

T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

BİR ALTKÜLTÜR OLARAK GRAFİTİ & SOKAK
SANATININ HÂKİM KÜLTÜRLE İLETİŞİMİ: ATİNA
ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hande ARAL

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ö. Murad ÖZDEMİR

HAZİRAN, 2018

ÖNSÖZ

Öncelikle, grafiti & sokak sanatı kültürüne merakımı destekleyen ve Atina’da bu kentsel izin serüvenini takip etmem için yüreklendiren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ö. Murad Özdemir’e; lisans ve yüksek lisans yaşamım süresince hayallerimde bana verdiği destek ve ufuk açıcı sohbetleri için sevgili Murat Uluk’a; tüm zor zamanlarımda yanımda bulduğum sevgili dostlarım Ayşegül Dallı, Meral Tosun, Ece Tarakan, Cansu Erdinç ve Deniz Benzer’e çok teşekkür ederim.

Gündelik yaşamın tüm hesaplamaları alt üst eden “dümen ve oyunlarına” heyecanımı besleyen ve bu tezin gerçekleşmesini sağlayan Atina’da yaşayan grafiti & sokak sanatçılarına; Billy Gee, Lune82, Dreyk the Pirate, Fikos, 808, Blaqk, Olga Mavrommati, One Euro, STMTS, This Is Opium, Simple G, Iakovos Volsov, Lotek, Tona, WD’ye açık yürekli katkıları için çok teşekkür ederim.

Ve ailem. Bugüne dek tüm inancı ve desteği ile yanımda olan aile üyelerime her şey için çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
TABLO LİSTESİ	vii
RESUME	viii
ABSTRACT	x
ÖZET	xii
GİRİŞ	1
1. MÜCADELE ALANI OLARAK KÜLTÜREL ALAN	5
1.1. Kültür Kavramı ve Tanımlar	5
1.1.1. Hâkim (Egemen) Kültür	9
1.1.2. Popüler Kültür	11
1.1.3. Kitle Kültürü ve Kültür Endüstrisi	14
1.1.4. Halk (Folk) Kültürü	17
1.1.5. Yüksek (Seçkin) Kültür	19
1.2. Hâkim Kültür İçinde Bir Yarık: Altkültür	21
1.2.1. Altkültür Tanımları	22
1.2.2. Altkültürün Oluşumu	25
1.2.3. Altkültürlerin Ehlileştirilmesi	30
1.3. Kültürel Mücadelenin Kente Yansıması	35
2. ALTKÜLTÜR OLARAK GRAFİTİ VE SOKAK SANATI	41
2.1. Grafitinin Tanımı ve Kapsamı	41
2.1.1. Grafitinin Tarihsel Seyri	44
2.1.2. Grafitinin Çalışma Yöntemi	51
2.1.3. Grafiti Kavramları ve Kısaltmalar	54
2.2. Sokak Sanatı Kavramı ve Kapsamı	57
2.2.1. Sokak Sanatı Türleri	60
2.2.1.1. Şablon (Stencil)	60
2.2.1.2. Mural	61

2.2.1.3. Yumak Bombalaması (Yarn Bombing).....	63
2.2.1.4. Sokak Yerleştirmesi (Enstalasyon)	65
2.2.1.5. Gerilla Bahçeciliği.....	67
2.3. Grafitiden Sokak Sanatına Geçiş ve Ayrımlar	69
2.4. Grafiti ve Sokak Sanatının Yeni Medya ile İlişkisi.....	73
2.5. Grafiti ve Sokak Sanatına Yaklaşımlar & Değerlendirmeler	78
3. GRAFİTİ VE SOKAK SANATININ ATİNA İZDÜşÜMÜ VE AKTÖRLER	87
3.1. Araştırmaya Giriş	87
3.1.1. Araştırmanın Amacı.....	88
3.1.2. Araştırmanın Önemi.....	88
3.1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları	89
3.2. Araştırmanın Yöntemi	89
3.2.1. Evren ve Örneklem	89
3.2.2. Veri Toplama Tekniği.....	90
3.2.3. Süre ve Olanaklar.....	90
3.3. Alan Araştırması Deneyimi	90
3.4. Bir Araştırma Sahası Olarak Yunanistan – Atina.....	93
3.4.1. Asi Semt: Exarcheia.....	100
3.5. Bulgular ve Yorum	106
3.5.1. Kriz Tarafından Dönüştürölmüş şehir: Atina ve Sanatçılar	107
3.5.2. Grafiti & Sokak Sanatı Arasındaki Ayrımları Tanımlama Biçimleri	111
3.5.3. Grafiti ve Sokak Sanatını Üretim Motivasyonları	117
3.5.4. Kullanılan Malzeme ve Tekniklerin Arka Planı	121
3.5.5. Çalışma Bölgelerini Nasıl Belirledikleri.....	125
3.5.6. Müze ve Sanat Galerileri ile İlişkileri	129
3.5.7. Kurum ve Kuruluşlar İle İlişkileri: Direniş mi İş Birliği mi?	134
SONUÇ	140
KAYNAKÇA.....	144
EK: GÖRÜşME KILAVUZU	159
ÖZGEçMİş.....	161

KISALTMALAR

- ABD** : Amerika Birleşik Devletleri
AB : Avrupa Birliği
AAL : Academic Asylum Law
BBC : British Broadcasting Corporation
DIY : Do It Yourself
D.J : Disk Jockey
EPB : Avrupa Birliği Ekonomik ve Parasal Birliği
IMF : International Monetary Fund
MC : Master of Ceremony
MOMA: Museum of Modern Art
M.Ö. : Milattan Önce
NYSE : New York Stock Exchange
OECD: Organisation for Economic Co-operation and Development
PIIGS : Portugal, Ireland, Italy, Greece and Spain
QR : Quick Response

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1 : Lascoux Mağarası	44
Şekil 2.2 : The New York Times.....	46
Şekil 2.3 : New York Magazine	46
Şekil 2.4 : “Style Wars” ve “Wild Style” filmlerinin posterini	49
Şekil 2.5 : Amnesty International	50
Şekil 2.6 : Roadsworth, “Barbed Wire”	61
Şekil 2.7 : Black Taxi Drivers	63
Şekil 2.8 : “Pink M.24 Chaffe Tank”	64
Şekil 2.9 : Isaac Cordal	66
Şekil 2.10 : Ron Finley’in kaldırım kenarı müdahalesi	68
Şekil 2.11 : Gembol Farrell & Mikal Carter’in Projeksiyon Kullandığı Mural Çalışması	74
Şekil 2.12 : Banksy, “Les Misérables”	77
Şekil 3.1 : “Then They Used Tank, Now They Use Banks”	99
Şekil 3.2 : Araştırma Sahasının Yoğunlaştığı Semtler	100
Şekil 3.3 : Navarinou Park.....	103
Şekil 3.4 : Exarcheia Mahallesinden Bir Görünüm	104
Şekil 3.5 : Exarcheia, Alexandros Grigoropoulos ve Berkin Elvan Anıtı	105
Şekil 3.6 : Iakovos Volsov (NAR), “Lies”	123
Şekil 3.7 : Black Grubunun Atölyesi	124
Şekil 3.8 : “Art In The Streets Of The World” Sergisi	131
Şekil 3.9 : “The Praying Hands”	138

TABLO LİSTESİ**Sayfa No**

Tablo 3.1 : Görüşülen Sanatçıların Profili	106
---	------------



RESUME

La culture, au sens anthropologique, est la totalité des valeurs, des normes et des activités de la vie quotidienne organisées dans certaines formes de vie: les fondements, les outils de la vie, les pensées, les images, les textes et toutes les pratiques liées à l'humain. D'autre part, la culture est aussi variée que les activités de la vie quotidienne de chaque période et de la société. En tant que culture dominante acceptée, établie et répandue de la culture dominante, de l'autre côté, les sous-cultures se manifestent en se distinguant de sa structure culturelle spécifique à travers ses "styles" spécifiques. Les sous-cultures, qui tentent d'exposer leur présence à travers des styles et des rituels, ont une identité collective spécifique, un système culturel dominant et s'opposent. À la suite de cette attitude, ils sont réinterprétés avec l'intention d'harmonisation. La réinterprétation se fait en transformant les produits sous-culturels en méta et/ou en les étiquetant idéologiquement. Par conséquent, la présence de la différenciation culturelle et des sous-cultures peut difficilement être reconnue à la condition que ces groupes sociaux acceptent des valeurs dominantes.

Ils ont été découverts dans les années 1960 et vus dans les rues comme un moyen de faire face à la déception et de déclarer leur présence dans les villes. Le graffiti et l'art de la rue, comme on le sait, ont commencé leur voyage dans les Ghettos et les trains de New York, sont devenus visibles dans de nombreuses villes dans les années 1980 et ont atteint aujourd'hui des partenariats avec des structures culturelles dominantes. Placé dans les limites des significations dominantes, il est de plus en plus reconnu que les graffitis et les arts de rue sont délaissés de leur nature sous-culturelle pour se transformer en une nouvelle forme hybride.

Le but de cette thèse est de comprendre comment cette expérience du graffiti et de l'art de la rue est vécue par les artistes d'Athènes, capitale de la Grèce, ville européenne où l'on voit la libre utilisation de la sphère publique et comment sont les relations avec le système culturel dominant. Dans ce cadre, les données ont été collectées auprès de 15 artistes des arts de la rue et des graffitis qui vivent à Athènes grâce à la méthode de l'échantillonnage en boule de neige conformément aux nécessités de la recherche qualitative.

Dans la première section, où le culte est défini comme un champ de lutte, la culture dominante est d'abord expliquée comme un ensemble complexe constitué de relations de domination et de résistance. Par la suite, en référence à l'inclusion de la culture dominante; la culture populaire, la culture de masse et l'industrie culturelle, la culture populaire et la haute culture sont évaluées ensemble. Par la suite, parce que le sujet est basé sur une formation sous-culturelle, le phénomène est la sous-culture et la culture dominante est révélée. Le caractère du processus de domestication varie selon les manières et les styles de la structure sociale et de chaque sous-culture. Dans cet article, nous proposons une nouvelle méthode de construction d'une nouvelle

classe de microcontrôleurs basée sur les actions des gens ordinaires ou des "tactiques" dans la conception de De Certeau.

Dans le deuxième chapitre, le processus historique du graffiti et de l'art de la rue, les motivations conduites des recherches sur ces deux sujets, les méthodes d'étude et comment et pourquoi elles divergent sont étudiées. Bien que les deux types semblent être des formes d'art qui s'érodent dans la distance entre l'art et les spectateurs, on trouve que les graffitis et les arts de la rue divergent en ce qui concerne la technique, l'intention et la fonction. En outre, il est soutenu que la mise en graffiti et l'art de la rue ont surgi et se sont nourris des rues, ne se limitent pas aujourd'hui aux rues où ils sont générés. En outre, les réflexions du changement sont vécues au moyen de nouveaux médias.

Dans le troisième chapitre de la thèse, le domaine d'étude, qui comprend la méthode de recherche, le processus de collecte de données et les notes auto-réflexives sont partagés et les résultats du travail sur le terrain sont interprétés autour de thèmes. Des études de terrain sur le graffiti et l'art de rue à Athènes ont été menées à travers des entretiens approfondis avec 15 artistes de l'art de la rue et du graffiti .

Mots clés: Sous-culture, Culture dominante, Graffiti, Art de la rue, Athènes, Grèce.

ABSTRACT

Culture, in anthropological sense, is the totality of values, norms and daily life activities organized in certain forms of life: foundations, tools of life, thoughts, images, texts and all practices related to human. On the other hand, culture as the entirety of daily life activities changing peculiar to each period and society, is not comprised of set of values and connections of homogenous, similar characters. As accepted, established and prevalent cultural structure form dominant culture, on the other side, subcultures arise manifesting its distinctness from average cultural structure through its specific “styles”. Subcultures, which try to exhibit their presence through styles and rituals around a specific collective identity, have position out of dominant cultural system and oppose. As a result of this attitude, they are reinterpreted with the intention of harmonization. The reinterpretation occurs by way of making subcultural products into meta form and / or labelling them ideologically. Hence, the presence of cultural differentiation and subcultures can hardly be recognized on condition that these social groups accept dominant values.

Those who were deprived of opportunities in cities in 1960s discovered graffiti and street art as a way of coping with disappointment and declaring their presence in cities. Graffiti and street art, as commonly known, began its journey in the ghettos and trains of New York City, moved on becoming visible in many cities of the world in 1980s and reached the present day getting into partnerships with dominant cultural structures. As placed within the limits of dominant meanings while increasingly recognized, graffiti and street concordantly moved away from its subcultural nature and turned into a new hybrid form.

The purpose of this thesis is to understand how the current transformation of graffiti and street art is experienced by artists in Athens, the capital of Greece, where the use of public space is relatively free and find out the artists’ relation with dominant cultural system. Within this framework, data was collected by reaching 15 street art and graffiti artists who live in Athens through the method of snowball sampling in accordance with the necessities of qualitative research.

In the first chapter, in which culture is defined as a struggle area, dominant culture is first of all clarified as a complex whole composed of relations of domination and resistance. Thereafter, with reference to the inclusion of dominant culture many cultural places of articulation depending on change of social conditions; popular culture, mass culture and culture industry, folk culture and high culture are elaborated. Thereafter, because the thesis subject is based on a subcultural formation, the phenomenon subculture is examined and the ways used to domesticate it in structure of dominant culture are revealed. The character of the process of domestication varies depending on formation ways and styles to be chosen by social structure and each subculture. Based on the question of where subcultural formations, in other words zones of micro resistance, which can be defined as

“crack” in dominant culture are established, city and place are brought forward and it is explained that city is surrounded by potential creativity practices of ordinary people or “tactics” in De Certeau’s conception.

In the second chapter, historical process of graffiti and street art, motivations led to researches on these two subjects, study methods and how and why they are diverged are investigated. Although both types appear to be public art forms which erode the distance between art and spectators, it is found out that graffiti and street art diverge with respect to technic, intent and function. Besides, it is argued that the setting of graffiti and street art, which arose in and nourished from streets, is today not limited to streets where they are generated. Also, the reflections of change experienced by means of new media are shortly evaluated through examples.

In the third chapter of the thesis, the experience of field study which includes the research method, process of data collection and self-reflective notes is shared and findings of field work are interpreted around themes. Field research analyzes that graffiti and street art in Athens keep being the zone of micro resistance, however at the same time, the ways they are included in the frame of dominant meanings are also investigated through in-depth interviews with 15 street art and graffiti artists.

Keywords: Subculture, Dominant Culture, Graffiti, Street Art, Athens, Greece.

ÖZET

Antropolojik anlamıyla kültür, belli bir yaşam biçiminde örgütlenmiş olan değer, norm ve yaşam faaliyetlerinin tümüdür: kurumlar, yaşam araç-gereçleri, düşünceler, imgeler, metinler ve insana dair tüm pratikler. Öte yandan, her dönem ve topluma özgü olarak değişen yaşam faaliyetleri bütünü olarak kültür, homojen, birbirine benzer karakterde değer ve ilişkiler dizisinden oluşmamaktadır. Genel kabul görmüş, yerleşik ve baskın kültürel yapı hâkim kültürü oluştururken; bu ortalama kültürel yapıdan farklılıklarını kendine özgü “tarz” ları aracılığıyla ortaya koyan altkültürler doğmaktadır. Tarz ve ritüeller yolu ile belirli bir kolektif kimlik etrafında varlığını ortaya koymaya çalışan altkültürlerin hâkim kültürel sistemin dışında konumlanması ve muhalefet etmesinin ise bir sonucu olmaktadır: uyum sağlamak üzere yeniden yorumlanmaktadırlar. Söz konusu bu yeniden yorumlama ise altkültürel ürünlere meta biçimi vererek ve/veya ideolojik olarak etiketleyerek gerçekleşmektedir. Dolayısıyla kültürel farklılaşmanın ve altkültürlerin mevcudiyeti ancak bu toplumsal grupların hâkim değerleri kabul etmesi koşulu ile kabul edilebilmektedir.

1960’larda kentin imkânlarından yoksun bırakılanlar; hayal kırıklıkları ile baş etme ve kentte varlığını duyurmanın bir yolu olarak grafiti ve sokak sanatını keşfetmiştir. Bugün bilinen anlamı ile grafiti ve sokak sanatı 1960’larda New York getto mahalleleri ve trenlerinde başlayan yolculuğunu 1980’lerde dünyanın pek çok kentinde görünürlük kazanarak devam ettirmiş ve bu süreç içerisinde de hâkim kültürel yapılar ile çeşitli ortaklıklar kurarak günümüze ulaşmıştır. Tanınırlığı arttığı oranda hâkim anlamlar çerçevesi içine yerleştirilen grafiti ve sokak sanatı buna paralel olarak, altkültürel doğasından uzaklaşmış ve melez yeni bir türe dönüşmüştür.

Grafiti ve sokak sanatının günümüzde içinde olduğu bu dönüşümün, kamusal alanın görece özgür bir kullanımının görüldüğü bir Avrupa kentinde; Yunanistan’ın başkenti Atina’da sanatçılar tarafından nasıl deneyimlendiğini; hâkim kültürel sistem ile ilişkilerinin nasıl olduğunu anlamak bu tez çalışmasının amacını oluşturmaktadır. Bu kapsamda veriler, nitel araştırmanın gereklilikleri doğrultusunda, Atina’da yaşayan 15 grafiti ve sokak sanatçısına kartopu örneklem metodu ile ulaşarak elde edilmiştir.

Kültürün bir mücadele alanı olarak tanımlandığı birinci bölümde, öncelikle tahakküm ve direniş ilişkilerinden oluşan karmaşık bir bütün olarak hâkim kültür açıklanmaktadır. Sonrasında hâkim kültürün toplumsal koşulların değişimine bağlı olarak pek çok kültürel çıkışı da içinde barındırdığından hareketle, popüler kültür, kitle kültürü ve kültür endüstrisi, halk kültürü ve yüksek kültür üzerine değerlendirme yapılmaktadır. Ardından çalışma konusunun altkültürel bir oluşuma dayalı olması nedeniyle altkültür olgusu incelenerek egemen kültür yapısı içinde hangi yollarla ehlileştirildiğine yer verilmektedir. Ehlileştirilme sürecinin nasıl olacağı toplumsal yapının ve her altkültürün seçeceği üslup ve oluşum biçimlerine

bağlı olarak farklılık göstermektedir. Hâkim kültürün içinde bir “yarık” olarak tanımlanabilecek bu altkültürel oluşumların, bir diğer deyişle mikro direnç alanlarının nerede kurulduğu sorusundan hareket ile de kent ve mekân gündeme getirilmektedir. De Certeau’nun kavramı ile kentin sıradan insanların potansiyel yaratıcılık eylemleri, bir diğer ifade ile “taktikleri” ile sarılı olduğu açıklanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, grafiti ve sokak sanatının tarihsel seyri, literatürde ne tür meraklarla incelendiği, çalışma yöntemi ve birbirinden nasıl ve neden ayrıldıkları incelenmektedir. Her ne kadar her iki tür de sanat ve seyirci arasındaki mesafeyi aşındıran kamusal sanat türleri olarak gözüксе de grafiti & sokak sanatının birbirinden teknik, niyet ve işlev bakımından ayrıldığı anlaşılmaktadır. Bu bölümde bir diğer olarak, sokaktan doğan ve beslenen grafiti ve sokak sanatı sahnesinin günümüzde sadece üretildiği sokaklar ile sınırlı kalmadığı tartışılmakta; yeni medya ile yaşanan değişimin yansıması örnekler aracılığıyla kısaca değerlendirilmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, araştırmanın yöntemi, veri toplama süreci ve özdeşünümsel notların yer aldığı alan araştırması deneyimi paylaşılarak saha çalışmasından elde edilen bulgular, temalar etrafında yorumlanmaktadır. Saha araştırması, Atina’da grafiti ve sokak sanatının mikro direnç alanı olmaya devam ettiğini fakat aynı zamanda hâkim anlamlar çerçevesi içine ne tür yollarla dâhil edildiğini 15 grafiti ve sokak sanatçısı ile yapılan derinlemesine görüşmeler aracılığı ile incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Alt kültür, Hâkim Kültür, Grafiti, Sokak Sanatı, Atina, Yunanistan.

GİRİŞ

Sürekli bir oluş halinde olan kültür, toplumsal bir kategori olarak insanlığın belirli bir döneminde örgütlenmiş olan yaşam faaliyetlerinin bütünüdür. Öte yandan, bu her dönem ve topluma özgü yaşam faaliyetleri bütünü olarak kültür, türdeş toplumsal değer, norm ve ilişkiler dizisinden oluşmamaktadır. Toplumda yerleşik olan ve çoğunluğun ortak kabulünün olduğu norm ve değerler “hâkim” kültürü oluştururken, bu ortalama kültürel yapı içinde, farklılıkları ile öne çıkan; kendine özgü “tarz” ve üsluplara sahip kültür adacıkları da altkültür birimlerini oluşturmaktadır. Alt kültür de tıpkı hâkim kültürün oluşumuna benzer bir şekilde, toplumsal ve tarihsel dinamikler ve değişimler sonucunda oluşmaktadır. Alt kültürel topluluğun üyeleri gerçekleşmesi engellenmiş olan özlemleri ya da kendilerinden daha geniş olan toplumdaki konumlarının muğlaklığından kaynaklanan problemlere kolektif bir çözüm olarak bir araya gelmektedir (Marshall, 1999: 16). Dolayısıyla alt kültürler, bir farklılaşma gücü olarak sahnededir fakat benimsedikleri üslupta içinde bulundukları toplumsal yapıya tümünden bir reddiye; toplumsal bağların koparılması söz konusu değildir. Kendilerine özgü tarz ve ritüeller yoluyla -çengelli iğne, dik taranmış saç, sprey boya, vb. gibi-, belirli bir kolektif kimlik etrafında kendi farklılıklarını ve kentteki varlıklarını duyurmayı istemektedirler. Hâkim kültürel değerlerin dışında kalmalarının ise bir bedeli olmaktadır; merkezi anlam ve değerler sistemi statik bir yapı değildir; farklılıkları sürekli bir biçimde içine alarak bir düzen yaratmak ile oluşmaktadır. Ortalama kültürel yapının ortaklık sağladığı anlamların dışında kalan anlamlar hâkim kültür ile uyum sağlamak üzere yeniden yorumlanmaktadır.

Hâkim kültürel sistemin söz konusu bu “içine alma” ve alt kültürlerin varlığını ortaya koyması süreci özellikle 1960 ve sonrasında yoğun kentleşme; bazı grupların kentin kaynaklarından yoksun bırakılması; artan kimlik farklılaşmaları ve talepleri doğrultusunda kent mekânında görünür olmaya başlamıştır. Kent ve mekân, toplumsal pratiklerin, farklılaşma taleplerinin, anlam ve algıların, imgelerin, iktidar

ve direnmenin vücut bulduğu alanlar olarak öne çıkmaktadır. Kentsel mekân, toplumsal bir ürün olarak, iktidar stratejileri ve bireylerin taktikleri -De Certeau'nun deyişi ile "kaçak avlanmalar"- arasında salınmaktadır.

1960'larda kentin imkânlarından yoksun bırakılanlar; hayal kırıklıkları ile baş etmenin ve kentte "ben de varım" demenin bir yolu olarak grafiti ve sokak sanatını keşfetmiş ve kolektif bir kimlik etrafında bir araya gelmişlerdir. Fakat diğer altkültürel oluşumlarda olduğu gibi grafiti ve sokak sanatı da 1960'larda New York mahalleleri ve trenlerinde başlayan yolculuğunu, 1980'lerde dünyanın pek çok kentine sıçrayarak devam ettirmiş ve bu süreç içerisinde de hâkim kültürel yapılar ile pek çok ortak noktada buluşarak günümüze ulaşmıştır. Kentin enerjisini toplumsal yaratıcılığa dönüştüren grafiti ve sokak sanatı tanınırlığının artması ile hâkim anlamlar çerçevesine yerleştirilmiştir. Bu ise, Hebdige'nin (2004: 88) ifade ettiği "iyileştirme" (ehlileştirme) süreci ideolojik biçim ve meta biçimi olmak üzere iki aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Özetle, hâkim gruplar –polis, medya, adalet-ideolojik etiketlendirmeler yaparken piyasa mekanizması da altkültürel işaretleri, tarzları meta biçimi haline getirmektedir.

Bugün gelinen noktada kültürel hegemonyaya karşı direnişin bir sembolü olan grafiti ve sokak sanatı ehlileştirilme belirtilerini beraberinde taşımaktadır. Bu kontrole alma sürecinde ise müzeler, kurum ve kuruluşlar direniş olanaklarının dinamiklerini ve altkültürel anlamı değiştiren aktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Hebdige'in ifade ettiği; altkültürel üslupların metaya dönüştürülmesi ve/veya hâkim gruplarca etiketlenip yeniden tanımlanması yoluyla "iyileştirilmesi" süreci işlemektedir (Hebdige, 2004: 88). Söz konusu olan bu toplumsal dönüşümün kamusal alanın görece özgür bir kullanımının görüldüğü bir Avrupa kentinde; Yunanistan'ın başkenti Atina'da nasıl deneyimlendiğini; grafiti ve sokak sanatının hâkim kültürle iletişiminin ne olduğunu anlamak bu tez çalışmasının konusunu oluşturmaktadır. İlgili alanyazında, grafiti ve sokak sanatının altkültürel doğasından uzaklaştığını (marka-reklam ilişkileri, galeri ve müzelerde yer alması vb. gibi) tartışan çalışmalar olmakla birlikte; bu sanatın üreticilerinin söz konusu bu değişim döneminde ne tür kaygı ve niyetlerle bu altkültür formunu devam ettirdiği/ettiremediğini anlamak üzere odaklanan bir çalışma bulunmamaktadır. Buradan hareketle, bu tez çalışması, bir altkültür olarak grafiti ve sokak sanatının hâkim kültürle iletişimini aktörlerin deneyimleri aracılığıyla incelemesi bakımından

alana bir katkı sağlayabilecektir. Bu kapsamda çalışma, kentin sosyo-ekonomik durumunun sanatçılara etkisinin ne olduğu; grafiti ve sokak sanatının birbirinden nasıl farklılaştığı; sanatçıların üretim motivasyonlarının neler olduğu; müze & sanat galerileri ve kurum ve kuruluşlar ile olan ilişkilerinin direniş mi işbirliğine mi dayalı olduğu gibi alt sorulardan hareket etmektedir.

Altkültürel bir oluşum olarak grafiti ve sokak sanatının, günümüzde bulunduğu noktada hâkim kültürel yapılarla ilişkisinin nasıl olduğunu anlamak merakından yola çıkan bu tez çalışmasının saha çalışması için Yunanistan'ın başkenti olan Atina'nın seçilmesinin altında yatan sebepler kısaca şöyle açıklanabilir:

- Atina'nın Avrupa'nın diğer kentlerine kıyasla “ekonomik ve sosyal krizlerle boğuşan ve grafiti ve sokak sanatını önleme konusunda az kaynak ve hırsı olan bir şehir” (Coraline, 2015: 15) olma özelliği ile öne çıkması;

- The Independent (Silva, 2017), The Guardian (Bicanski, 2014), The New York Times (Alderman, 2014), BBC (Sooke, 2017), vb. gibi uluslararası haber kuruluşlarının, Atina grafiti ve sokak sanatını tanımlarken “Yeni Berlin: Atina”, “Sokak sanatçıları için yeni Mekke: Atina” vb. başlıklar ile yaptıkları haberler ile dikkatlerini Atina'ya yöneltmiş olmaları;

- Yunanistan'ın 2008 sonrası yoğunlaşan politik ve ekonomik kriz atmosferinin kamusal alandaki grafiti ve sokak sanatı üretimine yansıdığına ve artışa sebep olduğuna yönelik akademik çalışmalar (Avrimidis, 2012: 4);

- Kentte, Exarcheia isimli toplumsal hareketlenmelerin doğduğu; anarşizm ve sol kanat düşünce ile özdeşleştirilen; polisin ve ordunun akademik özgürlük adına kampüslere girmesinin yasak olduğu Politeknik Üniversitesi'ne ev sahipliği yapan özgün bir semte sahip olması ve tüm bunların etkisi ile grafiti & sokak sanatı üretiminde gelişim ve bolluk görülebilmesi (Coraline, 2015).

Buradan hareketle, tez çalışması, kentlerdeki mikro direnç alanları olarak doğan grafiti ve sokak sanatının hâkim kültür ile iletişiminin nasıl ve ne tür yollarla

gerçekleştirdiğini 15 grafiti ve sokak sanatçısı ile yapılan saha görüşmeleri aracılığı ile incelemektedir.



1. MÜCADELE ALANI OLARAK KÜLTÜREL ALAN

1.1. Kültür Kavramı ve Tanımlar

Kültür, çok anlamlı olması, oluş ve yapılış yerinin özelliklerine göre (siyasal, ekonomik, köy, kent, gençlik, eğlence, başkaldırı vb. gibi) ayrılması ve yaşamın belli bir alanına sıkıştırılamaması (Erdoğan, 1999: 18) gibi özellikleri nedeniyle tanımlanması güç bir kavramdır. Öyle ki Kroeber ve Kluckhohn'un 1952 yılında yayımladıkları antolojide kültürün 164 farklı tanımını derlemişlerdir (Güvenç, 2016: 121). Latince bir terim olan sözcük, kök sözcüğü *Colere* olan *Cultura*'dan gelmektedir. *Cultura* ise bir sürecin adıdır: bir şeyin, özellikle ekinlerin ve hayvanların bakımı (Williams, 2012: 105). 18. yüzyıl ortalarından itibaren soyut bir süreç olarak tanımlanmaya ve yaygınlık kazanmaya başlayan kavram Kant tarafından 18. yüzyıl sonlarında şöyle tanımlanacaktır: “*insanın kendi rasyonel ve mantıklı özünden dolayı özgürce hayata geçirebileceği amaçların, ideallerin tümü*” (Cevizci, 1999: 536). Aydınlanma Çağı ile beraber ise Herder, kültüre tarihsel bir boyut kazandıracak ve kültürü, “*bir ulusun, bir halk ya da topluluğun yaşam tarzı*” olarak tanımlayacak ve *Ideas on the Philosophy of the History of Mankind* isimli çalışmasında şöyle bahsedecektir: “*bundan daha belirsiz bir sözcük, bütün uluslar ve dönemlere uygulanmasından daha aldatıcı bir şey yoktur.*” (Williams, 2012: 108). Özlem de Herder'in tanımına atıf ile: “*İnsanlığın çeşitli tarihsel dönemler veya çeşitli toplumlara özgü kalan duyuş, seziş, düşünüş (zihniyet) tarzlarının dil, din, teknik, sanat, ekonomi, mitos, bilim ve felsefe formları içinde kendini dışavurmasıdır*” (2000: 146) şeklinde bir açıklama getirmektedir.

Oldukça geniş kapsamlı olup üzerinde uzlaşa sağlanamayan bir konu olan kültür sözcüğünü Güvenç özetleyerek, dört ayrı anlamda kullanıldığını şöyle açıklar (2016: 125):

- 1) Bilim alanındaki kültür: *Uygarlıktır.*
- 2) Beşerî alandaki kültür: *Eğitim sürecinin ürünüdür.*

- 3) Estetik alandaki kültür: *Güzel sanatlardır.*
- 4) Maddi (teknolojik) ve biyolojik alanda kültür: *Üretim, tarım, ekin, çoğaltma ve yetiştirilmedir.*

Kullanım alanlarına göre ayrılan kültür buna bağlı olarak da farklı nitelik, görev ve işlevler kazanmaktadır. Aynı zamanda bu farklılık, Erdoğan'ın (1999: 18) ifadesi ile: "*İnsanların belli zamanlarda ve belli koşullarda kendi varlıklarını üretmede 'yaşamlarını yapış yolları' farkıdır. Kültür, dolayısıyla, belli bir topluluğun belli zaman ve koşullarda üretim biçimindeki sosyal kişiliğidir.*" Ve sürekli değişim ve farklılık gösteren topluluğun bu sosyal kişiliği, "uygarlık" anlamında kullanılan "bilim alanındaki kültür" ü tanımlamaya çalışan sosyal bilimciler, antropologlar ve filozoflar tarafından farklı biçimlerde tanımlanmıştır.

Kültür, geçmişten günümüze kullanıldıkça oldukça farklı ve genelde de çelişik anlamlar kazanmıştır. Öyle ki anlamı, Hristiyan yazarlarına göre ibadet etmek, toprağı işlemek, yaşam kalitesi, iş bölümü gibi anlamlardan mikroskobik organizmaların yapay gelişimine dek farklılaşabilmiştir. Bilimsel bir terim olarak bile hem bir süreci hem de bir sonucu, ürünü işaret eder (Hebdige, 2004: 13). Hebdige'nin Raymond Williams'tan vurgu ile aktardığı biçimiyle başlangıçta, kültürün iki temel tanımı bulunmaktadır. İlki, kutsal bir anlama sahip olunan, feodal toplum idealine götüren klasik ve muhafazakâr tanımdır. Bu yönü ile kültür, Arnold'un bahsettiği "*dünyada düşünülen ve söylenen en iyi şey*" olarak estetik mükemmelliği temsil eder (Hebdige, 2004: 14). Arnold'un bahsettiği kültürlü insanlar ise, yaşadıkları çağın en iyi bilgisini; en iyi fikirlerini yayma, egemen kılma, toplumun bir ucundan diğer ucuna taşıma tutkusuna sahip olan kişilerdir (Williams, 2013: 14). Bireyin kusursuz kültür seviyesine ulaşması ile ilgilenmektedir. T.S. Eliot'un (1987: 13) deyişi ile: "*Arnold'un kültür tanımındaki sıklık, onun kültürü sosyal bir çerçevede içinde görmemesinden ileri gelmektedir.*" İkincisi ise Herder'in (1784-1791) uygarlığın tek-çizgili (unilinear) anlamı olmaktan kurtararak, bilinçli bir ayırımla, anlamlı bir çoğulluk, kültürleri kastetmek üzere kullanması ile başlattığı "bütüncül" ve "ayrı bir yaşam biçimi" olarak kültür tanımıdır (Williams, 1993: 9). Williams'ın ifadesi ile:

“... sadece sanat ve eğitimde değil, aynı zamanda kurumlarda ve sıradan davranışlarımızda da bulunan belli anlam ve değerleri açıklayan özel bir yaşam biçimidir. Bu anlamda kültürün analizi, belli bir yaşam biçimindeki, yani belli bir kültürdeki gizli ve açık anlam ve değerlerin açıklanmasıdır.” (Hebdige, 2004: 14).

Williams’ın kültürü bir yaşam biçiminin tümü olarak kabulü; her şeyin kültür olarak adlandırılması anlamına gelmesi dolayısıyla ekonomik ve siyasal arka planı zayıflatması ise tanıma yapılabilecek eleştirilerden biridir. Öyle ki bu tanım T.S. Eliot’un ifadesi ile tüm bir yaşam biçimine dair sıradan her şeyi; kütüphane, opera binasının dışına çıkarak, gündelik yaşamın tamamını kapsar (aktaran Hebdige, 2004: 14-16). Bu anlamıyla kültür, seçkin olmayan; sıradandır:

“... bir milletin bütün karakteristik etkinlik ve ilgi alanlarını kapsar: at yarışları, tekne yarışları, Ağustos’un 12’si, bir kupa finali, köpek yarışları, kumar makinesi, hedef tahtası, Wensleydale peyniri, kaynamış lahana, sirke içindeki şeker pancarı, on dokuzuncu yüzyıl Gotik kiliseleri, Elgar’ın müziği...” (Eliot, 1948)

Güvenç’in derlediği kültür tanımlamaları da T.S. Eliot’un bahsettiği anlamdaki etkinlik ve ilgi alanları kadar geniştir. Kültürün farklı nitelik ve özelliklerine değinen tanımlama denemeleri yapılmıştır: sosyal miras, töre ve geleneklerin birliği, bir yaşam biçimi, ideal, değer ve davranışlar bütünü, çevreye ve yaşam koşullarına uyum, davranış örüntülerini nesiller boyu aktaran eğitim kalıpları, simge (sembol) sistemi, düşünceler sistemi ve hatta bireysel psikoloji (Güvenç, 2016: 128).

