı Şeria
Banksy. Erişim: 11.03.2018 <http://www.banksy.co.uk/out.asp>

Banksy, küreselleşmeye karşı yoksulluk, ezilen halk, savaş, dünya barışı, göçmenler gibi ana başlıklarda sermaye ve devlet ilişkisindeki iki yüzlülüğü sanatıyla göz önüne sermekte ve diğer insanlarda da farkındalık oluşturmaya çalışarak gücü tersine çevirmeye davet etmektedir. Polis ve çocuk figürlerini de çokça kullanmıştır (Meriç, Ö. 2017, s.148 – 150). (<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/intermedia/article/view/5000213110>.)

Banksy çalışmalarını sadece İngiltere ile sınırlamamış, Amerika'dan Ortadoğu' ya kadar ulaşmıştır. Banksy'nin işleri bazı kesimlerce grafiti başlığı altında

değerlendirilse de kendisi grafitici olmadığını belirtmektedir ve bunu da “Graffiti bir şeyi değiştirirse, illegal olur.” diye bir duvar yazısında belirtmiştir (Görsel 8). Sanatçı bu söylemiyle grafitinin toplumsal olanın dışında olmadığını belirtmiştir. Robbo adlı grafitici ile atışmaları da bunu destekler niteliktedir. (<https://www.youtube.com/watch?v=gEE4vM1yx6A>)



Görsel 8. Banksy. If graffiti changed anything - It would be illegal./
Graffiti bir şeyi değiştirirse, illegal olur.”

Erişim: 10.03.2018 <https://news.fitzrovia.org.uk/2011/04/25/banksy-graffiti-fitzrovia/#prettyPhoto/0/>

Her ne kadar galeri ve müze mekanlarına bir başkaldırı da olsa sokak sanatının ürünleri galerilere, müzelere ve koleksiyonlara girmiştir. Aynı şekilde graffitiler de gençlere hitap eden tüketim nesnelere reklamlarında kullanılmıştır ve başarı da sağlanmıştır.

Çoğu firma satış stratejilerine grafitinin ve genel anlamda hip-hop gibi felsefesini katarak bu yaşam tarzını ürünlerine yansıtmaya çalıştı. Sonuç olarak, otoriteye karşı duruş ve toplumdaki sıkıntılara vurgu üzerine kurgulanan taban hareketi graffiti, günümüzde alınıp satılan bir sanat ve kapitalist sistemin mal ve hizmetleri sunmada sıklıkla başvurduğu bir pazarlama aracı haline döndü (Güneş, 2007), (Görsel 9).



Görsel 9. Adidas tarafından Hip-hop' un bir araç olarak kullanılması.

E-bay Erişim: 16.04.2018 <https://www.ebay.com/itm/ADIDAS-CENTENNIAL-LOW-A1-C2-SNEAKERS-MEN-SHOES-GRAFFITI-017689-SIZE-11-5-NEW-/262905525319>

Vandalizmden sanat piyasasına dahil olan kent sanatının ürünleri, sanatseverler tarafından uygulanmış olduğu yüzeyden alınıp satılmaya başladı. Kamusal alanda herhangi bir duvara yapılan şablon baskının, kimi zaman duvarın sökülmesiyle mekanını değiştirmiştir. 20.yyın sonlarına gelindiğinde, Vandalizm barındıran bu eylemler, sokak sanatı başlığında, çağdaş sanat nesnesine dönüşerek yatırım aracı olmuşlardır. Ancak bu durum bütün sokak sanatçıları ve ürettikleri ürünler için geçerli değildi. 2008 yılında Tate Modern'de dünya genelinde büyük yankı uyandıran bir sergi açıldı.

2008 yılında Tate Modern dünyanın ilk büyük graffiti ve sokak sanatı sergisine ev sahipliği yaptı. Dünyaca tanınmış altı sanatçı Tate'in cephesini devasa duvar resimleriyle süslerken yakınlardaki bir mahkemede, İngiliz graffiti topluluğu DPM'nin üyeleri kamuyu bir milyon sterlin zarara uğratmaktan toplam 11 yıllık hapis cezasına çarptırıldı (Görsel 10), (<http://www.e-skop.com/skopbulten/graffitinin-tarihsel-gelisimi-protesto-aracindan-yatirim-aracina/2301>).



Görsel 10. Tate Modern,2008

E-skop. Erişim: 30.12.2015 <http://www.e-skop.com/skopbulten/graffitinin-tarihsel-gelisimi-protesto-aracindan-yatirim-aracina/2301>

Tate Modern'in bu sergisinden ve yargıçların kararından sonra, sonuçlanmayan ciddi bir tartışma başladı. Grafiti suç mu? Sanat mı?

Pek çok belediye, grafiti sanatçılarına özel alanlar inşa etmiştir. Hatta dünya genelinde yasal duvarların yerini gösteren bir harita bile mevcuttur (<https://www.legal-walls.net/>). Bazı yönetimler ise oluşturduğu ekiple, bölgelerine yapılan sokak sanat nesnesinin güzel olup olmadığını belirleyip, kalmasını veya silinmesini sağlasa da yasadışı eylemlerdir.

Yasadışı gerçekleştirilen eylemlerde gelenekselleşen ve değişmesi mümkün olmayan "sanatçı, galeri, izleyici" üçgeni üzerine de sorgulamalar gerçekleştirilmiştir. Direniş çağında bulunulması ve arz talep ilişkisi sebebiyle, bu eylemler giderek yaygınlaşan ve popülerleşen eylemler haline gelmektedir. Modernizme ait biriciklik, kalıcılık, satın alınabilirlik gibi özelliklerden uzak olsa da çağdaş sanat piyasasında yerini alan sokak sanatı nesnelere veya görselleri galerilerde ve müzelerde görülmektedir. Her ne kadar galeriye karşı olma durumu söz konusu olsa da, galeri mekanında sergilenen sanat nesnelere mevcuttur. Söz konusu çıkarıma Banksy iyi bir örnek olarak sunulabilir. Müzayedeleri eleştiren çalışmalar yapmasına rağmen, son zamanlarda yapmış olduğu "Balonlu Kız" isimli tablo ve satışı sonrasında olanlar, eleştirdiği sistemin bir parçası haline gelmiştir. Dünyanın en saygın sanat müzayedede şirketlerinden birisinde yapılan açık

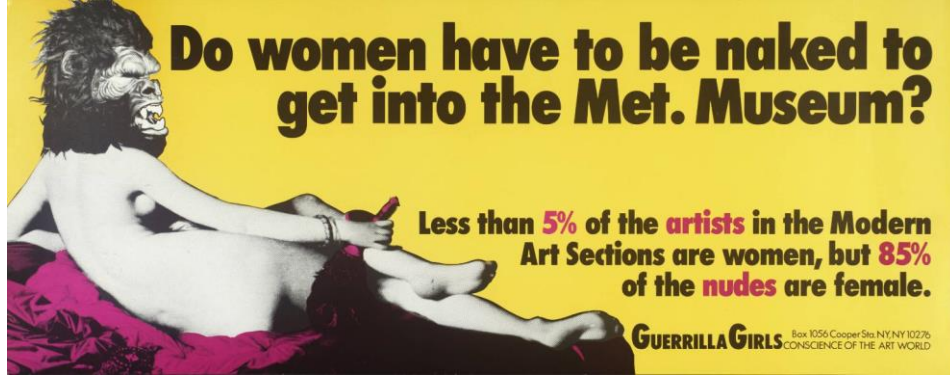
arttırmada, tablonun satıldığı ilan edilince tablo kendi kendini parçalamaya başlamıştır ve değeri artarken ismi de değişerek “Aşk çöptedir”(Love is in the bin) olmuştur (Görsel 11).