Bu çözümlenemezliği Güvenç (aktaran; Sarı, 2006: 8), D.L.Lowe’ın kültür tanımından şöyle aktarmaktadır:

“Kültür çözümlenemez, çünkü öğeleri sayılamayacak kadar çoktur, tanımlanamaz, çünkü Preteus gibi kaypaktır. Onu sözcüklerle tanımlamaya çalışmak havayı elle yakalamaya benzer, sonunda elde avuçta hiçbir şey yoktur, ama o yine her yerdedir.”

Sosyal antropolojinin kurucusu Malinowski ise kavramın soyut olmasının tanımlamada zorluklar getirdiğinin farkında olarak kültürü genel bir ifade ile:

“ihtiyaçların giderilmesi ve somut problemlerin çözümünde yardımcı araç” olarak tanımlamaktadır (Malinowski, 1992: 22).

Karl Marx ise kültürün bu geniş muhtevasının tanımını “doğa’nın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şey” olarak özetlemektedir (aktaran; Güvenç, 2016: 123).

Bu denemelerin dışında, bütüncül bir kültür tanımı yapan; antropolojik olarak ilk bilimsel kültür tanımını veren Edward Burnett Tylor ise kültürü şöyle tanımlamaktadır:

“Kültür, ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür.” (aktaran Güvenç, 2016: 122).

Thompson ise bütün bir yaşam biçimi olarak tanımlanan kültürün tanımını Marksist bir yorum ile değiştirmektedir: “bütün bir çatışma biçimi içerisindeki ilişkilerin incelenmesi.” (aktaran Hebdige, 2004: 17). Benzer olarak Erdoğan da (1999: 19-20) Williams’ın bahsettiği anlamda bütün bir yaşam biçimi olarak kültürün genelleştirilebileceğini fakat sosyal üretimin yapılış tarzının getirdiği egemenlik ve mücadeledeki ilişkiler ve farklılaşmaların da kültürü anlamada çok önemli olduğunu vurgulamaktadır: “Kültür, ne herkes için aynıdır, ne herkes için üretilir, ne de herkes tarafından ortak ve hakkaniyet ölçülerine göre kullanılır.” (1999: 19-20). Bauman (2008: 161) da, kültürün herkes için aynı olmadığını, kültürün alternatifleri dışlayarak varlığını kurduğunu ifade etmektedir:

“Kültür, bir düzen yaratmak ve onu korumak, düzeni bozan ve bu düzen açısından kaos görünen her şeyle mücadele etmektir. Kültür, ‘doğa düzeni’ (yani, şeylerin insan müdahalesi olmaksızın oldukları durum) yerine yapay, tasarlanmış bir düzen koyma ya da ekleme işidir. Kültür, böyle yapay bir düzeni getirmekle kalmaz, ona değer de verir. Kültür, bir tercih sorunudur. Kültür, bir düzeni en iyi, hatta belki de tek iyi düzen olarak göklere çıkarır. Bütün alternatifleri bayağı ya da tümenden düzensizlik olarak tanımlar.”

Kültürün bir çatışma ve mücadele alanı olarak görülmesi, Kültürel Çalışmalar ekolünün kültüre bakış açısını da yansıtmaktadır. Stuart Hall şöyle tanımlamaktadır: *“Kültür, bir ittifak (rıza olmak anlamında) ve direnç arenasıdır. Kısmen de olsa egemenliğin (hegemonya) ortaya çıktığı ve güvence altına alındığı yerdir.”* (aktaran Storey, 2000: 10). Bu da kültürü ideolojik yapan şeydir. Hebdige (2004: 129-130), Barthes’a referans ile şöyle açıklamaktadır: *“tiyatromuzdan, bir cinayet davasından hayalini kurduğumuz yemeğe kadar her şey, kararlı bir ideolojiyle sarılmış ve lanetlenmiştir.”* Bu noktada sürekli bir mücadele ve çatışma alanı olarak kültür ve kültürle üretilen, belli biçimdeki materyal yaşam ve bu yaşamın ideoloji ve bilincidir (Erdoğan, 1999: 19). Ve her ne kadar uyum sürecinin bir ürünü olarak, kültürün öğeleri uyumlu ve bütünleşmiş bir sistemi oluşturmak eğiliminde (Güvenç, 2016:134) olsa da ayrımlar ve farklılaşmalar daima kültüre içkindir.

1.1.1. Hâkim (Egemen) Kültür

Raymond Williams, kültürü “bütün bir yaşam biçimi” ve genel faaliyetler alanı olarak tanımlayarak demokratikleştirmiştir. Ancak, kültürel alan türdeş, homojen değildir; farklı yaşam tarzları ve mücadeleler kültüre içkindir. Bu noktada Özbek (1991: 80), Williams’tan “belirlenme” (determination) ve “hâkimiyet” (domination) kavramlarını ödünç almakta ve vurgusunu şöyle aktarmaktadır:

“Her belirli dönemde örgütlenmiş, yaşanan hâkim ve etkili olarak tanımlanması uygun merkezi pratikler, anlamlar ve değerler sistemi vardır. Bu hâkim kültürel sistem, statik bir yapı değil, sürekli bir ‘içine alma’ (incorporation) süreci oluşturur.”

Bu merkezin dışında kalan anlamlar, hâkim kültür ile uyum sağlamak üzere yeniden yorumlanacaktır. Hâkim sistem kendisine karşı olan anlam, pratik ve değerleri içine almak için durmaksızın kendini yeniden üretmek ve kendini kurmak zorundadır (Hall, 1982: 331-332). Hegemonya “... çoğunluğun kendisini ikincil konumuna koyan sisteme rızasının sürekli biçimde kazanılmasını ve yeniden kazanılması” (Fiske, 1996: 225) yolu ile sürdürülecektir. Bu ise, baskı ve zorlama ile değil; Gramsci’nin vurguladığı gibi rızaya dayalı bir kültürün yaratılmasıyla gerçekleşecektir. Hall, Williams’ın hâkim kültür tanımlaması yapabilmesini

Gramsci'nin hegemonya kavramına borçlu olduğunu belirtir. Bağımlı sınıflar üzerindeki ittifak bütünlüklü bir otorite yaratmaktan geçmektedir (Özbek, 1991: 81).

Hâkim kültür, toplumda yerleşik olan ve çoğunluğun ortak kabulünün olduğu norm ve değerleri kapsamaktadır. Bir başka ifade ile genel kabul görmüş, normatif ve işlevsel bütünleşme kaynağı olmayı ve gündelik pratiklere meşruiyet zemini sağlamayı başarmış, ortalama kültürel yapı olarak tanımlanabilir (Aydınalp, 2013: 29). Kısaca, çoğunluğun ortak uzlaşısının olduğu, egemen toplumsal düzenin onayladığı norm ve ilişkiler bütünü olup hegemonik anlamı yaratandır. Ek olarak, bu ilişkiler bütününe uyumlu; hâkim kültüre entegre bireyler sistemin ayrıcalıklarından da faydalanabilenler olmaktadır (Harbour vd., 2003: 831). Hâkim kültür, kendisine entegre olmayan ve farklılaşan diğer kültürlere, hâkim sistemin oyun kurallarını bozmadığı sürece olanak tanımaktadır. Farklılıklar egemen kültür tarafınca dışlama ve baskı aracı olarak kullanıldığı fikri baskın geldiğinde; hâkim kültürün bir parçası olunmadığı düşüncesi güçlendiğinde alt ve karşıt kültürler buna bağlı olarak radikalleşecektir. Piyasa ekonomisi ve medya aracılığı ile de farklı ve öteki olanın farklılıkları hâkim kültür tarafından evcilleştirilmeye çalışılacak, kültürü dönüştürülerek egemen yapıya eklemlemeye çalışılacaktır. Hâkim kültürel yapı dirençleri bağlamından kopararak kendi zaman ve mekân bağlamı içinde tekrar yorumlayacaktır. Çünkü hâkim (milli, ırksal, kültürel, dinsel) çoğunluk, bir azınlığın mevcudiyetini ancak azınlığın canla başla hâkim değerleri kabul ettiğini ve hâkim kurallara göre yaşamaya istekli olduğunu göstermesi koşuluyla kabul edebilir (Bauman, 2010: 63). Kültür sosyolojisinin perspektifinden bu hâkim değerler ise değişkendir; her dönemin ve her toplumun kendi duygu yapısı ya da zihniyeti hâkim değerleri belirleyecektir. Egemen duygu ve zihniyet yapısı kültür düzenini belirleyecek bunu ise egemen iktidar yapısının ekonomik siyasi çıkarları doğrultusunda gerçekleştirecektir. Marksist bir perspektif ile egemen iktidar egemen olacak kültürü de belirleme gücüne sahip olacaktır. Fakat bu belirlenim tek yönlü ve farklılıkların doğmasını kesin bir biçimde belirleyebilen bir karakterde olamayacaktır. Bauman'ın (2008: 176) ifadesi ile:

“Biliyoruz ki, tek bir kültür değil, kültürler vardır. Ve eğer kültür, çoğulluğu içinde düşünülebilirse, doğa gibi kabul edilemez. Hiçbir kültür doğa gibi koşulsuz itaat bekleyemez.”

Williams ise kültür kuramında, yeni kültür formlarının çıkacağını; onların doğdukları formlara mı yoksa egemen formlara mı ait olduğunu çözümlemenin oldukça zor olduğunu belirtir. Ancak tarihsel çözümlemede meselenin şöyle olacağını da ekler: “*Doğmakta olan form, burjuva tiyatrosunda olduğu gibi, ortaya çıkmaya başlayandır ve ardından çoğu kez egemen olur.*” (Williams, 1993: 205).

Tahakküm ve direniş ilişkilerinden oluşan karmaşık bir bütün olarak hâkim kültür toplumsal koşulların değişimine paralel olarak pek çok kültürel çıkışı da içinde barındırmaktadır. Popüler kültür, kitle kültürü ve kültür endüstrisi, halk (folk) kültürü ve yüksek kültür gibi kategorilendirilen bu kültürel çıkışlar birbiri ile etkileşim içerisindedir. Her birinin ayrımları ve niteleyici özelliklerinin kısaca açıklanması hâkim kültürün barındırdığı kaosu ve değişimi daha iyi anlamak bakımından yararlı olabilecektir:

1.1.2. Popüler Kültür

Alemdar ve Erdoğan, en popüler yanlış anlamalardan birinin popülerin, popüler olan tanımının olduğunu belirtmektedir. Popüler kavramı kavramsal bir evrim geçirmiştir. Dilbilimsel olarak orta çağ dönemindeki “halkın” anlamından, bugün bilinen anlamda “birçok kişi tarafından sevilen veya seçilen” anlamına doğru gelişmiştir (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 99). Dolayısıyla kavramın ilk anlamı, bu kültürün belli bir gruba ait olmadığını işaret etmektedir. Türküler, maniler, edebiyat ürünleri, filmler vb. gibi geniş bir alanı kapsar. Bununla birlikte popüler kültürü, sadece “halk için” ve tümüyle halkın olarak ele almak da doğru bir çerçeve çizmek olmayacaktır. Nihayetinde, popüler kültür de toplumdaki egemen güç ve ilişkiler içerisinde bir anlama sahiptir.

Popüler kültür kavramı üzerinde çeşitli bakış açıları söz konusudur. İlk olarak, “halk” kavramıyla ilişkilendirilmektedir ancak buradaki “halk” kavramı üzerinde de bir anlaşmazlık vardır. Kimileri, “nüfusun çoğunluğu” olarak tanımlar ve popüler kültürü çoğunluğun paylaştığı kültür olarak yorumlarken kimileri halkın çalışan nüfusunu; işçi nüfusunu “halk” olarak tanımlar (Güngör, 1999: 9). Popüler kültürün işçi sınıfının kültürü olarak ele alındığı tanımda, işçi sınıfını toplumun bel kemiği

olarak görenler, buna paralel olarak da popüler kültüre olumlu bir anlam yüklerler. Fakat tam tersini düşünen kesim; işçi sınıfını yoz ve cahil tanımlayanlar ise popüler kültürü bayağı, sıradan olarak yorumlamaktadır. Öte yandan, popüler kültürü kitle toplumu ile ilişkili olarak tanımlayanlar ise nüfusun çoğunluğunun paylaştığı bir kültürün niceliksel olarak büyük ancak nitelik bakımından fakir olmakla öne çıktığını ifade ederler. Teknolojik gelişmelere paralel olarak da çoğaltım ve ürünlerin kullanım alanlarının yaygınlaşması söz konusu bu kitlesel üretim, tüketim için zemin oluşturmuştur. Bu yönü ile popüler kültür, kitle kültürü ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Kavram üzerinde bir uzlaşa sağlanamamasına rağmen temel vurgu, popüler kültürün toplumda geniş bir paylaşım alanına sahip olduğu üzerine yapılabilir (Güngör, 1999: 10). Kavramın kendisi üzerinde bir uzlaşının olmayışı; özellikleri ve etkilerinin açıklanmasına da yansımaktadır.

Liberal çoğulcu kanadı temsilen John Fiske'nin görüşüne göre popüler kültür, iktidar ve direnme ilişkilerinden oluşur. Buna göre, popüler kültür edilgen bir biçimde halka empoze edilmez. Fiske şöyle açıklamaktadır:

“Popüler kültür, gündelik yaşam ile kültür endüstrileri ürünlerinin arasındaki ortak kesimde halk tarafından oluşturulur (...) onlara dayatılamaz; yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar. De Certeau'nun (1984) ifadesiyle popüler kültür, sistemin sağladıklarıyla idare etme sanatıdır.” (Fiske, 2012: 38).

Mattelart'a göre de popüler kültür, direnenlerin ve egemene karşı mücadele edenlerin kültürüdür (aktaran Alemdar ve Erdoğan, 1994: 111). Mattelart'ın bu yorumu, popüler kültürü politik bir etkinlik olarak nitelemektedir. Bu anlamda “yaratıcı” olarak da görülmektedir. Bu yaratıcılık ise metaların üretilmesinde değil, üretilenlerin farklı bir üslupla yorumlanmasından doğmaktadır. Halkın popüler kültürü, kendi metalarını yaratmıyor olduğunda bile kapitalist kitle kültürünün ürünlerinin anlamlarını çoğaltıp, yönünü değiştirebilir. Bu çerçevede popüler kültür bir mücadele alanıdır. Geçmişin içburukluğunu sürdürmez; yaşanmayan uzak geçmişin değil, gündelik yaşamın kültürüdür (Alemdar ve Erdoğan, 1999: 111).

Liberal çoğulcu bu perspektifin karşısında ise popüler kültüre olumsuz yaklaşımlar bulunmaktadır. Geçmişte, popülerleri (halk ozanını, halk öyküsünü, halk

ağıtını) tanımlayan güç halktı; Bugün popüler tanımlayan medya denen ve reklamcılıkla yaşayan ticari amaçlı ticari güçtür. Yani popülerin tanımı halkın elinden alınmıştır; tanımı yapan sermaye gücüdür (Erdoğan, 1999: 17). Marksist eleştirel gelenek, popüler kültürün yukarıda bahsi geçen çoğulculuğu, çeşitliliği ve toplumun her kesimine seslenişi aldaticıdır. Sözde demokratik, çoğulcu ve çoksesli görünümde olan bu üslup altında egemen güçler ve iktidar hırsları sürdürülmekte ve popüler kültür ile aracılendirilmiş bir ideoloji aktarımı gerçekleşmektedir. Halk kültürü ve yüksek/elit kültürün hafızada kalıcılığına karşın, popüler kültür ürünleri en az hatırlanan kültürel ürünlerdir (Sözen, 2004: 62). Ve popülerlik, dolaysız bir biçimde kitleler tarafından belirlenmez; arz ve talep toplumsal ihtiyaç yerine eğlence endüstrisi ile belirlenir (Özbek, 1991: 67). Bu yorum aynı zamanda Gramscian çerçeve ile de örtüşmektedir. Gramsci'ye göre modern toplumlar ve geleneksel toplumlar arasındaki önemli bir fark, egemenlik biçimlerindeki farklılaşmadan geçmektedir (Güngör, 2013: 298). Günümüzün politikası egemenliğini baskı ve zor yolu ile değil halkın rızanın kazanılması yolu ile elde eder. Bu yeni iktidar biçimi “hegemonya” olarak ifade edilmektedir. Buradan hareketle Althusser kültürü ideolojinin taşıyıcısı; devletin bir aygıtı olarak ele alır. Dolayısıyla, popüler kültür ürünleri, tüketicileri üzerinde zararlı etkiler yarattığı gerekçesi ile suçlanır. Marcuse Repressive Tolerance (1965) isimli çalışmasında popüler kültürü sadece zararlı olmak ile değil eş olarak, var olan egemen iktidar ilişkilerini kabul etmeleri amacıyla “uyuşturucu” olduğu için de tehlikeli olarak yorumlar. Böylece, devrimci eyleme engel olması sebebiyle karşı çıkmaktadır. Herbert J. Gans (2012: 54), bu gibi çeşitli özgül etkilerin kabul edildiğini belirtmektedir: Sahte hazlar sağlaması bakımından duygusal olarak yıkıcıdır; hayali bir gerçeklik sunarak bireylerin gerçeklikle baş etme yetisini engellemesi bakımından da zihinsel olarak yıkıcıdır. Bir başka olarak ise popüler kültür, toplumdaki beğeni düzeyini düşürmesi yönü ile kültürel olarak yıkıcı bulunmaktadır. Benzer savı kitle iletişim araçları sonrası kültürün kendisinin de bir endüstri olduğunu savunan Frankfurt Okulu'nun üyeleri de desteklemektedir. Adorno popüler kültürü düzeysiz, adi ve tehlikeli olarak tanımlayarak; eleştirel ve özgürleşimci düşünciyi seçkin ve yüksek kültür ürünlerinin geliştireceğini ifade eder (Yaylagül, 2009: 90). Gans (2012: 68) ise bu suçlamaların hatalı olabileceğini şöyle ifade eder:

“Oswald Spengler, Ortega y Gasset gibi yazarlar, yalnızca tarihin Shakespeareleri ile Beethovenlerini anımsıyorlar da yapıtları yitip gitmiş ya da görmezden gelinmiş az yetenekli meslektaşlarını unutuyorlar. (...) Eleştirmenler, popüler kültür olmasaydı beğeni düzeylerinin daha da yüksek olacağını savunuyor, ancak bu savı destekleyecek hiçbir kanıt yok. Hatta komünist yönetimlerin, özellikle, Doğu Avrupa’da, popüler kültürü bastırıp, resmi bir yüksek kültürün tutunmasını sağlamaya çalışmaları pek başarılı olmamıştır. Sonunda, Batı’daki popüler kültürün yerel türlerini isteyen kamuya yenik düşmüşlerdir.”

Popüler kültür kavramı üzerine tartışma ve tanımlamaların farklı yaklaşımlar tarafından farklı biçimlerde yapıldığı açıktır. Özetleyici nitelikte bir tanım Tonny Bennet tarafından yapılmaktadır. Ona göre popüler kültür, toplumdaki egemen ve bağımlı kesimlerin bir tür buluşma alanı olarak yorumlanabilir (aktaran; Güngör, 2013: 300). Ek olarak, popüler kültürün kitle kültürünün gelişiyle silinip gittiğini söylemek yanıltıcıdır; *“popüler kültür veya kitle kültürü (veya herhangi bir kültür biçimi) gerçeğine karşı çareler sadece kültürün sanayileşmesinden önceki halk tarafından yaratılan mitolojilere dönülerek bulunamaz.”* (Alemdar ve Erdoğan, 1999: 112).

1.1.3. Kitle Kültürü ve Kültür Endüstrisi

18. ve 19. yüzyıllarda sanayileşmenin hızlanmasıyla birlikte köyden kente doğru meydana gelen göçler, kitle kavramının doğuşu olarak kabul edilmektedir. Modernleşme süreci, fabrikaların yarattığı kentleşme hareketleri ve fabrikalarda çalışmak için kente gelen insan toplulukları kitle toplumunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Başta kitle toplumu terimini ilk kez kullanan Gasset ve Heidegger gibi düşünörlere göre, kitle toplumu, özgürlüğünü yitiren, geleneksel kültürün uygarlaştırıcı etkisiyle aydınlanmamış, özgün olmayan değerleri içselleştirerek yabancılaşmış, çağ dışı ve sıradan insanlardan oluşan bir yığındır (Cevizci, 1999: 515). Niceliksel olarak çok olmalarına rağmen ilkeler veya kurallar bütünü etrafında bir araya gelmemiş bu toplulukların, amaçsız bir toplumsal ortam yarattığı ifade edilmektedir. Kitle toplumunda geleneksel sadakat bağlarının azaldığı, bireysel farklılıkların ortadan kalktığı; ilgisiz, edilgen ve giderek homojen bir toplumsal yapıya dönüşme söz konusudur. Bu dönüşömler neticesinde yeni bir kimlik edinen

toplumunun kültürü, kitle kültürü olarak tanımlanmaktadır. Bireysel farklılıkların kaybolduğu, tek tipleşmenin ve sıradanlığın yer aldığı kitle toplumunun üyeleri seçicilikten uzak düşük beğeni tercihlerine sahip olmak ile nitelendirilmektedir. Daha doğru bir ifadeyle, yüksek kültürün yerine hem yüksek kültürü ve hem de geleneksel toplumların halk kültürünü yok eden ve aleladeliliği, uyumluluğu, edilgenliği ve kaçışı teşvik eden bir kitle kültürü gelişir (Cevizci, 1999: 515). Lowenthal'ın (1961) açıkça belirttiği gibi, “*sanatın karışık kavramı kitle kültürüdür*” (Özbek, 1991: 62).

Yüksek kültürün kavramsal zıddı kitle kültürü olarak açıklanır: “*Kitlelerin kültürü; düzeyi düşük kültür, sayısal bakımdan çoğunluğun kültürü, genellikle kitle iletişimiyle iletilen kültürdür*” (Alemdar ve Erdoğan, 1999: 118). Ve bu kültür aynı zamanda kimileri tarafından popüler kültürü yok etmek ile de suçlanır. Örneğin Seldes, popüler kültürün bu kültürden zevk alan halktan doğduğunu ancak kitle kültürünün bunu ortadan kaldırdığını belirtir (Erdoğan, 2004: 84).

Frankfurt Okulu ise kitle kültürü kavramını “kültür endüstrisi” olarak olumsuz bir tutumla değerlendirmişlerdir. “Kültür Endüstrisi” kavramı ise ilk defa T. Adorno ve M. Horkheimer’in 1947’de yayımlanan “Aydınlanmanın Diyalektiği” kitabında ortaya koyulmuştur. Bu yazarlar “kitle kültürü” kavramı yerine “kültür endüstrisi” kavramını kullanmayı tercih etmektedirler. Kitle kültürünün bir halkın sanatı ve halkın kendisinin biçimlendirdiği doğal bir kültür biçimi olmadığının altını çizmek; bu yanılsamayı ortadan kaldırmak gerekliliğini duymuşlardır. Bu yönü ile “kültür endüstrisi” kavramsal olarak, kültürün endüstriyel bir üretimle, planlı olarak üretildiğini daha doğru bir biçimde karşılamaktadır. Teknik olanakların yanı sıra ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak vermektedir (Adorno, 2016: 109-110). Böylelikle uzun yıllarca birbirinden ayrılmış olan yüksek ve düşük kültür alanları, ikisinin de zararına olacak biçimde kasten bütünleştirilmektedir. Buna göre, yüksek kültürün ciddiyeti; düşük kültürün isyankâr tavrı silinmektedir. Kültür endüstrisi kitleleri kendine uyumlu hale getirmek zorundadır. Yeni olan şudur, kültürel ürünler aynı zamanda bir meta değil; dolaysız bir biçimde meta pozisyonundadır. Adorno ve Horkheimer, kültür alanına tekellerin hâkim olduğunu ve bunun da kültürü tek tipleştirdiğini düşünmüşlerdir. Bu teknolojik gelişmeler neticesinde kültür ve endüstri iç içe geçmiş; bu durum kültürün bozulmasına sebep olmuştur (Yaylagül, 2008: 88). Buradaki “endüstri” sözcüğü ise

bu kültürel metaların basitçe üretim sürecini değil; bizzat kültürel ürünlerin standartlaştırılmış, biricikliğini yitirmiş, geçici doyumlar sağlayan, yeniden üretilebilir ve piyasa mekanizması ile bütünleşmiş mantığını yansıtmaktadır. Kültür endüstrisinde karlılığı garanti altına alınmış ürünler meta formunda üretilir ve tüketim biçimi endüstrileşir. Kültür ürünleri kimseyi temsil etmez fakat herkese seslenir, herkesi kabul eder. Birey kültüre dâhil olmaz, onun tüketicisi olur. Adorno'ya göre, kültür endüstrisi ürünlerinin ilettiği mesajlar direkt olarak üretildikleri haliyle bir zarar içermiyor olduğunda bile oluşturduğu tutum zaman içinde elbette ki zararlı olacaktır. Adorno (2016: 119) şöyle ifade etmektedir:

“Bir astrolog, okurlarına belirli bir günde otomobillerini dikkatli kullanmaları uyarısında bulunuyorsa, elbette bunun hiç kimseye bir zararı dokunamayacaktır; ama her gün için geçerli olan ve bu yüzden de çok anlamsız olan tavsiyeye uyulması için yıldızların göz kırpmasının gerekliliği iddiasının yol açtığı eblehleştirme, elbette zararlıdır.”

Adorno ve Horkheimer, kültür üreticilerinin daha fazla insana ulaşmasını sağlamak için reklamcılığın kullanılmasının ve onun manipülasyon gücünün farkındadır. Bu bağlamda reklam ve kültür endüstrisi birbirini besleyerek iç içe geçmiş durumdadır. Adorno ve Horkheimer (2016: 215) bu durumu şöyle açıklar:

“Kültür paradoksal bir metadır. Takas yasasına o kadar bağlıdır ki, takas edilemez; kullanım sırasında da öyle körü körüne tüketilir ki, kullanılamaz olur. Bu yüzden reklamla kaynaşır. Reklam tekel koşullarında anlamsız bir görünüm aldıkça, kültür de o ölçüde her şeye gücü yeter hale gelir. Reklam kültür endüstrisinin yaşam iksiridir.”

Reklam ve kültür endüstrisinin kaynaşmasına ek olarak, Frankfurt Okulu üyelerinden Herbert Marcuse da tüketim kültürünün bireyleri kültür endüstrisi ürünlerini satın almaya ve tüketmeye zorlayan sahte ihtiyaçlar yarattığından söz etmektedir. Özbek'in (1991: 68) ifade ettiği gibi, kitle kültürü tüketicileri var olan düzen ile uzlaştırarak kapitalizmin çıkarına hizmet etmektedir. Buradan hareketle, paradoksal bir meta olarak kültür ürünleri tektipleşmekte, manipülatif bir nitelik kazanmaktadır. Adorno'nun (2016: 47) ifadesi ile:

“Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. Siyasal karşıtlıkların estetik ifadeleri bile bu çelikten ritme hevesle uymakta birleşir.”

Sonuçta, kitle kültürü ve kültürel alanın endüstriyel alana taşınması ile gündeme taşınan kültür endüstrisi kavramı, bireylerin bağımsız bilinçli yargılar geliştirmesine engel oluşturulduğu ve ahlaki değerlerin zayıfladığı; egemen üretici güçlerin izin verdiği ölçüde bir özgürlük vaadinin normalleştiği; kültür ürünlerinin ticari mekanizmaların insafına terk edildiği; yanlış ihtiyaçların dayatıldığı bir toplumsal süreci tanımlamaktadır.

1.1.4. Halk (Folk) Kültürü

Halk kültürü, popüler kültürün aksine, toplumsal farklılıkların çatışmacı olmadığı, yani toplumsal çatışma yerine toplumsal oydaşmayla betimlenmiş görece istikrarlı geleneksel toplumsal düzenin bir ürünüdür (Fiske, 2012: 207). Popüler kültür ile halk kültürü birbirine karıştırılabilmektedir. Temel ayrım, popüler kültürün satın alınan, folk kültürünün ise imal edilen olduğudur. Popüler kültürün üreticileri halk kültüründen beslenirler ancak bu popüler kültürün halk kültürünün yerini aldığı anlamına gelmemektedir (Güngör, 2013: 287). Halk kültürünün eski bir kültür formu olduğu da yanlıştır. Halk tarafından üretilen bir kültür olarak halkı yansıtır ve son bulmaz; yalnızca yaşam biçimlerindeki değişikliklere bağlı olarak değişir. Folk kültürü aşağıdan; halkın kendi içinden gelmektedir. Biçimi basit, genellikle parasız ve kullanım açısından bireysel değil grup mülkiyetine ait, anonim, ait olduğu grubun değer ve normlarını yansıtan ve üretici ve sunucularının amatör olduğu gibi belli başlı özellikleri ile öne çıkmaktadır (Batmaz, 2006: 97-98). Güngör (2013: 287) ise halk kültürünün ayırt edici özelliklerini; yerel ve bölgesel, kendinliğindenlik, ortak katılımlı ve paylaşımsal, toplumsal, ticari olmayan, kuşaklar arası bütünlüğü sağlayan ve halkı temsil eden ve birleştirici (bir uzamda, bir mevsimde veya cemaatte) olarak sıralamaktadır. Bir diğer eklenilebilecek olan özellik, halk kültürünün otantik¹, özgün olduğudur. Otantikliği sebebiyle de hayranlık uyandıran

¹ TDK tanımı ile: Eskiden beri mevcut olan özelliklerini taşıyan.

hem yüksek kültürün hem de popüler kültürün zaman zaman malzeme toplamak için kullandığı bir kültürel kaynak olmasını sağlamaktadır (Mutlu, 2004: 15). Sözen (2004: 62) ise, halk kültürünün diğer kültürlerden farklı olarak sözlü kültür özelliklerinin hemen hepsini kendinde taşıdığının vurgusunu yapmaktadır. Buna göre, sözlü kültürde kültürel deneyimler hafızayı pekiştirecek şekilde akla yerleştirilmekte olup hafızada kalıcılığı fazladır. Halkın gündelik kültürel pratiklerinden oluşması ve bir anlamda ihtiyaçlardan kaynaklanması da bu durumu kolay kılmaktadır.

John Fiske (2012: 212), halk kültürünün belirleyici bulduğu bir diğer özelliğini, kilise, eğitim sistemi ya da medya gibi egemen toplumsal kurumlar dışında işlemesi (kilise yine de onlarla etkileşip kesişebilir) olarak belirtmektedir. Fakat halk kültürü de dönüşüme uğramış ve kendine özgü yapısı tehlikeye girmiştir. Walter Benjamin'in deyimiyle kültürün “mekaniksel üretimi” ve modern kitle iletişimi medyası yerel halk kültürü alanını da işgal altına almıştır. İrfan Erdoğan (2004: 74) bu dönüşümü şöyle açıklamaktadır:

“Halk kültürü pratikleri ve ürünleri ya ortadan kalktı (sinsin, çelik çomak, aşık atma, sözlü destanlar, sürahi, testi, tas, çanak, el yapımı oyuncak ve oyunlar) ya ilkelik ve geleneksellikle suçlanarak marjinal duruma düşürüldü (halk ozanları, türküler, tahta kaşıklar) ya da sermayenin çıkarı yönünde yeniden biçimlendirildi (düğün, nikah ve futbolun yerinin sermayenin salonuna ve spor sahasına taşınması, halk ve halay oyunlarının televizyonda emtialaştırılarak gösteriye dönüştürülmesi) ve kendi özelliğini yitirerek yabancı teknoloji ve içerikli bir ürün oldu (‘ham çökelek’ türküsü, Türk pop müziği, arabesk, aranjman, bakkalın süpermarket olması, özgün müzik).”

Kısaca kapitalizm halk kültürünü katletmiş ve katledemediğini de popüler kültür formuna dönüştürmüş, gasp etmiştir (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 120). Pek çok halk kültürü ürünü metalaştırılmaya maruz kalmıştır. Bu gasp ve yok etme halk olanın üretiminde kesin bir biçimde görülebilmektedir: egemen olan “kendi eğlencesini, oyununu ve oyuncağını insanın kendisinin yapması” ortadan kalkarak endüstriyel üretimin eline geçmiştir (Erdoğan, 2004: 79).

1.1.5. Yüksek (Seçkin) Kültür

Simon Frith (1995), yüksek kültürün aşkın bir kültürel deneyim idealiyle karakterize olduğunu; bu ideal çerçevesinde, yüksek kültür ürünlerinin gündelik olanın üstüne çıkma, bedeni terk etme, tarihsel zaman ve coğrafi mekânın önemini yadsıma imkânı sağladığı düşüncesini belirtmektedir (Mutlu, 2004: 28). Bireysel üretim sürecinden doğan yüksek kültür; ahlaki, estetik değerler ve özgün yaratıcılığın öne çıktığı, yapıtların kalıcı olduğu görece bağımsız ve idealist kent elitleri tarafından geliştirilen bir kültür biçimidir.

Yüksek kültür tartışmalarında akla ilk gelen isim Matthew Arnold'dur. Kültür kavramının kendisini kusursuzluğa ulaşma süreci olarak tanımlayan Arnold, *“dünyada düşünülen ve söylenen en iyi şey”* olarak kültürün estetik mükemmelliği temsil ettiğini ifade etmektedir (Hebdige, 2004: 14). Kültürü, mükemmellik, zekâ ve güzellik gibi ifadelerle tanımlamaktadır. Söz konusu bu kültürel “elitizm” anlayışında alçak kültür ise büyük kısmı köşede bucakta yer alan, ciddiye almaya bile gerek olmayan değersiz bir sosyal olgudur (Alemdar ve Erdoğan, 2005: 225). Bu bakış açısına göre, popüler ve kitle kültürü sıradan, bayağı ve yozlaştırıcı kabul edilir. Oswald Spengler, T.S. Eliot, Pareto, Ortega y Gasset gibi isimler 1900'lü yıllarda alçak kültürün medeniliği tehlikeye uğratacağını savunmuşlardır. Gasset, *Kitlelerin Ayaklanması* isimli çalışmasında seçkinleri halktan ayırır. Seçkinler soylu yaşam ve çabayı temsil ederken, sıradan halk sıradan yaşam ve uyuşukluğu temsil etmektedir:

“Hatırlarsınız, sözüme başlarken üstün nitelikli insanı halk adamından şöyle ayırmıştık: O kendinden çok şey bekleyen kişidir, beriki ise kendinden hiçbir şey beklemeyen, olduğu gibi olmakla yetinen, kendinden pek memnun olan kişidir” (Gasset, 2010: 92)

T.S. Eliot ise kültürün (seçkin) eğitimin yaygınlaşması ile beraber niteliksizleştirildiğini, standartlarının giderek gerilediğini belirtmektedir:

“Eğitimin ister beslesin ister geliştirsin, kültürü sulandırıp onun seviyesini düşürdüğü bir gerçektir. Çünkü herkese eğitim götürürken, standartlarımızı

düşürdüğümüz, gittikçe kültürün özünü oluşturan ve eğitimle genç nesillere geçirilebilecek olan unsurları terk ettiğimiz şüphesizdir. Kültürün geçmişte yarattığı büyük yapıları, geleceğin makineleşmiş ilkel kervanlarına kamp sahası hazırlamak için mahvetmekteyiz.” (Eliot, 1987: 118).

Yozlaştırılan bu kültürün tek kurtarıcısı ise yine seçkinlik ve Hristiyanlık olacaktır (Alemdar ve Erdoğan, 2005: 225). Sanayi devrimi ile beraber kültür (uygarlık anlamında kullanılmakta olan), yüksek kültür ve halk kültürü olarak ikiye ayrılmış; yüksek kültür önemli kitaplar, müzik, sanat, estetik ve ruhsal gelişme ile ilişkilendirilirken; halk kültürü ise alt sınıfların kültürü olarak nitelendirilmiştir. Halk kültürü, kitle kültürü ile özdeş bir anlama gelmeye başlamış ve yüksek kültürün dışında kalan her şey “alçak” olarak tanımlanmaya başlamıştır (Alemdar ve Erdoğan, 2005: 327). Toplumsal yapı, elitler, vasıflı, yaratıcı ve seçici (selective) azınlıklar olarak ikiye bölünmüştür (Yaylagül, 2008: 16). Beğeni düzeyi düşük olarak tanımlanan vasıfsızlar ve beğeni düzeyi yüksek, seçici olan elitler. Örneğin, Leavis, Mcdonald, Ross-Haag gibi “yüksek kültür” yanlısı hümanist muhafazakâr eleştirmenler, kitle kültürünün karşısına, bireysellik, güzellik, hakikat, yenilik, özgürlük gibi değerleri yerleştirerek kitle kültürüne karşı çıkmaktadırlar. Kitle kültürünü ise zevksizlik, bayağılık, basitlik, kaçış ürünü oldukları ve bireysellikten uzak oldukları için eleştirmektedirler (Özbek, 1991: 67). Elitist kültür ürünlerini popüler olandan ayırmada John Street ise zihinsel özelliklerin farklılığını öne çıkarmıştır: “*Rock müzik popüler, opera elitisttir. Çünkü Rock'a ilişkin fiziki özellikler, zihin özelliklerinden daha fazladır ve çok sayıda insana hitap eder*” (aktaran; Sözen, 2004: 62).