Görsel 11. Banksy, 2018, Aşk Çöptedir, Love is in the bin.

Sotheby's Inc. Erişim: 21.01.2019. <https://www.sothebys.com/en/articles/latest-banksy-artwork-love-is-in-the-bin-created-live-at-auction>

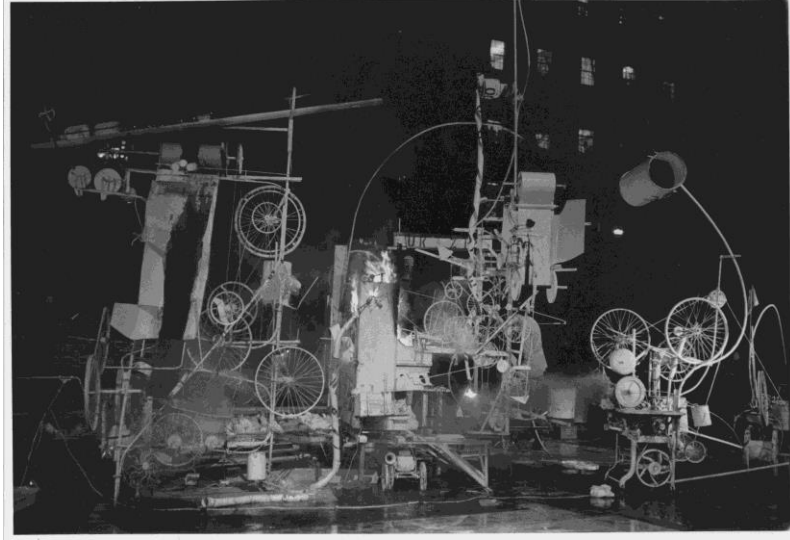
Önceden grev, boykot, yürüyüş, sivil itaatsizlik gibi eylemler doğrudan aktivizme dahil olurken, son yıllarda sanat alanına dahil edilen aktivizm aradığı ideal ortamı bulmuştur. Yaratıcılık, görsellik gibi kavramlarla birlikte karşı tarafı alaycı ve aşağılayıcı bir tutumla protesto etmektedir. “Guerilla Girls” sanatı aktivizmde kullanan gruplara iyi bir örnektir. Erkek egemenliğini protesto eden bu kızlar kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Aktivistler hayranlık duyan insanlar tarafından özgürlük savaşçısı olarak adlandırılırken bu eylemleri onaylamayanlar tarafından terörist olarak adlandırılmaktadır. Afişler ve posterlerle kendileri gibi düşünen insanları bir araya getirmeyi başarmışlardır. (Görsel 12)



Görsel 12. Guerilla Girls, 1989 Kadınlar Met'e Girmek İçin Çıplak Olmalı mı? / Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met.

Tate Modern, Erişim: 16.03.2019, <https://www.tate.org.uk/art/artists/guerrilla-girls-6858>

Banksy'nin eylemine benzer bir eylem ise 1960'da kullanılmış metallere heykeller yapan İsviçreli sanatçı Jean Tinguely tarafından yapılmıştır. Sanatçı New York Sanat Müzesi'nin bahçesinde "New York'a Saygı" isimli oldukça karışık bir konstrüksiyon sergilemiştir. Bu eseri diğer enstalasyonlarından ayıran tek özelliği beyaza boyanmış olması gibi görünmektedir. Dikine koyulmuş eski bir piyano, eski bir adres yazma makinesi, klakson, yanıcı ve duman çıkaran kimyasal maddeler ve bir yangın söndürücüden meydana gelen bu karmaşık kurgu, elektrik verilince titreyerek kendi kendini yakarak imha etmeye başladı. Dünya'nın en ünlü sanat müzesinde, çöpten toplanmış nesnelere bir anlığına sığıp kendini göstermiş ve kendi kendini imha ederek yine ait olduğu mecraya dahil olarak "çöp" olmuştur (Görsel 13). Olay günümüzde olduğu gibi o zaman da basında geniş yer bulmuştur (Lynton, 2004, s. 335).



Görsel 13. Jean Tinguely, 1960, New York'a Saygı, Homage to New York. Moma. Erişim: 21.01.2019. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369>

Yok etme üzerinden farklı bir anlam kazandıran diğer bir sanatçı ise İtalyalı ünlü sokak sanatçısı Blu'dur. Özel sanat kurumlarının ortaklaşa düzenlediği bir etkinlikte kendi duvar resimlerinin de olduğunu başka kaynaklardan öğrenmesi üzerine tepki olarak, Bologna bölgesindeki duvar resimlerini gri renge boyayarak kapatmıştır.

İtalyan sokak sanatçısı Blu, Bolonya Tarih Müzesi'nde (Palazzo Pepoli) gerçekleşecek *Street Art: Banksy & Co.* başlıklı sergiyi protesto etmek amacıyla yirmi yıl boyunca şehrin sokaklarına yaptığı bütün duvar resimlerini tahrip etti. Özel sanat kurumları Genus Bononiae ve Arthemisia Group tarafından ortaklaşa düzenlenen sergide yer alması beklenen 250 eserden bazıları sanatçıların izni olmaksızın yerlerinden söküldü. Kendi eserlerinden bazılarının da sergide yer alacağını öğrenen Blu, XM24 ve Crash adlı eylemci grupların da yardımıyla duvar resimlerinin üzerini gri boyayla kapladı (Görsel 14).

Sanatçının ricası üzerine solcu sanat kolektifi Wu Ming'in blog'unda yapılan açıklamada Blu'nun eserlerini özel kurumların elinden kurtarmak amacıyla bu eylemi gerçekleştirdiği duyuruldu. Eylemin, "bir yandan graffitiyi suç addeden; 16 yaşındaki çocukları duvar yazılarından ötürü mahkemeye çıkaran ve 'şehir adabına' methiyeler düzen; öte yandan, sokak sanatının beşiği olmakla övünen ve bu işten kâr etmeye bakan" Bolonya şehrinin riyakârlığını açığa vurmak amacıyla yapıldığı belirtildi. Daha geçtiğimiz ay Alice Pasquini adlı bir başka sokak sanatçısının yaptığı graffitilerden ötürü 800 avroluk para cezasına çarptırıldığını hatırlatan kolektif, bu koşullar altında "yapılabilecek tek şeyin bu resimleri ortadan kaldırmak" olduğunu belirtti (E-skop, 2016, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sokak-sanatcisi-blu-sermayenin-yagmasina-karsi-kendi-eserlerini-tahrip-etti/2865>).



Görsel 14. Blu, 2016, Duvar resimlerini tahrip ederken.

Artnet News. Erişim: 21.01.2019. <https://news.artnet.com/art-world/blu-destroys-bologna-street-art-448658>

Banksy, J. Tinguely ve Blu' nun yapmış oldukları eylemler birbirleriyle benzerlik gösterse de Banksy ve Blu'nun yapmış oldukları sanatın metalaşması, alınıp satılabilen nesnelere karşı bir tepkisel eylemdir. J. Tinguely'nin yaptığı ise "New York'a Saygı" isimli kendini imha eden düzenleme o zamanlar yeni sayılan yok ederek var etme eylemine dahil olup, tüketim dünyasına dahil olma kaygısı içermeyen "kavramsal sanat" başlığı altında değerlendirilmektedir.

Norbert Lynton, "Modern Sanatın Öyküsünde" şöyle yazar;

İletişim araçları, insanlardan sanatı daha çok uzaklaştırır. Kitle iletişim araçlarının, sanatı kamuoyuna sunma biçimlerine bakalım. Büyük bir hırsızlık ya da dehşet verici bir sahtekarlık haberinde sanat, esrarlı, heyecan verici bir öykü olarak sunulur. Müzayede salonlarında fiyatlar yükselince, sanat bir kumar, bir eğlence konusuna dönüşür. Bir müze herhangi bir esere, gazetecilerin tahminlerinin çok üstünde bir para yatırdığında haberin iletişim araçlarında yayımlanışıyla sanat bu kez başka türlü eğlence konusu olur, (2014, s. 361).

N. Lynton'un bahsettiği sanatın medya yardımıyla başkalaşması Banksy'nin kendi kendini imha eden sanat eserinde karşımıza çıkmıştır. Özellikle sosyal medyanın var olmasıyla artan iletişim araçlarıyla bize ulaşan yoğun görüntü akışında gerçeğin ne olduğu konusunda şüpheye düşmekte haklı olduğumuz çıkarımına ulaşılır.

Banksy'nin Londra, Wood Green semtine yapmış olduğu bir graffiti bölge sakinlerince sahiplenilmiş ve koruma altına alınmıştır. Çok geçmeden graffitinin

yapılı olduğu duvarın yerinden söküldüğü farkedildi. Miami’de bir galerinin bu eseri “Banksy Slave Labor (*Bunting Boy*), Londra, 2012” ismiyle 700.000 dolara satışa çıkardığı farkedildi (Görsel 15). Bölgede yaşayanlar belediye ve medyanın desteğiyle kampanya başlatarak müzayede şirketini yerinden sökülen duvarı satmaktan vazgeçirmiştir.

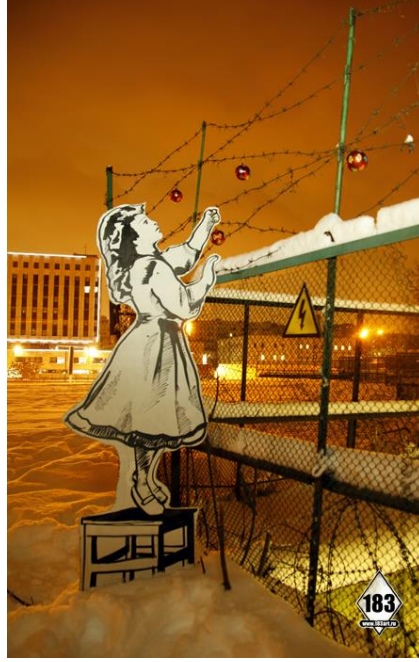


Görsel 15. Banksy, 2012, Köle Emeği, Slave Labor (*Bunting Boy*)

E Skop. Erişim: 21.01.2019, <http://www.e-skop.com/skopbulten/yerinden-sokulen-banksy-graffitisinin-satisina-halk-engeli/1174>

Batıda bunlar olurken Banksy ile aynı zamanda Rusya’da var olan sokak sanatçısı Pavel 183 de kamusal alanda duvar resimleri ve enstalasyonlar yapan bir sanatçıydı.

Pavel kimliğini asla açıklamadı. Duvarları boyarken de, söyleşi yaparken de kar maskesini hiç çıkarmadı. Banksy ile karşılaştırılmasını hem yadırgıyor hem de bir anlam veremiyordu. Ne de olsa Banksy uzak bir ülkede tasasızca hayatını sürdüren zengin ve ünlü biriydi ve düzen karşıtı görünümlü işleri yine aynı düzenin egemenlerince el üstünde tutuluyor, turistik amaçlarla pazarlanıyordu. Hatta graffitilerini yerinden söküp yüksek meblağlara satmaya yeltenen açgözlü "duvar sahipleri" bile vardı. Kaldı ki Banksy cephesinden şüpheli bir intihar haberi almak da pek ihtimal dahilinde değil. New York’taki Monkdogz Urban Art Gallery’nin sahibi ve yöneticisi Bob Hogge da, bu iki sokak sanatçısının durumlarının çok farklı olduğunu dile getirmişti. Ona göre Banksy kişisel nedenlerle anonim kalmayı tercih ediyordu; kendini bir anarşist olarak tanımlayan Pavel ise politik duruşu nedeniyle. Üstelik Pavel’in sokaklarda yaptıkları değil korunmak, neredeyse anında resmi görevlilerce temizleniyor, yok ediliyordu. Dolayısıyla yarattığı onca şeye ulaşmanın tek yolu geride kalan fotoğraflar (E-skop, 2013)



Görsel 16. Pavel 183, 2011, Noel öncesi, Before Christmas.
183 Art. Erişim: 10.01.2019. <http://www.183art.ru/ng/ng.htm>

E-skop adlı internet kaynağında belirtildiği gibi aynı alanda var olan iki aktivist kıyaslanmış ve eylemlerin, üretimlerin ve tavırların farklı olduğu görülmüştür.

Kamusal alanda sergileme biçimleri arasında reklam panoları en yaygın olanıdır. Reklam panoları insanlara tüketim nesnelere ve mekanları hakkında bilgi vermeyi amaçlayan görsellerin sergilendiği yüzeyler olarak görülmektedir. Kamuya ait alanlarda özel sektörün devlet tarafından kiralandığı yüzeylerdir. Mağara duvarına büyü amaçlı yapılan hayvan figürlerinden, modern çağ kamusal alanlarındaki reklam panosundaki markaların reklam görsellerine, metayı göz önünde bulundurarak bakılacak olursa, iki eylemde de görseli yaratan tarafın verimli, bereketli sonuç almasını umduğu bir gelecek zaman vardır. Reklamlar medya ve tüketim toplumunun gelişmesiyle şimdiki halini almıştır.

John Berger reklamlar ile ilgili “Görme Biçimleri” kitabında şöyle yazmaktadır;

“Kapitalizmin egemen olduğu kentlerde tüketim maddelerinin oluşturduğu büyük yığınlar ve reklam ışıkları, “Özgür Dünya”nın sunduğu hemen göze çarpan görsel imgelerdir... Reklam, yüzeysel görünüşü değişmiş, bunun sonucu olarak kıskanılacak duruma gelmiş insanları göstererek bizi bu değişikliğe inandırmaya çalışır. Kıskanılacak durumda olmak, çekici olmak demektir. Reklam çekicilik üretme sürecidir” (2014, s. 131).

Büyük şehirlerde yol kenarlarında bulunan reklam panoları sosyal medya araçları kadar olmasa da etkili araçlardır. Fotoğrafla da ilgilenen Fransız sokak sanatçısı Etienne Lavie, Paris, Milano, Atina gibi büyük şehirlerdeki bilbordlara geçmiş ressamların resimlerinin kopyasını yerleştirip “Who stole my ads?” (Reklamımı kim çaldı?) başlığında sergilemiş ve fotoğraflamıştır. Projenin ismi bizi yanıltmaktadır. Yasadışı bir eylem değildir ve bilbordların günlük kirası ödendikten sonra sergilenen kopya baskılardır. Herhangi bir aktivizm aramak gerekirse, müzede sergilenen resimlerin kamusal alana çıkmış olması müzeye muhalif olma durumu olarak görülebilir (Görsel 17-18).



Görsel 17. Etienne Lavie, 2014, Who Stole My Ads? / Reklamımı kim çaldı?

Etienne Lavie. Erişim:10.10.2017 (<http://etiennelavie.fr/>)



Görsel 18. Etienne Lavie, 2014, Madame Regnault/ Madam Regnault.