Bir diğer olarak, Frankfurt Okulu üyelerinden Adorno da her şeyin birbirine benzer bir hal aldığı kültür endüstrisinde yüksek (seçkin) kültür ile düşük (alçak) kültürün de birbirine benzediğini ifade etmektedir. Seçkin ve yüksek kültür ürünlerini artistik ve entelektüel bakımdan önemli bulmakta ve bunların eleştirel ve özgürleşimci düşünciyi geliştirdiğini savunmaktadır (Yaylagül, 2008: 90-21). Adorno’nun bu fikrini değerlendiren Maritn Jay (2001: 158) eklemektedir: “*Kültür, yüksek kültürün olumlu öğeleri aracılığıyla eleştirilmeli ve yüksek kültürün sıradan insanları hor gören ve bugünkü hayatı değiştirmemeyi üstlenmiş yanlarını da onun temelini neyin oluşturduğu göstererek etkisiz kılmalı.*” Yüksek kültür ile kitle

kültürünün daima birbirinden farklı şeyler olduğunu söyleyen Adorno, ne var ki, “*bütün kültürlerin toplumun suçlarından nasiplerini aldıklarını*” da hiçbir zaman göz ardı etmemiştir (Jay, 2001: 12). Örneğin, operayı ve klasik müziği yüksek kültür içinde göstersek de son yıllarda Pavarotti, Vanessa Mae veya Michael Nyman'ın büyük kitleler önünde klasik müziği icra etmeleriyle, yüksek kültürün de ister istemez kitle ya da popüler kültüre dönüştüğü de bir gerçektir (Sözen, 2004: 62).

Hâkim kültürün iktidar ve direnme, De Certeau'nun deyişi ile “strateji” ve “taktik” lerden oluştuğuna; koşulsuz bir itaatin olmadığına bu bölümün başında kısaca değinilmiş ve hâkim kültürün içerisinde barındırdığı, meşruiyeti olan popüler kültür, kitle kültürü, halk (folk) kültürü ve yüksek (seçkin) kültür kavramları kısaca açıklanmış; ne kadar iç içe geçtikleri ve toplum yaşayışının değişimine paralel olarak anlamların değişime uğradığı açıklanmıştır. Bunlara ek olarak, tez çalışmasının ana kuramsal zeminini oluşturan; toplumsal varlığın hammaddesini farklı, kendine özgü biçimde yorumlayan “altkültür” kavramı ve yaklaşımlarını ayrıca değerlendirmek gerekmektedir.

1.2. Hâkim Kültür İçinde Bir Yarık: Altkültür

Kültür kavramı, Batı ülkeleri, tarım kültürleri vb. gibi birçok ülkeyi kapsayabileceği gibi, bir ülkenin milli sınırları içinde çok sayıda farklı kültür bölgeleri – altkültürler de olabilmektedir (Güvenç, 2016: 142). Güvenç Türkiye’yi örnek göstererek; Doğu (Asya) kültürü, Akdeniz kültürü, İslam kültürü, tarım ülkesi olması yönü ile tarım kültürü, ekonomi ve demokrasi bakımından Batı Avrupa kültürüne katılmaya hazırlanan bir kültür vb. gibi sınırları geniş bir kültür haritası olduğunu göstermektedir (Güvenç, 2016: 143). Fakat kültür bu bütünleştirici gücüne rağmen yekpare bir bütün değildir. Geniş kültür haritasının içinde farklı birim ve sentezler vardır. Hâkim kültürün içinde, farklılıkları ile öne çıkan bu adacıklar, *altkültür* olarak adlandırılır. Ve tıpkı hâkim kültürde olduğu gibi toplumsal değişim ve dönüşümün bir sonucudur. Egemen kültür ile olan güç ilişkileri çerçevesinde oluşmaktadır. Kavram, gençlik, suçlu ve sapkınlık kültürü üzerine yapılan sosyolojik çalışmalarda geniş çaplı olarak kullanılmaktadır. Marshall’a göre (1999: 16), altkültür kuramının özündeki fikir, altkültürlerin üyelerinin gerçekleşmesi engellenmiş olan özlemleri ya da kendilerinden daha geniş sınırları olan toplumdaki

konumlarının muğlaklığından kaynaklanan problemlere kolektif bir çözüm olarak ya da bu problemlerin halledilmesi şeklinde oluşması ile açıklanabilir. Hâkim kültürün sembol ve değerlerini ödünç alarak tersine çevirirler.

Kavramın Amerikan geleneğindeki başlıca etkisi, Durkheim’ın anomi kavramından hareket ederek Robert Merton (Şikago Okulu) tarafından yapılmıştır. Ardından Britanya’daki araştırmalar Amerikan geleneğinden faydalanmış; örneğin, gençlerin işçi sınıfı kültürü içindeki yaşadıkları deneyimlerine (D. Downes, *The Delinquent Solution*, 1966) odaklanılmıştır (Marshall, 1999: 17). Ardından, altkültürlerin kendilerine özgü ritüelleri aracılığıyla mikro direniş sahaları yarattıkları fikri Stuart Hall ve T. Jefferson tarafından Ritüeller Aracılığıyla Direniş (1976) isimli çalışmada incelenmiştir. 1979 yılında ise Dick Hebdige, *Altkültür: Tarzın Anlamı* isimli çalışmasında, altkültürlerin kendine özgü direniş araçları olan “üslup” lar aracılığı ile yeni bir perspektif geliştirmiştir. Kavrama dair bir diğer kapsamlı çalışma, 2004 yılında Chris Jenks’in *Altkültür – Toplumsalın Parçalanışı*’dır. Jenks, altkültürün, kavramsal olarak değişimini Tönnies, Weber, Parsons, Şikago Okulu, Birmingham Okulu’nun değerlendirmeleri üzerinden okumaktadır.

Bozkurt Güvenç’in (2016: 108) bir benzetmede bulunarak ifade etmiş olduğu gibi; nasıl ki bir coğrafya haritası bölgenin kendisini değil de onun, küçük ve soyut bir modeli ise kültür kavramı da toplumsal yapının birebir kendisi değildir fakat soyut bir modelidir. Haritalar ile aralarındaki fark kültürün somut simgelerle belirtilemeyip, soyutlama ve sözler ile açıklanmasıdır. Bu sebeple ilk olarak, altkültür tanımları ve açıklamaları ile bir başlangıç yapmak daha anlaşılır bir zemin yaratabilecektir.

1.2.1. Altkültür Tanımları

Kavramın zaman içerisinde değişim geçirdiği göz önünde bulundurulduğunda, kavram hakkında pek çok farklı bakış açısının varlığından söz etmek mümkün hale gelmektedir. Bir yaklaşım, altkültürü; dil, gelenek, değerler ve birtakım sosyal normlar açısından içinde yaşadıkları toplumun hayat pratiklerinden farklılaşan ve ayrışan bir grupsal yaşam biçimi olarak söz etmekte iken bir diğer yaklaşım, altkültürü gençlik altkültürleri üzerinden değerlendirmekte; içinde bulunan

toplumun sosyo-ekonomik ve kültürel getirilerinden etkilenen bir kavram olarak tartışılmaktadır (Yaman, 2014: 49). Bu açıklamaların dışında, kimi zaman suçla tanımlanan gruplar, farklı giyim ve beğeniler ile toplumdan farklılaşan gruplar, ataerkilliğe karşı konumlanan cinsiyet kimlikleri de altkültür kategorisinin içine dahil edilebilmektedir. Bu yönü ile altkültür, toplumdaki dezavantajlı grupların, kentin imkânlarından yoksun bırakılanların ve hayal kırıklıkları ile baş etmenin bir yolu olarak belirmektedir. Bu yaklaşım, aynı zamanda toplumda genel kabul görmüş, daha meşru bir zemini olan norm ve değerlerin olduğunu; bu ortak kabulün dışında kalanların farklılıklarının etiketlendiği anlamını doğurmaktadır.

Sosyoloji literatüründe altkültür kavramı 1947 yılında McLung Lee ve M. Gordon tarafından ulusal kültürün bir alt uygulaması şeklinde kullanılmıştır (Yaman, 2004: 48). Hâkim kültürden farklılaşan altkültürleri Gordon şöyle tanımlamaktadır (aktaran Jenks, 2007: 22):

“Ulusal kültür içerisinde; sınıf, etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan, ama bir araya geldiklerinde o kültürdeki birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan bir alt bölüm.”

Altkültür, hâkim kültürün bir parçası olmakla birlikte, geliştirdiği birtakım ayrı yaşam kalıplarıyla bu kültürden farklılaşan bir kültürdür. Bununla birlikte, egemen kültürden daha aşağıda ve düşük bir kültür olarak anlaşılmamalıdır; egemen norm ve değerleri bozuma uğratarak kendi toplumsal ilişkilerini yaratmaktadır. Savaş sonrası İngiltere’inde gençlik altkültürlerini arkadaşlarıyla birlikte incelemeye alan Hall’in (1976: 10) ifadesi ile:

“Toplumsal grupların, ayrı yaşam kalıpları geliştirdikleri ve kendi toplumsal ve maddi deneyimlerine dışavurumcu bir biçim kazandırdıkları düzeydir... grupların sosyal ve maddi varlıklarının ham maddelerini işledikleri biçimler, yöntemlerdir.”

Bu tanıma göre her bir altkültür, toplumun verdiklerini farklı bir türde işlemektedir. Hall (1976: 29), bir başka tanımlama olarak, gençlik sosyolojisi çalışan Brake’in tanımlamasına yer vermektedir: *“Alt kültürler, büyük toplumlardaki*

çelişkilerin yarattığı toplumsal yapılardaki bazı problemleri çözmeye yönelik girişimlerdir.” Benzer bir tanıımı Gordon Marshall (1999: 16) da yapmakta; altkültürü toplumdaki dezavantajlı konumun yarattığı problemlere bir çözüm arayışı ile açıklamaktadır:

“Geniş ve genel bir kapsamda kullanılan alt-kültür kuramının özündeki fikir, altkültürlerin üyelerinin gerçekleşmesi engellenmiş olan özlemleri ya da kendilerinden daha geniş sınırları olan toplumdaki konumlarının muğlaklığından kaynaklanan problemlere kolektif bir çözüm olarak ya da bu problemlerin halledilmesi şeklinde oluşmasıdır.”

Jenks (2007: 190) ise, Kluckhohn ve Kelley’in “*bir kültürü altkültür veya kültürel değişkenden ayıran çizgi henüz kesin olarak çizilmemiştir*” fikrinden hareketle, altkültürün net bir tanımının yapılamazlığını savunmakta ve altkültürlerin insanların mesken tuttıkları yeni zaman ve yerler olarak ortaya çıktıklarını yeni kimlik kaynakları ve yeni farklılık gösterenleri olduklarını ifade etmektedir.

Komarovsky ve Sargent ise terimin nüfusun belirli dilimleri tarafından yaratılan kültürel değişkenleri işaret ettiğini belirtmektedir. Altkültürler, yalnızca bir iki farklı özellik gösterdikleri için birbirinden ayrılmazlar; kendi içlerinde bağlantılı toplumsal sistemler oluşturmaktadırlar (Jenks, 2007: 2).

Garratt’a göre, ortak müzik tercihleri, moda idealleri ve inançları olan bir grup gencin yüksek görünürlüğü altkültürün yaratılmasına yol açmaktadır. Bu toplumsal zemini ise zamanın ruhu yaratmaktadır. Her altkültürün karakteristik özelliğini sosyal, ekonomik ve politik olarak zamanın ruhu belirlemektedir (Garratt, 2004: 147). Chris Barker ise, “Alt kültür nedir?” sorusunun çok fazla sorulmadığını fakat bu kavramın nasıl ve ne için kullanılacağına bilindiğini vurgulamaktadır. Kültürel çalışmalarda altkültür, dünyayı anlaşılabilir kılmak için oluşturulan “anlam haritaları” na gönderme yapmaktadır (Barker’dan aktaran Bayraktaroğlu, 2011: 4).

Doğan (1993: 109) ise, altkültürü, kendine özgü oluşturduğu üslubunu grup üyelerinin içinde içselleştiren ve ona benimseten bir topluluk olarak açıklamaktadır. Fakat, her bir altkültürün anlamı ait olduğu toplum içindeki konumu ile anlam

kazanmaktadır. Dolayısıyla, bağılı bulunduğu toplumun yaşam biçiminden farklılıklar gösteren gruplar söz konusu toplumda altkültür konumunda olacaklardır: azınlıklar, çingeneler, göçmenler, kendine özgü tarzı ile farklılaşan gençlik grupları ve dini cemaatler vb. gibi.

Bourse ve Yücel (2017: 152) ise altkültürü, bir toplumda kendine özgü bir kolektif kimliği bulunan belirli bir topluluğun kendini farklılaştırmak için kullandığı modeller, roller, yaptırımlar, değerler ve simgeler dizgesi olarak tanımlamaktadır. Bunlar bölgesel kimlik altkültürleri, toplumsal sınıf altkültürleri (işçi, burjuva), yaş sınıfı altkültürleri (ergen, yaşlı), dinsel altkültürler olarak çeşitlenebilir. Bu noktada, kolektif kimlikli bu toplulukların neden ve nasıl kendini farklılaştırdığı; süreç içerisinde altkültür kavramının nasıl değerlendirildiğine bakmak meseleyi daha anlaşılır kılacaktır.

1.2.2. Alt kültürün Oluşumu

Her toplumda, yerleşik olan ve çoğunluğun ortak kabulünün olduğu norm ve değerleri işaret eden bir hâkim kültür bulunmaktadır. Öte yandan, her egemen kültüre farklılaşmalar ve ayrımlar içkindir. Bu noktada, altkültürler bir farklılaşma gücü olarak toplum sahnesindedir. Ancak, altkültürlerin benimsediği üslupta toplumsal yapıya tümünden bir reddiye söz konusu değildir. Hâkim kültür bakımından bir karşı alandır ancak hâkim kültürden tümüyle bir kopuş olmaksızın varlığını sürdürmektedir. Bostancı da (2003), hâkim kültür ile altkültür arasında birtakım ortak paylaşımların ve uyumun olduğunu fakat altkültürün özerklik türünden bir beklentisi olmadığını belirtmektedir. Doğan (1988: 108-109) ise, bu fikrin her zaman geçerli olmayabileceğini ifade etmektedir; bazı altkültürler çatışmacı olabilir, - özellikle hâkim kültürün yargılayıcı bir pozisyon aldığı anda- belli duyarlılıklar etrafında taleplerini toplumsal söyleme dönüştürebilirler. Bu durumda karşı kültüre dönüşebileceklerdir.

Alt kültür kavramı bilimsel olarak 1960'larla birlikte tartışılmaya başlamak ile birlikte, farklılaşma ve muhalefet gücü olarak belirmesi 1920'li yıllara dayanmaktadır. 1920'lerdeki kullanım, ağırlıklı olarak, kitleden farklılaşan bireylerin sapkınlıklarını tanımlamak amaçlı olmuştur. Alt kültürler üzerine ilk düşüncelerin

doğduğu 1930’lu yıllardaki çalışmalar, Şikago Okulu’ndan William Isaac Thomas ve Robert Ezra Park’ın girişimiyle gerçekleşmiştir (Bourse ve Yücel, 2017: 154). 1929 yılında, Frederic Milton Trasher, Chicago özelinde yaptığı The Gang isimli çalışmasında suç çeteleri ve altkültürler üzerine çalışan önemli bir araştırmacı olarak alanda kabul edilir. Çalışma, altkültürün işleyişindeki hiyerarşik olarak kurulan ortaklığı yankesici ve hırsızlar aracılığı ile aktarmaktadır. Buna göre, amatörler küçültücü sıfatlar ile tanımlanır ve hemen kabul edilmez; her çete kendi yerel bölgesinde çalışır; takım ruhu öne çıkar ve topluluğa kabul için grup içinden birinin tavsiyesi gerekmektedir. Bu özellikler yalnızca suçlu altkültürlerine has değildir; pek çok başka altkültürün işleyişinde de görülebilmektedir. Örneğin, grafiti kültürü içinde de takım ruhu (crew); yazarların kendi bölgesinde tag’lerini yaymaları ve hiyerarşik yapılanma görülebilmektedir.

Bir diğer çalışma, Clifford R. Shaw’ın 1930’da yayınlanan The Jack-Roller isimli çalışmasıdır. Shaw, suçluluğun bir otobiyografisini -deneyim, tutum ve değerler- çıkardığı çalışmasında çocuk suçluluğunun ve uyumsuzluğunun araştırma ve tedavi yollarını aramıştır. Bu gruplar içinde karşılıklı yardım ve sadakat yasasının önemine değinmiş ve bu kurallar bütününi bozanların grup dışında kalacağını belirtmiştir. Dolayısıyla altkültür kavramının ilk yansıması, gençlik, sapkınlık ve suç ilişkileri içinde görülmektedir.

Altkültür kavramını yaygınlaştıran, Albert K. Cohen’in 1956 yılında gerçekleştirmeye başladığı araştırmalar olmuştur (Bourse ve Yücel, 2017: 155). Delinquent Boys isimli çalışma altkültür araştırmalarına öncülük etmesi ile bilinmektedir. Cohen, işçi gençliğinin toplumla bütünleşmeyi başaramadığı ve dolayısıyla bir çözüm yolu olarak altkültürün belirdiğini ifade etmektedir:

“Gençler tarafından kurulan çetelerin telafi işlevi üzerinde durdu: okulda başarısız olan işçi sınıfı gençleri, alternatif özgüven kaynakları bulabilmek için, boş vakitlerinde gençlik çetelerine katılıyorlardı. Çete içerisinde, dürüst dünyanın en temel değerlerinin -ölçülü, arzulu ve uygun davranma vb.- yerini bunların karşıtları almıştı: hazcılık, otoriteyi hiçe sayma ve “zevk” arayışı.” (Cohen’den aktaran Hebdige, 2004: 74).

Yakın tarihlerinde, 1963'te Howard S. Becker, sadece sapkın olarak tanımlanan bireylerin incelenmesi yoluyla damgalama sürecinin anlaşılamayacağını; hariciliğin çift yönlü olduğunu; kurallara uymayanların incelenmesi kadar, kuralları koyucuların ve “sapkın diyen” in de incelenmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Sapkınlığın birey ve rahatsızlıkları bağlamından uzaklaştırılarak toplumsal norm ve kuralların belirlediği kategoriler ile incelenmesini önerir.

Alana bir diğer önemli katkı, sosyal psikolog Serge Moscovici tarafından azınlık psikolojisi çalışmaları ile olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın çocuklarının 1960'ların gençleri olması, dönemdeki isyankâr eğilimi kolaylaştırmıştır (Güngör, 2013: 301). Hebdige (2004: 75), savaş sonrası dönemde gençlik arasında bir kuşak bilincinin ortaya çıktığını; ebeveynler ve çocukları belirli bir yaşam deneyimini paylaşıyor olsalar da bu deneyimlerin muhtemelen her iki grup tarafından farklı bir şekilde yorumlandığını ifade etmektedir. Moscovici, 1968 sonrası dönem ve kadınların, öğrencilerin, etnik toplulukların, hapisane mahkûmlarının, “delilerin” ve çevrecilerin hareketleri “çoğunlukçu bir dönemden azınlıkçı bir döneme geçişi” gösterdiğini belirtmektedir (Bourse ve Yücel, 2017: 156).

1964 yılında, Richard Hoggart, Raymond Williams ve Stuart Hall'in öncülüğünde kurulan Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin çalışmaları ile de altkültür tartışmaları, gençlik ve sapkınlık sosyolojisi ağırlıklı perspektiften uzaklaşmayı; toplumsal iktidar ilişkilerine ve baskısına karşı bir direniş mekanizması olması yönü ile altkültür kavramını değerlendirmeyi önermiştir. Bu tarihe dek altkültür olgusu, bir taraftan, “sapkınlık” ve suçluluk olarak nitelenen çalışmalar ile, diğer taraftan da altkültürleri alternatif yaşam arayışı ve çözüm yolu olarak değerlendiren çalışmalar ile incelenmiştir. Kentleri sosyolojik bir analiz birimi olarak ilk kez inceleyen Şikago Okulu'nun yaklaşımı da altkültürleri bir sapma olarak değerlendirmektedir. Robert Park, altkültürün çerçevesini, “şehre ulaşanlar” ve “henüz şehre ulaşamayanlar” olarak tarif etmektedir (Kvisto, 2008: 183). İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu üyeleri Şikago Okulu ile temsil edilen bakış açısına itiraz ederek, gençlik altkültürlerini ana kültürden sapma, uyumsuzluk ve marjinallik olarak değerlendirmekten çok, bu altkültürleri, savaş sonrası İngiltere'sinde oluşan yapısal değişimlere işçi sınıfı gençliğinin toplu yanıtı olarak ele almışlardır (Yavuz, 2015: 79). Phil Cohen'in “Subcultural Conflict and Working Class Community”

isimli çalışması buna bir örnektir. Cohen, kent hayatı ve işçi sınıfının dağılmasının sonucu ile altkültürün oluşumu arasındaki ilişkiyi inceler. Kültürel Çalışmalar'ın üyeleri olan Stuart Hall ve T. Jefferson'un Ritüeller Aracılığıyla Direniş (1976) isimli çalışması da altkültürü işçi sınıfı gençliğinin kendine özgü tarz ve ritüeller geliştirilmesi yolu ile kendilerini görünür kılma ve reddiye biçimleri olarak değerlendirmektedir.

Alana dair bir diğer önemli çalışma, 1979 yılında Hebdige'in Altkültür: Tarzın Anlamı isimli çalışmasıdır. Hebdige, hipsterler, teddy boylar, modlar, punk ve skinhead'ler gibi gruplar aracılığı ile altkültürün oluşumunda ve işleyişinde reddiye şekli olarak "tarz" fikrini ve ritüellerin önemini değerlendirmektedir. Tarz, Levi-Strauss ve Michel de Certeau'nun deyimi ile bir yaptakçılık biçimidir; nesnelerin özgün anlamı dönüştürülerek yeniden düzenlenir (Bourse ve Yücel, 2017: 164). Hebdige bu süreci, doğal düzene karşı işlenen bir suçla başlatır ve anlamın dönüştürülmesi küçük şeylerde gizlidir: saçların dik taranması, motosiklet veya plak, elbise, sivri uçlu ayakkabı, çengelli iğne vb. gibi. Bu noktada, Gramscian anlamda hegemonyaya karşı isyanlar dolambaçlı bir biçimde, çelişkiler gösterilerek, "büyülü bir şekilde" çözülmektedir. Örneğin, kentli siyah gençler reggae sayesinde kendilerini "toplumun dışında" hayali başka bir mekâna (Afrika, Karayip) yerleştirmektedir; ithal reggae müziğinin, ırk ve sınıf problemleriyle doğrudan ilgilenmeye ve Afrika mirasını canlandırmaya başlaması da siyah gençlik ile polis çatışmalarının büyüdüğü döneme denk düşmekteydi (Hebdige, 2004: 64). Hebdige (2004: 86), altkültürlerin mevcut egemen düzene karşı geliştirdikleri bir anlamda blokaj hareketlerinin küçümsenmemesi gerektiğinin altını çizer ve Hall'den bir alıntı aktarır:

"Herkes tarafından doğrulanan normlar içerisindeki hem dramatik hem de 'anlamsız' yeni gelişmeler, normatif dünyaya karşı bir meydan okuyuş oluştururlar. Dünyanın sadece nasıl tanımlandığını değil, aynı zamanda nasıl olması gerektiğini de problematize ederler. Umutlarımızı yıkarlar."

Chris Jenks (2007: 32) Altkültür – Toplumsalın Parçalanışı isimli çalışmasında özetleyici olarak altkültür kuramının dört yaklaşım etrafında özetlenebileceğini belirtmektedir:

1. İlk olarak, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında uygulanan işçi sınıfı mahalleleri üzerine yürütülen, çevreleriyle ilişkisini değerlendiren toplumsal ekoloji vardır.
2. İkinci olarak, suçlu altkültürün eğitim sosyolojisi ile ilişkisi incelenmektedir. Bu gelenek, boş zaman ve gençlik kültürü arasındaki ilişkiyi okul başarısının alternatifi olarak inceler.
3. Kültürel Çalışmalar Okulu'nun altkültürü bir direniş mekanizması olarak (Marksist bir çerçeve kullanarak) değerlendirdiği çalışmaları bulunmaktadır.
4. Son olarak, mahalli gençlik gruplarına, ilk sosyologların yaptığı gibi değil daha ziyade çağcıl ayrıklık kuramı ve toplumsal tepkinin etkisi ışığında bakan mahalle çalışmaları bulunmaktadır.

Bir başka çalışma Sarah Thornton'ın 1995'te yayınlanan "Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital" isimli çalışmasıdır. Çalışmada, "altkültürel sermaye" kavramı ile altkültürün üyelerine ortak bir kültürel temeli paylaşmayı, bunun sonucunda da öteki topluluklardan farklılaşmayı sağladığı ortaya konmuştur. Thornton'ın çalışması, gençlik altkültürlerinin "kendi enerjilerinin gücüyle bir tohumdan filizlenmediklerini" göstermesi ve farklı medya biçimlerinde oluşturulduğunu iddia etmesi bakımından çarpıcıdır (Bourse ve Yücel, 2017: 166). 1990'ların sonunda postmodern yaklaşımlarla birlikte, İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun altkültür yaklaşımına eleştiriler getirmiş, sınıf hâkimiyeti ve direnme kavramlarına karşı şüphe duyulmaya başlanmıştır. Çağdaş toplum postmodern olduğu için, kitle toplumu olgusunun yok olduğu, böylelikle direnç gösteren altkültürlere karşı bütünlüklü olarak hâkimiyet kuran bir kültürden bahsedilemeyeceği savunulur (Bennett, Jensen ve Muggelton'dan aktaran Yavuz, 2015: 80). Bu dönemde Kültürel Çalışmalar ekolüne getirilen bir diğer eleştiri, altkültürü salt bir direniş biçimi olarak okumalarıdır. Oysa ki altkültürler direniş gösterdikleri kadar aynı zamanda tüketim toplumunun da bir üyesidirler ve kendilerine özgü tarzlarını tüketerek var ederler. Bir diğer eleştiriye Michel Maffesoli, genç toplulukların toplumsal sınıf ölçütlerine göre değil, "kabile" adı verilen topluluklarda bir duygunun paylaşımı temelinde oluştuklarını söyleyerek yapmakta ve "yeni kabileler" ya da "yaşam biçimleri" kavramlarını önermektedir.

(Bourse ve Yücel, 2017: 167). Bu noktada, Yavuz (2015: 82), post-alkültür çalışmalarının bireysel beğeni ve tüketim aracılığı ile kimlik kurmaya odaklanırken, altkültür üyelerinin sınıfsal konumunu, etnisitesini, ırkını ve toplumsal cinsiyet örüntülerini ihmal ettiğini; analizlerini kısıtlamakta ve politik bakımdan neoliberalizm söylemine yaklaşıtlarını ifade etmektedir.

Altkültürde ait olunan toplumsal yapıya tümünden bir reddiye söz konusu değildir. Hâkim kültür bakımından bir karşı alandır ancak hâkim kültürden tümüyle bir kopuş olmaksızın varlığını sürdürmektedir. Bostancı da (2003), hâkim kültür ile altkültür arasında birtakım ortak paylaşımların ve uyumun olduğunu fakat altkültürün özerklik türünden bir beklentisi olmadığını belirtmektedir. Doğan (1988: 108-109) ise, bu fikrin her zaman geçerli olmayabileceğini ifade etmektedir; bazı altkültürler çatışmacı olabilir, -özellikle hâkim kültürün yargılayıcı bir pozisyon aldığında- belli duyarlılıklar etrafında taleplerini toplumsal söyleme dönüştürebilirler. Bu durumda karşı kültüre dönüşebileceklerdir.

1.2.3. Alt kültürlerin Ehlileştirilmesi

Başlangıç noktası olarak, Hall'in (1976: 10) altkültür tanımını anımsayabiliriz. Alt kültür; *“Toplumsal grupların, ayrı yaşam kalıpları geliştirdikleri ve kendi toplumsal ve maddi deneyimlerine dışavurumcu bir biçim kazandırdıkları düzeydir... grupların sosyal ve maddi varlıklarının ham maddelerini işledikleri biçimler, yöntemlerdir.”* Dolayısıyla her alt kültür, toplumsal varlıkların hammaddesini farklı biçimlerde, kendine özgü bir üslupla işlemektedir. Bu noktada Hebdige'nin yönelttiği soru şudur: Bu hammadde nedir, işlenmemiş midir? Marx'ın (1951) ifadesi ile belirtildiğinde: *“İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, fakat bunu kendi seçtikleri koşullar altında ve kendi istedikleri gibi değil, doğrudan doğruya geçmişten alınan ve bugünlere iletilen verili koşullar altında yaparlar.”* Dolayısıyla kültür hiçbir zaman ham bir madde olamaz; dolayimler sonucunda oluşur. Hebdige'nin (2004: 77) ifadesi ile: *“Her zaman arabulucudur: Yüz yüze geldiği tarihsel bağlamla biçim değiştirmiş, ona kendine özgü bir yaşam ve kendine özgü anlamlar kazandıran belli bir ideolojik alana yerleştirilmiştir.”*

Cohen'in (1972) belirttiği anlamda altkültürlerin gizli işlevi "sihirli", mikro direnç kanalları açarak, hâkim kültürde çözülmemiş çatışmaları açıklamak ve çözmek olmuştur fakat altkültürler, Hebdige'nin kavramı ile "tarz"larını oluştururken egemen kültüre tümüyle karşıt bir üslup benimsememiş, özerklik kaygısı olmamış ve ortak paylaşımları olmuştur. Buradan hareketle altkültürlerin imtiyazlı bir tür olmadığını; sosyo-politik zemin, üretim ve yeniden üretim döngüsünün dışında konumlanmayacaklarını söyleyebiliriz. Hebdige (2004), hiçbir altkültürün bu döngünün içerisinden sıyrılamayacağını, "sıradanlaşma" ve benimsenmeyi deneyimleyeceğini açıklamaktadır. Alt kültür pazarlanabilir bir konum ortaya koymaya başladıkça ve tarz'ı tanındıkça, egemen kültür için gittikçe açık bir anlam kazanacaktır. Bu süreç içerisinde medyanın etkisi ise oldukça kuvvetli olacak ve altkültürler salt tarzları ile iletilmeyecek aynı zamanda hâkim anlamlar çerçevesi içinde konumlandırılacaktır. Hebdige (2004: 88), bu hâkim anlamlar çerçevesi içine yerleştirilmeleri sürecini "iyileştirme" olarak kavramsallaştırmaktadır ve söz konusu sürecin iki aşamalı olarak yürütüleceğini şöyle açıklamaktadır:

1. Alt kültürel işaretlerin (giyim, müzik vb.) kitle üretim nesnelere (yani meta biçimine) dönüşmesi;
2. Sapkın davranışların, hâkim gruplarca -polis, medya, adalet (yani ideolojik biçim)- "etiketlenip" yeniden tanımlanması.

Bu iki aşamalı "iyileştirme", bir başka deyiş ile "ehlileştirilme" süreci, "*meta biçimi*" ve "*ideolojik biçim*" olarak isimlendirilmektedir. "Meta biçimi", kurduğu özgün tarz ile her altkültürün, çeşitli endüstrilerin ilgisini beslemesini ifade etmektedir. John Clarke, altkültürlerin moda pazarına doğru genişlemesinin sıradan bir "kültürel süreç" olarak görülemeyeceğini; yeni tür ticari ve ekonomik kurumların gerçek ağı olarak değerlendirmenin doğru bakış açısı olacağını savunur. Bu yol ile, altkültür daha anlaşılır bir pozisyon kazanır; kamu mülkü ve karlı bir eşya oluverir (Hebdige, 2004: 89). Bir altkültür olarak punk'ların konumu buna sıklıkla verilen örnekler arasındadır:

"Punk elbiseleri ve süslemeleri, 1977 yazıyla birlikte posta siparişiyle satın alınmaya başlandı ve aynı yılın Eylül ayında, Cosmopolitan, Zandra Rhodes'un, tamamen punk temasına ilişkin çeşitlemelerden oluşan en son çılgın koleksiyonunu

yayınladı. *Modeller, çengelli iğne ve plastiklerden oluşuyordu (iğneler değerli taşlarla, “plastik” de saten ile süslüydü) ve buna ilişkin makale de altkültürün çok yakındaki ölümünün habercisi olan bir özdeyişle bitiyordu: ‘Şok etmek şıktır’*” (Hebdige, 2004: 90).

Kısaca, hemen hemen her altkültür hâkim kültürün piyasa mekanizmasına eklemlenerek, protest tavrı öldürülmekte ve popüler veya kitle kültürünün bir ürünü haline dönüştürülmektedir. Türkiye’den bir örnek ile; kente göç eden kırsal kesimin kentte yaşadığı uyumsuzluk ve yabancılaşmanın bir sonucu olarak doğan arabesk müzik bugün müzik marketleri ve mağazalarda anlamlı bir tüketim ürünü haline gelmiştir. Güngör (2013: 302), bu noktada Richard Hoggart’ı da anımsayarak şu notu düşmektedir: Bir altkültürün toplumun geneline yayılmasında, ehlileştirilmesinde şüphesiz ki o toplumun egemen güçlerinin kendilerini hangi kültürle ilişkilendirdiklerinin etkisi bulunmaktadır. Günümüz kapitalist toplumlarında egemen gücün de burjuvazi olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, Türkiye’de kendisini seçkin üst kültüre değil, popüler kültüre daha yakın bulan bir burjuvaziden söz edilebilmektedir.

Bir başka örnek ile, kentin imkanlarından yoksun bırakılan genç nüfusun kentte varlığını ortaya koyma biçimi olarak doğan grafiti, özellikle 1980 sonrası, neoliberalleşmeye de paralel olarak hâkim kültürün içine yerleştirilmiş; hem piyasa mekanizmasının içine eklemlenmiş hem de “vandalizm” etiketinden çıkarılarak müze ve galerilerin sergilenebilir sanat ürünü haline gelmiştir. Lefebvre’nin ifadesi ile:

“Estetikle fazlasıyla dolu olan bu toplum, daha önce romantizm, gerçeküstücülük, varoşçuluk ve hatta Marksizm’i bile belli bir noktaya çoktan taşımamış mıdır? Ticaret aracılığıyla, meta biçiminde, gerçekten de başlamıştır bu. Dün lanetlenen şeyler, bugün kültürel tüketim malı halini alıyor; tüketim, böylece, anlam ve yön verilmeye çalışılan şeyleri adeta bir girdap gibi yutuyor.” (aktaran Hebdige, 2004: 87)

Lefebvre’in belirtmiş olduğu dün lanetlenen ve bugün ise kültürel bir tüketim malı olan grafiti ve sokak sanatı bu ehlileştirilme sonucu doğasını da yitirmektedir: *“Grafitinin reklamla karşılaştırılması pek de adil olmayan bir şeydir. O sanatın*

demokratik doğasının altını çizer. Bir gerçek olarak da bir galeriye yerleştirildiğinde çoğu anlamını kaybeder ve sterilize olur.” (Stephen Powers’tan aktaran Satıcı, 2009: 100). Galerilerde kapatılma, duvarların sökülerek galerilere taşınması; küratörün seçimine bırakılması grafitinin kurumsal olarak da tanımlaması anlamına gelmektedir.