Etienne Lavie. Erişim: 10.10.2017. (<http://etiennelavie.fr/>)

Bilboardlarda tüketim nesnesi dışında sanat alanına dahil olan benzer görseller sergileyen Brandalism adlı İngiliz toplulukla örneklere devam edilecektir. Etienne Lavie'nin aksine Brandalism, markalaşma reklamcılık dalaverelerini bozan, uluslararası bir sokak sanatı topluluğu olmasından çok kendilerini aktivist olarak değerlendiren bir gruptur. Dünya genelinde sanatçıları reklamlara karşı yaratıcı önlemler almaya davet ederler ve böylece tüketimciliğin ötesinde bir dünya hayaletmeye çalışırlar. Müdahale edilen reklamların amacı, kamusal alanı kurumsal kontrollerden geri almak ve diğer insanları da bu tür eylemlere teşviketmektir. Bilboardlara yasadışı müdahalede bulunurlar ve güncel konular üzerine projeler yaparlar. Yaptıkları izinsiz olduğu için gerilla sanatı olarak da adlandırılmaktadır. 2012'de Londra' da kurulan grup 2014'te 40 sanatçıya ulaşmıştır. Herşeyi tüketen toplumu eleştirmek amaçlı reklam panosuna "Consume this" (Bunu tüketin) görseli yaparak sosyal medyada dikkat çekmeyi başarmışlardır. (Görsel 19)



Görsel 19. Brandalism, 2012, BunuTüketin / Consume This
Eye-Saw.Erişim: 10.11.2017. goo.gl/ZURry5

2015 yılında ünlü bir otomobil markası egzoz karbonmonoksit salınımı konusunda yalan söyledikleri için tüm AB ülkelerinde tepki almış ve Brandalism tarafından da eleştirilmiştir (Görsel 20).



Görsel 20. Brandalism, 2015, Yakalandığımızınüzgünüz / We're sorry that we got caught.
Brandalism.Erişim: 10.11.2017 <http://brandalism.ch/gallery/#>

İktidarların gücünü giderek yitirdiği çağdaş toplumlarda, insanların eleştirel eylemlerini sanat başlığı olmaksızın toplumsal bir şekilde rahatlıkla gerçekleştirdiği

görülmektedir. Bu eylemler sanat başlığı altında gerçekleştirilirse sanatçı dışında diğer insanlar tarafından da desteklendiği ve katılım sağlandığı görülmüştür.

Fransız sanatçı JR, teknolojiyi, politikayı, ticareti dünyayı değiştirmesi mümkün alanlar olarak görülürken, sanatın bu konudaki rolünü sorgular. Kendisini sanatın dünyayı değiştirebileceğine inandırır ve kamusal alanda çalışmalarına başlar. Pek çok ülkede çalışmalar yapmakta ve orada yaşayan insanların portrelerini çekerek o insanların yaşadığı şehirdeki veya köydeki belirlemiş olduğu duvarlara asmaktadır. Duvarı yüzey olarak kullanan Banksy gibi, JR da Filistin duvarını kullanmıştır. Genellikle banliyöleri, köyleri tercih ederek alt kesimden farklı insanların görünmesini sağlıyor. Filistin’de başlattığı “Face 2 Face” isimli projede aynı mesleği yapan Filistinlilerin ve İsraililerin portreleri çekilerek büyük boyutlu baskıları Batı Şeria’da, Filistin duvarının iki tarafına yapıştırılıyor. İnsanlarla iletişime geçilerek hangisinin Yahudi hangisinin Müslüman olduğu sorulur (Görsel 21).



Görsel 21. Jr, 2007, Yüz yüze / Face 2 Face.

Jr Art. Erişim: 17.12.2018, <https://www.jr-art.net/projects/face-2-face>

Aynı duvar bundan 10 yıl kadar önce Banksy tarafından da kullanılmıştır. Banksy’ nin elinde balonlarla özgürlüğe doğru yükselen kızı da bu duvarlarda bulunmaktadır. Yasadışı olmak ve kullandıkları yüzey bakımından benzerlik

gösterse de Banksy'nin ve Jr'ın sanatına aynı değerlendirmeyi yapmak mümkün değildir. Jr'ın eserleri Banksy'ninkiler gibi açıktan "politik" olmamıştır (Görsel 19).



Görsel 22. Banksy, Balonlar özgürlüğe uçan çocuk, 2005

Erişim: 17.12.2018, <https://natashaob.wordpress.com/art/banksy-art-that-speaks/>

“Daha temsili eserlerinde Banksy, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında duygusal sanatında bol bol rastlanan karakterlerden yararlanır. Kokain bağımlısı, yüzü gölgelerle gizlenmiş uyuşturucu satıcısı, düşmüş bir melek gibi bir sokağın köşesinde (elinde içki şişesiyle) oturan berduş, molotof kokteyli yerine çiçek fırlatan isyancı, işkence mağduru, elindeki balonlarla özgürlüğe doğru yükselen çocuk... Bu imgeler, küreselleşme karşıtı mücadelelere katılan eylemcilerin ruhunu yakalar. Fakat ne tasvir edilen karakterler yenidir ne de siyasi sınırları.”(Kuryel, Fırat, 2015, s.184-185). (Görsel 23) Banksy politikaya doğrudan girerken, Jr sanat alanının sınırlarında kendine göre olması gerektiği gibi ya da izleyici tarafından anlam yüklenilerek az da olsa politikaya dahil olmuştur.



Görsel 23. Banksy, 2004, Düşmüş Melek / Fallen Angel

I Heard It. Erişim: 22.02.2019. <https://weheartit.com/entry/110386392>

Jr, “The inside out” isimli projesinde izleyici konumundaki insanları da sanat yapmaya davet etmektedir. Çektikleri fotoğrafları kendisine göndermelerini ve fotoğrafları büyük boyutlarda bastırıp geri göndereceğini belirterek onları büyük bir grup olmaya ve dünyayı birlikte değiştirmeye davet eder (Görsel 24).



Görsel 24. Jr, Inside Out Project, Austin, Minnesota, 2011.

Erişim: Jr-Art. 17.12.2018, <https://www.jr-art.net/projects/inside-out-project-group-actions>

Jr bunu “Sanatın bir şeyleri değiştiremediği gerçeği, onu tarafsız bir bölge yapar, değiş tokuş ve tartışmaya açık hale getirir ve bu şekilde dünyayı değiştirmemizi sağlar” sözleriyle dile getirmektedir. (<https://www.youtube.com/watch?v=0PAy1zBtTbw#t=1m13s>)

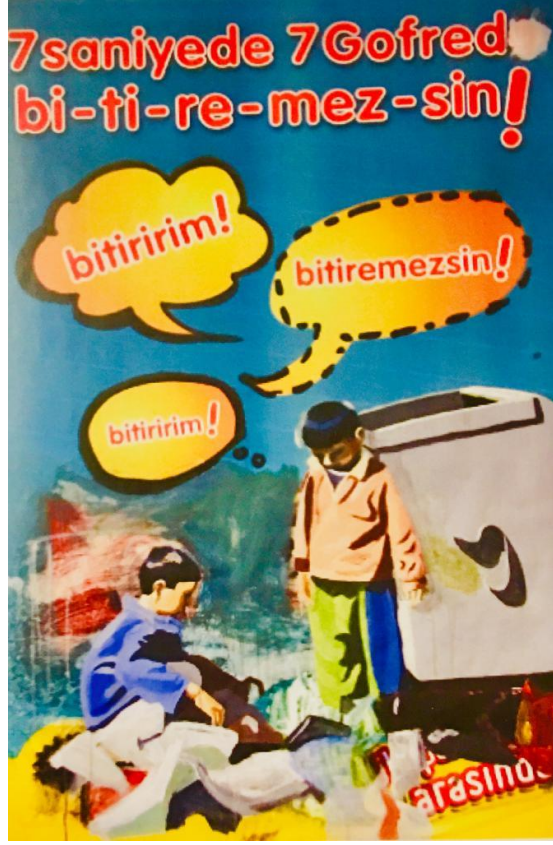
Dünya barışı, insan hakları gibi konular üzerinde duran Jr bu proje sayesinde dünyanın her yerine ulaşmayı amaçlamaktadır. Jr’ın bu fikri Fluxus’un manifestosuyla ve Beuys’ un fikirleriyle benzetilmektedir. Sanat bir insan eylemidir. İnsan yaşam içinde var olur ve ondan her anlamda beslenir, dolayısıyla sanat da yaşamı yansıtmalı, hatta yaşamın kendisi sanat olmalıdır (Kılınç ve Reisoğlu, 2011, s. 223). Ayaklanmaların, glerin, savaşların yaygın olduğu 21. yyda, dünyayı sanatın değiştirebileceğine inanan sanatçı, bundan yaklaşık yarım asır öncesinde dünyanın halini göz önüne bulundurduğumuzda, kendisini toplumun iyileştiricisi olarak gören ve bunu da sanat ile gerçekleştireceğine inanan Joseph Beuys’un hamleleriyle benzeşmektedir. Bu rnekler üzerinden kamu kelimesinin meknsal anlamının yanında, toplumsala dahil olduğu görülmektedir.