Hebdige’nin bahsettiği ikinci “iyileştirme”, bütünleştirme biçimi ise; “ideolojik biçim” dir. Bu süreçte, “sapkın” ve tehlikeli altkültürel davranışlar, egemen gruplar tarafından -polis, medya ve adalet – yeniden tanımlanarak, etiketlenmektedir. Hebdige (2004: 91), bu noktada Barthes’ın “küçük burjuva” tanımından faydalanmaktadır: “*Öteki’ni tasavvur edemeyen kişidir... Bu öteki, varlığını tehdit eden bir skandaldır.*” Bu “skandal” ile ideolojik olarak nasıl mücadele edilecektir? Öteki önemsizleştirilecek, evcilleştirilecektir, Barthes’ın ifadesi ile “palyaço”ya dönüştürülerek farklılıkları basitçe yadsınacaktır. Ya “ötekileştirme”, “yaftalama” ya da “doğallaştırma” ve “evcilleştirme” stratejisi uygulanacaktır. Bu aşamada, medyanın rolü oldukça belirleyici olmaktadır. Öteki, bir yandan ideolojik bir nitelik kazanırken bir yandan da öteki’ni anlamsız bir egzotikliğe, yalın bir nesneye, bir görüntüye bir “palyaço” ya dönüştürmektedir (Konyar, 2010: 152). Altkültürel bir direniş olarak beliren tarz, özgün bağlamının içinde ve dışında yayılarak başarısının kurbanı ve öykünüm öznesi olur (Bourse ve Yücel, 2017: 162). Punk örneğine geri dönecek olursak, punk’ların aile kurumunu yadsımaları, kendi kökenlerini gizlemeleri nedeniyle, basın tarafından tekrar aile bağlamına yerleştirilmişlerdir. Örneğin, Woman’s Own dergisi, 15 Ekim 1977 tarihli baskısında, “Punks and Mothers” isimli bir makale yayınlamış; punk’ları gülücük saçan anneleri ile havuz yanında şu ifadeler ile yeniden tanımlamıştır: “Görüldüğü gibi ürkütücü değiller...”, “Punk, bir aile ilişkisi olabilir”, “Punklar, siyasal bir oluşum değillerdir.” (Hebdige, 2004: 92). Altkültürlerin hâkim gruplarca yeniden etiketlenilmesine bir diğer örnek, grafiti ve sokak sanatı kültüründen vermek mümkündür. Grafiti ve sokak sanatı üretimi, yasal zeminde meşru olmayan bir eylem türü olarak görülmekle ve üretimleri pek çok ülkede cezai yaptırımlarla yanıt bulmaktayken buna eş olarak günümüzde grafiti ve sokak sanatı temalı belediye festivalleri düzenlenmekte ve sanatçılarla sözleşmeler yapılarak belirli kent duvarları sanatçılara boyamaları için tesis edilmektedir. Kısaca, altkültürel bir form olarak doğan grafiti ve sokak sanatı,

Hebdige'nin bahsetmiş olduğu ehlileştirilme basamaklarından her ikisini de -meta biçimi ve ideolojik biçim- eş zamanlı tecrübe eden bir örnektir.

Altkültürlerin ehlileştirilmesi üzerine değerlendirmede bulunan bir diğer isim Herbert J. Gans'tır. Gans, 1950'lerle birlikte gençliğin, kendine özgü bir kültüre sahip olma arayışına girdiğini; kendini kentlerde ifade etme alanı aradığını belirtmektedir. Ancak, gençliğin oluşturduğu altkültürel tarz nihayetinde tüketim endüstrisine yarar sağlamaktadır. Hatta Gans'a (2012: 161) göre gençlik kültürleri o denli önemlidir ki, kültür sağlayıcılar zaman içinde 1960'ları 1970'ler müzik ve modasını yeniden sunar hale gelmiştir. Sermaye sahipleri, genç nüfusu ve kültürlerini kayda değer bir yatırım alanı olarak keşfetmiştir. Ve nihayetinde bu süreç, altkültürlerin evcilleştirilmesine, protest karakterlerinin zayıflamasına neden olmaktadır. Kültürün ve endüstrinin eninde sonunda iç içe geçtiği bu süreci Hebdige (2004: 90) şöyle ifade etmektedir:

“Gençlerin altkültürel tarzları her şeye sembolik meydan okumalarla başlayabilirler, fakat muhtemelen kaçınılmaz olarak yeni gelenekler oluşturarak; yeni metalar ve yeni endüstriler yaratarak veya eskileri yenileyerek son bulmalıdırlar (Punk'ın desteğiyle tuhafiyecilerde meydana gelen canlanmayı bir düşünün!)”

Konyar da “Popüler Kültürde Hegemonik Anlamaların Üretilmesinde Gençlik Altkültürlerinin Önemi” isimli makalesinde, gençlik alt kültürlerinin muhalif karakterleri ve kendilerine özgü stilleri ile orta sınıf gençlik kitlesinin tüketmeyi çok fazla istediği kültürel biçimler olduğuna değinmektedir. Dönüşümde medyanın etkisi ile altkültürler, muhalifliklerini kaybederek bir gençlik imajı olmakta ve stilistik özelliklerin ön plana çıkarıldığı, eğlence ve hazzın sembolü haline getirilmektedirler (Konyar, 2010: 57). Kültürel sermayeye sahip olan orta sınıfın kurduğu yeni kimlik içinde kültürel yapının bir özelliği olarak, sürekli biçimde “farklı” olanın tüketilmesi, talep etmesi de bulunmaktadır. Bu anlamda, yukarıda bahsedilmiş olan, Barthes'ın ifade ettiği “öteki”, varlığı tehdit eden bir skandal olmaktan çıkmıştır. Ötekilik, sunabildiği değişim değeri, egzotikliği ve zevkleri, heyecanları ve serüvenleri nedeniyle rağbet görür (Rutherford'dan aktaran; Konyar, 2010: 61).

Özetle, egemen gruplar ve altkültürler daima birbiriyle mücadele halindedir ve kültürü bir mücadele alanı olarak tanımlamamıza sebep olan da bu ilişkidir. Egemenlik ilişkisinin olduğu bir yerde toplumsal bir muhalefet olgusu olarak altkültürler de doğmaya devam edecek; buna bağlı olarak da egemen grupların dışlama mekanizması işleyecektir. Dışlama, bir yandan altkültürel ürünlere meta biçimi verilerek yapılabileceği gibi bir diğer yandan ideolojik olarak “yaftalama” ve “etiketleme” ile olabilecektir. Ehlileştirilme sürecinin nasıl olacağı toplumsal yapının ve her altkültürün seçeceği üslup ve oluşum biçimlerine bağlı olarak farklılık göstermektedir. Bazı “farklılıklar” hâkim kültürel sistem tarafından “içine alma” süreci doğrultusunda seçilmektedir. Ardından, merkezi çekirdek dışında kalan anlam ve değerler sürekli olarak yeniden yorumlanarak, sulandırılır ya da hâkim kültür içindeki öğeleri destekleyecek ya da en azından karşıt olmayacak biçimlere yerleştirilir (Selek, 2001: 12).

1.3. Kültürel Mücadelenin Kente Yansıması

“Öykü, aşağıda, yerde, adımlarla başlar.” (De Certeau)

Kültürün belli bir zaman ve koşullarda insanların kendi varlıklarını üretmesinin, “yaşamlarını yapmasının” sonucu doğduğu ve Bauman’ın (2008: 161) ifadesi ile de *“bir düzen inşa ederek, bu düzene uyum sağlamayan ve kaos görünen her şeyle mücadele”* ederek kendini sürdürdüğü fikrini bir başlangıç olarak kabul edebiliriz. Önceki başlıklarda değinilmiş olan, popüler kültür, kitle kültürü, halk kültürü, yüksek kültür ve çalışma konumuz olan altkültür ve ehlileştirilmeleri tartışmalarını göz önünde bulundurduğumuzda, bu kültür türleri ve farklılaşmaları tam da Bauman’ın ifade etmiş olduğu kültürün bir düzen kurma ve buna paralel olarak türdeş, yekpare bir kültür kurulamayacak olması fikrini yansıtmaktadır. Buradan hareketle, söz konusu bu kültürel mücadele ve toplumsal ilişkilerin nerede kurulduğu sorusunun akla geldiği noktada, “kent ve mekân”, toplumsal pratiklerin, imgelerin, anlam ve algıların, iktidar ve direnmenin vücut bulduğu alan olarak öne çıkmaktadır.

Kent uzunca bir süre Kartezyen düşünce ile birlikte mekanik ve fiziksel bir düzlemde mutlak bir biçimde ele alınmıştır. Fakat mekânı mutlak ve verili bir

biçimde ele almak bizi mekânın toplumsal boyutunu zorunlu olarak ıskalamak riskiyle karşı karşıya bırakmaktadır (Ertürk, 2013: 2). Kent mekânı toplumsal ilişkileri içermesi ve inşa etmesi bu süreçte iktidar ilişkilerini de barındırması yönü ile fiziksel ve verili olarak ele alınamayacak kadar önemlidir.

Kentbilimci Lefebvre, “kırsal (köylü), endüstriyel ve kentsel” olarak, toplumsal pratikler üzerine kurulu üç dönem, üç tabaka, üç mekân ve zaman tecrübe ettiğimizi açıklayarak günümüzü kentsel dönem olarak betimlemektedir. Bu bağlamda, toplumsal mekân toplumsal bir ürün olarak tarif edilmektedir. Lefebvre’nin (2016: 61) ifadesi ile: “*Her toplum (dolayısıyla, içerdği çeşitliliklerle birlikte her üretim tarzı, genel kavramın kendini gösterdiği tikel toplumlar) bir mekân üretir, kendi mekânını üretir.*”. O halde kentsel dönem ve kentsel toplum olarak adlandırılan dönem ne tür mekânlar üretmektedir? Lefebvre, öncelikle kapitalist kentsel dönemin kendi iç çelişkilerine rağmen ayakta kalmasının sebebinin bizzat “mekânı işgal ederek ve mekânlar üreterek” gerçekleştiğini ifade etmektedir (Turhanoğlu, 2014: 72). Kent ve şehir planlama bu anlamda bir iktidar stratejisi olarak işlev görmektedir. Ancak, Sennett’in vurguladığı gibi aynı zamanda kent deneyimi “çatlakların” da mekânı olmaktadır:

“Mekânları insanın kendi suretine uygun olarak tutarlı ve bütün hale getiren şehir bir iktidar yeri hizmeti görmüştür. Şehir ayrıca bu başat imgelerde çatlakların baş gösterdiği mekân da olmuştur. Şehir birbirlerinden farklı insanları bir araya getirir, toplumsal hayatın karmaşıklığını yoğunlaştırır, insanları birbirlerine yabancı olarak sunar.” (Sennet, 2014: 20).

Dolayısıyla, kentsel dönem, kentsel mekanlar üretmekte ve sermayenin krizi yeni mekanlar üreterek ve işgal ederek gerçekleşmektedir fakat toplumsal bir ürün olarak toplumsal mekân, iktidar stratejisi ve bireylerin taktikleri -De Certeau’nun deyişi ile “kaçak avlanmalar”- arasında salınmaktadır. Lefebvre, bu çelişkili durumu “sokaktan yana” ve “sokağa karşı” (hem “vaat” hem “kâbus” olarak melez bir sentez) kavramları ile kavramsallaştırmaktadır. *Sokaktan yana*, sokağın yalnızca bir sirkülasyon ve geçiş yeri olmadığını; hareket ve kaynaşmanın burada ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bu hareketlilik ve kaynaşma ortadan kalktığında toplum donuk bir parçalanma yaşayacaktır. Lefebvre’nin (2015: 22-23) ifadesiyle:

“Sokaklar ortadan kaldırıldığında sonuçları görülmüştür: Tüm hayatın sönüp gitmesi, “şehrin” bir yatakhaneye indirgenmesi, varoluşun anlamsız bir tarzda işlevselleştirilmesi. Sokak düzensizlik demektir. (...) Bu düzensizlik, yaşayan bir düzensizliktir. Bilgi verir. Şaşırtır. Sokağın kentsel mekânı, sözün söylendiği yer, kelimelerin, işaretlerin ve şeylerin mübadele yeri değil midir? Sözün ‘vahşi’ hale gelebildiği, kanunlardan ve kurumlardan kaçıp duvarlara yazılabildiği başka neresi vardır?”

Sokağa karşı kavramı ise, kentin bir karşılaşmalar yeri olduğunu ancak yüzeysel karşılaşmalardan ibaret olduğunu ifade etmektedir. Sokak bir öznenin oluşumuna izin vermeyen, insanlar yığını taşıyan bir yere açılmaktadır. Kullanım değeri, mübadele değerinin çok altında kalmıştır; meta dünyası sokakta açılmıştır (Lefebvre, 2015: 23). Bununla birlikte, planlı bir mekân yaratan kapitalizmin mekânı çelişkilerden sıyrılmamıştır. Eğer sıyrılmış olsaydı, kentsel mücadele de son bulmuş olabilirdi. Her deneyim sonrası, sonsuz çağrışımlara yer veren kent süregitmektedir. Bu aşamada, Lefebvre’nin “mekânın temsilleri”, “temsilin mekânı” ve “mekânsal pratikler” kavramlarını anımsamak da meseleyi daha anlaşılır kılmaktadır. Mekânın temsilleri (tasarlanan mekân), temsilin mekânı (yaşanan mekân) ve mekânsal pratikler (anlamlandırılan mekân) arasındaki diyalektik ilişkiler, mekânı hem ‘yukarıdan’ hem de ‘aşağıdan’ üretilen bir ürün haline getirmektedir (Doğan, 2007: 99). Bu anlamda Lefebvre’nin mekân anlayışında mekân son derece politik ve stratejik bir nesnedir. Nötr ve mutlak verili bir zemin olarak görünüyorsa bile onun son derece ideolojilerle sarılı bir nesne olduğunu gösterir:

“Mekân, içerikleri bakımından nötr ve tarafsız bir hava taşıyor, rasyonel soyutlamanın ta kendisi gibi görünüyorsa, bunun sebebi doğrudan peyzajda bıraktığı izlerin her zaman seçilemeyen geçmiş süreçler tarafından işgal edilmiş, kullanılmış ve çoktan odak haline getirilmiş olmasıdır. Mekân tarihsel ve doğal unsurlarla şekillendirilmiş ve meydana getirilmiştir; fakat bu politik bir süreçle gerçekleşmiştir. Mekân politik ve ideolojiktir. Adeta ağzına kadar ideolojilerle dolu bir üründür.” (Lefebvre’den aktaran Soja, 2017: 112).

Dolayısıyla Lefebvre, toplumsal dönüşümde mekânsal mücadeleyi oldukça önemli bir rolde yorumlamaktadır. Bir dip not olarak belirtmek gerekirse, Harvey ve Castells, Lefebvre'nin bu kentlilik kavramsallaştırmasında, toplumsal dönüşümün arkasında yatan itici güç olarak sınıf mücadelesinin yerine mekânsal/bölgesel mücadeleyi yerleştiriyormuş gibi olmasına, doğayı tümüyle kültür tarafından şekillendirilmiş bir olgu olarak düşünmek riskini taşıması bakımından eleştirel bakmaktadır. (Soja, 2017: 108).

Bir başka Fransız düşünür De Certeau (2008: 190) ise; erkin dilinin “kentselleşmekte” olduğunu ancak kentin, panoptik erkin dışında gelişen ve birbirine eklemlenen, çelişen hareketlerle dolu olduğu vurgusunu yapmaktadır. Bu noktada, gündelik yaşama büyük bir önem atfedilir. *“Dönüşüm gündelik yaşamda gerçekleşir. Gündelik olanda başlar ve onda biter. Bundan başka bir var olma yolu yoktur.”* (Lefebvre, 2012: 94). Fiske (1999: 46), gündelik yaşamın içindeki manevralardan şöyle bahsetmektedir:

“İnsanların gündelik yaşamı, kapitalist toplumların çatışan çıkarlarının sürekli pazarlık konusu edildiği ve rekabet içinde bulunduğu yerdir. En gelişkin gündelik yaşam kültürü ile pratikleri kuramcılarının birisi olan de Certeau'nun çalışmalarında bir dizi çatışma eğretilmesi –özellikle strateji ve taktiklere, gerilla savaşına, kaçak avlanmaya, aldatıcı oyunlara ve hilelere ilişkin eğretilmeler- yer almaktadır. Bütün bu eğretilmelerin altında yatan ise güçlülerin hantal, yaratıcılıktan yoksun, aşırı örgütlenmiş, zayıfların ise yaratıcı, çevik ve esnek oldukları varsayımdır. O nedenledir zayıflar, güçlülerin stratejilerine karşı gerilla taktiklerini kullanırlar, onların metinlerine ya da yapılarına ani saldırılarda bulunurlar, sürekli sistemi yanıltacak hilelere başvururlar.”

Egemen karşısında “sıradan” insanın deneyimlerini okumanın önemi noktasında Michel de Certeau'nun kavramsallaştırması olan “gündelik yaşam taktikleri” önemli bir pencere sunmaktadır. Okumanın yazmaya dönüşmesi ile yazı mekân kazanmaktadır. De Certeau, kentsel mekânı bu analogi üzerinden okumaktadır. Kent yürüyenleri, her defasında farklı okumalar yolu ile kentin çağrışımlarını çoğaltmakta, kente devinim kazandırmaktadır. Kent mekânı ve kent öznesi arasındaki ilişki biçiminin iki yüzü vardır: *stratejiler ve taktikler*. De Certeau

(2008: 112) için strateji; “güçler arasındaki ilişkilerin ancak bir istek ya da erk öznesinin (işletme, ordu, kent, bilimsel kurum) yalıtılabilir olduğu anda gerçekleştirebileceği oyun ya da hesaplaşma” olarak karşımıza çıkar. Taktik ise, yerdeki adımların yazdığı öyküler, öngörülemeyen manevralardır. Direnç, toplumsal dönüşüm tam da buradan kaynağını alacaktır. Genel hatları ile taktikler, mekânsızlık, öngörüsüzlük ve plansızlıkları ile öne çıkmaktadır. Kent öznesi burada aktiftir ve oluşturduğu taktikler dolayımı ile güç ilişkilerini fırsat haline çevirmektedir. Certeau (2008: 47-48), şu soruyu ortaya atmaktadır:

“Gözetim mekanizmasının bölmelerinin her yere yayıldığı ve iyice belirginleştiği doğruysa da nasıl oluyor da tüm toplum bu mekanizmanın boyunduruğu altına girmiyor, bu sorunsal bir an önce araştırmak da en az diğeri kadar acil bir gerekliliktir. Halkın kullandığı hangi işlem ve yöntemler disiplin mekanizmasıyla oynamakta ve bu mekanizmayla, ancak bu mekanizmayı kendine uyarlamak için uyumaktadır?”

Certeau (2008: 209), Kandinsky’nin düşlediği gibi: “Mimarinin tüm kurallarına göre inşa edilmiş ama birden tüm hesaplamaları alt üst eden bir güç tarafından temelinden sarsılmış büyük bir kent” anlayışının izini sürmektedir. Lefebvre’in kavramı ile söyleyecek olursak bu sanatçılar “temsilin mekânı” na yönelik olarak, mekânı aşağıdan üreterek “mekânsal pratik” in nasıl oluşturulduğunun peşindedir.

Farklı tür insanlardan oluşan kent, eylem esinleyen bir karaktere sahiptir. Bu anlamda Stavrides (2016: 11), mekânı da insan topluluğunu içine alan basit bir kap olarak görmemek gerektiğinin altını çizer: “İnsanlar mekânı yalnızca tecrübe etmez, aynı zamanda onun aracılığıyla düşünür ve hayal kurarlar. Eylem esinleyebilen, kolektif düşleri ifade edebilen...” O halde, hâkim kültürün yekpare bir bütün olmadığı ve farklılıkları ve ayrı yaşam kalıpları ile pek çok altkültürü içerdiğini tekrar anımsayacak olursak, bu farklılıkların salt bir dizi fikirden oluşmadığını, bilfiil olarak çevreye de gömülü olduklarını ve maddi sonuçlar ürettiklerini söyleyebiliriz.

Benjamin’in öne sürdüğü gibi, “yerleşmek demek, izler bırakmak” anlamına gelmektedir (Stavrides, 2016: 90). Bu noktadan hareketle günümüze geldiğimizde,

farklılıklardan doğan fikirlerin ürettiği maddi sonuçların bizi son derece görsel toplumlarla baş başa bıraktığını söyleyebiliriz. Mirzoeff, bu eğilimin, görsel kültürün, film veya tablo gibi görünür unsurların toplam görülme miktarından ibaret olmadığını; yerleşerek yeni izler bırakmanın ve görselliğin dünyayı görmenin yeni yollarını yaratmak için kullanılabileceğini (görsel aktivizm) belirtmektedir (Mirzoeff, 2015: 292-293). Bu anlamda grafiti ve sokak sanatı kentlerde dünyayı görmenin yeni yollarını öneren yaşam pratikleri olarak belirlemektedir.



2. ALTKÜLTÜR OLARAK GRAFİTİ VE SOKAK SANATI

2.1. Grafitinin Tanımı ve Kapsamı

Grafitiyi duvara yazılan yazılar olması boyutu ile değerlendirdiğimizde, kökeni Eski Roma, Eski Yunan ve Eski Mısır gibi medeniyetlere kadar dayandırılabilir. Yolculuklar sırasında iz bırakmak için duvarların bir form olarak kullanıldığı bilinmektedir. En bilinen örneklerden biri, 9. Yüzyıla ait olduğu aktarılan, Vikingler'in İstanbul'a geldiklerinde bir askerin Ayasofya'nın mermer korkulukları üzerine "Halvdan buradaydı" ibaresini yazmasıdır (Ayasofya'da Viking Yazısı, 2018). Yunanistan'daki Attika bölgesinde bulunan Poseidon Tapınağı'nda Lord Byron'ın bazı dizelerinin görüldüğü (Shanks, 1996: 75) aktarılmaktadır. Bir diğer olarak, Pinturicchio, Rafael, Mikalenjelo, Girlandayo, Filipino Lippi gibi Rönesans sanatçılarının Roma İmparatoru Nero'nun Domus Aurea sarayından kalan harabeleri ziyaret ettiklerinde kendi adlarını kazıdıkları bilinmektedir (Kahraman, 2009: 52). Norman Mailer ise duvar yazılarını şöyle betimler: "Varlığınızın başkaları üzerindeki varlığı... Onların görüntüsü üzerine takma adınızı asmanız." (Mailer'den aktaran; Hebdige, 2004: 11). Scott'un analizi ise grafitiyi dünyayı alaşağı eden, kamusal alan hiyerarşisine meydan okuyan; "kedileri yiyen fareler, balıkçıları çeken balıklar" olarak tanımlamaktadır (aktaran; Taş, 2017: 806). Bu alaşağı edişteki anlamı net biçimde ortaya koymak ise Baudrillard'a göre pek mümkün değildir ve bu politik gücü de oluşturmaktadır:

"Çok sıradan oldukları için hiçbir şeye indirgenememekte, her türlü yorum ve yan anlama karşı direnmekte, bir şey ya da birinin temel anlamı olamamaktadırlar. Bir temel anlam ya da yan anlama sahip olamadıklarından anlamlama ilkesinin elinden kaçabilmektedirler. Boş birer gösteren olarak kentin dolu göstergeler evreninde ortaya çıkmakta ve yalnızca varlıkları bile bu sonuncuların çözülüp erimesine yol açmaktadır" (Baudrillard, 2004: 126).

Etimolojik olarak kökenine baktığımızda grafiti, İtalya’da Pompei kalıntılarında bulunan antik duvar yazılarını isimlendiren, İtalyanca “çizme, karalama” anlamına gelen “graffito” kelimesinin çoğulu olup kamusal alanda yer alan resim, çizim, yazıları ifade etmektedir (Online Etymology Dictionary, 2018). Resim çizmek, iz bırakmak, karalamak yolu ile hiciv ve karikatür niteliği öne çıkmaktadır (Güneş, 2009: 6). Bu uğraşta kullanılan malzeme ise boya yerine, kömür ve tebeşir türü malzemeler (Kahraman, 2009: 47) olabilmekte ya da yüzeyin kazınması yolu izlenmektedir.

Söz konusu olan bu ilk dönem antik duvar yazı ve resim örnekleri dönemin gündelik hayatını ve toplulukların varlığını, gücünü hangi yollar ile ifade ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Ancak bilinen anlamı ile grafitinin doğuşu modern sanayi kentlerinin kuruluşu ve kente göçlerin başlaması ile olmuştur. Erdoğan (2009: 34) bu yönü ile grafitiyi, özellikle etnik ve kültürel kökenli grupların yoğun olarak yaşadığı şehirlerde; mesaj verme amacı taşıyan, politik içeriği olan, mümkün olduğunca çok kişiye ulaşacak yerlerde herkesin görebileceği şekilde yazılan, paraflar, bireysel sloganlar veya cümlelerin formlar aracılığı ile yüzeylere aktarılması şeklinde tanımlamıştır. Sözü edilen şehirler, bir yandan, nötrleşmiş, homojenliğin ve umursamazlığın hüküm sürdüğü bir mekân, öte yandan, gettolarda giderek artan bir bölünmüşlüğü, farklı şehir bölgelerinin birbirinden izole olmuşluğun, çeşitli yaş gruplarının birbirinden ayrılmışlığının mekânı: belli işaretlerin ayrılmış mekânı olması yönü ile tanımlanabilir (Kutal, 1993: 87).

Görsel kültürün bir ürünü olan grafiti esasen Phillips’in (1999) ifadesi ile; “Sözcük temellidir. Yazılı dilin varlığını ifade eder. Bir araç olarak dil ve sanatı birleştirir ve grafiti aslında sözcük sanatıdır.” (aktaran Üzümlü Tan, 2010: 17). Mağara duvarlarından kent duvarlarına uzanan yolculuğunda, dil ve sanatı birleştirme amacı ise, gündelik hayatı betimleme ve dış dünya ile bir bağlantı kurma, bireysel varlığı göstermenin bir ifadesi, politik karşı duruş ve isyan, genç nüfusun bir kimliğe tutunma, saygı/ün elde etme arzusu vb. gibi çeşitlenmektedir. Bazen ise ardında sadece 16 yaşındaki ABD’li yazar Mare’in bahsettiği şekli ile macera ve adrenalin duygusu olabilmektedir. “Kendimi gündelik hayatta macera arayan bir Tom Sawyer olarak görüyorum. Sonuncusunda işimi tamamlayamadım ama bu çılgın yolculukta çok fazla macera yakaladım.” (Cooper, 1984: 39).

Grafitinin ne anlattığına dair, atfedilen iki yakıştırma vardır. İlk olarak, grafiti “sanatın bir mertebesi” olarak okunur. Jay Jacobs’un deyişi ile: “*İlkel, kıyametten önce bin yılın sanatsal biçimi, ortaklaşa, yaratılabilen bir biçim; soyut ekspresyonizm gibi elitist değil. Vagonlar birbiri ardına ilerliyordu, sanki bir dizi Jackson Pollock sanat tarihinin koridorlarından ilerliyormuş gibi*” (aktaran; Kutal, 1988: 89). Özünde, halkın sanat çıkartması olarak bahsediliyor. İkinci bakış açısı ise, “kimlik ve kişisel özgürlük talebi” olarak yorumlanmasından oluşur. Mitzi Cunliffe’in ifadesi ile beyaz metropoldeki bu sembolik isyan: “*Bireyin, insaniyetsiz şehir hayatındaki, yıkıcı olmayan hayatta kalma mücadelesidir. Şunu söylerler: BEN’İM, ben varım, ben gerçeğim, ben burada yaşadım; KIKI, DUKE, MIKE ya da GINO New York’ta yaşıyor*” (Cunliffe, 1973). O yıllarda grafiti dünyasında adından söz ettiren Carlos Mare (Night Mare) ise o yılları şöyle açıklar: “*Grafiti, tanınmadığınız ve önemsenmediğiniz, Güney Bronx gibi şehrin çok yoksul bir kesiminde adınızı duyurmanın bir yoluydu.*” (Duvarların Dili, 2014).

Grafiti dünyasına yönelik, Susan Phillips ise iki ayrı kategoriye sunmaktadır: “popüler” ve “toplum temelli” grafiti (Phillips’ten aktaran Avrimidis, 2012: 6). Bu türler hem içerik hem de izleyicileri açısından farklılaşmaktadır. Popüler grafiti, mizahi yorumlar ve fıkralar, halk tuvaletlerindeki yazılar, vb. aşk veya nefret beyanlarını içerir. Bu tür grafiti, her zaman mevcuttur ve genellikle herkesin anlayabileceği ve cevap verebileceği yerel bir üslup ile yazılmıştır. Buna karşılık, topluluk temelli grafiti ortak menfaatleri paylaşan topluluklar tarafından üretilir. Phillips, bu türü “hip-hop”, “çete” ve “politik” grafiti olmak üzere üç alt kategori sunmaktadır. Bu tez kapsamında, grafitinin “topluluk temelli” türü esas alınmaktadır.

Bu kapsamda, grafitinin en öncül ve yaygın formunu “tag” (isim yazmak, rumuzunu imza atmak) oluşturur. İlk öncül girişim olan “tagging” in amacı, yazarların kendine özgü bir stili harfler ve spreylere uygulamaları ile yaratması ve neticesinde kendi bölgesinde olabildiğince fazla alanı işaretlemesidir. Ancak yalnızca bir imzadan ibaret değildir; desen tasarımı ve karmaşık harf formlarının yaratımıdır. Bir derinlik yaratarak harflerin hayallerdeki uzama taşınması, birbirine karıştırılmasıdır. Bunun yanı sıra, “tagging” geleneğinin kendi içerisinde kural ve kodları vardır. Temel olarak, grafiti yazarları birbirinin işlerine saygı duyar ve

parçasına (piece) zarar vermez. Bir diğer olarak, kutsal alan ve tarihi yapılara zarar vermekten kaçınılır. Bu sınırların dışında, kamusal alanın standartlaştırılmış düzenini reddetmesi sebebiyle, grafiti yazarı için herhangi bir yüzey, yeniden tanımlanmak için bir platforma dönüşebilir. Ancak bu dışavurum salt bireysel değildir; her biri kendi ihtiyaçları doğrultusunda bir duvarı yeniden yorumladığında söz konusu altkültürel topluluk büyümekte; gruplaşmalar ve rekabet artmaktadır.

2.1.1. Grafitinin Tarihsel Seyri

Grafitinin tarihsel seyrine ilişkin literatür önceki bölümde değinildiği gibi antik döneme, Yunan, Mısır, Roma uygarlıklarına; hatta mağara resimlerine dek dayandırılmaktadır. Grafiti ile ilişkilendirilebilen söz konusu mağara resimleri ağırlıklı olarak hayvan resimleri ve avcılık ritüeline ilişkin çizim ve kazımalardan oluşmaktadır. İlk örneklerinin ise M.Ö. 15000 yıllarına ait güney Fransa'daki Lascaux Mağaraları'nda olduğu işaret edilmektedir (Şekil 2.1). Bu ilkel topluluklar imgenin gücüne inanıyordu çünkü; “belki de sadece zıpkınları ve taş baltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı” (Gombrich, 1997:42). Bu ritüelde önemli olan şey, belirli standartta bir güzelliği yakalamak değil, Gombrich'in ifadesi ile “yarattığı etki”, büyüdür.



Şekil, 2.1. Lascaux Mağarası, Kaynak: E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü

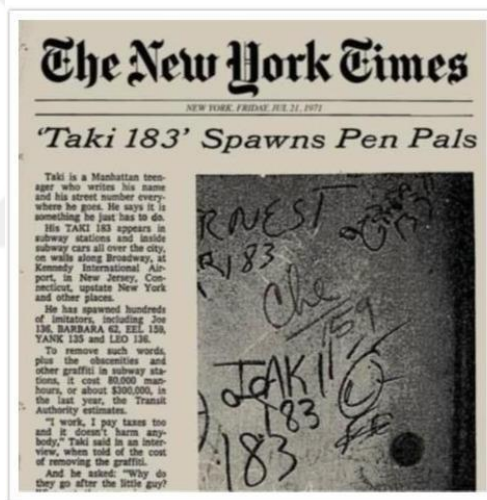
Kısaca, İtalya-Pompei, Fransa-Lascoux, İspanya-Altamira gibi bilinen ilk mağara çizimi örnekleri, insanların dış dünya ile bağlantısını göstermekte ve o sosyo-kültürel ortamda bir işlevinin olduğunu işaret etmektedir. Öncelikle, “Buradayım”, “Ben de varım” demenin bir yolu olduğu görülmektedir. İ.Ö. 79 yılında, Pompei duvarlarından bir alıntı ile: “SOLEMNİS BURADAYDI, HER ŞEYİ YAPMAYA KADİR BİRİ”, “SİZ UYURKEN BİZ YAZIYORUZ” (Kutal, 1988: 10). Antik çağlardan 1960’lı yılların ortalarına dek şekil ve içerikler, Philadelphia’da çok daha büyük ölçekli grafitilerin ortaya çıkmasına kadar değişmeden kalmıştır (Ley ve Cybriwsky’den aktaran Stewart, 2009: 23). Bugünkü anlamını ise 1960’lı yıllarda New York’ta ortaya çıkması ile kazanmıştır. Söz konusu yıllar, duvarlar hem politik mesajları iletmesi (siyasi aktivizm amaçlı); Mayıs 1968 Fransa ve Dünya’daki öğrenci hareketi olayları da gençliğin grafitiyi siyasi aktivizmin bir parçası olarak kullanmasına sahne olmuştur; hem de sokak çetesi gençlerinin bölgelerini işaretlemesi (egemenlik alanını göstermesi amaçlı) açısından bir mecra olmuştur. Coolbread ve Coolerl bu erken dönemin en bilinen grafiti yazarları olarak kayıtlara geçer. 1970’li yılların başlarına gelindiğinde, gelir dağılımı eşitsizlikleri, siyahlilere yönelik ırkçılık ve insan hakları sorunları, grafiti, b-boying (breakdance, popping² ya da locking³), DJ’lik (turntablism ya da kayıtları karıştırıp kesip scratch yapmak) ve MC’lik (rapçilik ya da kafiyeli söz yazma) olarak dört elementten oluşan hip-hop kültürünü (Üçer, 2013: 251) doğurmuş ve grafitinin yayılışı hızlanmıştır. Altkültürün dışında tanınırlığının artması ve medyatikleşmesi ise 21 Temmuz 1971’de New York Times’ın Yunanistan asıllı TAKI 183 adındaki grafiti sanatçısı (Taki Demetrius) hakkında bir makale yayınlaması (Erdoğan, 2009: 64) ile başlamıştır (Şekil 2.2). TAKI 183, gencin adının kısaltması ve yaşadığı caddenin numarası olan 183’ün birleşiminden doğar; önce yaşadığı bölge ve sonrasında diğer mahalleler ve metro hatları boyunca tag’ini yani rumuzunu imza atmaya başlar. Sonrasında, tag (imza) ve yaşanan sokağın numarasını yazma ve yazarlar arası rekabet ile sokaklar kızışır; “stil savaşları” olarak adlandırılan sanatsal gayenin de grafiti yazarlığının içerisine girdiği dönem başlamıştır. Farklı stiller yaratabilmek daha da önemli hale gelmiş, harfler ve karakterler farklı renk ve süslemelerle öne çıkarılmaya çalışılır olmuştur. JULIA 204, FRANK 207, PAPO 184, JUNİOR 161 gibi daha pek çok başka isimler görülmeye başlanmıştır artık sokaklarda (İnal, 2011: 11). İçerikleri ise politik

² 1970’li yıllarda Kaliforniya’da ortaya çıkan bir tür Funk dans.

³ Bugün hip-hop ile bir arada anılan bir tür Funk dans.

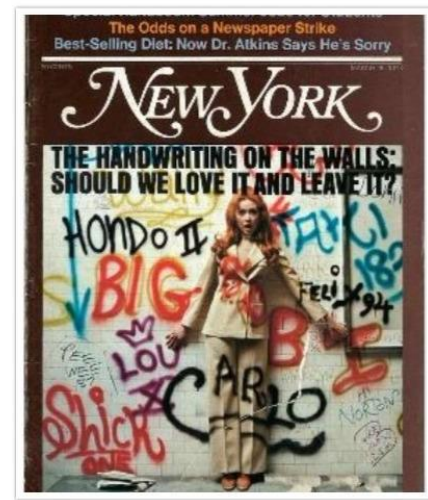
değildir; sadece isimlerle ilgilidir. İsimlerin “underground” çizgi romanlardan alındığı görülür: DUKE, SPRIT, KOOLKILLER vb. gibi (Kutal, 1988: 86).

İnternet gibi hızlı haberleşme sisteminin olmadığı bu dönemde metro sisteminin önemli bir iletişim hattı olduğu ve tüm bu farklı mekanlardan doğan ayrı hareketler için de birleştirici unsur olduğu (Erdoğan, 2009: 65) bu dönemin önemli bir özelliği olmuştur. Grafitinin yayılması hızla devam eder ve sahiplenilirken öte yandan, yönetimler ve metro yetkililerinin tutumu mesafeli ve temizlemeye dönüktür. 1973 yılında New York Magazine’nin Mart sayısının kapağında (Şekil 2.3) örneklediği gibi, New York Şehri yetkilileri grafiti üzerinde baskı oluşturmaya devam etse bile diğerlerinin bunu sanat olarak kabul ettikleri anlaşılmaktadır (Merrill, 2015: 373).



Şekil, 2.2. The New York Times

Kaynak: Taki 183', 1971.



Şekil, 2.3. New York Magazine

Kaynak: Merrill, 2015.

Grafiti, sokaklardan metrolara sıçradıktan sonra yazar sayısında artış olmuş; kimin daha fazla sayıda alanı işaretlediğinden yola çıkarak “bombing” doğmuş, yazı stilleri çeşitlenmiştir. Kimin daha çok “bombing” yaptığı ve dahası yeteri kadar zor bir alana yapılıp yapılmadığı türünden bir rekabet çeteler arası ilişkilerin bir parçası olmuştu. Bu dönem aynı zamanda “crew” olarak isimlendirilen grafiti gruplarının ortaya çıktığı, yazarlar arası ilişkilerin sıkılaştığı bir dönem olarak da bilinmektedir (Üzüm Tan, 2010: 22). Sokak sanatının diyalojik niteliğine dikkat çeken Irvine’nin söylediği gibi, iş ortaya k oymaya yönelik her eylem, onu sokak bağlamı içinde her

ifade ediş bir cevap, bir karşılıktır; her bir iş kendinden öncekilerle ilişkilenir (Irvine'den aktaran Taş ve Taş, 2015: 87). ABD'deki bu seyrin dışında, 1970'ler, Avrupa'nın da grafiti ile tanışıklılığının başladığı yıllara denk gelmektedir. Bu tanışıklılığın ardında Berlin Duvarı vardır. Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya kaçışları önlemek üzere yapılan duvar, halk için bir baskı mekanizmasıydı. Almanya halkı, bu anlamı tersine çevirerek duvarı bir protesto aracına dönüştürmüştür. Berlin Duvarı üzerine ilk grafiti uygulamalarını yapan sanatçı Thierry Noir (2014), The Guardian'a verdiği röportajda kendine özgü bu taktiği şöyle tanımlar: *“İnsanlara bu mitik duvarın sonsuza kadar inşa edilmediğini ve değiştirilebileceğini göstermek için bir yoldu.”* (Graffiti in the death, 2014). Nihayetinde, taktik De Certeau'nun ifadesi ile (2008: 114) kentselleşen erkin diline karşılık, zayıfın sanatıydı. 1989' da yıkılan ve grafiti çalışmalarıyla dolu olan Berlin Duvarı' nın kalıntılarının ise başta ABD olmak üzere birçok ülkeye; galeri ve müzelere dağıtılmıştır (İnal, 2011: 8). Grafiti yazarlarının mobilize olmaya başlaması da Avrupa sahnesini hareketlendirmiş; örneğin, Fransız grafiti sanatçısı Blek le Rat'ın 1971'de New York'u ziyaret etmiş ve gözlemlerini Paris sokaklarına taşımıştır (Siyasi Grafitinin Evrimi, 2017). Kısaca, grafiti ABD ve Avrupa'da farklı dönemlerde farklı nedenlerle başlamış olur.

1980'li yıllara gelindiğinde ise grafiti New York'tan tamamı ile çıkmış ve kitlesel bir nitelik kazanmış; grafitinin “altın çağı” (Hwee Kan, 2001: 20) olarak tanımlanmıştır. 1980 yılı Haziran'ında avangard sanatçılar topluluğu olarak bilinen bir oluşum olan Collaborative Projects'in, “Times Square Show” isimli bir gösteri düzenlemesi ise dönemin değişimi getiren eylemi olmuştur. Jean-Michel Basquiat, Futura 2000, Lee Quinones ve Keith Haring gibi grafiti sanatçıları bu etkinlik dizisinde “önlü” olarak tanınmaya başlanmış; grafiti sanatçıları eserlerini New York galerilerinde tuval ve panolarda sergilemeye başlamıştır. Andy Warhol'un desteği ile Haring ve Basquiat, ilk stüdyo sahibi olan ve eserlerini sergileyen sanatçılar olarak anılmaktadır (Kahraman, 2009: 59).

Söz konusu yıllar, yüksek sanatın fazlasıyla kurumsallaşmış ve entelektüel olması ile eleştirildiği yıllar olarak (Hwee Kan, 2001: 20) da betimlenmektedir. Müzelerdeki sanat ve halkın deneyimleri arasında büyük bir tutarsızlık bulunmaktadır. Sanat eleştirmeni Rene Richard, seçkin bir yüksek sanat dergisi olarak gösterilen Arl Forum'da bu yıllardaki grafiti sanatına özetleyici bir biçimde

dikkat çeker: “Sanat temsilcileri sanat piyasasını canlandırmak için yeni kan aradı. Grafiti böylece yatırım yapmaya değer bir sanat metalaşması oldu” (Hwee Kan, 2001: 20). Grafiti sanatçıları da stüdyo çalışmaları hakkında pozitif bir görüşe sahip görünmekteydi. Bu stüdyolardan birinde çalışmalar yapan ünlü bir grafiti yazarı olan ZEPHYR şöyle ifade etmektedir: “... Kendi gücümüzün ve parçası olduğumuz topluluğun farkına vardık.” (Austin’den aktaran; Üzüm Tan, 2010: 24). Bu kitleselleşmenin ardında hip-hop kültürü ile bağlantılı olarak dönemin film ve kitaplarının da etkisi bulunmaktadır. 1983 yılında vizyona girmiş olan iki film; “Style Wars” ve “Wild Style” (Şekil 2.4), hip-hop dünyası ve grafiti kültürünü işleyen önemli ve ilk yapımlar olarak bu kültürün içinde yer bulmuştur. 1984 yılında Martha Cooper ve Henry Chalfant tarafından yayımlanan “Subway Art” kitabı, New York grafiti sanatının tarihsel seyrini fotoğraflar ile anlatarak tüm dünyada “kutsal kitap” olarak kabul edilmiştir. Bir diğer olarak, 1987’de Henry Chalfant ve James Prigoff tarafından basılan “Spray Can Art” çalışması, dünyadan grafiti örneklerini ve sanatçıların fikirlerini paylaşması ile bir etki yaratmıştır. 1980’lerin bu ürünleri, grafiti sanatının ABD’den dünyaya yayılmasını ve tanınırlığını; stil ve karakterlerin çeşitlenmesini sağlamıştır. Bu dönemin grafiti sahnesini ve Bronx’u Sacha Jenkins (2014) şöyle betimliyor: “*New York fazla bir şey yapamadığı zaman, çocukların kendileriyle ne yapabileceklerini bulmaları gerekiyordu. Onlar maceraperest, kâşif, Picasso ve belirli bir derecede vandallardı. Ve büyük şehrin çocukları macera ararken sıkılıyor, trenleri boyuyorlardı.*” (Dicing with death, 2014). Trenlerin dışında en cazip gelen alanlardan bir diğeri de tüneller olmaya başlamıştı. New York’lu grafiti yazarı Daze sebebini şöyle açıklıyor: “*Tünelleri boyamak meydanları boyamaktan daha çekici; ürkütücü ama bir şey olursa saklanmak daha kolay.*”



Şekil 2.4. “Style Wars” ve “Wild Style” filmlerinin posterleri

Grafitinin dünyaya açıldığı bu dönem aynı zamanda grafiti “temizliği” nin ve cezalandırmaların oldukça yoğun olduğu bir dönem olarak aktarılmaktadır. Erdoğan’ın (2009:71) ifadesi ile, New York’taki kokain ticareti, uyuşturucu ve çetelerin güçlenmesi yönetimi harekete geçirmiş ve yasalarla küçüklere boya satışı sınırlandırılmıştır. Hatta, 1989 yılında New York eyaletinde “Temiz Tren Hareketi” başlatılmış ve tren/metro yüzeylerinden grafitiler temizlenmiştir (Saka, 2012). Hatta boyalı olan tüm toplu taşıma araçları kullanımdan kaldırılmıştır. 1990’lara gelindiğinde, grafitiyi besleyen hip-hop kültürü ilk canlılığını kaybetmiştir, ancak dünya çapında bilinir olmuş ve Amerikan kültürünün ana akım bir parçası olarak kabul edilmiştir. Bu yıllar, grafiti sanatı, Nike ve Sprite reklamlarında görülmeye başlanmış ve ticarileştirilmiş; gençlik kültürünü hedef alan bir pazarlama stratejisi takip edilmiştir (Hwee Kan, 2001: 20). 90’lı yıllar, Avrupa ve Amerikalı grafiti yazarlarının birbirini ve üretimlerini daha çok tanımaya başladığı yıllar olarak da kaydedilmektedir (Erdoğan, 2009: 75).

Aynı zamanda, küreselleşme olgusunun toplumsal yaşamın her alanında hissedildiği; derin dönüşümlerin olduğu yıllar da olması bakımından grafiti yazarları arası iletişim ve paylaşımın yoğunlaşması tesadüf değildir. Özellikle internetin kitlesel bir nitelik kazanması da bu sürecin pekiştiricisi olmuştur. İnternet kullanım

yaygınlığı, grafiti dünyasındaki yeni olayları ve üretimleri takip etmeyi sağlamış ve grafiti kültürü süreklilik kazanmıştır. Eş zamanlı olarak, grafitinin sokak ve insanlarla bağı sıkılaşmıştır. Bu sürecin hızlanmasının bir sebebi de grafitinin endüstrileşmeye başlamasıdır (Küçüksayraç, 2011: 10). Sprey boyalar gibi temel üretim malzemeleri kendi pazarlarını yaratmıştır. Markalar, farklı renk ölçekleri ve özel ekipmanlar sunmaktadır. Grafitinin bir meta olarak pazar dünyasında ilerleyişinin aynı zamanda sanat dünyasının grafiti üzerindeki yoğun ilgisi ile de doğru orantılı olduğu şüphesizdir.

1990'ların sonu ve 2000'ler ile birlikte Nike, Converse, Adidas, Play Station, Sony vb. gibi büyük firmaların grafiti kullanımı dışında Uluslararası Af Örgütü, çevre ve sağlık örgütleri gibi kâr amacı gütmeyen kuruluşlar da grafiti sanatçıları ile iş birliği ilişkisi kurmaya başlamıştır (Şekil 2.5). Bir diğer olarak söz konusu bu yıllarda, grafiti ve sokak sanatı dünyasının en popüler sanatçısı olan Banksy sanat dünyasına eklemlenmeye başlamıştır. Bristol doğumlu sanatçının şöhreti, Birleşik Krallık'tan bu yıllarda çıkmış ve küresel çapta tanınır olmaya başlamıştır. Bu tarih aralığı aynı zamanda, onun geleneksel tarzda grafitiden uzaklaşarak şablon (stencil) tarzına geçişini göstermektedir. 2000'li yıllara gelindiğinde, Banksy, hicivli şablon tarzını Batı Şeria duvarlarına dek taşımıştır.



Şekil 2.5. Amnesty International, Polonya, “Thousands are held prisoners for their beliefs in places worse than this. Write until you free them all.” (Amnesty International, 2018)

Bu dönem, 1980’li yıllarda müze ve galerilerin grafitiyi “vandalizm” etiketinden çıkararak sanat ürünü ve yatırım aracı olarak görmeye başladığı bakış açısının giderek yerleştiği ve yoğunlaştığı yıllar olarak da tarihe geçmiştir. Öyle ki Birleşik Krallık’ın en köklü; 18. yüzyılda kurulmuş milli sanat kurumlarından olan Tate Modern, 2008 yılında grafiti ve sokak sanatı sergisine ev sahipliği yapmıştır (Street Art Tate, 2011). Öte yandan Birleşik Krallık’ın 2003 tarihli Anti-Sosyal Davranış Kanunu’nun, grafitiyi “boyama, yazma, lekeleme, işaretleme ve her tür tahrif” olarak tanımlaması ve para cezalandırmaları, sert yargı sistemi örneği pek çok ülkenin bu konudaki riyakâr tutumda olduğunu gösteren bir örnektir.

2.1.2. Grafitinin Çalışma Yöntemi

Howard Becker, Sanat Dünyaları (2013) çalışmasında, herhangi bir sanat eserinin sonuçta olduğu gibi olması için gerçekleştirilmesi gereken tüm faaliyetleri düşünmenin önemi olduğunu vurgular. Diğer sanat üretimlerinde olduğu gibi, grafiti dünyası da bir iş birliğinden meydana gelir. Bireysel, anonim, yasadışı ve altkültürel bir faaliyet olması bakımından, Becker’in bahsettiği yerleşik işbirliği bağlantıları belirgin bir biçimde gözlemlenmemekle birlikte, yerleşmiş-alışlagelmiş yöntem ve uygulamalar mevcuttur ve kolektif nitelik taşır. Kuspit’in (2013: 35) ifadesi ile de: *“Sanatçının eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur.”* Bu başlık etrafında grafitinin üretim sürecindeki ret ve kararları; çalışma yöntemi değerlendirilecektir.

Öncelikle, grafiti yazarı (writer) kendine özgü bir isim belirler. Bu isimler ilk dönem grafiti dünyasında, STAY HIGH 149, COCO 144, PHASE 2, SHADOW 137, SUPER-KOOL 223 vb. gibi ya kendi isim kısaltmalarından ya da bağlamları kaybettirilerek çizgi romanların konuşma balonlarından alınmışlar; rumuzların devamına yaşadıkları caddenin numarasını eklemişler ve birbirine karıştırılmalarının önüne geçmişlerdir. Bunun yanı sıra, grafiti, ekip; grafiti dünyasının kavramı ile “crew” çalışmasına da dayanabilmektedir. Bu durumda, rumuz, grubun adının bir kısaltması olmaktadır; S2K; “Shot to Kill” örneğinde olduğu gibi. Ekip olmak, birileri çevreyi gözler ve güveni sağlarken diğerlerinin boyama yapmasını ve hızlılığını sağlaması yönü ile tercih edilir; sokağın rekabeti içinde avantaj

sağlanabilir. Bunun dışında, uluslararası bir ekip oluşturmak ve üyelerin her birinin farklı ülkelerde grubun ismini yaşatıyor olması da bir diğer taktik olarak görülmektedir. Rumuzun belirlenmesi, genellikle üzerine derin düşünülmezsizin ve doğaçlama gelişmektedir. Önemli olan, yasa dışı bir faaliyet olması ve özgür bir kimlik kurma arzusu nedeniyle anonim kalabilmektir. Seçilen rumuz, bir diğer olarak yazarın (writer) bu kültürdeki imzası olacaktır. Yazarın imzası olan “tag”, sanatçının takma adını (nickname) spreya boya kullanarak yazmasının ilk adımı olup grafitinin temelini oluşturur. İkinci aşama ise, boyanacak duvar ya da yüzeyin seçimidir. Bu kararın verilmesinde; mahallenin yapısal özelliği (siyasi pozisyonu olup olmadığı, mahalle sakinlerinin tepkisinin ne olduğu vb.), iktidar denetim aygıtlarının ne ölçüde baskın olduğu (polis kontrolü ve hukuki yaptırımlar), çalışmanın yapıldığı duvarın/yüzeyin dünü ve bugünü arasında neyin değiştirildiği, özel mülk olarak konumu, fotoğraf çekimine ne ölçüde uygun olduğu vb. gibi özellikler ilk olarak göz önünde bulundurulurlardır. Ek olarak, İnal’ın belirttiği gibi (2011: 18), “boyanacak yer ne kadar ulaşılmaz, tehlikeli, yakalanmadan çalışılması zor bir yerse”, çalışmanın ve grafiti yazarının önemi o ölçüde artacaktır.

Dolayısıyla, grafiti, her ne kadar, sokaktan doğan/beslenen bir altkültür formu olması sebebi ile “doğaçlama” ve “öngörülemez” nitelikleri ile ön plana çıksa da iç işleyişinde birtakım yazılı olmayan kural ve kodları taşır. Oldukça organize bir kültürdür. Davranış ve estetiği belirleyen fikirlerin, motivasyonların ve hedeflerin yanı sıra tanımlanmış etik kuralları vardır. Kod, kültürün büyümesine ve korunmasına yardımcı olacak bir tarzda yapılandırılmıştır (Stampoulidis, 2016: 10). İlk olarak, yazarlar, birbirinin çalışmasına (piece) zarar vermemeli, üzerini kapatmamalıdır. Ancak, kuralların her zaman işlemediği/önemsenmediği de günümüz grafiti/sokak sanatı dünyasının bir diğer gerçeğidir. Atinalı grafiti sanatçısı Billy Gee bunun sebebi olarak; “*Yeni nesil grafiti yazarlarının eski ve zorlu şartlardaki üretimi bilmemesi ve o kolektif kültürün bir parçası olmaktan çıkmış olunması*”⁴ nı göstermektedir. Bahsedilen, yeni nesil kentli gençliğin bu komünden kopmuş olmasının; ilk dönemlere kıyasla daha bireysel üretim sürecinin olmasının söz konusu altkültürün norm ve kodlarından da bir kopuşu getirdiğidir. Ancak, yazarların⁵ birbirinin çalışmasının üzerini kapaması, zarar vermesinin bir başka

⁴ Derinlemesine Görüşme, 30 Aralık 2017

⁵ Grafiti kültürü içerisinde, grafitiyi uygulayan kişi, yazar - “writer” olarak isimlendirilmektedir. Çalışmanın devamında bazı noktalarda, söz konusu kişilerden “yazar” olarak bahsedilmektedir.

sebebi de sokağın asi sanatının içinde işleyen mücadele/rekabet olabilmektedir. Kişiler (writer)/gruplar (crew) arası mücadelede nitelik veya nicelik olarak kaybetmenin bedeli; söz konusu kişi/grubun işlerinin üzerinin kapatılması olabilmektedir. İkinci temel kural ise, kutsal ve tarihi mekânlara zarar verilmemesi konusudur. Pek çok grafiti yazarı bu konuda hemfikirdir. Ancak radikal bir politik mesaj iletilmek istendiğinde bu kural da ihlal edilebilir bir pozisyona geçebilir. Atinalı sanatçı Iakovos Volsov bu ihtimalin bir yerde durduğunu çünkü bu sanatın iktidara karşı bir şeyi değiştirmedikçe, direniş gücünün az olduğunu belirterek ekliyor: *“Belki daha radikal olmalı. Belki parlamentoya, Acropolis’e gitmeli ve içinde bir şeyler yapmalı. Bilmiyorum. Banksy’nin müzelere yaptığı gibi belki. Ama bu tür bir şey yapmayı planlamıyorum.”*⁶ Söz konusu bu duruşun yıkıcılığını ve olası imkânlarını tartışırken Harvey’in aktardığı Lefebvre’nin bakış açısını hatırlayabiliriz:

“Belirli bir mekânı, bildiğiniz üzere, bir süreliğine özgürleştirebilirsiniz’ demişti, ‘ancak burada her zaman şunu göreceksiniz, eğer daha ileri bir özgürleştirme sürecine girmezseniz, özgürleştirmiş olduğunuz mekân, bir süre sonra dominant pratik tarafından tekrar absorbe edilir, ele geçirilir.’ demişti. Bence bu çok önemli bir düşünce çünkü Lefebvre sonra şöyle der: “Günün sonundaki büyük soru, dominant pratiğin ne olduğudur.” (Biçer, 2012).

Grafitinin çalışma yöntemine dair bir diğer nokta, malzemelerin seçimidir. Grafitinin 1980’li yıllarda endüstrileşmesi ile birlikte spre ve spre ucu başlıkları, marker (gazlı kalem), renk seçenekleri artmış; spre kutularının ucuna yerleştirilen ve “cap” olarak adlandırılan malzemeler farklı yoğunlukta çalışmalar yapabilmeyi kolaylaştırmıştır. Ürünleri satan mağazalar artmış; buna paralel olarak, grafiti üretmenin maliyeti de artmıştır. Ancak bu durum, sanatçılar için sadece bir engel olmamıştır; Atinalı film yapımcısı ve sanatçı George Gounezos bunun bir sorun olmadığını aktarmaktadır: *“Almanya’dan her yaz gelen kuzenimle evin yakınındaki domuz fabrikasına giderdik. Hangi domuzun kesilip kesilmeyeceği belirlenirken boyanır işaretlenirdi. Oradan spreleri çalardık ve okula giderdik grafiti yapardık.”*⁷ Bazı sanatçılar ise kendi boyasını üretmenin bir çözüm ve bu kültürün içinde bir özgünlük ve fark yaratmanın yolu olduğunu keşfetmiştir. New York’lu grafiti sanatçısı Craig Costello (tag’i ile: KR) 1993 yıllarındaki tecrübesini şöyle açıklıyor:

⁶ Derinlemesine Görüşme, 7 Aralık 2017.

⁷ Derinlemesine Görüşme, 10 Kasım 2017.

“Kendi mürekkebimi ürettiyordum. Bunu yaparak kendime sonsuz bir malzeme sağlamış oluyordum. O yüzden de gerçekten büyük tag’ler kullanmaya başladım. Ve bir sürü akan damlalar yapıyordum. Bu bir anlamda benim imza tarzım haline gelmişti. Benden başka bunu yapan kimse yoktu o zamanlar için. Bir tür silahlanma yarışı gibiydi. Ya da teknoloji yarışı. Benim elimde bir araç vardı. O yüzden ben tag’lerimde akan damlalar yapabiliyordum. Ve bu da bir duvarın üzerinde kendini gösteriyordu. Ben bu şekilde tanınır oldum.” (Duvarların Dili, 2014)

Grafitinin tarihi “Kendin Yap” (Do It Yourself) kültürüne dayanması sebebi ile malzeme sınırı söz konusu değildir. Gerektiğinde, eski bir ayakkabı cilası şişesinden “marker”, yangın söndürücü tüpünden spreyci şişesi yapılabilir. Gereklilikleri doğuran şey ise değişkendir; bazen maddi yetersizlik bazen yaratıcılığı sürdürme güdüsü olabilmektedir. New York’lu sanatçı Carlos Mare gibi grafitinin harf stillendirmesinde yeteri kadar ustalaştığını düşünüp duvarlarda metal türü malzemeler ile harfleri hayallerindeki uzama taşımaya çalışanlardan, Rusya asıllı sanatçı Iakovos Volsov gibi maddi yetersizlikler sebebi ile ikinci el kıyafetlerden duvara harf formları yerleştiren sanatçılara kadar uzanan geniş bir aralık vardır.

Bir başka olarak, çalışma yönteminde son aşamaya gelindiğinde, çalışmanın belgelenmesi, kaydedilmesi önemsenen bir basamaktır. Çalışma, risk almamak için karanlık saatlerde tamamlandıysa, bir sonraki gün bölgeye gitmek ve fotoğraf çekmek ve sokağın tepkisini görmek bazı grafiti yazarları için motivasyon sebebi de olabilmektedir. Özellikle internetin yaygınlık kazanması ve sosyal paylaşım ağları ile beraber fotoğraf çekmek ve arşiv oluşturmak daha büyük bir anlam ifade etmeye başlamıştır diyebiliriz.

2.1.3. Grafiti Kavramları ve Kısaltmalar

Altkültürel bir oluşum olarak grafiti ve sokak sanatı, diğer altkültür formlarında olduğu gibi kendine özgü belirli semboller yoluyla varlığını ortaya

koymuş ve bu süreçte ise kendi kavramlarını üretmiştir. Bu başlık altında yer alan kavramlar ve tanımlar saha görüşmelerinden yola çıkılarak açıklanmaktadır.

Back to Back: Bir duvarın uçtan uça grafiti ile boyanmasını ifade etmektedir.

Battle: Gruplar ve yazarlar arası mücadele ve yarışmaya verilen addır. Beceri veya nitelik/nicelik bakımından bir mücadele olabilir. Kentin belli bir bölgesinde bu mücadeleyi kimin kazanacağına ise dışarıdan bir grup ya da yazar karar verir. Kaybın neticesi kaybeden kişi ya da grubun ismini yazmayı bırakması ya da boya parası vb. materyallerin ödenmesi olabilmektedir.

Bombing: Yazmaya (writing) çıkmak anlamında kullanılmaktadır. Yasal olmayan (illegal) duvar ve yüzeylerde, üretken olmak, çok sayıda yüzeyi kaplamak esastır.

Cap: Sprey boyayı değişik boyutlarda püskürtmeye yarayan boya başlıklarına verilen isimdir.

Character: Mizah eklemek ya da çalışmanın vurgusunu artırmak için, çizgi roman, televizyon ve popüler kültür ürünlerinden alınan karikatür figürlerinin çalışmaya eklenmesidir.

Crew: Organize olarak çalışan yazarların grup oluşturmalarıdır.

Cross: Bir çalışmanın başka bir yazar (writer) tarafından kötü niyet ile üzerinin çizilmesi ve esere zarar verilmesidir.

End to End (e2e): Bir trenin tüm vagonlarının uçtan uça boyanmasını ifade etmek için kullanılmaktadır.

Fame: Takma ismin tanınması, ünlenmek anlamına gelir.

Hall of Fame: Yasal (legal) olarak çalışılan, belediyelerin sanatçılar için alan yarattığı duvarlara verilen isimdir.

Heaven Spot: Çatılar, üst geçitler, otoyol levhaları gibi ulaşılması ve silinmesi zor olan yerlere yapılan çalışmaları nitelemek için kullanılmaktadır. Sanatçının şöhretini artırması için de bu çalışmalar önemli bir yol olarak görülmektedir.

Illegal: Yasal olmayan zeminde, izinsiz olarak yapılan çalışmalara verilen isimdir.

King (kadın sanatçılar için; “queen”): Diğer grafiti yazarları arasında en çok saygı duyulan kişiyi, tanımlamak için kullanılır. Bu yüksek mertebe, “king of style, “king of throw ups” gibi farklı kategoriler için kullanılabilir.

Legal: Belediyelerin ya da mülk sahiplerinin izni ile yapılan, yasal çalışmalara verilen isimdir.

Mural: Büyük boyutlu duvar yüzeylerini kaplayan çalışmalara verilen isimdir.

Nickname: Takma isim, rumuz.

Old School: 1970’lerin ortası ile 1984 yılına dek uzanan erken dönemin yazma (writing) kültürünü tanımlamak için Old School terimi kullanılır. Söz konusu dönemin hip-hop kültürü ile de bağı kurulabilmektedir. Diğer yazarlara ve çalışmalarına saygı duyulan, bir dizi kuralların olduğu bir vurguyu da taşır. Klasik, geleneksel, harflerin stillerine dayalı olma özelliği ile tanımlanır.

Piece: Grafiti ya da sokak sanatçısının çalışmasına verilen isimdir.

Sketch: Kamusal alana uygulanacak olan grafitinin çizim defterine taslağının çizilmesidir.

Stencil (Şablon): Karton, kâğıt vb. materyallerin kesilmesiyle oluşturulan şablonlardır. Hız kazandırması ve pratikliği sebebi ile tercih edilmektedir. İngiliz sokak sanatçısı Banksy bu tekniği kullanmaktadır.

Tag: Grafitinin temelini oluşturan tag, sanatçının takma adını (nickname) sprey boya kullanarak yazmasıdır. Sanatçının imzasıdır.

Throw Up: Tag ve benzeri kelimeleri yazmak için kabarcık (Bubble) stili harflendirmenin izlendiği tekniktir. Metrolarda çoğu grafiti yazarının bunu tercih etmesi, hızlıca uygulama yapıp gitmek amaçlıdır.

Writer: Grafitiyi uygulayan kişi, yazardır.

Wild Style: Harflerin birbirine kenetli bir biçimde, karmaşık olarak yazılmasıdır. Grafiti yazarı olmayanların okumakta zorlanacağı bir stil olarak tanımlanır.

2.2. Sokak Sanatı Kavramı ve Kapsamı

“Sokağın kentsel mekânı, sözün söylendiği yer, kelimelerin, işaretlerin ve şeylerin mübadele yeri değil midir? Sözün yazılı hale geldiği ayrıcalıklı bir yer değil midir? Sözün “vahşi” hale gelebildiği, kanunlardan ve kurumlardan kaçıp duvarlara yazılabildiği başka neresi vardır?” (Lefebvre, 2015: 23)

Sokak, üzerine gerçekleştirilen egemen erkin düzenlemelerini; öznenin eylemlerine dönük olanak ve sınırları işaret etmesine eş olarak gündelik yaşamın sıradan eylemleri ile manipüle edilebilirliğini de hatırlatmaktadır. Bu anlamı ile edilgen bir alan değil, çelişkilerle dolu; politik, akışkan ve canlıdır. Yaşayanlar ise, De Certeau’nun deyişi ile (2008: 47): “Egemen kültürün içinde ve bu kültürün araçlarıyla, daha doğrusu bu kültürün bizzat kendisiyle birlikte, bu egemen kültürün kanunlarını minik parçacıklar haline getirerek kendi çıkarlarına çevirip kendilerine özgü kurallara dönüştürüp dümenler ve oyunlar çevirerek manevralar yaparlar.” David Harvey’in kavramı ile kent hakkını: “*gönlümüze göre değiştirme ve yeniden icat etme hakkını*” (2013: 44) talep ederler. Bu anlamı ile sokak, sözün söylendiği yerdir.

Sokak sanatını kesin hatlar, kategoriler içine yerleştirerek tanımlamak ya da “biçimsel niteliklerinden yola çıkarak genel bir tanımlama içine hapsetmek”

(Whybrow'dan aktaran Taş, 2015: 87) sokak sanatının doğası niteliği ile kolay değildir. Ancak genel hatları ile sokak sanatı, kent hayatını olduğu hali ile kabul etmeyenlerin çeşitli altkültürlerden beslenmesi ile ürettiği, sokağa uygulanan her tür sanatı ifade etmek için kullanılmaktadır. Sokak sanatı, muhalif kaynaklı (örneğin hükümete veya “resmi” sanata karşı olan) sanata atıfta bulunmasına rağmen, kamu alanında -yani sokaklarda- uygulanan her türlü sanatı içermektedir (Güneş, 2006). Kapsamı; mural, yarn-bombing (örgü/iplik bombalama), gerilla bahçeciliği, şablon-stencil, sticker, paste-up, poster, sokak enstalasyon (yerleştirme) uygulamalarından sokak müziği ve sokak tiyatrosuna dek uzandırılabilir. Pop Art, Sürrealizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Sitüasyonizm vb. gibi birçok sanat akımından beslenmiş, modern kentlerin büyümesine paralel büyümüş; punk hareketinden sonra en büyük başkaldırı hareketi olarak adlandırılmıştır (Çakır, 2015: 7). “Kendin Yap” doğasında, erişilebilirliğinde demokratiktir ve bu yolla punk’ın pek çok yönünü içermektedir; ayrıca sürrealizm, dadaizm ve pop art gibi diğer sanat biçimleri de bulunmaktadır. Çalışma kapsamında, “sokak sanatı” kavramı, ilerleyen bölümlerde konunun kapsamı ve sınırlılığı nedeniyle yalnızca sokakta üretilen görsel imgeleri (mural, yarn bombing, stencil, sticker, paste-up, poster, enstalasyon/yerleştirme) ifade etmek için kullanılacaktır. Sokak sanatının ne zaman ve kimler tarafından başlatıldığı net bir biçimde gösterilemiyor olsa da (Karaaslan, 2008: 19), grafitinin doğduğu dönem sokak sanatının da temellerinin atıldığı dönem olarak gösterilmektedir. Kitleselleşmesi ve hız kazanması ise, 1980’lerle birlikte Amerika merkezli olmak üzere, reklam sektörünün grafiti dünyası ile ilişki kurması ve galeri/müzelerin bu sanatı keşfetmesi; modern kentlerin yeni sanat akımı olarak ön plana çıkarması ile ilişkilendirilmektedir. Grafiti kültürünün yükselişi sonrası metroların da “tükenmiş” ve katmanlar ile dolu bir pozisyon kazanması ve grafiti yazarlarının bir yeniliğin peşinde olması; isimlerinin dışında mesaj verme arzuları da sokak sanatının yükselişine katkıda bulunmuştur. Bir diğer olarak, Ortadoğu ve ötesinde siyasi ayaklanma dalgaları ile sokak sanatı popüler bir boyut kazanmıştır. 2011 Tahrir Devrimi ve 2013 Gezi Protestoları gibi toplumsal hareketlerde muhalif bir ruh oluşturmada bu sanat özellikle önem taşır ve politik içerikli sokak sanatı uygulamaları ile toplumsal bellek ilişkisi öne çıkar (Taş, 2017: 802).

Lewisohn’ göre (2007: 8) sokak sanatı, -elektronik müziğin jazz’dan türemesi gibi -grafitinin gelişiminin bir sonucudur. Sokak sanatı, grafitiden daha popüler

olmakla kalmayarak aynı zamanda ticarete de daha fazla olanak tanımıştır (Simoes, 2013: 66). Bazı kaynaklarda ve gündelik kullanımda “post-grafiti” ya da “gerilla sanat” olarak da adlandırılan sokak sanatı, 1970 ve 1980’lerde New York grafiti sanatında tanık olmadığımız bir dizi estetik ideal, araç ve teknik kullanımını içerir (Bou, 2005: 7). Sprey boya ve marker’ların (gazlı kalem) yanı sıra, şablon (stencil), paste-up, kolaj vb. teknikleri en sık kullanılanlardır. Her tür malzeme kullanımına ve yaratıcılığa ise açıktır; metaller, ikinci el kıyafetler ve oyuncaklar, kâğıt bardak, yün ve iplikler vb. gibi. Bu esneklik, sanatçılara neredeyse sonsuz bir farklılaşma, “biriciklik” yakalama imkânı tanır. Ek olarak, kamusal alana yerleştirecekleri çalışmalarını öncesinde hazırlayarak sahaya inmeleri de hızlı ve pratik olmaları gibi büyük bir avantaj sağlamaktadır. Sokakta çalışma süreleri stüdyoda çalışma sürelerinden kısadır. Eğer illegal bir eylem ise bu hazırlığın yapıyor oluşu, anonimliği koruyabilmeyi ve cezalandırmalardan kaçmayı kolaylaştırmaktadır. Şablon çalışmaları ile ünlü Fransız sanatçı Blek le Rat’ın bu tercihi Jill C. Weisberg (2012) şöyle açıklıyor: “1980’li yıllardan beri Paris’te duvarları süsleyen Blek le Rat, şablonlarla çalışmayı seçti çünkü evde acele etmeden veya kesinti riski olmadan tasarım üretebiliyordu. Blek daha sonra aynı ikonik görüntüyü tüm Paris’te kopyalayabildi.”

Sokak sanatı teknik ve işlevi yönü ile ayrılmasının yanı sıra niyet bakımından da sokaklara bir yenilik getirmektedir. Grafiti sanatçıları gibi çoğunlukla bir “tag”; rumuz/imza kullanırlar ancak bu çalışmalarının ana eksenini değildir. Amaç, halkın eserlerle etkileşim kurabileceği bir mesaj yaratabilmektir. Estetiğe mesafeli bakışı olan; kavramsal sanata (fikirsel sanat) inandıkları için, halkın sadece eserlerini görmelerini değil; etkileşimde bulunmalarını, neleri gördüklerini anlama ve duygusal bir tepki göstermelerini istemektedir. İçerikleri genellikle mizahi ya da politiktir ya da sadece absürt olabilir. Sanat, politika, aktivizm ve yaratıcılık birlikteliği görülür. Buna paralel olarak motivasyon, sanatı herkes için görülebilir kılmaktan bireysel dışavurum alanı yaratmaya dek uzanır. Ya da politik şablon (stencil) uygulamaları yapan grup UNPAUSE’un manifestosunda belirttiği gibi, motive, egemen gücün oluşturduğu görsel alanı sabote etmek olabilir:

“Çağdaş metropolde egemen iktidar ve ortakları, etrafımızdaki kentsel görsel alanı oluşturan her unsuru kontrol etmek için yasalar ve polislik yoluyla

sürekli olarak girişimde bulunuyor. Reklamlar, yol işaretleri, alışveriş simgeleri şehrin görsel alanını tanımlıyor. Egemen güç bu yolla kentin görünümünü kontrol etmenin yanı sıra toplumsal hayali de kontrol etmeye çalışır. Bu yönü ile şablonlar ve diğer müdahaleler (izinsiz olanlar) egemen güç tarafından uygulanan kentsel görsel alanı kontrol etme girişimlerini sabote etmeyi başarıyor.” UNPAUSE (Coraline, 2015: 15)

Bu bakımdan, Foucault’un terimi ile grafiti, kültürel heterotopi olarak, egemen olanın dışında alternatif düzen içinde yer alan karşı-hegemonya mekânları olarak görülebilir.