4. BÖLÜM: SÜRECİN BAŞLANGICI (UYGULAMALAR)

Bu çalışmanın öznelliğinden dolayı pasif dil ve öznel dil birlikte kullanılmıştır. Küreselleşme yardımıyla gerçekliğin sorgulanmadığı, yaşam alanında insani değerlerin etkisinin azaldığı ve bireyin giderek yalnızlaştığı bir zaman diliminde olduğumuz sorun olarak hissedilmektedir. Bu sorunu görünür hale getirmek için araştırmada sunulacak olan uygulanmış projelere kronolojik açıdan bakmakta fayda vardır. Sanat tarihinde aynı kaygıları taşıyan sanatçılar mevcuttur, ancak bu kaygıların tarihselliğinden önce kullanılan tutum ve yöntem ön planda bulundurulacaktır. Başlangıçta araştırmamızın konusu kapsamında tuval, yağlı boya gibi geleneksel olan yöntemler ve malzemeler kullanılırken, zamanla kullanılan yüzey, duvar, billboard olarak mekân algısına evrilmiştir. Yani, tuvalden kâğıda, kâğıttan reklam afişlerine, reklam afişlerinden billboardlara ulaşarak, kamusal alan incelemesine kadar uzanan bir süreç bulunmaktadır. Kamusal alan ve sanat bir aradığı yeni bir başlık değildir. Ancak sanatın kamusal alana kurum ve kişilerin onayı olmadan dahil olma durumunun sanat alanı için tartışılan bir konu olduğu bilinmektedir.

Çalışmaların başlangıcından 2019 yılına kadar olan süre planlanmadan gelişen ve gidişata göre yol alınan bir aralıktır. Tesadüflerin fazla olduğu görülmektedir. Sürecin başlamasında, gelenekselliğin baskın olduğu sanat ortamı, kurumlaşan sanat alanları, sınırlandırılan sergi mekanları ve bu mekanların yüceltilmesi ile yaşanan şehrin sanat ile olan ilişkisi gibi başlıkların sorgulanması ve eyleme geçilmesi etkili rol oynamıştır. Gelenekselleşen sanata o zamana kadar yaşadığımız coğrafyada sanat olarak kabul edilmemiş, serserilik mecrasına ait yasadışı davranışlarla muhalif olunmuştur. Diğer sokak sanatçılarından yaptığı gibi, kamusal alan tercih edilerek üretim ve uygulama kısmı daha kısa sürecek uygulamalar tercih edilmiştir. Tercih başlangıçta bilinçli bir tercih olmaktan ziyade yaşanan şehirde tamamen iyi vakit geçirme dürtüsünden, malzeme çeşitsizliği ve imkansızlıklardan meydana gelmiştir. Ancak yapılan sanat eylemlerine sosyolojik açıdan bakılacak olursa tesadüflük söz konusu değildir. Tesadüf olmayan bu durumu açmak için kendi deneyimlerimden bahsetmem gerekir. Kırdan kente göç ve karşılaştığım değişiklikler sonucunda “yersizlik” temel kavramlardan birisi olmuştur. İnsanların çoğunlukla farklı sebeplerden dolayı göç etmesi halen var

olan bir durumdur. “Ancak Türkiye’de kırdan kente göç sanayileşmenin iş gücünü çekmesi sonucu değil de kırdaki olumsuzluklar nedeniyle meydana gelmiştir” (Yürekli, 2016, s.34). Bu olumsuzluklar eğitime, ekonomiye ya da politikaya dair sorunlardır. Kente göç ettikten sonra ekonomik kaygılarınız varsa ve kentteki eşitsizliklere şahit olduktan sonra muhaliflik normaldir. Muhalif olma sürecimde politik bir angajman aracı olmamıştır ve muhalifliği iyi bildiğim sanat argümanlarıyla belli etmeyi tercih ettim. Okul ve ev arasında kullandığım Eskişehir yolunu üzerinde farklı boyutlarda çeşit çeşit reklam panosu var. Bu panolarda insanları tüketime teşvik etmek için pek çok tüketim nesnesi reklamı gösterilmekte ve bizi ilgilendirmeyen veya hiçbir zaman sahip olamayacağımız ürünler dayatılmaktadır. Desen dersi için büyük boyutlu kâğıda ihtiyaç duymam sonucu bu görsellerin basılı olduğu kağıtları kullanmaya başlayarak muhalif olma sürecim başladı. Afişlerin basılı olduğu kağıtlar kaliteli kağıtlardı ve bu boyutta bir kâğıdı satın almak öğrenci için zor bir durumdu. Zamanla reklam afişlerinin ön yüzlerindeki görüntüler kullanılmaya başlandım ve yüzey olarak tuvali reddederek reklam afişlerine kolaj tekniği uyguladım. Reklam afişinde var olan görsel ve yazılar eksiltip çoğaltılarak, olumlu kavramlar sergileyen görsel, olumsuzlaştırılarak tezatlık elde etme amaçlanmıştır. Bir yiyecek reklamı olan afişte üstteki slogan ve alttaki konuşma balonları görülmekteydi. Konuşma balonlarının altında da reklamı yapılan bisküvi varken, alt kısma çöp karıştıran iki çocuk figürü eklenmiştir (Görsel 25).



Görsel 25. Alper ÜNAL, 2012, afiş üzerine kolaj.

Afiş üzerine yağlı boya, 185 x 92 cm.

Bir süre benzer çalışmalara devam edilmiştir. Sergileme aşamasında ise reklam panosundan alınan afişlerden bazıları tekrar reklam panolarına yerleştirilmiştir.

"Açlığını Yok Et" adlı çalışmada da bir önceki resim gibi hazır afişe müdahale ile yeni bir afiş oluşturma amaçlanmıştır ve yine itici güç "açlık"tır. Afişin sol tarafında gülen bir yüz, sağ tarafta ürünün sloganı varken alt kısımda da reklamı yapılan çikolata vardı. Reklamı yapılan ürün kapatılarak üzerine molotof atan eylemci görseli eklenmiştir (Görsel 26).



Görsel 26. Alper Ünal, 2013, Açlığını Yok Et/ Destroy Your Hunger. Afiş üzerine yağlı boya, 185 x 92 cm.

Devam eden süreçte, benzer fikirlere sahip kişilerle bir araya gelerek kamusal alanda sanat üretme sürecine girişilmiştir. Avareler² adlı bu grupta kamusal alana duvar resimleri ve enstalasyonlarla yasadışı uygulamalarda bulunulmuştur. Avareler inisiyatifinin “Bal Porsukları Partisi” isimli çalışmasında, seçim öncesi siyasi partilerin aday rekabetine girdiği bir dönemde, tarihe damga vuran kişiler (şair, sanatçı, yönetmen) aday olarak belirlenerek, hazırlanan posterler reklam panolarında sergilenmiştir. Kamusal iletişim mekanizmalarını illegal yöntemlerle kullanarak; küresel imgeler aracılığıyla kamusal erk, ironinin incelikleriyle eleştirilmektedir (Görsel 27).

² Ankara’da, insanlara mesaj vermeyi amaçlayan, 2011 yılında kurularak kamusal alanda yasadışı sanat eylemleri ile muhalif olan inisiyatiftir.



Görsel 27. Avareler, 2014, Bal Porsukları Partisi, kamusal alana uygulama
Kişisel Arşiv.

Benzer çalışmalara devam eden inisiyatifin ara vermesi sonucunda, kamusal alanda çalışmalara bireysel olarak devam edilmiştir. Yersizlik, göçmenlik gibi kavramların yeniden anlam kazandığı bir dönemde aile, benlik gibi kavramlar ele alınmıştır. Sanat ilk olarak “ruhsal araştırma” alanı olarak kullanılmaya çalışılarak bilinçaltında yüzleşilemeyen bazı sorunların ele alındığı yer olarak kullanılmaya çalışılmıştır ve daha önceden de belirtildiği gibi “deney” yapılan bir alan olarak kullanımı da devam edilmiştir. “Baba” isimli yerleştirmede, 185 cm uzunluğunda 92 cm genişliğinde bir vesikalık fotoğraf yer almaktadır. Fotoğrafın ölçeği büyütülerek renkli çıktı alınarak, yaşanan şehirde kamusal mekandaki otobüs durağının reklam panosuna konulup, zincir ve asma kilit kullanılarak özel mülkiyete çevrilmiştir (Görsel 28). Bu projede de mekan kamusal olsa da temelinde bireysel kaygılar vardır. Fikrin özü, yaşanan mekana asılan fotoğrafların, “mekan” kavramının genişletilerek yaşanan şehre asılmasıyla temellendirilmektedir. İlk kısımda değinilen “özel alan”, “kamusal alan” ayrımına tekrar rastlanmaktadır. Özel olan kamusallaştırılmış gibi görünse de, kamusal mekan özelleştirilmektedir. Bu özelleştirmenin diğer bir göstergesi de somut olarak, reklam panosunun zincirle sarılarak, asma kilitle kilitlemesidir.



Görsel 28. Alper Ünal, 2016, Baba / Father.

Kamusal alan uygulama, 185 cm x 92 cm fotoğraf, zincir, asma kilit.

“Otoportre” çalışması, kamusal alanda, 185 cm uzunluğunda 92 cm genişliğinde 1 adet otoportrenin renkli baskısının, izinsiz olarak reklam panosuna yerleştirilmesi ve çıkarılmasını engellemek için zincir sarılarak yine asma kilitle kilitlemek suretiyle uygulanmasından oluşmaktadır (Görsel 29). Bu projede amaçlanan, kendi portremi kamusal alanda sergilemek yerine, “Kamusal alanda bana ait olan alanı nasıl kullanabilirim?” sorusunun nesnel cevabını aramaktır. Vesikalık fotoğrafa benzeyen bu görüntünün bir tür belge niteliği taşıdığını söylemek mümkün. Alt kültür olarak adlandırılan bir mecradan gelen önemsiz birisinin kamusal alan argümanlarını işgal etmesi olarak düşünülebilir. Hal Foster “Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum” kitabında

Arşivci olarak sanatçı etnograf olarak sanatçıdan da ayrı görülmelidir: Etnograf olarak sanatçı çoğunlukla saha çalışmasının eşsüremli bir düzeninde marjinal kültür biçimleriyle ilgilenirken, arşivci olarak sanatçı araştırmanın artsüremli bir ekseninde tali tarihsel malzemelere yönelir

diye yazmaktadır (2017, s. 40-42).

Foster’ın bu söyleminden hareketle kendimi doğrudan arşivsel sanatçı olarak adlandırmam mümkün değil, ancak kullandığım yöntem, saha ve ait olduğum marjinalize olmuş toplum göz önünde bulundurulduğunda belge sanatında “etnograf olarak sanatçı” söyleminin tam da bana uyduğunu söylemek mümkün.

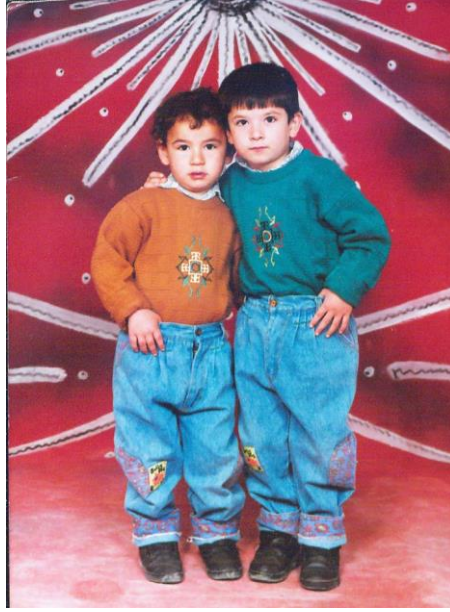
Sanat alanında deneysel yöntemler projelerin çoğunda uygulanmaktadır. Thomas Hirschhorn “fikir dağıtmak”, “faaliyetleri özgürleştirmek” ve bunları yaparken de “enerji saçmak” gibi eylemler üzerine durulmaktadır. Kamusal alanda bu kategorilerin bugün hala nasıl işleyebileceğini didikleyen kamusal müdahaleler üretir. Projelerinin çoğu marjinal trampa ve tesadüfi mübadelenin yerel biçimleriyle oynamaktadır (Foster, 2017, s.42). Kamusal alanın ait olduğu hem sosyoloji alanında hem hukuki alanda bu tür eylemlerde “geri bildirim” göz önünde bulundurulmaktadır. Geri bildirimlerin göz önüne alındığı var sayılırsa zaten bu tür eylemler kabahat olarak adlandırılmakta ve yasal olarak da “kabahatler kanunu”na dahil olmaktadır. Özel ve kamusal argümanlar değiş tokuşa geçer ve Foster’ın bahsettiği mübadele de burada başlamaktadır. Gece uygulanan aşağıda yer alan proje birkaç saat durarak sabahın erken saatlerinde güvenlik görevlileri tarafından kaldırılmıştır (Görsel 24).



Görsel 29. Alper Ünal, 2017, Otoportre / Self Portrait.

Kamusal alan uygulama, 185 cm x 92 cm fotoğraf, zincir, asma kilit.

Benzer bir diğer proje de aynı malzemeler ve benzer mekanlar kullanılmıştır. Kullanılan fotoğrafta 5 ve 6 yaşlarında iki çocuk figürü bulunmaktadır (ben ve kardeşim), (Görsel 30). Aile albümünde duran bu fotoğraf kamusal alana taşınmıştır.



Görsel 30. Abim ve ben, 10 cm x 14 cm.
Aile arşivi.