2.2.1. Sokak Sanatı Türleri

Grafitinin öncülüğünde doğduğu ve hızını arttırdığı belirtilen sokak sanatı (Bal, 2014: 11), her geçen yıl kapsamını genişletmiş ve malzeme & yöntem kullanımındaki esnekliğin vermiş olduğu özgürlükle birçok alt dala ayrılmıştır. Bu kapsamda türleri; mural, stencil (şablon), yarn-bombing (örgü/yumak bombalama), gerilla bahçeciliği, sticker, paste-up, poster, sokak enstalasyon (yerleştirme) uygulamalarından sokak müziği ve sokak tiyatrosuna dek uzandırılabilir. Ancak söz konusu tez çalışması kapsamında yalnızca sokakta üretilen görsel imgelerin üretim süreci odak merkezi olması bakımından bu başlık altında öne çıkan sokak sanatı türleri kısaca tanıtılacaktır.

2.2.1.1. Şablon (Stencil)

1920 ve 30’lu yıllarda Fransız yayıncıların şablon tekniği ile kitap illüstrasyonlarında renk ayrımı üretmek için ve eski halk geleneklerinde halı almaya maddi gücü yetmeyen kişilerin yemek salonlarının zemini için bu tekniği kullandığı (Karaaslan, 2008: 26) göz önünde bulundurulduğunda bu uygulamanın modern kentlerdeki uygulamanın öncesinde farklı amaçlar için kullanıldığını anlamaktayız. Ancak günümüzdeki kullanımı ile; kâğıt, karton, metal malzemelerden kesilerek oluşturulmuş; karikatür, rakam, harf, resim ve baskı kalıplarının boyanması ile yüzeye çıkan görüntüler (Erdoğan, 2009: 37) olarak adlandırabileceğimiz şablon asıl olarak “kendin yap” tekniğidir. Bir şablonun kesimi ve spreyci boya ile kolayca elde

edilebilmesi sebebi ile yaygın olarak kullanılan tekniklerden biridir. Tekniğinin izin vermesi nedeniyle aynı parça defalarca üretilabilir ve tek tip, standart olması sağlanabilir. Dönüştürücü doğası gereği politik olarak kabul edilir (Truman, 2010: 2) ve sanatsal bir ifade olmaktan öte protesto aracı olarak etkili bir yol olarak görülür. Basit tasarımı ve mesajının örtük olmaması bu türün yayalar tarafından kolayca okunmasını ve anlaşılmasını sağlar. Biçim olarak, kamu ve özel mekânlarda bulunan resmi metni yakından taklit eder. İmalatta, endüstriyel uygulamalarda ve halka açık tabelalarda kullanılan yazı stilini izler. Bu bilinçli bir tercihtir; şablon yazı ve görüntüler davranışlarımızı, dikkatimizi resmi metin ve görüntüler gibi yönlendirmek için tasarlanmıştır (Truman, 2010: 3). Dönüştürücü gücünü resmi olanı taklit etmekten almaktadır (örnek; Şekil 2.6). Banksy, bu türün en popüler ismi ve öncüsü olmuştur. Günümüzde tanınan diğer bazı şablon sanatçıları ise şöyledir; Blek le Rat, Roadsworth, John Fekner, Ernest Pignon, Shepard Fairey, Van Ray, Mobstr, Nick Walker, Margaret Kilgallen.



Şekil 2.6. Roadsworth, “Barbed Wire” – Montreal, Quebec

Kaynak: Barbed Wire, 2003.

2.2.1.2. Mural

Mural sözcüğü, Latince bir kelime olan “murus” tan almakta ve “duvar” anlamına denk düşmektedir (Kordic, 2015). Mural, bir duvarın veya tavanın yüzeyi

ile bütünleşmiş, tüm yüzeye uygulanan bir resim türüdür. “Mural, grafitiyi sanata daha yakınlaştıran bir stil veya geleneksel bir resim sahnesi olarak tanımlanabilir” (Stowers, 1997). Üç boyutlu olan bir tür olması ile binanın mekânsal anlamını kökten değiştirebilir. Bizans stili mozaik dekorasyon ve Rönesans’ın büyük sanatçıları mekânda illüzyonist bir duygu yaratma girişiminde bulunmuş ve daha sonra Barok dönemin üstatları neredeyse duvarları ve tavanları eritecek gibi görünen radikal etkiler elde etmişlerdir (Encyclopaedia Britannica, 2018). Mimari ile kurulan bu organik ilişkinin dışında, ikinci bir özelliği de geniş bir kamusal anlamının olmasından kaynaklanmaktadır.

Leonardo Da Vinci ve Michelangelo Buonarroti gibi ustaların da dâhil olduğu birçok sanatçının favori tekniği olan muralizm, 1920’li ve 1930’lu yıllarda, Meksika devriminden sonra gelişmeye başlar. Modern sanattaki yükselişi ise Meksika duvar sanatı üçlüsü olarak bilinen, Diego Rivera, Jose Clemente Orozco ve David Alfaro Siqueiros öncülüğü ile başlamış olur (Arıklı, 1975: 226). Bu dönem, aydınların ve sanatçıların içinde yaşadıkları sosyal düzeni sorguladığı ve sanat öğrencilerinin Akademi’nin kapılarında klasik temelde eğitime karşı protestolar yapıp sanatta daha modern bir yol izlemenin gerekli olduğunu savunduğu bir dönem olarak deneyimlenmiştir (Altınok, 2014: 307). 2000’li yıllara gelindiğinde ise duvar resimciliğinin protest tavrı Meksika sokaklarında kaybolmamış; Oaxaca eylemleri bunun bir örneği olarak gösterilmektedir. Oaxaca’lı sanatçı Lila Downs, “*Protest Graffiti Mexico: Oaxaca*” adlı çalışmasında bu dışavurumu şöyle açıklamıştır: “*Baskılar devam ederken, semboller daha da güçlenir.*” (Wilton, 2014).

Bu sanatın Latin Amerika’dan çıkarak diğer bölgelere yayılmasına geri dönecek olursak, 1960’lı yılların sonuna gelindiğinde ise mural sanatı Latin Amerika’dan çıkıp, ABD’de Afro Amerikalıların yaşam koşullarını resmettiği bir tür olarak hikayesine devam etmiştir (Bal, 2014: 24). Bir diğer olarak, politika ve muralizm ilişkisinin 1970’li yıllarda İrlanda, Belfast’ta görülmeye başlanmış; örneğin açlık grevlerinde yaşamını yitirenler resmedilmiş, duvarlar bir tür anıt ve propaganda olarak işlev görmüştür (Belfast Murals, 2015) (Şekil 2.7).



Şekil 2.7. “This mural honours Black Taxi drivers who were murdered in this conflict.”, Belfast, Ardoyne

Aktivizm, özgürleşme, ifade özgürlüğü vb. amaçlar olması yönü ile güçlü bir aracı temsil eden mural bu rollerinin dışında kamusal sanatın daha ana akım bir nitelik kazanmasıyla beraber, pek çok büyük marka promosyon kampanyaları ve tasarımları oluşturmak amacıyla duvar resimciliği yapan sanatçıyla iş birliği ilişkisi kurmaya başlamıştır (Kordic, 2015). Böylelikle, Keith Haring, Shepard Fairey, Os Gemeos, FAILE, Nychos, Blu, Seth Globepainter, Millo, Phlegm, Icy & Sot vb. gibi isimlerin, sosyal çevrelerinin hayranlık duyduğu bir külliyat yaratması mümkün olmuştur.

2.2.1.3. Yumak Bombalaması (Yarn Bombing)

Türkçeye yumak, örgü, iplik bombalaması olarak çevrilmiş olan “yarn bombing”, tığ işi, kentsel örgü, gerilla örgü gibi isimlerle de tanınır ve kamusal alanda boya yerine iplik, yumak vb. materyallerin renkli görüntüsünü kullanan görece yeni bir sokak sanatı biçimidir. Örgü veya tığ işi bir tür olarak adlandırılan yumak bombalaması, 2005 yılında başlamış ve sanatçıların ve zanaat meraklılarının dikiş becerilerini kamuya açık olarak gösterdikleri küresel bir kültürel fenomen haline gelmiştir (Encyclopaedia Britannica, 2018). Böylelikle yün ve iplikler yeni bir bağlam ve sosyal / kavramsal etkiye sahip olmaya başlamıştır. Bu türde ağaçlar, sokak lambaları, anıtlar, banklar ve gündelik kentin diğer unsurları uygulama alanı olarak kullanılabilir. Hareketin başlangıcı ise Magda Sayeg’e atfedilmektedir.

Sıradan, dünyevi, çirkin, hatta kimliği ya da işlevselliği olmayan şeyleri genişletmeyi ve çoğaltmayı merak eden Sayeg, Houston'daki butiğinin kapı kolunu örgü ile kaplar ve kısa sürede pek çok insanın dikkatini çeker (Martinique, 2017).

Yumak bombalamasını, kimi uygulayıcılar, kendin-yap kültürü ile geleneksel, ev içi ve kadınsı olarak tanımlanan örgü/iplik işlerini sokak sanatının yıkıcı doğasıyla birleştirirken, kimileri ise çeşitli aktivist hareketler ile ilişkilendirmiştir. Aktivist hareketlerle ilişkili olarak, en bilinen yumak bombalamalarından biri olan “Pink M. 24 Chaffe Tank”ı örnek verebiliriz (Şekil 2.8). 2006 yılında, Danimarkalı sanatçı Marianne Joergensen ABD ve İngiltere'nin Irak işgaline karşı bir savaş protestosu düzenler; bir İkinci Dünya Savaşı tankı üzerine (Danimarka hükümeti ile müzakere ettikten sonra) yumak bombalaması yaparak tankı 7-11 Nisan 2006 tarihleri arasında Kopenhag'daki Nikolaj Çağdaş Sanat Merkezi'nin önünde sergiler (Goggin, 2015: 159).



Şekil 2.8. “Pink M.24 Chaffe Tank”, Marianne Jorgensen

Kaynak: Smith, 2006.

Uygulayıcıları, grafiti sanatçıları gibi yasadışı bir pozisyonda olmaları sebebi ile rumuz kullanırlar (illegal bir uygulama ise) ve projelerini belgelemek ve yaygınlık kazandırmak için sosyal medyayı kullanırlar. Agata Oleksiak (Olek), Marianne Jorgensen, Magda Sayeg, Lauren O'Farrell (Deadly Knitshade), London Kaye, Stephen Duneier gibi isimler bu türün öne çıkan isimlerinden bazılarıdır. Başlangıçta yumak bombalaması yalnızca kamusal alanlara kişisel bir dokunuş kazandırılması ile

ilgili olmuştur. Beklenmedik, eğlenceli bir şey yapmak ihtiyacı ile başlamış; gündelik hayat rutininin kırılması amaçlanmıştır. Zamanla, her biri kendi gündemleri ve estetikleri olan sanatçıların ve kolektiflerin pratikleriyle çeşitlenmiştir. Nihayetinde her biri bir dizi yıkım eylemi olsa da bazı sanatçılar örgü ve çalışma yöntemi ile ilgili normları kırma motivasyonunu benimsemiş, bazıları ise topluma “ev” ortamını getirerek kadınlık ve aile hakkındaki normları yıkmak ile ilgilenmiştir. Bu anlamı ile de sokak sanatının erkek egemen bir alan olmasına karşılık kadınların cevabı niteliği ile öne çıkmıştır. Sanatçı London Kaye bu konudaki niyetini şöyle açıklıyor: “*Sokak sanatı tamamen erkekler tarafından yapıldı. Kadın bakış açısını her şeye getirmeyi seviyorum.*” (Yarn Bomber, 2017).

Sonuç olarak Goggin’e göre (2015: 163) yumak bombalama türü, kamusal alanda bir şey sergilemenin dışında, çağdaş üçüncü dalga feminizmin yanıtı ve ev içi emek ve işgücü ayrımının postmodern patlaması, kamu ve özel alan arasındaki bölünme, yeniyi her zaman tüketmekten; başka amaçlarla yeniden kullanılması ve yasal sınırlara karşı tepki gösterme eylemi olarak anlaşılabilir. Öte yandan, uyumsuzluk perspektifi ile bu tür, yüksek ve alçak sanat, erkek ve kadın uygulamaları, el yapımı ve kitlesel üretim, resmi ve gayri resmi, kamusal ve özel alan, kişisel ve politik olan, tüketen ve yaratıcı olan kullanıcı gibi yönleriyle pek çok kabule meydan okumaktadır.

2.2.1.4. Sokak Yerleştirilmesi (Enstalasyon)

Yerleştirme sanatı kavramı, 1960’lar ve daha sonrası dönemlerde, bir olayın yaratıldığı, mekâna özgül olan, izleyiciliğe, geçiciliğe, teatral olana ve sürece odaklanan vb. gibi belli başlı özellikleri paylaşan eserleri tarif etmek için kullanılmaktadır (Saaze, 2013: 17). Sanatın yapısının ve nesnesinin sorgulandığı bu yıllar malzemeler gerçek dünyadan, mekânlar gerçek mekânlardan seçilir ve izleyici pasiflikten çıkararak deneyimlemeye geçer (Ruken Bars, 2017: 55). Toplumsal çevre ve sanat yapıtları bütünleşmiştir. Dolayısıyla geleneksel çizginin, malzemelerin ve mekânların dışına çıkılarak yeni bir üslup getirilmiştir. Bu değişim Kübizm ile başlamış ve Dada hareketi ile belirginleşmiştir. Günlük yaşamda kullanılan sıradan malzemeler, birer sanat nesnesine dönüşmüştür (Sürmeli, 2012: 337). Böylece, Marcel Duchamp ve Man Ray ile birlikte hazır nesneler (ready made) sanat nesnesi

olarak kullanılmaya başlamış ve estetiği değil düşünceyi öne çıkaran “kavramsal sanat” fikri tartışılmaya başlamıştır. Kavramsal sanat ile birlikte, yoksul sanatı, yeryüzü sanatı, vücut sanatı, süreç sanatı ve gösteri sanatı gibi türler doğmuştur (Atalar, 2006: 46). Kendi içine kapalı ve sınırları olan sanat fikrinin reddedildiği bu düzlem sınırsız üretim materyali ve mekân çeşitliliği tanır; müzeler tek birleşme yeri değildir. Joseph Kosuth şöyle açıklar: “*sanat, bir sanatçının düşüncelerinin fiziksel artıklarının bir müzede toplanmasıyla değil, başka sanatları etkileyerek canlı kalabilir. Bir sanat yapıtı, sanat bağlamı içinde bir sanat görüşü olarak sunulan bir tür önermedir*” (Kosuth’tan aktaran Ruken Bars, 2017: 56). Bu yönü ile mimari, müzik, resim, heykel vb. sanat dalları etkileşim içindedir.

Belirli bir kompozisyon izlenerek, gündelik hayatın sıradan malzemelerinin bir mekâna yerleştirildiği bu türün önünü açan çalışmanın ise Arturo di Modica’nın 1989’da New York’a yerleştirmesini yapmış olduğu “Charging Bull” çalışması olduğu bilinmektedir (Karaaslan, 2008: 30). Yapıt, şehir ve dünya için bir Noel hediyesi olarak New York Menkul Kıymetler Borsası’nın (NYSE) önündeki ağacın altına yerleştirilmiş; ertesi gün muazzam bir kalabalığın ilgisi ile karşılaşmış ve gün sonunda NYSE tarafından kaldırılmıştır (Di Modica, 2018).



Şekil 2.9. Isaac Cordal, Montreal, 2015

Sokak yerleştirmeleri, endüstriyel materyallerin, video ve ses teknolojilerinin kullanımından su akıntıları, kumullar gibi yeryüzü malzemelerini kullanmaya dek uzanan geniş aralıklı bir çalışma yöntemine dayanır. Kavramsal sanata dayanması nedeni ile yerleştirmelerde, sosyolojik, psikolojik ya da politik mesajlar öne çıktığı

görülür ve izleyicinin sanat ile arasında bu türden bir duygusal bağ kurması, sunulan görsel ziyafetin önüne geçmektedir (Cansız, 2012: 47). Bu perspektif ile, 2006'da sosyal ağların zirveye ulaşmasına atıf ile Banksy'nin Soho'daki "The Phone Booth" u sergilemesi ve ünlü telefon kulübesine bir kazma vurduğu yerleştirme çalışması (Duell ve Creighton, 2014), Mark Jenkins'in intihar eğilimi olan ve sosyal dışlanmaya maruz kalan bireylerin toplumsal yardıma ihtiyacı olduğunu vurguladığı çalışmaları (Jenkins, 2018), Kello Goeller'in gerçek ve sanal dünya arasındaki sınırın nerede olduğunu soran geometrik çalışmaları (Goeller, 2018), Isaac Cordal'ın iklim değişiklikleri, ekonomik kriz vb. küresel meselelere vurgu yaptığı minyatür uygulamaları (Cordal, 2018) (Şekil 2.9) vb. örnekler sokak yerleştirme sanatının kavramsal boyutuna vurgu yapan çalışmalardır.

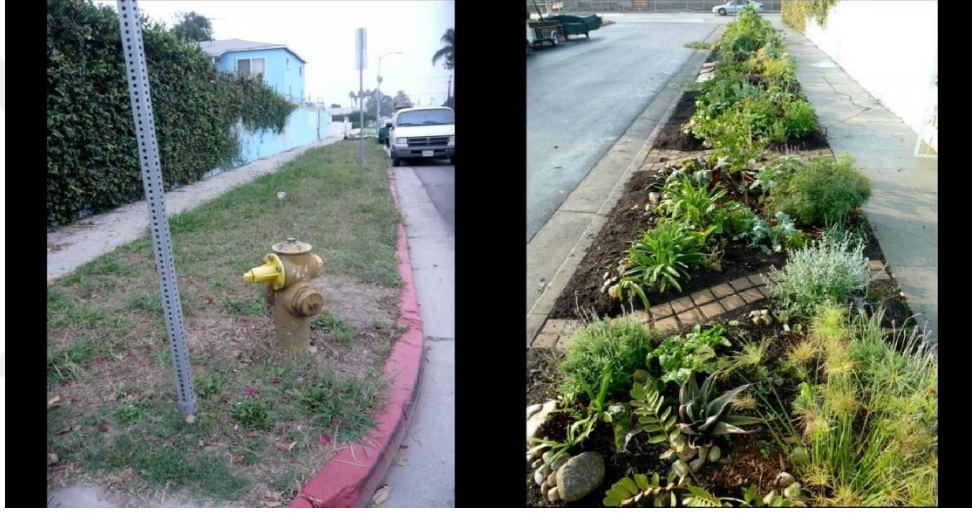
2.2.1.5. Gerilla Bahçeciliği

Sokak sanatının bir türü olarak gerilla bahçeciliği en basit tanımıyla başka birinin ya da devlet arazisinin topraklarında izinsiz olarak toprağı işlemek ve ekim yapmaktır. Aktivizm ve mekânsal müdahaleye dayanır. Sokak sanatının 1970'lerin başında hareketlilik kazanması ile Amerika'da temellerinin atıldığı bilinmekte olan gerilla bahçeciliği (Cansız, 2012: 55) yapılmaması gereken bir yerde ekim yapan insanların- Honduras'lı gecekonduculardan, öğrencilere ve sanatçılara dek - politik bir tarihi olarak kabul edilir. Craig'in belirttiği gibi (2011) eylemleri, burjuva kapitalist sistemine bir eleştiri niteliği de taşır. Eylemler, kentsel peyzaj, sosyal haklar, sanayileşmiş tarımın beslenme riskleri, temiz gıda talebi vb. fikirler etrafında örülüdür. İlk eylemin 1973'te New York'un aşağı doğu yakasında, Bowery tarafında başladığı bilinmektedir. Liz Christy isimli bir yaşayan, mahallesindeki yeşil alan eksikliğinden bıkar ve bitkiler yetiştirmeye başlar. Ardından benzer fikirlere sahip bir ekip ve Liz birleşerek Houston ve Bowery'de çöplerle dolu, terk edilmiş bir köşe keşfeder ve eylemciler şehir kirliliğinin yerine sebze ve meyveler yetiştirmek için harekete geçer. 1974 yılına gelindiğinde ise, "Bowery Houston Farm and Garden" isimli bir oluşum doğar ve yerel halk dâhil edilir (Everything You Need, 2015).

Amerika'dan çıkıp Avrupa'da yaygınlık kazanması ise 2000'li yıllar ile birlikte başlar ve özellikle Richard Reynolds'un çalışmaları ile ilişkilendirilir. Reynolds dünya

apında tanıştığı bahçıvanları kendi blogunda bir araya getirir ve 4.000’den fazla kayıtlı kullanıcıya erişir (Mooallem, 2008).

Kent hayatına insani bir yanıt verebilmek ve evre düzenlemelerini ve politikayı eleştirmek ana eksenleridir. Boş ve sahipsiz arazilerin de değerlendirildiği görülüyor olsa da sıklıkla kavşaklar, yol kenarları, ağaç çukurları ve kamu arazilerinin bakıma muhtaç yerleri hedef olarak seçilmektedir. Reynolds bu tür arazileri “yetim araziler” olarak nitelendirir ve daha önce hiç kimseye bir şey ifade etmeyen bir mekânın bu yol ile toplumsal diyalog için bir katalizör haline dönüştüğünü ve kentin ortak sahipliğini hissettirdiğini belirtir (Mooallem, 2008).



Şekil 2.10. Ron Finley’in kaldırım kenarı müdahalesi, Los Angeles

Lefebvre (1991)’nin kavramları ile değerlendirecek olursak gerilla bahçeciliği, “temsilin mekânı” na yönelik olarak, mekânı aşığıdan üreterek “mekânsal pratik” oluşturmakta ve tasavvur ettiği coğrafyalar kent hakkının bir ifadesi olmaktadır (Crane, 2011: 63). Ron Finley (2013), gerilla baheciliğini kirli gıda piyasasına bir yanıt olarak, evinin önünde, kaldırım kenarı dediğimiz bir arsa şeridi üzerinde (Şekil, 2.10) nasıl bir motive ile başılattığını şöyle açıklamaktadır:

“Benim adıma başıkalrı tarafından üretilmiş gerçekliği reddediyorum. Ben sanatçıyım. Bahçıvanlık benim duvar yazım. Ben sanatımı yetiştiriyorum. Aynı bir grafiti sanatçısı gibi onlar duvarları gzelleştirirken ben imenlik alanları, yol kenarlarını gzelleştiriyorum. Bahçeyi, toprağı bir kumaş gibi kullanıyorum. Eğer

sizin tuvaliniz olmasına izin verirsiniz bir ayçiçeğinin nasıl şaşırtıcı olacağını tasavvur edemezsiniz ve insanları nasıl etkilediğini.”

2.3. Grafitiden Sokak Sanatına Geçiş ve Ayrımlar

Kamusal mekândaki sanat tanımlanırken grafiti ve sokak sanatı kavramlarının sıkça birbirinin yerine kullanıldığı ve iç içe geçtiği görülmektedir. Her ikisi de sanat uygulamasının bir galeri ortamından ziyade halka açık olarak gösterildiği ve “yıkıcı” olarak tanımlanan ve “geçici” süreli sanat hareketleridir. Her ikisi de sanat ve izleyici arasındaki mesafeyi aşındırmıştır (Hansen ve Flynn, 2015: 899). Söz konusu iki tür de sokak ile simbiyosis bir ilişki kurmuş ve çağdaş sanat akımlarıyla da diyalog kurmuştur. Ancak teknik, işlev ve niyet bakımından da farklılık göstermektedirler. Kamusal alana yerleştirilen mural, şablon (stencil), enstalasyon çalışmaları gibi sokak sanatı olarak adlandırılan türler grafitinin doğuşu sonrası gelişmiş ve yaygınlık kazanmıştır. Grafiti bu anlamı ile öncü bir rol üstlenmiştir. Bu kapsamda, söz konusu başlıkta, grafiti ve sokak sanatı arasındaki ayrımlar açığa çıkarılacak ve bu ayrımın neden olduğu sonuçlar anlaşılmaya çalışılacaktır.

1. İlk olarak, grafiti sanatçıları eserlerini kamuoyuna yerleştirirken genellikle halkın çalışmalarını anlamalarını beklemeyiz; diğer grafiti sanatçıları ile iletişime geçmek ister. Bu yönü ile grafiti kendi cemiyeti ile diyalog halindedir. Kodların çözümü, grafiti kültürü içindeki diğer grafiti yazarları tarafından yapılmaktadır; halka bir açıklama yapılmaya çalışılmaz. Sokak sanatçıları ise, halkın çalışmaları görmesini değil; ilgilenmesini ve duygusal bir tepki vermelerini ister. İletilmek istenen mesaj bazen örtük ve yoruma açık bazen ise direkt bir ifade taşıyabilir.
2. Grafiti sözcük ve harf temellidir. Sokak sanatı ise görüntü ve simge temellidir; aynı zamanda metin de içerebilir. Bu yönü ile, sokak sanatı kentsel manzarayı süsleyici olabilirken grafiti korkutucu ve kentsel çürümeyi daha ön plana çıkarıcı olarak nitelendirilebilir. Sokak sanatçıları “tagging”, rumuzu yaşatmak yerine ikonik görsel sembollere odaklanır; görsel olarak farklılaşması oldukça kolaylaşır.

3. Kamusal uygulamada kullanılan materyal ve teknik kullanımında sokak sanatı, grafiti sanatına oranla daha özgür ve esnektir. Stencil (şablon), sticker, paste-up teknikleri ile sınırsız bir malzeme seçimi yapılabilmektedir; seramik taşlar, kıyafetler, ahşap malzemeler vb. gibi. Malzeme kullanımındaki bu farklılık, toplumsal refleksin de farklılaşmasını gündeme getirmektedir. Duvara spreyci boya uygulaması yapmak ile profesyonel fırça ve spatula kullanmak arasında muazzam bir fark olabilmektedir. Spreyci boya politik bir zeminde anlam ifade etmesi bakımından da daha tehlikeli de bir çağrışıma sahiptir.⁸
4. Yasadışılık, grafitinin en büyük handikapı ve aynı zamanda varlığının da bir nedenidir. Yazarların toplumun norm ve kodlarının dışında çalışmaya devam etmesi için anonimliğini koruması gerekmektedir. Sokak sanatçısı için ise yasadışılık her zaman bir kural değildir. Mülk sahiplerinin izinleri ile de üretimlerini yapabilmektedirler. Grafiti yıkıcı olmak özelliği ve vandalizm ile kolayca ilişkilendirilirken sokak sanatı bu ölçüde kötü bir kamusal üne sahip olmamıştır.
5. Grafiti, sokak sanatına kıyas ile daha kültürel, norm ve kodları baskın bir pratik olarak nitelendirilebilir. Yazarlar, sadece bir “tagging” geleneğinin içerisine girerek imzalarını devam ettirmiyor; bu kimliğin edinimi ile sosyal bir ağın parçası; komünün bir yarışmacısı oluyor ve “mücadele, dostluk, korku” yu paylaşıyor.⁹ Grup içinde kalmak için bir grup baskısı da vardır ve bir grafiti yazarı gruptan ayrılmayı tercih ettiğinde ergenlik dönemi tamamlanmış olur; yetişkin dünyasına giriş başlar (Hughes, 2009: 12). Bu anlamı ile sokak sanatı çok daha az kural ve koda sahip ve bireysel bir üretim süreci olarak ayrılmaktadır.
6. Grafiti yazarları gibi sokak sanatçıları da çalışmalarını zorlu yerlere yerleştirmeyi tercih edebilir ancak grafiti yazarlığında bu daha büyük bir anlam ifade edecektir. Ne ölçüde ulaşılması güç bölgeye ulaşılır ve fazla

⁸ Derinlemesine Görüşme, 11 Kasım 2017.

⁹ Derinlemesine Görüşme, 30 Aralık 2017.

alana imza atılırsa, o ölçüde yazarlık kimliği güçlenecek ve saygı duyulacaktır (“king” olmak).

7. Hızlılık ve pratik olma her ikisi için de önemli olmakla beraber; sokak sanatçısının yapacağı uygulamanın hazırlığını öncesinde planlayabilmesi sokaktaki esnekliğini arttırmaktadır.
8. Mizah, ironi ve absürtlüğü kullanarak, sokak sanatı grafiti yazımından daha kavramsal bir düzeyde iletişim kurar. Görünüşte ilgisiz sloganları ve imgeleri birleştirebilir. Örneğin, bir ticari imajın orijinal amacını değiştirerek, nihai anlam değiştirilebilir.
9. Sokak sanatı ile ilgili en büyük sorun (grafitiye kıyasla) sermayenin her şeye kendisini dâhil edebilme becerisidir (Coraline, 2015: 27).

Bu iki kültürel fenomen arasındaki sözü edilen ayrımların basit, teknik ve yöntemsel ayrımlar olmadığını görmekteyiz. Bu ayrım bir yönü ile ihtiyaç olmuştu çünkü grafiti kültürü içinde yazarlar kısır bir döngüye kapılma endişesi duyarak başka tür yaratıcılıkların izini sürmeye başlamıştı; reklam endüstrisi genç nüfusa erişmek için, galeri ve müzeler ise yeni bir sanat akımı için yenilik peşindeydi. Atinalı sokak sanatçısı Dreyk the Pirate ayrımı şöyle özetliyor:

*“Aranan taze kan grafiti kültüründe bulunmuştu. Grafiti, vandalizmden uzaklaşır ve tehlikesiz olursa, ‘yasal’ bir sanat olursa herkes için kazançlı bir şey haline gelebilirdi. Sanatçılar, müze ve galeriler ve reklam dünyası için. Ve sokak sanatı, grafitiye baskın geldi.”*¹⁰

Grafitiden sokak sanatına geçiş esnek bir üretim biçimini mümkün kılmış, kendi içine kapalı bir kültür olmaması sebebi ile toplumla diyalogu ön plana çıkarmıştır. Ancak başka tür; ekonomi-politik dinamiklerin de müdahalesini kolaylaştırmıştır. Sözü edilen sanatı “tehlikesinden ayırma” işlemi ve popüler kültürün içine alma aynı zamanda bir endüstri yaratıyor ve toplumsal bağlamını silikleştiriyordu. Grafiti ve sokak sanatı mekânı özgürleştirme imkânını gündeme

¹⁰ Derinlemesine Görüşme, 11 Kasım 2017.

getirmiş ancak Lefebvre'in ifade ettiği gibi dominant pratik tarafından da absorbe edilmeye başlamıştı (Biçer, 2012). Grafitiden sokak sanatına geçiş ve sözü edilen ayrımların da bu sürece bir katkısı olmuştu. Neticesinde, MOMA, TATE gibi köklü sanat kurumlarının büyük sanat organizasyonları gerçekleştirdiği, grafiti & sokak sanatı temalı kent turlarının ve workshop'ların düzenlendiği (Graff Tours, 2018), marka ve firmaların reklam aracı olarak bu sanatı kullandığı bir kültürel formdan fakat eş zamanlı olarak grafitinin halen vandalizm olarak etiketini koruduğu çelişkilerle dolu bir gerçeklik giderek pekişmekteydi.

Bu geçiş ve değişim sürecinde, grafitinin bir “bozulmuşluk” olarak tanımlanması ve suçlu altkültürü ile özdeşleşmesi için medya ve devlet organları yoğun bir çaba harcamış; birçok ülkede grafiti ile mücadele için özel birimler oluşturulmuş, Toronto örneğinde olduğu gibi grafitiyi düzenleme planı olarak yerel komisyonlar oluşturulmuş ve raporlar hazırlanmıştır (Graffiti Management, 2018). Grafiti ile baş etmek için ise Londra polis biriminin önerdiği gibi (London Police Service, 2017) sokak sanatı bir “temizlik” aracı olarak kullanılmaya başlamış; sokak sanatı türü olan “mural” bu mücadelenin grafiti ile mücadelenin bir parçası olmuştur. Öte yandan şu soru halen önemini korumaktadır: grafitiyi vandalizm ile ilişkilendirmenin ve onu kriminalliğinden ayırmadaki ısrarın nedeni ifade edildiği gibi sadece; kamu düzenini sağlamak için midir? Satıcı'nın (2009: 34) ifade ettiği biçimi ile bu bir tür stratejidir. İktidar gücünü elinde tutanlar için grafiti şehrin resmi kontrolünün kaybedilmesinin bir sembolü olması ve fakir gençlerin kendi gerçekliklerini ifade etmesi tehlikesini barındırması yönü ile bir tehlikeydir ve bu ifade biçimi ve öngörülemezliğinin evcilleştirilmesi gerekmektedir. Müdahalenin hangi durumlarda olacağı ve grafitinin “vandal” bulunacağı ise belirsizliklerle dolu olsa da şu yönleri ile açıktır; ekonomik ve politik çıkarları tehlikeye atmadığı ve sarsmadığı sürece kriminal bulunmayacaktır. Güncel bir örnek ile söz konusu bu çelişkiyi görebiliriz. Küresel bir giyim firması olan H&M, reklam kampanyasında grafiti sanatçısı Jason Williams'a (REVOK) ait bir çalışmayı izinsiz olarak kullanmış, sanatçı çalışmasının ve rumuzunun H&M ile ilişkilendirileceğini düşünerek çalışmasının reklam filminden çıkarılmasını talep etmiştir. Giyim firması ise, çalışmanın “suç oluşturan bir fiil” olduğunu, vandalizm olarak yorumlandığını ve dolayısıyla herhangi bir hak iddiasının doğamayacağını belirtmiştir (Moda Markası H&M, 2018). Görülmektedir ki, ekonomik bir kuruluş bir müdahale olmaksızın

grafitiyi bir reklam malzemesi olarak kullanabilir ve suçluluk ile ilişkilendirilmezken, grafiti sanatçısı bir marka ile özdeşleştirilmek istemediğinde hâlihazırda “vandal” olması ile damgalanabilir.

2.4. Grafiti ve Sokak Sanatının Yeni Medya ile İlişkisi

Walter Benjamin (1935), “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” isimli çalışmasına 1931 yılında Paul Valery’nin yazmış olduğu bir alıntı ile başlangıç yapar:

“Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünölebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.”

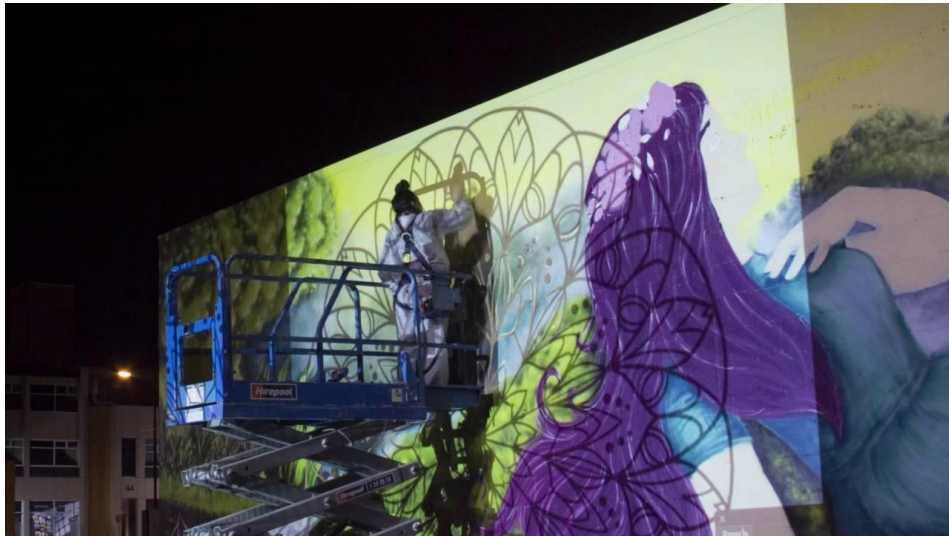
Benjamin’in, sanat yapıtının yeniden üretimi ile sanatın geleneksel konumunun nasıl etkilendiğini ortaya koyduğu bu çalışmasından günümüze dek söz konusu değişim hızını katlamış; sanat kavramı ve ona dair her ayrıntıyı dönöştürmüştür.