Özel alana ait olan bir görsel kamusalla ilişkilendirilmiş ve evin bir köşesinde durması gereken fotoğraf ele alınmıştır. Bu abimle 1995 yılında çektiğimiz, herkesin evinde olan ve bir kesimi temsil eden bir fotoğraftır. Ekonomik sebepler veya savaşlardan dolayı yaşanan göçlerin arttığı göz önünde bulundurulduğunda “hafıza” insan benliğinde önemli bir yer kaplamaktadır. İnsanlar göç ederken bedenleriyle birlikte maddi değerlerinden sonra, en önemli manevi değerlerini de taşımaktadırlar. Belgelenemeyen anılar ve bu anıları belgeleyen nesnelere ise fotoğraflardır. Bu fotoğraflar da daha önce belirttiğim gibi geçmişe duyulan özlemin görüntü olarak karşılığıdır.

Bu projede sıradan bir aile albümünde bulunabilecek “belleğin belgesi” sayılabilecek bir fotoğraf gece geç saatlerde kamusal alana uygulanmıştır. Ancak yapılan şikâyet üzerine “suçüstü” yapılmış ve polis yönetiminde tarafımdan fotoğraflararak panodan indirilmiştir (Görsel 31-32).



Görsel 31. Alper Ünal, 2018, Çocuklar/ Children
Kamusal alan uygulama, 185 cm x 92 cm fotoğraf, zincir, asma kilit.



Görsel 32. Alper Ünal, 2018, Çocuklar/ Children
Kamusal alan uygulama, 185 cm x 92 cm fotoğraf.

Polisle karşılaşma sonucunda yaptığım eylemin zararsız olduğu ve yapıcı tutumumdan dolayı herhangi bir ceza almadım. Güven Arif Sargın'ın derlediği "Ankara'nın Kamusal Yüzleri" adlı kitapta "Kamusal alanda yer tutan politik çatışmanın tarafları, dahil oldukları örgütlerin algısal haritalarını işaret dilleriyle yeniden üretmek, gerektiğinde "kültürel şiddet", bir arakesit olarak kullanıma açacaktır" diye yazmaktadır (2017, s.27-28). Karşılaşan iki tarafta söz konusu arakesiti bulmak için tarafların kimliklerine bakılmalıdır. Bir taraf işsiz öğrenci, diğer taraftakiler Ankara'ya atanmış Anadolu memurları ve atanmamış tarih

öğretmeni polis memurudur. İki tarafta halk kökenli olduğu göz önünde bulundurulursa tarafların “kültürel şiddet” başlığı altında ortak payda da buluşması şaşırtıcı bir durum, ancak şiddetin neliği veya dozuyla ilgili olduğuda göz önünde bulundurulmalıdır.

Bir diğer projede de aile kavramından devam edilerek kişisel aile albümünde duran, yeni kurulmuş bir çekirdek aileyi temsil eden başka bir fotoğraf kullanılmıştır. Ölçeği büyütülüp kâğıda bastırılmıştır ve yüzey olarak da Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Galerisinin dış duvarı seçilmiştir. Yasadışı olmasının yanında galerinin dış duvarının seçilmesi, galeri mekanının reddine göndermede bulunmaktadır. (Görsel 33)



Görsel 33. Alper Ünal, 2019, İsimsiz/ Untitled
Galeri dış duvarına uygulama, 220 cm x 200 cm fotoğraf.

Bu görsel 1 hafta kadar dursa da hava şartlarından etkilenmiştir. Daha önceden de belirtildiği gibi kamusal alanda yapılan uygulamalarda hava şartları veya diğer kamu erkleri göz önünde bulundurulularak kalıcılık aranmamalıdır. (Görsel 34)



Görsel 34. Alper Ünal, 2019, İsimsiz/ Untitled
Galeri dış duvarına uygulama, 220 cm x 200 cm fotoğraf.

Devam eden süreçte 1995'te çekilmiş "abim ve ben" adlı fotoğraf tekrar ele alınmıştır. İki boyutlu olan fotoğrafın nasıl bir sanat nesnesi haline getirilebileceği düşünülmüştür. Sürecin sonunda fotoğrafın ölçeği büyütülerek duralit üzerine yapıştırılarak ayakta duran figürler elde edilmiştir.

John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında şöyle yazmaktadır;

Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasında o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu (2014 s.10-11).

Burada ise söz konusu fotoğrafçının görme biçimi reddedilerek mekân yok edilmiş ve figürler daha görünür bir hale getirilmiştir. Ayakta duran bu figürler eve ait dekoratif bir nesneyi andırmaktadır.



Görsel 35. Alper ÜNAL, 2019, Kamusal Mekân Denemeleri/ Trying in the Public Space

Bir süre ait olduğu evde duran “abim ve ben” adlı çalışmanın maketi, kamusal alana çıkarak nasıl bir etki ve tepki alacağı merak edilmiş ve kentin en hareketli yerine bırakılmıştır. Bir süre dışarıda bırakılan çocuk maketleri gözlemlendikten sonra video kaydı yapılarak kaldırılmıştır.



Görsel 36. Alper ÜNAL, 2019, Kamusal Mekân Denemeleri/ Trying in the Public Space

Çoğu kişinin albümünde bulunan anı durdurarak belgeleyen fotoğrafla, kentin anı tutma özelliği olmayan bir mekânda yer alarak tezatlık elde edildiği görülmüştür.

Bir sonraki projede aile albümünden seçilmiş bir fotoğraf ölçeği büyütülerek ahşap yüzeye yapıştırılmıştır (Görsel 37). 1993 yılında çekilen fotoğrafta teyzem, kuzenlerim, kardeşim ve ben bulunmakta. Kadın figürü o zamanlar “anne” olmasa da çocuklar ile verdiği pozdan anaçlığını anlamak mümkün. Vurgulanmak istenen figürler dekupe edilerek kesilip çıkartılmış ve birebir boyuta yakın maket elde edilmiştir. Elde edilen figüratif yüzey kentin işlek parklarından birisine yerleştirilip fotoğraflanmıştır (Görsel 38-39).



Görsel 37. Teyzem, kuzenlerim, kardeşim ve ben. 1994, aile arşivi.



Görsel 38. Alper ÜNAL, Mekân arayışları I, 2019/ Searching of space.



Görsel 39. Alper ÜNAL, Mekân arayışları II, 2019/ Searching of space II.

Yapılan bu gezintide Michelangelo'nun Pieta'sını andıran figüratif üçgen biçimli panoya meraklı gözler eşliğinde yer arayışı gerçekleştirilmiştir. Figürlerin ayaklarının çıplak olması ait olduğu mekânın ev olduğunun veya olması gerektiğine dair ipucu vermektedir. O an orada olma halinde bu görüntünün mekâna ait olmadığı net bir şekilde görülürken, fotoğraflarda söz konusu aidiyet görsel anlamda yerini bulmuştur. Ancak kadın ve çocuk figürleriyle mahremiyet ve masumiyet içeren görüntü dışarının tekinsizliğiyle tehdit altındaymış hissiyatı yaratmaktadır.

Sürecin başından bu yana yapılan sanat eylemleri ve görseller kamu için tehdit oluştururken son projelerde rollerin değiştiği görülmektedir. İktidar tarafından tehdit ve zarar verici eylem olarak algılanan sanat nesnelere, kullanılan figürlerden dolayı saldırıya açık bir duruma düşmektedir.

Son olarak göç konusuna değinmem gerekecek. Kamusal alandaki bilbordları, duvarları ve mekanları işgal eden bu insanlar çoğumuz gibi kırdan kente göç ederek kentleşme sürecine ayak uydurmaya çalışan gayet önemsiz insanlardır. Köyden kente ya da gecekondudan apartmana geçiş sürecinde önemli bir değişim yaşanır. Yer sofrası, yer yatağı gibi alışkanlıklar değişir. Apartman yaşamıyla birlikte kültürlerin değişmesiyle bazı değerler de kaybolmakta ve geçmişe özlem

duyulmaktadır. Yelda Yürekli'nin "Küçük Moskova Tuzluçayır" kitabında gecekondudan apartmana taşınan Hasan Hüseyin adlı bir konuşmacı bu durumu şöyle anlatmaktadır.

Kentsel dönüşüm Tuzluçayır özelinde ve Türkiye genelinde bir travma yarattı. İnsanlar kopmuş bedenler gibi oldular. Gecekondü döneminde insanlar bir aradaydı ve ilişkiler daha bağlı idi. Kentsel dönüşümde sadece evler yıkılmadı; kişilikler, kimlikler, değerler yıkıldı. Yavaş yavaş görüşmeme başladı. İnsanlar birbirlerinden koştular uzaklaştılar. Ciddi anlamda bağlar ve ilişkiler koptu. Sosyal, kültürel ve ailevi bakımdan bir arada yaşayan insanlarda bu durum değişti (2016, s.127-129).

Konuşmacının bahsettiği kopmuş bedenler gibi olma durumu yer ya da durum değişiminde, şahit olmanın ötesinde "şimdi, burada olma"nın yaratmış olduğu kimisine göre travmatik olan bir durumdur. Burada şuna da dikkat etmek gerektiğini belirtmek isterim; Sanat alanında alt-üst kültür, köylü-kentli, eski-yeni gibi tezatlıklarda ideal ve doğruluk tartışmasına girmeden kullanılabilir konunun, fikrin ya da malzemenin doğruluğuna bakılmalıdır. Bu tür ayrımlar modernizme ait başlıklardı ve bu ayrımın halen söz konusu olmasındansa bu tezatlıkların iki tarafında gözetilerek ele alınması gerektiği ve bu kavramların karşılaşmasından meydana gelen "kültürel şiddetin" konu edilmesi düşüncesindeyim.

SONUÇ

Bu rapor çağdaş sanat alanında kamusal alan uygulamalarını kapsamaktadır. Kamusal alanda icra edilen sanat eylemlerinin nasıl ortaya çıktığı araştırılarak örneklenmiştir. Bu eylemlerin Batı'ya aidiyetleri göz önünde bulundurularak çağdaş sanat alanına dahil olan ve sokak sanatı adını alan bu eylemler ülkemizde de uygulanmış ancak aynı sonuçlar elde edilememiştir.

Kamusal alan kavramı göz önünde bulundurulduğunda Batı ülkelerde ve özellikle yaşadığımız coğrafyada kamusal alanın iktidarın egemenliğinin sembolü haline geldiği baskın bir biçimde görünmektedir. Dış mekana yapılan binalar, heykeller bu egemenliğin sembolleridir. Kamu erkleriyle yaşanan karşılaşmalarda, bu tür eylemlerin bireysel aktivizm olarak değerlendirdiğimizde kamu düzenini bozma veya kamu malına zarar gibi başlıklar altında değerlendirilirse "terörist" veya "Vandal" olarak adlandırılmaktadır.

Variş noktası belli olmadan ilerleyen bu uzun süreç göz önüne alındığında "dışarı"nın artık şaka kaldırmaz bir tarafı olduğu gözlemlenmiştir. Ancak bulunan çözüm: bu tür eylemlerde zıt düşünen iki tarafın karşılaşmasında ortak paydaların mevcut olduğu ve bu ortak paydalar dikkatli bir şekilde kullanılırsa yasadışılık içinde yasadışılık elde edilebilir olduğudur. Yine gözlemlerim sonucunda kamu, şiddetsiz ve zararsız olmak şartıyla her türlü sanatsal eyleme açık olduğunu belirtmek isterim. Açık olmadığını savunan kamu erki veya kamu görevlisiyle çocukluk ve geçmiş üzerinden ortak noktada buluşularak uygulanması gereken kanunun çiğnendiği birkaç kez gözlemlenmiştir.

KAYNAKLAR

Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi

<http://www.danistay.gov.tr/upload/avrupainsanhaklarisozlesmesi.pdf>

Bahar, T., Çolakoğlu, F., Ataç, A., Soley, U., (2014) *Duvarların dili graffiti/ sokak sanatı*. İstanbul: Suna, İnan Kiraç Vakfı, Pera Müzesi.

Berger, John, (2014) *Görme Biçimleri*, (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Biçer Olgun, H. Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in kamusal alan yaklaşımları. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi* 45-47, 2017

Ed. Aylin Kuryel, Begüm Özden Fırat, (2015), *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, çev. Birkan Taş, Elçin Gen, Ayşe Boren, İletişim Yayınları: İstanbul.

Güneş, S. (2007) Graffiti: kentsel suç mu? sanat mı? *Mimarlar Odası Dergisi Dosya 6*. 39-44.

Habermas, Jürgen (2014) *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* (Çev. T. Bora, M. Sancar) İstanbul: İletişim Yayınları.

Heartney, E. (2012), *Sanat ve Bugün*, (Osman Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/193458>

(Ayşe Nahide Yılmaz, Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü)

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/150443>

https://www.academia.edu/34899020/HE%C4%B0DEGGER_VE_ARENDTTE_%C3%96ZG%C3%9CRL%C3%9CK_B%C4%B0R_KES%C4%B0%C5%9EME_NOKTASI

Heidegger ve Arendt'te Özgürlük: Bir Kesişme Noktası

<http://www.e-skop.com/skopbulten/graffitinin-tarihsel-gelisimi-protesto-aracindan-yatirim-aracina/2301>

Graffitinin Tarihsel Gelişimi: Protesto Aracından Yatırım Aracına.

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/324290>

Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları, Hülya BİÇER OLGUN.

Kamusal alan, sanat ve distopya. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Dosya 37*, 23 – 25).

https://www.ancient.eu/Lascaux_Cave/

Lascaux Mağarası.

Lynton, Norbert. (2004) *Modern Sanatın Öyküsü*, (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

<https://www.youtube.com/watch?v=0PAy1zBtTbw>

JR'nin TED Prize Dileği: Sanatı Kullanarak Dünyayı Ters Düz Edin.

Meral Özbek (ed.), Habermas, Jürgen (2004) *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü, Kamusal Alan*, İstanbul: Hil Yayın.

Meriç, Ö. (30.03.2017). *Duvardaki şen direniş: grafiti başka bir dünya tahayyülü sunabilir mi?* Erişim tarihi: 10.03.2018.

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/intermedia/article/view/5000213110>.

Sargın, G. Arif. (2017). *Ankara'nın Kamusal Yüzeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sennett, Richard. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (A. Yılmaz, S. Durak.Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Türk Dil Kurumu, (1994), *Okul Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Basım Evi.

Yürekli, Yelda. (2016), *"Küçük Moskova" Tuzluçayır*. İletişim Yayınları: İstanbul.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,

görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,

başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,

atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,

kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,

bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

16/09/2019

Alper ÜNAL

**Yüksek Lisans
Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Alternatif Alanlarda Sanat: Sokak

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
23.5.2019	58	65,227	5.9.2019	17	1134786186

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (16.09.2019)

Alper ÜNAL



Öğrenci No.: N13224157

Anasanat Dalı: Heykel

Program :

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
*			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Dr. Öğr. Üyesi Seval ŞENER)



Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Arts In Alternative Spaces: Street

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
23.5.2019	58	65,227	5.9.2019	17	1134786186

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (16.9.2019)

Alper ÜNAL

Student No.: N13224157

Department: Sculpture

Program:

Master's	Proficiency in Art	in	PhD	Joint Phd
*				

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Dr. Asst. Prof. Seval SENER)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

16/09/2019

Alper ÜNAL



*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