Yeni iletişim biçimleri ve teknik gelişmeler sanatsal üretimi etkilemekte, anlamını değiştirmekte ve üretilen sanatın rolünü yeniden tanımlamaktadır (Sayakova, 2012: 50). Bu anlamı ile hem yeni medya araçları hem de yeni medya sanatı, sanatın nesnesi, izleyici pratikleri, sanatın üretim biçimi ve etkisi üzerinde radikal değişiklikleri gündeme getirmektedir. Yeni medya, internet, web, bilgisayarlı çoklu ortam, video oyunları, cd-rom ve dvd’ler ve sayısal etkileşimli olan televizyon programları, dergiler, kitaplar, filmleri kapsayan, sayısal, ağ bağlantılı, manipölasyona açık, yoğun, etkileşimli olan teknolojiler olarak ifade edilmektedir (Lister’den aktaran Baranseli, 2017: 270). Yeni medya sanatı ise yeni medya araçları ile üretilmiş olan; veri formuna bürünen; yani, dijital deopolama ortamında birler ve sıfırlar topluluğu olarak duran bir bilgisayar dosyasına (Wands, 2006: 14) çalışmaları nitelendirmek için kullanılmaktadır. Dijital Sanat, Sanal Sanat, Ağ Sanatı vb. olarak isimlendirilen Yeni Medya Sanatı, kimilerine göre 19. yy’da fotoğrafın kullanılmasıyla başlasa da kavram olarak ilk kez 21. yüzyıl başlarında yaygınlaşan

yeni teknolojik mecraların kullanımını anlatmak için yararlanılmıştır (Torun, 2015: 7).

Buradan hareketle, sokaktan doğan ve beslenen grafiti ve sokak sanatı sahnesi günümüzde sadece sokaklar ile sınırlı kalmamış; Benjamin'in ifade ettiği gibi, yeniliklerin getirdiği sihirli değişimi deneyimlemektedir. Sokak sanatı artık dijital kente taşınmış ve aynı anda tüm kentlerde görünürlük kazanmıştır (Irvine'den aktaran, Taş ve Taş, 2015: 109). Bu kapsamda değişimin itici kuvveti olarak yeni medya ve etkisi grafiti ve sokak sanatında pek çok boyutu ile izlenebilmektedir.

Yeni medyanın grafiti ve sokak sanatının “üretim” noktasında katkısı daha çok çalışma yöntemi üzerine olmaktadır. İlk dönem çalışmalarda, sokağa uygulama yapmanın öncesinde çizim defterleri (sketchbook) kullanılırken, yeni medya uygulamaları ile birlikte çizim programları (Adobe Illustrator, Adobe Photoshop vb. gibi) ve telefon uygulamaları kullanılmaya başlanmıştır. Bu yenilik özellikle, sahaya inmeden hazırlığını stüdyoda yapan sokak sanatçıları için geçerlidir. Çizimler, sözü edilen programlarda taslak olarak hazırlanmakta ve ardından duvarlar uygulama ile buluşturulmaktadır. Üretim sürecindeki bir başka yenilik, video projektörlerin bilgisayarlar aracılığı ile var olan çalışmayı uygun bir ölçeğe getirerek duvara yansıtmak amaçlı kullanılmasıdır (Swiftmantis Productions, 2016). Böylelikle, sanatçı çalışmasını daha hızlı bir biçimde ve kusursuz olarak yapmanın avantajını kullanabilmektedir (Örnek; Şekil 2.11).



Şekil 2.11. Gembol Farrell & Mikal Carter'ın Projeksiyon kullandığı mural çalışması

Yeni medyanın grafiti & sokak sanatına ilişkin bir diğer etkisi izleyici ve takipçi sayısına ilişkindir. Sanatçıların motivasyonları her bir sanatçıya özgü olarak çeşitlilik gösteriyor olsa da -bazıları sosyal ve politik meselelerde farkındalık yaratmak isterken bazıları kentsel mekânı kişisel olarak kullanılmayan bir alan olarak kullanıma açmayı hedef alabilir veya yalnızca kamusal alanda yasa dışı bir sanat çalışması yapmanın meydan okuyan karakteri ile varlığını güçlendirebilir- tüm bunlara eşlik eden ortak bir tema söz konusudur; daha fazla sayıda kişiye ulaşabilmek. Bu arzu sokak sanatı için; aracı kurum ve kuruluşları ortadan kaldırarak, galeri ve müzelerin izin verdiğinden daha çok kişiye ulaşmak ve gündelik hayat akışı içinde durağanlık yaratarak birtakım mesajlar ile diyalog kurmaktan geçmektedir. Grafiti kültürü için ise “tag” olarak bilinen rumuzu, imzayı olabildiğince fazla alanda yaşatabilmek ve söz konusu altkültür dünyasında tanınır olmak üzerine kurulmaktadır. Bu anlamda, Facebook, Instagram, Flickr, Behance vb. ağırlıklı olmak üzere sosyal ağlar, pek çok sokak sanatçısı ve grafiti yazarının hayran kitlesini büyütmek, korumak ve çalışmalarını yaygınlaştırmak için muazzam bir araçtır. Bunun yanı sıra bazı durumlarda da Upwork, Guru, Freelancer vb. sosyal ağlar boya, kanvas, poster, T-shirt vb. şeylerin tanıtımını ve pazarlamasını yapmak için sanatçılar tarafından etkin bir platform olarak kullanılabilir.

Yeni medya ve grafiti ve sokak sanatının etkileşimde olması söz konusu bu iki türün doğasına dair de radikal bir değişiklikten söz etmeyi zorunlu hale getirmiştir. Grafiti ve sokak sanatı doğası gereği “geçicilik” özelliği göstermektedir. Özellikle, grafitinin vandalizm ile bir arada anılması sebebi ile geçicilik özelliği daha yoğun görülebilmektedir. Ancak bloglar ve sosyal ağlar ve fotoğraf teknolojisinin ilerlemesi ile beraber grafiti ve sokak sanatının geçici ve sokağın dinamiklerine bağlı ömrü yerine sonsuzluğu ve “her yerde olabilirlik” özelliği öne çıkmıştır. Örneğin, ilk grafiti web sitelerinden biri olan “Art Crimes” 1994 yılında Susan Farrell’in Atlanta ve Prag’tan birkaç fotoğrafı arşivlemesi ile başlamıştır ve bugün 445 şehirden binlerce fotoğrafı içeren büyük bir arşiv haline gelmiştir.

Ülkeler ve kentleri özelinde oluşturulmuş pek çok uygulama üretilmiş (ücretli veya ücretsiz olmak üzere); çalışmalar belgelenmiş ve haritalarda konumlandırılarak erişimleri basit bir hale getirilmeye çalışılmıştır. Google’nin uygulaması olan

“Google Art Project: Street Art” buna bir örnek olarak gösterilebilir. Söz konusu uygulama, Arjantin, İsveç, Amerika gibi farklı coğrafyaların sokak sanatını deneyimlemek için sesli turlar tasarlamış; ünlü sokak sanatçılarının çalışmalarının incelenebileceği çevrimiçi sergiler oluşturmuş (“yeni müze”); “dünyadan öyküler” başlığı ile tüm dünyadan öne çıkan sokak sanatı çalışmalarını bir dünya haritası derlemiş; “web için yapılmış sokak sanatı” başlığı ile var olan sokak sanatı çalışmalarını hareketli görüntüler formuna getirerek sanal bir deneyim kurgulamıştır. Haziran 2014’te tanıtılan sokak sanatı veritabanında, 34 ülkeden sanat eserlerine göz atabileceğiniz veya rehberli turlar dinleyebileceğiniz yaklaşık 260 sanal sergi bulunmaktadır. Amerika’da sokak sanatı hareketinin öncülerinden biri olan Shepard Fairey Google’nin projesini şöyle değerlendirmiştir; *“İnsanların sokak sanatını şahsen deneyimlemesini sevsem de, gerçek şu ki kamusal sanatı doğası gereği geçicidir. Google’nin projesi sanatçının eserlerini kataloglamakla kalmıyor aynı zamanda arşivliyor ve çalışma kaybolduktan sonra da sanatı görmelerini sağlıyor.”* (Riefe, 2015). Bir başka örnek olarak, sosyal paylaşım ağı olan Instagram, 2016 Rio Yaz Olimpiyatları’nda turizmi canlandırmak ve ziyaretçilerin Olimpiyat Bulvarı’nı ve Lapa Bölgesi’ni keşfetmesi için Rio grafiti ve sokak sanatı çalışmalarını gösteren, bireylerin kendilerinin rehberi olduğu (self-guided) bir sanat turu olan “InstawalkRio” yu yaratmış ve “#InstawalkRio” hashtag’i kullanarak kişilerin deneyimlerini paylaşması için teşvik etmiştir.

Yeni medya teknolojilerinin grafiti kültürü içerisinde kullanımının görüldüğü alanlardan bir diğeri de QR kod teknolojisinin kullanımıdır. Üretilen grafiti ve sokak sanatı uygulamalarının üzerine, içinde video, ses, görüntü kaydı vb. olan bir içerik eklenir ve yoldan geçenlerin bir akıllı telefon uygulaması olan QR kod okuyucu ile fotoğrafı çekerek içeriğe erişmesi sağlanır. Sokak sanatçısı Sweza Berlin’de bu türün ilk örneklerinden birini vermiştir. Sokak sanatı çalışmasının şarkı da söyleyebileceğini hayal ederek, radyo görseli olan çalışmasına (paste-up¹¹) QR kod ile ses kaydı ekleyerek Berlin’de 100 civarında farklı noktaya uygulamış ve her gün farklı bir şarkı çalmasını sağlamıştır. Çalışmalarını bir protesto aracı olarak tasarlayan İngiliz sokak sanatçısı Banksy ise bu teknolojiyi politik söylemini desteklemek için bir araç olarak kullanmıştır. 2016 yılında Fransa’nın göçmen

¹¹ Paste-up: Sokak sanatında çalışma tekniğinin bir türüdür. El yapımı olarak hazırlanan poster, karton, kâğıt vb. çalışmanın duvara tutkal ve basit macunlar kullanılarak (wheatpaste) yapıştırılmasıdır.

kamplarına (Calais) zorla müdahalesini, Victor Hugo’nun Sefiller romanındaki bir karakteri çizerek duvarlara taşımıştır (Ellis-Petersen, 2016). (Şekil 2.12). “Les Misérables” isimli çalışmanın altına yerleştirdiği karekod uygulamasına ise Fransa’da polisin kampa düzenlediği müdahalenin videosunu yükleyerek yeni medya ile sokak sanatını politik bir zeminde bir araya getirmiştir.



Şekil 2.12. Banksy, “Les Misérables” Londra

Kaynak: Banksy, 2016.

Yeni medya ve grafiti ve sokak sanatı arasındaki ilişkinin ve birbirinden beslenme örneklerinin kısaca aktarılmasının ardından göz önünde bulundurulması gereken ayrıntı şu olmaktadır: iki tür arasındaki söz konusu yakın bağ, grafiti ve sokak sanatının metalaştırılmasını da kolaylaştırmakta mıdır? Sayakova (2012), sanat ve yeni medya ilişkisine dair temkinli olunması gerektiği konusundaki yaklaşımı gündeme getirmektedir. Kitle iletişim araçlarının Marcuse’nin bakış açısıyla tek boyutlu evrendeki rollerinden biri, manipülasyon ve telkin; yanlış ihtiyaçların ve bilincin yaratılması olmaktadır. Görünüşe bakılırsa, yeni medya “tek boyutlu düşünce” ye bir alternatif sunmakta ve farkındalığı artırıp; kitle iletişim araçları tarafından bize aktarılan bilgi akışı ve reklamlardaki boşlukları doldurarak eleştirel düşünceye ilham vermektedir. Sayakova (2012: 52), bu noktada bir uyarıda bulunmaktadır: yeni medyanın verdiği ilham her zaman kabul edilmemeli; doğruluğu sorgulanmalı ve tıpkı geleneksel medyada yapıldığı gibi yeni medya içinde de çağdaş sanat üretiminin metalaştırılabileceği fikri hatırlanmalıdır. Burada Featherstone’nin (2013) Postmodernizm ve Tüketim Kültürü çalışmasını da anımsayabiliriz.

Featherstone, gündelik hayatın estetikleştirilmesini ve gündelik hayat ile sanatın arasındaki sınırın kalkmasını; kültürün medya aracılığıyla metalaştırılmasını tartışmaktadır. Bunun sonucu, Baudrillard'ın terimi ile gerçekliğin estetikleştirilmiş bir halüsinasyona uğratılması olabilecektir. Dolayısıyla, bu kapsamda, yeni medyanın sanat ile gerçeklik arasındaki sınırların aşınmasını hızlandırabileceği ve sanatın gerçekliğe meydan okuyan kapasitesini azaltabileceği fikri önemli bir tartışma olarak yerini korumaktadır.

2.5. Grafiti ve Sokak Sanatına Yaklaşımlar & Değerlendirmeler

Grafiti ve sokak sanatı kavramları çeşitli coğrafi ve kronolojik bağlamlarda tartışılmaktadır. Çoğunlukla kamusal veya özel mülkiyete ait bir alanda izinsiz olarak yapılmış çalışmaları tanımlayan grafiti ve sokak sanatı bir dizi farklı motivasyonun sonucu olan politik, kronolojik, mekânsal, sosyal ve kültürel alt kategorilere ayrılır (Halsey ve Young, 2002). Nihayetinde, giderek artan bir terminolojik repertuara karşın, bilim insanları grafitinin ve sokak sanatının, sanat eylemi mi yoksa suç eylemi mi olduğu konusunda değişen bulanık sınırlarda mücadele etmeye devam etmekte ve bu durum da grafiti ve sokak sanatına olan yaklaşımları çeşitlendirebilmektedir (Halsey ve Young, 2002). Örneğin, kriminolojik çalışmalar grafitiyi ideolojik bir vandalizm biçimi olarak konumlandırırken, tarihsel ve arkeolojik çalışmalar, kaya sanatı gibi tarihi ve tarih öncesi fenomenlere benzeyen, insanın çevreye müdahalesi süreci olarak ele almaktadırlar (Wilson, 1987).

Bu bölümde öncelikle, Gadsby'nin (1995) *Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts* isimli çalışmasındaki kategorizasyonu referans alınarak grafitiye ve dolaylı olarak ise sokak sanatına olan temel yaklaşımlar derlenecektir. Ardından ise Türkiye literatüründe yer alan akademik çalışmalar kısaca tanıtılacak ve alana dair dünyadaki belli başlı tartışmalardan bahsedilecektir. Gadsby (1995) bu kategorilere ulaşmak için yüz yedi metni ve metodolojik yaklaşımlarını esas almıştır.

Kültürel yaklaşım; grafiti belli bir topluluğun veya etnik grubun bir temsil biçimi olarak ele alınmaktadır. Her grafiti uygulamasının (piece) incelenmesinde dil, konum vb. bilgileri kullanarak bu kültürün gündelik yaşamını ve iç dünyasını

anlamak amacını benimserler. Bu yaklaşımın problemi, Gadsby tarafından herhangi bir tekil çalışmanın bir yazarın tutumu olarak görülmeyip, topluluğun bir bölümünün temsili olarak ele alınması riski olarak açıklanır. Başka bir ifade ile, birey toplumdan daha az anlamlı görülmektedir.

Toplumsal cinsiyet yaklaşımı; grafiti ve sokak sanatı erkek egemen bir alandır (Parisi, 2015). Gadsby'nin aktardığı şekliyle, grafiti ve sokak sanatının toplumsal cinsiyet yaklaşımı bağlamında değerlendirildiği çalışmalar da yoğun bir biçimde çalışılmamış; var olan çalışmalar ise sıklıkla, kadın ve erkek grafiti yazarlarının benzerliklerinden çok farklılıklarına odaklanmıştır (Gadsby, 1995). Kadın ve erkek tuvaletlerindeki yazı ve çizimlerin farklılıklarına odaklanan ve “latrinalia” olarak adlandırılan çalışmaları buna bir örnek olarak verebiliriz. James Green (2003: 282), kadın ve erkek tuvalet kabinlerinden veriler toplamış; kadın tuvaletlerindeki grafitilerin daha kibar ve etkileşimli (diyaloglar halinde) olma eğilimi gösterirken, erkek tuvaletlerindeki daha tartışmacı bir dil ve negatifleme içerdiği bulgusuna ulaşmıştır.

Dilbilimsel yaklaşım; her bir grafitide kullanılan dile, nasıl manipüle ya da tahrip edildiğine ve aktörün bu dili kullanma biçimine odaklanmaktadır. Sözcükler, anlamsal özelliklerine göre (semantik) organize edilerek; bir özelliğin varlığından veya yokluğundan organize edilen semantik sınıflara ayrılır (Oganda ve Mogambi, 2015: 48).

Folklorik yaklaşım; grafiti koleksiyonu oluşturma mümkün olduğunca doğru bir şekilde yapılması üzerine vurgu yapmaktadır. Gadsby (1995), söz konusu arşivlerin sadece araştırmacının ilginç bulduğu grafiti verilerinden oluştuğunu ve her grafitinin bu seçicilik sebebi ile koleksiyonun bir parçası olamayacağını hatırlatır.

Nicel yaklaşım; Bazı önceden tanımlanmış özelliklerine göre grafiti sayıları ve istatistiklerini merkeze alır. Bu yaklaşım yaygın olarak, grafitiyi kendi bağlamından ayırır. İçerik ya da cinsiyete dayalı bazı ölçülebilir nitelikler ve farklılıklar çalışma merkezine alınmaktadır.

Estetik yaklaşım; grafitiyi bir sanat türü olarak değerlendirir (Sarıyıldız, 2007: 22). New York'ta doğan estetik bir sanat hareketi olarak yorumlar ve bu yöndeki niteliklerini ifade etmeye çalışır. Örneğin, Varnedoe ve Gopnik (1990), grafiti sanatı ile Marcel Duchamp ve Jean Dubuffet'in eserleri arasında birtakım karşılaştırmalar yapmaktadırlar.

Motivasyonel yaklaşım; grafiti yazarlarının grafiti yapmalarının ardındaki nedenleri anlamaya ve cevapların ortak noktasını bulmaya çalışır (Sarıyıldız, 2007: 23). Bütün bir kültür veya topluluktan ziyade grafiti yazan bireyin zihnini incelemeye eğilimlidir, sonrasında tüm yazarlar arasında ortak bir payda bulmak için kalıplar çıkarılabilir hale gelir. Yaklaşım, psikologlar (Abel ve Buckley gibi) ve önleyici (preventative) yaklaşımı benimseyenlerin çoğu tarafından kullanılmaktadır. Gadsby, Blume'nin belirlediği çeşitli motivasyon kategorilerin alan çalışmaları için doğru bir yönlendirme olabileceğini aktarır; varoluş kanıtı, kendini ifade etme ihtiyacı, gruba üyeliği belgeleme, estetik zevk, sıkıntı, eleştiri ifadesi ve protesto, bölgeleri işaretleme. Ancak, motivasyonel araştırmaların sonuçlarının öznel olabilmesi riskine karşı da uyarılmaktadır.

Önleyici yaklaşım; grafitiyi vandalizm ile eş olarak değerlendirerek kriminolojik bir perspektifi benimser. Gadsby'nin çalışmasında özetlediği dokuz yaklaşımdan grafitinin ortadan kaldırılması gereken bir hastalık olduğunu söyleyen tek yaklaşımdır. 1982 yılında James Q. Wilson ve George Kelling tarafından ortaya konulan, Kırık Cam Teorisi de bu kapsamdaki çalışmalarda esas alınabilmektedir. Kırık Cam teorisi kısaca, çevrede kontrol edilmeyen ve onarılmayan sosyal ve fiziksel düzensizliklerin diğer suç davranışlarını da zaman içerisinde teşvik edeceğini öne sürmektedir (Wilson ve Kelling, 1982). Yerel hükümet kurumları ve toplu taşıma yetkili makamları, grafiti önleme girişimleri ve grafiti kaldırma planlarında önemli mali harcamalar yapmaktadır. Örneğin, Toronto'da kamu sağlığı ve güvenliği gerekçesi ile "Grafiti Düzenleme Planı" isimli komisyonlar ve şikâyet hatları oluşturulmuştur (Toronto'da Tescilli Graffiti, 2012). Söz konusu uygulamada şu nokta ilgi çekicidir; bazı eserler yerel yönetimden izin alıp, bir muafiyet belgesi oluşturarak korunabilecektir.

Popülerleştirme yaklaşımı; duvarlardaki mizahi yazı ve çizimlerin okuyucuları eğlendirmek için derlenmesini esas alır ve Gadsby bu sebeple tam bir yaklaşım olarak ele alınamayacağını ileri sürer. Bağlamsal bilgiden yoksun yalnızca öznel yorumlardan oluşur.

Gadsby'nin öne çıkarmış olduğu yukarıda bahsi geçen kategorilendirmeler akademik çalışmaların grafiti ve sokak sanatına yaklaşımını genel hatları ile göstermektedir. Akademik literatürde grafiti ve sokak sanatını konu edinmiş olan çalışmalar incelendiğinde, Türkiye'de yapılmış olan çalışmaların niceliksel bakımdan sınırlı olduğu ancak farklı disiplinler tarafından çalışıldığı görülmektedir. Aşağıda alana dair bugüne dek yürütülmüş olan tartışmalar ve yaklaşımları kısaca tanıtılmaktadır;

Kavşut (2005), *Duvar Yazıları: Grafitiler* başlıklı çalışmada, grafitinin ortaya çıkışı ve geleneğe dönüşmesinden başlayarak duvar yazılarını derlemiş ve kümelenme yapmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda ise Freud'un psikanaliz metodu merkeze alınarak değerlendirmeler yapılmıştır.

Sarıyıldız (2007), *Graffiti and Urban Space in Istanbul* başlıklı çalışmada, grafiti aracılığıyla gündelik hayatın olanaklarını ortaya çıkarmayı hedeflemiş, kentin sosyal bir ürün olduğu fikrinden hareket ile yazarların motivasyonlarını grounded teori (gömülü teori) metodolojisi ile tartışmıştır.

Karaaslan (2008), *Altkültürler ve Sokak Sanatı* isimli çalışmada, çeşitli altkültürler arasındaki bağlantıların birbirini tamamladığından yola çıkarak Dada, Sürrealizm, Fluxus, Sitüasyonizm sanat akımları ve çağdaş sanat bağlamında sokak sanatını değerlendirmektedir. Çalışmada, diğer altkültür formları ve sanat gelenekleri ile sokak sanatı arasında pek çok benzerliğin ve birbirinden beslenme kaynaklarının olduğu sonucuna varılmıştır.

Erdoğan (2009), *Kamusal Mekânda Sokak Sanatı: Grafiti İstanbul, Beyoğlu Yüksek Kaldırım Sokak İncelemesi* isimli çalışmada, kamusal alanda yer alan sanat çalışmalarının yarattığı imkânları vurgulayarak, Yüksek Kaldırım Sokak örneklemini

sınırlılığında grafitilerin yüzey, renk, malzemelere ve binalara göre dağılımı niceliksel olarak incelenmiştir.

Satıcı (2009), *Sanatta Bir Özgürleşme ve Kapatılma Biçimi Olarak Grafiti* başlıklı çalışmasında, protest tavrı ile tanımlanan grafiti, dünyadan ve Türkiye’den “grafiti ve reklam” uygulamaları ile sınırlandırılarak aralarındaki bağı incelemekte; alternatif ve eleştirel yapıda bir altkültür yaratıcılığının medya tarafından keşfedilmeyi bekleyen bir özelliği bünyesinde barındırdığına dair tartışma yürütülmektedir.

İnal (2011), *Grafiti Sanatının Belgesel Sinemadaki Yansımaları: “Duvarın Sesi”* başlıklı çalışmasında, grafitinin tarihsel süreçteki seyri ve Türkiye’deki konumu incelenmiş; ikinci bölümde belgesel sinemanın gelişimi ve grafiti konulu filmlerden örnekler verilerek son bölümde yazarın üretimi olan “Duvarın Sesi” filminin yapım aşaması ve üretim süreci aktarılmış; grafitinin kamusal sanat içindeki yeri ve önemi belgelenmiştir.

Küçüksayraç (2011), *The Invasions Of The Mutants On Streets As a Graffiti (Street Art) Practice* isimli çalışmasında, grafiti sanatçısı Cins’in çalışmaları merkeze alınarak grafitinin tarihi ve güncel konumu incelenmekte, “sokakları kazanma” aracı olarak grafitinin önemli bir alternatif olduğu vurgulanmaktadır.

Cansız (2012), kent kimliğini oluşturan kavramları tartıştığı *Sokak Sanatının Kent Kimliği Üzerine Etkileri* isimli çalışmasında Türkiye, Almanya ve Polonya üç ülke üzerine yoğunlaşarak anket tekniği uygulayarak, sokak sanatının kent kimliğini korumada ve geliştirmede olan katkısı üzerine değerlendirme yapmaktadır.

Yıldırım (2013), çalışma sahasının Berlin ile sınırlandırıldığı *Urban Parasites: Re-Appropriation of Interstitial Spaces in Architecture through the Act of Graffiti* isimli çalışmasında, grafiti sanatçıları “kent müdahalecileri” ve grafiti bir “kent paraziti” örneği olarak ele alınarak bir tür mimari müdahale olarak değerlendirilir. Berlin örneği, grafiti sanatının sadece boşlukları yeniden inşa etmek için bir yöntem olmak ile kalmayıp, özerk bir varlık ve durumlara özgü olarak kendi bağlamını da oluşturan bir altkültür olduğu sonucuna ulaşmaktadır.

Bal (2014), *Grafiti ve Sokak Sanatında Eser ve Akımların Tarihsel Süreçte Değerlendirilmesi ve Analizi* isimli çalışmasında, Türkiye çalışma konusu olarak seçilerek tarihsel gelişim ve bu sanatı besleyici kaynaklar incelenmiştir. Çalışma, grafitiden sokak sanatına geçiş sürecini bir kırılma olarak ele alması ve bu sanatın gelişmesine paralel olarak doğan yasallaşma ve protest tavrının silikleşmesine dair ikileme ilk vurguyu yapan çalışmalardan biri olmuştur.

Şengül (2014), *Resistance On The Walls: A Content Analysis of Graffiti in Turkey* çalışmasında, 2000'lerden kabaca derlediği veriler ile 31 Mayıs 2013'ten Temmuz ayna dek bir seçtiği örneklemini içerik analizine tabi tutarak kıyaslamıştır. Foucault'nun "direniş" ve Stephen Duncombe'nin "kültürel direniş" kavramlarının temel alındığı çalışma grafitiyi bir direnç formu olarak ele alarak; grafiti hangi iktidar formlarına karşı direniş göstermektedir sorusunu yöneltmiş ve devlet, devlet kurumları (özellikle polis), yerel yönetimler ve hükümet, kapitalist sınıf, medya, ataerkillik ve gözetim teknolojileri sonucuna varmıştır. Direnç temalarının her iki dönem için de benzer olduğu sonucuna varılmış; politik mizah içerikli çalışmaların artışına dikkat çekilmiştir.

Egemen (2015), sokak sanatı ve grafitileri söylemleri yaymak için bir araç olarak ele aldığı *Graffiti, Hegemony, Empty Signifier: Curious Case of #DirenGezi* isimli çalışmasında, Gezi protestolarını vaka çalışması olarak ele almış ve taban hareketinin tüm gruplarını temsil eden bir gösterenin olup olmadığı sorusuna yanıt aranmıştır. Direnç göstergesi etrafında farklılıkların akışının kilitlendiği ve toplumun tüm gruplarının zorlama karşısında eşit olduğu savunulmuş; Gezi'nin hegemonik bir proje olarak duvarlarda söylemini duvar yazısı olarak ortaya koyduğunu öne sürmüştür.

Sezer (2016), *Görsel İletişimde Grafiti Kullanımının Toplum İçin Sanat Bağlamında İncelenmesi: İstanbul Örneği* isimli çalışmasında, toplum için sanat görüşünü merkeze alarak İstanbul'un farklı semtlerinden (Kadıköy, Taksim, Karaköy) örnekler seçmiş ve işlevsellikleri bakımından siyasi, ticari ve sosyal sorumluluk projeleri bağlamında değerlendirmiştir.

Grafiti ve sokak sanatını konu edinen dünyadaki akademik çalışmaların ne tür bir perspektif ile meseleyi değerlendirdiğine ise birtakım örnek çalışmalar üzerinden kısaca bakabiliriz;

İlk olarak, grafiti ve sokak sanatını siyasal aktivizmin bir parçası olarak değerlendiren çalışmalar görülmektedir. Örneğin, Tulke (2016), *Aesthetics of Crisis* isimli çalışmasında kriz bağlamında kentsel alanın kullanımının nasıl değiştiğini, kent duvarlarının krizi nasıl yansıtabildiğini Atina kenti üzerinden değerlendirmekte; sokak sanatının protesto ve toplumsal hareketlerde nasıl bir enstrüman olabileceğini tartışmaktadır. Taş (2017), *Street Arts of Resistance in Tahrir and Gezi* çalışmasında Grafiti ve sokak sanatının Ortadoğu’da ve ötesinde ötesinde siyasi ayaklanmaların dalgaları ile yeni bir popüler boyut kazandığını 2011 Tahrir Devrimi ve 2013 Gezi Protestoları aracılığı ile değerlendirmekte ve özellikle toplumsal bellek ve hatırlamaya katkısını vurgulamaktadır. Avramidis (2012), *Live Your Greece in Myths’: Reading the Crisis on Athens’ Walls* çalışmasında, siyasallaşmış kent sanatının ve yaratıcılığının kriz dönemlerinde nasıl artış gösterdiğini, geleneksel kitle iletişim araçlarının ötesinde toplumsal hayal kırıklıklarının kamusal alana nasıl yansındıklarını ve kent duvarlarının nasıl gazete başlıkları haline geldiğini tartışmaktadır.

Grafiti ve sokak sanatını konu edinen çalışmaların bir diğer kolunu, söz konusu sanat türünün kariyer ve tüketim ideolojisinin parçası olması ve altkültürel bir form olarak özelliklerinin değişime uğraması oluşturmaktadır. Lachmann’ ın (1988), *Graffiti as Career and Ideology* isimli çalışması da bu perspektifin erken dönem ilk örneklerinden biridir. Lachmann, Becker’in bireylerin davranış ve inançlarını sosyal etkileşimler yoluyla öğrendiklerini doğru bir şekilde savunduğunu ve bunun grafiti kültürüne de uyarlanabileceğini ancak grafiti yazarlarının bu geniş deneyimleri ile bireysel kariyerlerinde ne yaptıklarını ve sosyal bağlarını nasıl kullandıklarını da sorgulamak gerektiğini hatırlatmaktadır. Simoes (2013) ise, *On Graffiti and Street Art in Lisbon: towards “Another Brick in the Wall”?* başlıklı çalışmasında, Lizbon’da sokak sanatının gelişiminden yola çıkarak, kentteki sanat projelerinin sokak sanatının nasıl yasa dışı kimliğinin sildiğini ve sanatın hangi yollarla daha fazla kullanıcı-dostu, ekonomi-dostu ve politik-dost haline dönüştüğünü aktarmaktadır. Philipps ve Pilz (2013) *Street art: more craft than art?* isimli

çalışmalarında, bütün sokak sanatı örneklerinin yıkıcı ve sanatsal olmadığını bazılarının kişisel marka, reklam, politik propaganda sembolleri yaratma amacı ile de oluşturulabileceğini tartışmaktadır.

Alana dair çalışmaların bir diğer ağırlık noktasını ise, grafiti ve sokak sanatının motivasyon yaklaşımları çerçevesinde değerlendirilmesi oluşturmaktadır. Halsey ve Young'un "*Our Desires Are Ungovernable*": *Writing Graffiti in Urban Space* çalışmasında, grafiti yazarları ile yapılan derinlemesine görüşmelerden yola çıkarak grafiti yazmak için motivasyonlar, boş yüzeylere olan tepkileri, sanatı vandalizmden ayıran eşikler ve grafitinin diğer suç türleri ile olan ilişkisi incelemeye alınmaktadır. Sonucunda, grafiti yazarlarının yalnızca rumuzlarının bir imzasını attıkları (tagging) düşüncesinin bir yanılgı olduğu; onların sayesinde bedenler ve mekânlar hakkında yönelimlerimizi daha iyi tanıyabileceğimiz ve Deleuze'e referans ile Öteki olarak bu sosyal aktörlerin bilinmeyen ve algılanmayanı yeniden canlandırdıklarının vurgusunu yapmaktadırlar. Motivasyonların ise, estetik bir çekiciliğin olması ve sosyal etkileşim için mekânlar (futbol takımı ve gençlerin bir araya gelip dans etmesi gibi) oluşturması boyutları ile ön plana çıkmaktadır. Bir diğer olarak, Rowe ve Hutton (2012), "*Is Your City Pretty Anyway?*" *Perspectives on Graffiti and the Urban Landscape* isimli çalışmasında, grafitinin hükümet için önemli bir maliyet meselesi olduğu Yeni Zelenda'nın genç nüfusunu odağa almış; grafiti konusundaki tutumlarını ve grafiti yazarlarının eylemlerinin ardındaki nedenlerini sorgulamıştır. Sonucunda, yaratıcılığın bir formu olması, eğlence ve heyecan verici olması, bir grubun parçası olunması ve bir şeylere zarar verme arzusu ana motivasyon kaynakları olarak ortaya çıkmıştır. Chaffe ise (1993), *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries* başlıklı çalışmasında, "politik" olarak tanımlanan sokak sanatı üretiminin ardındaki motive edici faktörleri; arınma/katarsis ve protestonun izahı, marjinalize edilmiş grupların; geleneksel medyada yer edinmek için araçları olmaması, politik olayların; protesto ve grevlerin duyurularını yapabilmek, kamusal alanın kontrolünü ele geçirebilmek ve politik ilham kaynağı oluşturarak insanları harekete geçirme şeklinde ifade etmektedir.

Literatürün bir diğer vurgusu, grafiti ile kimlik inşası arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Lucca ve Pacheco (2010), *Children's Graffiti: Visual Communication from a Developmental Perspective* başlıklı çalışmada, Porto

Riko'daki 10 ilkokulun tuvalet duvarlarından 672 grafiti toplayarak; grafitinin, çocukların öz-kimlik, kişilerarası ilişkiler, kültürel anlayışlar, cinsellik ve dini ve politik inançlarla ilgili kaygılar gibi çocukların yakın yaşam deneyimleriyle ilgili çok çeşitli içerikleri yansıttığı sonucuna ulaşmıştır. Fuhrer ise *Cultivating Minds Identity as Meaning-Making Practice* çalışmasında, normların dışında kendini kurmanın bir aracı olarak grafitinin bireyin kimliğin bir duyurusu olduğunu; “kişinin varlığına bir tür referans” olduğunu (2004: 130) tartışmaktadır.

Bunların yanı sıra birtakım çalışmalar da halkın grafiti ve sokak sanatına yönelik tutumunu incelemeye almaktadır. Campbell (2008: 11) ENCAMS (“Keep Britain Tidy”) bünyesinde yürüttüğü çalışma raporunda kamunun ve yerel yönetimlerin tutumunu değerlendirmekte; hangi grup katılımcıları (yani daha yaşlı aile, daha genç aile, daha genç insanlar) olduklarına bakılmaksızın, grafitilere karşı benzer tavırların tespit edildiğini belirtir. Bazı türler meşru veya izin verilebilir olarak kabul edilirken; diğerleri daha sakıncalı olarak görülmektedir. Katılımcıların yanıtları, grafitiyi farklı türlerin olduğu geniş bir yelpaze olarak yorumladıklarını ortaya çıkarmıştır; düşük kalite ve daha az kabul edilebilir olan ve yüksek kalite ve daha kabul edilebilir olan. Kamuoyuna göre, grafiti ve temeli olan “tagging” saldırgan ve en kabul edilemez biçimdir ve rahatsızlık ve güvensizlik ile tanımlanmaktadır. Grafitiyi yerel otoritelere bildirme ve şikâyet nedenleri ise şöyle sıralanmaktadır; tagging, ırkçı ve saldırgan tema, kendi mülküne ait bir alan, saygın/tarihi bir mevki, insanların sıklıkla kullandığı saygın/nezih bir konumda bulunması (Campbell, 2008: 15). Bunun yanı sıra “topluluk sanat eseri” olan bir grafiti türü tanımlarlar ve bu tür parklarda, gençlik merkezlerinde vb. alanlarda izinli olarak yapılan sanat projeleridir ve topluluğa bir değer kattığına dair inanç vardır. İronik bir biçimde, illegal olmalarına karşın Banksy ve Ekto'nun çalışmaları buna bir örnek olarak gösterilmektedir.

3. GRAFİTİ VE SOKAK SANATININ ATİNA İZDÜŞÜMÜ VE AKTÖRLER

3.1. Araştırmaya Giriş

Benjamin için modernite, hem “vaat” hem “kâbus” olarak belirmekte olup modern kent deneyimi her ikisinden de unsurları içermektedir. Dolayısıyla kent yaşamı, basitçe yinelenip duran deneyimlerden oluşan uyumlu bir yapı olarak analiz edilemez, bunun yerine potansiyel olarak özgürleştirici ve aynı zamanda “yeniden büyüleyici” deneyimlerin melez bir sentezi olarak anlaşılmalıdır (Stavrides, 2016: 86). Irit Rogoff da benzer bir ifade ile, “kentin teni” kavramını kullanarak, kenti sınırları sızıntılı, parçalı, kırık; içerisi ve dışarısı arasına sınır çizmenin mümkün olmadığı bir yer olarak tanımlamaktadır (aktaran Saybaşı, 2017: 101). Buradan hareketle, kent ve kent mekânı her ne kadar kent planlamacıları, mimarlar ve iktidar kurumları tarafından domine ediliyor olsa da mekânın bireyi belirlediği ve müdahalesi olduğu gibi bireyin de mekânı yapı bozuma uğrattığını; simbiyosis bir bağ olduğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede, bugünkü anlamını 1960’lı yıllarda New York’ta ortaya çıkması ile kazanan altkültürel oluşum olarak grafiti ve sonrasında doğan sokak sanatı kentin ve gündelik yaşamın potansiyel bir yaratıcılık alanı olarak kullanılabileceğinin bir kanıtı olarak belirmiştir. 1960’lardan günümüze uzanan yolculuğunda ise diğer altkültür formlarında olduğu gibi hâkim kültür ile ortak noktası çoğalmış ve farklı bir boyut kazanmıştır.

Dellaloğlu (1995: 45), sanatın “*kendisini gerçek yaşamın bir parçası yaptığı ölçüde, yerleşik düzene muhalif olma özelliğini kaybedeceği ve düzene yenileceği*” vurgusunda bulunmaktadır. Bu bağlamda, altkültürel bir oluşum olarak grafiti ve sokak sanatının hâkim kültür ile iletişimi kamusal düzenlemelerin görece diğer Avrupa ülkelerine oranla baskıdan daha uzak olduğu bir toplumdan, Atina’dan yola çıkılarak incelenmektedir.

3.1.1. Araştırmanın Amacı

Atina'nın sosyo-ekonomik ve politik kriz döneminde yükselişe geçen ve iletişimin yaratıcı bir aracı olarak ele alınan grafiti ve sokak sanatının hâkim kültürle iletişiminin incelenmesi bu çalışmanın genel amacını oluşturmaktadır. Bu amaca yönelik olarak, aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Kentin sosyo-ekonomik durumu ile sanatçılar ve üretimleri arasında nasıl bir ilişki vardır?
2. Grafiti ve sokak sanatı nasıl ve neden birbirinden ayrılmaktadır?
3. Grafiti ve sokak sanatçılarının üretim motivasyonları nelerdir?
4. Sanatçılar müze ve sanat galerileri ile grafiti ve sokak sanatı arasındaki ilişkiyi nasıl tanımlamaktadır?
5. Sanatçıların kurum ve kuruluşlar ile ilişkileri direniş ya da iş birliğine mi dayanmaktadır?

3.1.2. Araştırmanın Önemi

Kent mekânı toplumsal ilişkileri içermesi ve inşa etmesi ve bu süreçte iktidar ilişkilerini barındırması yönü ile fiziksel ve verili olarak ele alınamayacak kadar önemlidir. Bu anlamda mekân insan topluluğunu içine alan basit bir fiziksel zemin sunmanın ötesinde bir anlama sahiptir. Ortaya çıkışı itibarı ile altkültürel bir form olan grafiti ve sokak sanatı, kentin ve mekânın mutlak olmadığı; toplumsal bir üretim olduğundan hareketle; kent deneyiminin tahakküme direnme ve/veya toplumsal varlığını ortaya koymak üzere kentsel mekânı yeniden yazmaktadır. Fakat kent kimliğini oluşturan belirleyenler (sosyo-kültürel yapı, ekonomik yapı, ideolojik yapı, vb.) değiştikçe, çelişkileri ortaya çıkaran ve mevcut olanı sorgulamaya açan heterotopik deneyimler de bundan etkilenmekte ve değişmektedir. İlgili alanyazında, grafiti ve sokak sanatının altkültürel doğasından uzaklaştığını (marka-reklam ilişkileri, galeri ve müzelerde yer alması vb. gibi) tartışan az sayıda çalışma olmakla birlikte, bu sanatın üreticilerinin söz konusu bu değişim döneminde ne tür kaygı ve niyetlerle bu altkültür formunu devam ettirdiği/ettiremediğini anlamak üzere bir çalışma bulunmamaktadır. Buradan hareketle, etnografik bir yaklaşım ile yürütülen

bu tez çalışmasının, bir altkültür olarak grafiti ve sokak sanatının hâkim kültürle iletişimini incelemesi bakımından alana bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Altkültürler, egemen kültüre tümüyle karşıt bir üslup benimsemeyen, özerklik kaygısı olmayan ve hatta hâkim kültür ile ortak paylaşımları olan kültür farklılaşmalarıdır. Dolayısıyla imtiyazlı bir tür olmayan altkültürler, sosyo-politik zemin ve üretim-yeniden üretim döngüsünün dışında konumlandırılamamaktadır. Hebdige (2004), hiçbir altkültürün bu döngünün içerisinden sıyrılamayacağını, “sıradanlaşma” ve hâkim anlamlar çerçevesinin içine yerleştirilmeyi deneyimleyeceğini ifade etmiştir. Bu çalışma, bir altkültürün sözü edilen bu ehlileştirilme sürecini; bu sırada sanatçıların konumlarının nasıl etkilendiğini, hâkim kültür ile bağının nasıl şekillendiğini ele alması bakımından önem taşımaktadır.

3.1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışma kapsamında ilgili veriler sadece Atina’da yaşayan grafiti ve sokak sanatçılarından elde edilmiştir. İngilizce bilmeyen / görüşmek istemeyen sanatçılar araştırma kapsamı dışında tutulmuş; kartopu örneklem yöntemi ile belirlenen, 15 grafiti ve sokak sanatçısı ile sınırlandırılmıştır.

3.2. Araştırmanın Yöntemi

Amacı, grafiti ve sokak sanatının hâkim kültürle iletişiminin incelenmesi olan bu çalışmada niteliksel yöntem benimsenmiştir. Nitel araştırma, grup ya da toplulukların yaşam tarzlarını, kültürel kodlarını, bileşenlerini mevcut bağlam içinde öznelerin bakış açısını merkeze alarak bilgiyi üretme yoludur. Ayrıntılar ve parçalar arasındaki ilişkilerin önemsendiği nitel düşüncede, bilgiyi evrene genelleme değil; öznelerin gündelik hayatı içinde, ilişkiler ve sosyokültürel bağlamında tüm yönleri ile betimlenmesi yolu izlenmektedir.

3.2.1. Evren ve Örneklem

Nitel bir araştırma yöntemi benimsenen araştırmanın evrenini Atina’da yaşayan tüm grafiti ve sokak sanatçıları oluşturmaktadır. Evreni temsilen örneklem grubu ise

kartopu örnekleme metodu ile seçilen Atina’da yaşayan 15 grafiti ve sokak sanatçısından oluşmaktadır.

3.2.2. Veri Toplama Tekniği

Araştırma evreninin, anonim kalmayı tercih eden ve yasal olmayan statüde hareket ederek kamusal alanı dönüştüren grafiti ve sokak sanatçılarından oluşması; bir altkültür grubunun kültürünü, araştırılanların gözünden anlama ve betimleme yolunda giderek etnografik bir yöntemsel çerçeve benimsenmesi sebebi ile *kartopu örnekleme metodu* uygulanarak örneklem grubuna ulaşılmıştır. Kartopu örneklem metodunun yetersiz kaldığı noktalarda ise, sosyal medya platformları olan Facebook ve Instagram hesapları aracılığıyla örneklem grubuna ulaşılmış ve yüz yüze görüşme talep edilmiştir.

Temel veri toplama teknikleri olarak, derinlemesine görüşme ve doğal gözlem yöntemleri kullanılmıştır. Yüz yüze derinlemesine görüşme tekniği ile 12 kişi ile görüşülmüştür. Bunun yanı sıra; 3 kişi ile anonim kalma talepleri nedeniyle karşılıklı yazışma; e-posta aracılığıyla veri toplanmıştır. Derinlemesine görüşmeler, tüm görüşülen kişilerin izni alınarak ses kaydı aracılığı ile kaydedilmiştir. Yapılan görüşmelerin her biri ortalama bir saat sürmüştür; İngilizce’den Türkçe’ye deşifreleri yapılarak elde edilen verilerden bulguların yorumlanması sırasında yararlanılmıştır.

3.2.3. Süre ve Olanaklar

Çalışmada, ilk 3 ay literatür taramasına ayrılmıştır. Eylül 2017- Ocak 2018 tarih aralığı ise, yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerin yapılmasına, görüşmelerin deşifresine ayrılmıştır. Çalışma, 12 ayda tamamlanmıştır.

3.3. Alan Araştırması Deneyimi

Çalışmanın genel çerçevesini niteliksel bir bilimsel yaklaşım türü olan; bireyler ya da grupların kültürüne ilişkin bilgiler elde etmek üzere eğilen bir bilimsel yaklaşım türü olan etnografik bakış açısı oluşturmaktadır. Etnografi kelimesi etimolojik olarak, “ethno” ile “graphy” kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır.

Ethno; halk, *graphy*; yazmak, bir şeyi tanımlamak anlamına gelmektedir (Akarçay, 2013: 85). Genel bir ifade ile, bir kültürün; yaşam tarzının ve ilişki biçimlerini gündelik yaşamı içinde anlama çabasıdır. Ve gündelik hayat Lefebvre’ye göre: “*mütevazı ve sağlamdır, doğal olandır, kısımları ve parçaları belli bir zaman kullanımı içinde, kuşkuyla meydan vermeyecek bir biçimde birbirine bağlanan şeydir*” (Lefebvre, 2007: 35).

Bir kültürün tanımlanmasını; yaşam tarzını anlama çabasını ifade eden nitel çalışmalarda, etnografide, gerçekliğin araştırmacı tarafınca kurulması, araştırma nesnesi ile etkileşimin esas olması sebebi ile de kişisel gözlem ve tecrübelerin aktarılması önem kazanmakta; etnografinin bir kavramı olan “özdüşünümsellik” gündeme gelmektedir. Akarçay (2013: 87-88), Jonathan Potter’ın Representing reality: Discourse, rhetoric and social construction isimli çalışmasına referans ile özdüşünümsellikle ilgili, “*Etnografların, betimlemelerin yalnızca bir şey hakkında yazmanın ötesinde bir şey yaptıkları iddiasından yola çıkmakta ve betimlemelerin sözcüğün bazı evrelerini temsil etmekten öte pratik bir biçimde temsil ettikleri dünyaya dâhil olduklarını*” açıklamasını yapar. Buradan yola çıkarak, bu başlık etrafında özdüşünümsel notlar kısaca paylaşılabacaktır.

Öncelikle, altkültürel oluşum olarak grafiti ve sokak sanatı konusuna olan merak, 2016 yılında İstanbul örnekleminde yola çıkılarak tasarlanan bir araştırma makalesi kapsamında doğmuştur. Beş grafiti ve sokak sanatçısı ile gerçekleştirilen bu pilot saha çalışması, altkültürel bir oluşum olarak doğan grafiti ve sokak sanatının günümüzde hâkim kültürün yapıları ile yakın bir ilişki içerisinde olduğunu göstermiştir. Müze ve galerilerin grafiti ve sokak sanatı temalı etkinlik ve sergiler düzenlemesi; belediyelerin mahallelerin bazı duvarlarını sanatçılara tesis ederek festivaller düzenlemesi; uluslararası çalışan sanatçıları davet etmesi; siyasal partilerin seçim propagandasında bu sanat türünü ilan ve afiş çalışmalarında kullanması; kafe ve restoranların iç ve dış mekânlarında ücretli olarak ısmarlama usulü ile bu sanatı kullanmaya başlaması vb. pek çok faaliyet grafiti ve sokak sanatının doğasını oldukça ilginç bir noktaya taşımıştır. Doğuş yıllarında ve bugün bağlamına göre halen “vandalizm” olarak etiketlenen bir kültürel üretimin kazandığı bu ilginç pozisyonun, bu sanatın aktörleri için ne anlama geldiği, nasıl tecrübe edildiği bir merak yaratmıştır.

Pilot araştırmanın literatür taraması yapılırken karşılaşılmış olan “Grafitinin yeni mekkesi: Atina”, “Atina: Yeni Berlin” vb. başlıklı dünyadan haberler ise araştırmanın merakımı; İstanbul’dan Atina’ya taşımama sebep olmuştur. Kente olan ilgime, ilgili literatürdeki canlanma ve Atina’nın dünya medyasının gündeminde olmasına ek olarak; kentin Exarcheia isimli bir anarşist semte ev sahipliği yapması ve pek çok toplumsal olayın bu semtten doğması da sebep olmuştur. Bu kapsamda, Atina’da bulunan Panteion Üniversitesi’ne öğrenci değişim programı aracılığıyla 5 aylık bir süre için giderek saha çalışmasını gerçekleştirdim.

Araştırma grubunun anonim kimliğini korumak isteyen bir kültür topluluğundan oluşması ve grafiti ve sokak sanatının halen yasadışı bir üretim olması ve cezai yaptırımlarla sonuçlanması sebebi ile görüşme yapılan kişilere erişmek; derinlemesine görüşme için ikna etmek kolay bir süreç olmamıştır. Bazı kişiler görüşmeye ikna olmamış ve gizliliğini koruma isteği sebebiyle görüşme yapmak istemediğini belirtmiştir. Bir not olarak, bir sokak sanatçısı da (diğer görüşülenlerin bazıları tarafından, “Banksy olma çabasındaki bir sanatçı” olarak tanımlanan), Türkiye’den geldiğini öğrendiğinde; güncel siyasal ilişkileri yanlış bulduğunu sebep göstererek görüşme yapmak istememiştir.

Kartopu örnekleme yöntemi bu aşamada, birinin aracılığı ile bir başka kişiye ulaşmayı sağlaması bakımından güvenilirlik sorununu aşmada bir avantaj olmuştur. Ek olarak, sosyal medya platformları üzerinden bir ön görüşme yapılması ve sanatçılara bilgi aktarılması görüşmeye iknada bir kolaylık sağlamıştır. Görüşmeler, sanatçıların tercihleri doğrultusunda; çalışma atölyesi, üniversite, kafe veya grafiti & sokak sanatı çalışmaları sırasında gerçekleştirilmiştir.

Exarcheia semtinin özel durumu ve politik konumu saha araştırması süresince de önemini korumaya ve ilgi çekmeye devam etmiştir. Semtte, Atina’nın diğer yerleşim bölgelerine oranla çok daha yoğun bir grafiti ve sokak sanatı üretimi ile karşılaşılmaktadır. Öyle ki, çizim ve resimler katmanlaşmış, üst üste geçmiş ve neredeyse okunamaz bir hale gelmiştir. Bu duruma elbette ki, herhangi bir polis denetiminin ve cezai yaptırımların olmamasının bir etkisi de olmuştur. Bazı semt yaşayanları ise krizin bu görünümde bir etkisinin olduğunu belirtmiştir. Semtin halen

televizyon ve gazetelerde “tehlikeli” ve “anarşistlerin yuvası” vb. gibi ifadeler ile tanımlanıyor olduğu görüşmeciler ve yaşayanlar tarafından söylenmektedir. Fakat, Exarcheia’nın aynı zamanda bir dönüşüm içinde olduğu da gözlenmekte ve tartışılmaktadır. Semtin pek çok butik otel, kafe ve restoran, kitap-kahve dükkânı ile de çevrelendiği görülebilmekte; politikliği ve isyankâr karakteri turistikleştirilmekte olan bir semt olduğu izlenimine de yer yer sahip olunabilmektedir.

3.4. Bir Araştırma Sahası Olarak Yunanistan – Atina

Yunanistan, geleneksel olarak hem Batı hem de Balkanlar’ın güney ucunda yer alan hem Batı hem de Doğu olmak üzere sıra dışı bir bölgesel statü ülkesi olarak ele alınmaktadır (Dalakoglou ve Vradis, 2011: 23). Özellikle dünya egemenliğinin Avrupa merkezli ideolojisine derinlemesine yerleşmiş olması dolayısıyla, antik Yunan’ın “Batı kültürlerinin entelektüel ve manevi doğum yeri” ve demokrasinin beşiği olduğu fikri, bugün bile yegâne baskın referans sisteminin temsilcisidir (Tulke, 2013: 18). Herzfeld’in (2002: 900) deyişi ile ise: “*Yunanistan neredeyse her zaman otomatik olarak antik Yunanistan olarak varsayılıyor; Modern ülke, kendi seyahat broşürlerinde bile, yüksek bir antik çağın gururuna kapılmaktadır (...)*”. Ancak Akdeniz, Avrupa, Osmanlı ve Balkan izlerini taşıyan Yunanistan’ın antik çağa dayanan gururu ve gücü 1990’ların sonu, 2000’lerin başı ile birlikte değişim sürecine girmiş; ekonomik krizin yanı sıra Habermas’ın (1973) kavramları ile “meşruiyet ve motivasyon krizi” derinleşmiştir. Buradan hareketle, çalışma konusu olan Atina’daki grafiti ve sokak sanatı sahnesini betimlemek için öncelik, ülkenin son dönemine damgasını vuran, kriz olgusuna verilecektir. Zira kentsel izlerin sayısı 2008 Gençlik Ayaklanmasından bu yana çarpıcı bir şekilde artmış ve son siyasi protestolar sırasında zirveye ulaşmıştır. Diktatörlük sonrası (1974) dönemin gördüğü en muazzam sayısal miktara ulaşmış olmaları ise bir tesadüf değildir (Avramidis, 2012: 4; Stampoulidis, 2016: 16).

Yunanistan’ın Soğuk Savaş ortamında AB üyeliğine kabul edilmesi ve gerekli finansal kriterleri yerine getirmekten çok uzak olduğu halde, öyle varsayılarak 2001 yılından itibaren Avro Bölgesine dahil olması ve 1 Ocak 2001 itibarı ile Avro para birimini kullanmaya başlaması, kendisini Avrupa “zenginler kulübünün” bir üyesi olarak konumlandırmasını sağlamıştır (Ünay vd., 2016: 11). 1981 yılında Avrupa

Topluluğu üyeliğine alınan ilk Doğu Avrupa ülkesi olan Yunanistan (Clogg, 2015), Avrupa Birliği Ekonomik ve Parasal Birliği'ne katılım (EPB) (2001); EPB politikası ile Balkanların acımasız sömürsü (1990'lar ve 2000'ler) ve Atina'nın 2004 Olimpiyat Oyunları'na ev sahipliği yapması ile 1990'lar ve 2000'lerin başında önemli bir dönemece girmiştir. (Dalakoglou ve Vradis, 2011: 31). Bu kırılma döneminde, sözde “Güçlü Yunanistan” olarak tanımlanmış; soylulaştırma ve büyük altyapı ve inşaat projeleri ekonominin itici gücü olmuştur. Paralel olarak, genç nüfusun gelecek için duyduğu motivasyon krizi (güvencesiz iş, düşük ücret, sosyal hakların silikleştirilmesi, kamusal alanın neoliberal politikalara terk edilmesi vb.) de büyümüştür. Sonucunda, temelinde sendikaların olduğu – en istikrarsız emek sektöründe çalışanlar- toplumsal hareketlilik eyleme geçmiş ve 2008 Aralık isyanını daha geniş toplumsal katmanlara yaymada önemli bir rol oynamıştır (Dalakoglou ve Vradis, 2011: 31). Kriz etrafında dönen olayların yoğun seyrini takiben, günümüz Yunanistan'ı bir anlam yeri olarak yeniden ortaya çıkmıştır. Avrupa'daki kriz Avrupa'dan daha yoğun ve kalıcı bir şekilde Yunanistan'ı etkilemiş, neredeyse Euro krizi ile eşanlamli hale gelmiştir. Penny ve Crabapple'nin ifadesi ile (2012: 15), Yunanistan “*Euro bölgesinin geleceği için bir düşünce laboratuvarı*” - politik, ekonomik ve kültürel olarak da – gibi işlev görmüş ve bu nedenle de şaşırtıcı olmayan bir şekilde gazetecilerin ve araştırmacıların sıkça dikkatini çekmiştir.

2007 yılının Temmuz ayında ABD'de başlayan ve sub-prime (yüksek faizli) mortgage krizi olarak adlandırılan finansal kriz, 2009 yılında başta Yunanistan olmak üzere Euro bölgesi ülkelerine bulaşarak küresel bir nitelik kazanmıştır (Türk ve Erarslan, 2016: 281). Küresel finans krizi, Euro Bölgesi ekonomilerini sarsmak ile kalmamış, üye ülkelerin kamu maliyesinde yaşadıkları ciddi problemleri, yönetim sıkıntılarını ve denetim eksikliklerini de gün yüzüne çıkarmıştır (Ünay vd., 2016: 15). PIIGS ülkeleri olarak adlandırılan (Portekiz, İrlanda, İtalya, Yunanistan ve İspanya) ülkeler arasında yer alan Yunanistan ise sadece kırılgan bir ekonomiye maruz kalmamış aynı zamanda toplumsal ve politik bir çöküşe de sürüklenmiştir. “Neden Yunanistan?” sorusunun ardında yatan argümanları AB'nin bakış açısından Markantonatou (2012: 183) şöyle sıralamaktadır; nepotizm ve Euro bölgesinin mali disiplinine uyum sağlayamama, klientelist/patronaj uygulamalarına dayalı siyasi iklimin olması, jeopolitik konum olarak gelişmiş bölgelere uzaklığı, mali disiplininin sağlanması yerine Euro Bölgesi üyesi olmanın suni avantajlarının kullanımı, “kendi

imkânlarının üzerinde yaşayan” bir toplum olmak. Kısaca Yunanistan krizi, siyasal yönetim, sistematik yolsuzluk ve rant arayışı, popülizm ve çıkar gruplarının rolü, şeffaflık ve kontrol eksikliği, kurumların zayıflığı, kayıt dışı ekonomi gibi kronik yapısal sorunları yüzeye çıkarmıştır. Her ne kadar kriz ve kriz sonrası ortaya çıkan çatışmalar Yunanlıların özsel ve tarihsel özelliklerine (Yunan tembelliği veya direniş ruhu!) atfedilerek açıklanmaya çalışılsa da hemen arkasından gelen diğer örnekler karşımızdaki olgunun kültürel bir nedene indirgenemeyeceğini bariz bir şekilde gözler önüne sermiştir (Çetinkaya, 2014: 11). Söz konusu süreç, küreselleşme, neoliberal politikalar ve Dünya Bankası ve IMF’in oluşturduğu suni gelişim fonlarından bağımsız düşünölemeyeceği gibi tek nedeni de Yunanistan’ın Avrupa Birliği projesine dâhil olması ile açıklanamaz. Yunanistan mali ekonomisinin uzun vadede sorunlu bir zemin üzerine kurulu olması; kamu gelir ve gideri arasındaki dengesizlik, kayıt dışı ekonominin OECD ortalamasının üzerinde seyretmesi ve yolsuzluklar; en büyük on silah ithalatçısı ülke sıralamasında beşinci sırada olması ve askeri harcamalar gibi niteliklerin mali kriz sorunu üzerinde rolü vardır (Dağdelen, 2011: 22).

Dolayısıyla, ekonomik güvencesizliğe yol açan neo-liberal sistem krizi ve vatandaşların taleplerini karşılamayan politik sistemin krizi her zamankinden daha da bariz bir şekilde yan yana gelmiştir. AB politikaları ve IMF’nin Yunanistan’a gelişi ile kemer sıkma uygulamaları devreye girmiş; 2009’da ortaya çıkan borç krizi ve yüksek miktardaki kamu açığı, ülkenin güvenilirliğini giderek zayıflatmış ve ekonominin iflas etmesine neden olmuştur (Petmesidou, 2003: 598). Grevler ise gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Syriza Hükümeti’nin Troyka ile (Avrupa Birliği, Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Avrupa Merkez Bankası) anlaşmaya varması, maaşlarda, emekli aylıklarında, halk sağlığı ve sosyal hizmetlerde ağır kesintiyi; temel hizmet ve altyapıların özelleştirilmesini ve işgücü piyasasının sert biçimde esnekleştirilmesini doğrudan ve dolaylı vergiler yoluyla taahhüt etmiştir (Zaimakis, 2015: 377). Refah kesintileri kemer sıkma dogmasıyla uyumlu bir şekilde yürürlüğe girmiş, genel bir sağlık düşüşü, artan işsizlik ve artan intihar oranları vb. hızlandırılmış bir toplumsal çöküşün yolunu açmıştır (Dalakoglou, 2012: 36). Bu aynı zamanda şehrin fiziksel ve sosyal yapısında aşırı değişikliklere yol açması anlamına gelmiştir: evsizlik, artan uyuşturucu kullanımı, fuhuş, boş dükkânlar ve evler -insanların yaşamalarını önlemek için genellikle çivilenmiş-, terk edilmiş

şantiyeler ve yoğun polis gözetimi. Kısaca, krizdeki kentsel alan aynı zamanda deregüle edilmiş ve militarize olmuştur.

Bu dönüşümde değinilmesi gereken nokta ayrıca, David Harvey tarafından öne sürüldüğü biçimi ile krizin ve son 30 yılın tüm krizlerinin kentlerde kök salmış olduğu gerçeğidir (Tulke, 2013: 17). Sermaye krizi, Harvey'in kavramı ile "sermayenin kentleşmesi" ile çözülmeye çalışılmıştır (Harvey'den aktaran; Turhanoglu, 2014: 72). Bu doğrultuda, 2000'li yıllar ve özellikle 2008 sonrası, Yunanistan için kolektif deneyimlerin ve toplumsal hareketlerin merkezi, başkent Atina olmuştur. Atina bugün AB'nin altıncı büyük şehridir (Londra, Paris, Madrid, Berlin, Barselona'dan sonra) ve Yunanistan'ın tüm nüfusunun yaklaşık yarısı olan beş milyon nüfusu vardır (Tsavdaroglou, C. ve Makrygianni, V., 2013: 25). Atina'nın tüm kentsel yapısı incelendiğinde, şehrin kuzey kesiminin daha yüksek ekonomik tabakalar tarafından; güney ve batı kesimlerinin ise orta ve işçi sınıfı mahallelerinden oluştuğu görülmektedir. Ancak şehir merkezinde karışık bir sınıf kompozisyonu vardır. Lila Leontidou'nun (2012: 300) belirttiği gibi *"gözenekli yapı, kendiliğindenlik, yasa dışı konut, küçük mülk sahipliği ve aynı zamanda istihdam bağlantılarının olması bir mahalle ayrımı yerine grupların ve sınıfların dikey farklılaşmasını ve faaliyetlerin bir karışımını yaratmıştır."*

20. yüzyılın büyük bir bölümünde, Atina'da neredeyse hiç kentsel planlama yapılmamış ve kaçak binalar tolere edilmiştir (Tulke, 2013: 19). Özellikle 1960 ve 70'li yıllarda kentte 380.000'den fazla yasa dışı keyfi bina inşa edilmiş, hiçbiri şehir planlamasını takip etmemiştir (Verelidis'ten aktaran; Tsavdaroglou, C. ve Makrygianni, V., 2013: 24). Sonuç, az işlevselliğin olduğu dağınık bir kentsel yayılım olmuştur. İlk sistematik girişimler, Avrupa Birliği'ne girişin tetiklediği hızlı bir ekonomik büyüme ile başlatılmış ve bu çabalar, 1990'larda güçlü Yunanistan dönemi olarak bilinen, daha bütünsel, neoliberal bir kentsel yeniden yapılandırma stratejisine çabucak yoğunlaşmıştır. Öyle ki, 1995 ve 2007 yılları arasında komşu Balkan ülkelerinde komünizmin çöküşünden de büyük ölçüde faydalanarak, Avrupa Birliği'nde en yüksek büyüme oranına ulaşmış ve 1996 yılında Yunanistan, 2004 yılında Atina'da gerçekleşmiş olan Olimpiyat Oyunları ile ödüllendirilmiştir (Makrygianni ve Tsavaroglou, 2011: 30). Bu uluslararası organizasyon, Atina'da hâlihazırda devam etmekte olan kentsel dönüşüm sürecini hızlandırmıştır. Yeniden

yapılanma sürecinde, olimpiyat tesislerinin inşasının yanı sıra, metro ve tramvay sistemi, havalimanı, alışveriş merkezleri ve Akropolis Müzesi vb. birçok yeni yapı inşa edilmiş ya da modernize edilmiştir. Söz konusu olan pek çok inşaat projesinin hızlı bir şekilde yürütülmesi ise özellikle güvencesiz çalıştırılan göçmenlerin sağladığı ucuz iş gücü arzına dayanmaktadır (Dalakoglou, 2012: 24). Öte yandan dönüşüm, çevrenin ise dramatik bir biçimde sömürüsüne ve etnik azınlık nüfusun yerinden edilmesine dayanmaktadır. Dolayısıyla, 2007-2008 yıllarında gündelik hayatın bir parçası olmaya başlayan kentsel hareketlerin bir parçası da Olimpiyat öncesi başlayan dönüşümün neden olduğu çevresel tahribat ve yerinden edilmelere karşı bir direnç olarak ortaya çıkmıştır.

Kısaca, Olimpiyat Oyunları bir kırılma yaratmış ve sadece “güçlü Yunanistan” imajı oluşturmak ile kalmayıp, Atina’yı da uluslararası, güzel, modern ve güvenli bir şehir olarak tanıtmak amacıyla yapılmıştır (Tulke, 2013: 20). Buna göre, stratejik soylulaştırma girişimleri, Omonoia, Syntagma veya Exarcheia gibi halka açık meydanları hedef alan birkaç merkezi bölgede gerçekleştirilmiştir. Değişim ise sadece yeni kaldırımların yapılması, süslü kafeler, vegan pizzacılar ve gastropub’ların¹² açılması anlamına gelmemektedir. Aynı zamanda uyuşturucu kullanıcıları, seks işçileri, evsiz insanlar ve sokak hayvanları gibi istenmeyen unsurların ortadan kaldırılması anlamına da gelmektedir. Coraline (2015) de, galeri, kafe, butik otel ve hipster¹³ berber salonlarının ve sokak sanatının soylulaştırmanın semptomları ve araçları olduğunu ancak soylulaştırmanın bundan daha büyük bir yere tekabül ettiğinin altını çizmektedir. Kentteki bir alanın çekiciliğinin yaratılmasına eş olarak, yeni sakinlerin, girişimci ve işletmelerin akınını takiben yaşam maliyetleri artmakta ve yerinden edilen kişilerin ise yeni masrafları karşılayamayacakları bir yere taşınması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kent nüfusu bir dizi itme ve çekme faktörü tarafından kaydırılmaktadır.

Atina’da dengeleri değiştiren ve güçlü Yunanistan söyleminin altını oyan bir diğer gelişme ise, göçmenlerin artan nüfusudur. 1990’lı yıllarda bu yeni nüfus çoğunlukla komünizm sonrası Balkan ülkeleri, özellikle de Arnavutluk’tan gelmiş ancak yerini kısa süre önce Afganistan, Pakistan ve Irak gibi dünyanın savaş ve

¹² Gastropub: Yüksek kalitede yemek hizmetlerinin sağlandığı bar.

¹³ Hipster: En son trendleri ve modaları takip eden; özellikle kültürel ana akımın dışında sayılan kişiler.

çatışma bölgelerinden gelen mültecilere bırakmıştır (Dalakoglou, 2012: 24). Çoğunlukla kaçak göçmen pozisyonunda olan (belgesiz) kişiler, daha az görünür olmak için çoğu zaman aşırı yoksulluk içinde ve tehlikeli şartlar altında Atina şehir merkezini işgal etmeye başlamıştır (Tulke, 2013: 21). Atina'nın merkezi küreselleşme ve ırkçı saldırıların bir arada olduğu, canlılık ve getto arasında bir yerde konumlandırılmaktadır (Dalakoglou ve Vradis, 2011: 33). Semtler, geniş bir sosyal tabaka yelpazesini içerir. Konut bloklarının ve arazinin karma bir düzeninin olması da bu eğilimi örneklemektedir. Bu durum kentsel ayrışma sürecini de engelleyen ya da en azından yavaşlatan bir özellik olabilmektedir. Kentsel mekânın bu özel yapılanması, Atina'nın merkezinin bir canlılık alanı olarak kalmasını sağlarken aynı zamanda gerilim de yaratmaktadır.

Ekonomik kriz, kısa vadeli politikalar ve yönetim krizinden kısaca bahsetmenin ardından söz konusu 2000'li yıllara dair en önemli sarsılma ve toplumsal örgütlenme, grev ve sivil eylemlerde patlamayı meydana getiren olay; 6 Aralık 2008 tarihinde Politeknik Üniversitesi eylemlerinde, 15 yaşındaki Alexandros (Alexis) Grigoropoulos'un polis tarafından öldürülmesi olmuştur. Toplumsal bir infiale yol açan olayın neticesinde büyük kamu binaları, bankalar, büyük marka zincirleri ateşe verilmiş; polisin biber gazı, göz yaşartıcı gaz stoku eritilmiştir (Çetinkaya, 2016: 39). Kamusal alanda binlerce kişi toplanarak burasının bir "ölüm yeri" değil bir yaşam alanı olduğunu vurgulamıştır. Yaşayanlar, bundan sonra yaşanılanların bir azınlık meselesi olmadığını (örneğin; sadece anarşistlere ait olan); Alexandros'un "bizden biri" olduğunu söylemiştir (Vradis ve Dalakoglou, 2011: 49). Bu durum aynı zamanda, Atina'nın anarşist semti olarak tanınan Exarcheia'nın sembol anlamını kaybederek; kazanılmış alan (anarşistlere ait) olmaklıktan uzaklaşarak geniş bir toplumsal kesim tarafından sahiplenilmesini gündeme getirmiştir.

2008 İsyanı ülke tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı ve önemli bir dönemeç olmuştur. Çetinkaya'nın (2016: 40) özetlediği biçimi ile, üç özellik öne çıkmıştır; kendiliğinden sokak seferberliği, sosyalist solun yükselişi ve örgütlü kolektif deneyimlerde bir patlamanın olması. Diktatörlük dönemi sonrası görülen en büyük ayaklanma olarak tanımlanan (Vradis, 2011: 146) ayaklanma, var olan direniş coğrafyaları boyunca hareket eden kentsel çekirdekten çıkarak tüm şehri mücadeleye

dahil ederek yayılmıştır (Makrygianni ve Tsavaroglou, 2011: 29). Takip eden yıllarda ise, 2010 yılı sonlarında başlayan Tahrir protestoları, İspanya'daki Indignados, Amerika Birleşik Devletleri'nde İşgal hareketi ve Yunanistan'daki Aganaktismenoi (Öfkeliiler) hareketlerini tetiklemiş; kentin ana meydanı olan Syntagma'da haftalarca kitle protestoları sürmüştür. "Öfkeliiler" olarak tanımlanan vatandaşlar hayal kırıklıklarının ve farklı toplumsal problemlerin çözümü için meydanlarda buluşmuştur.

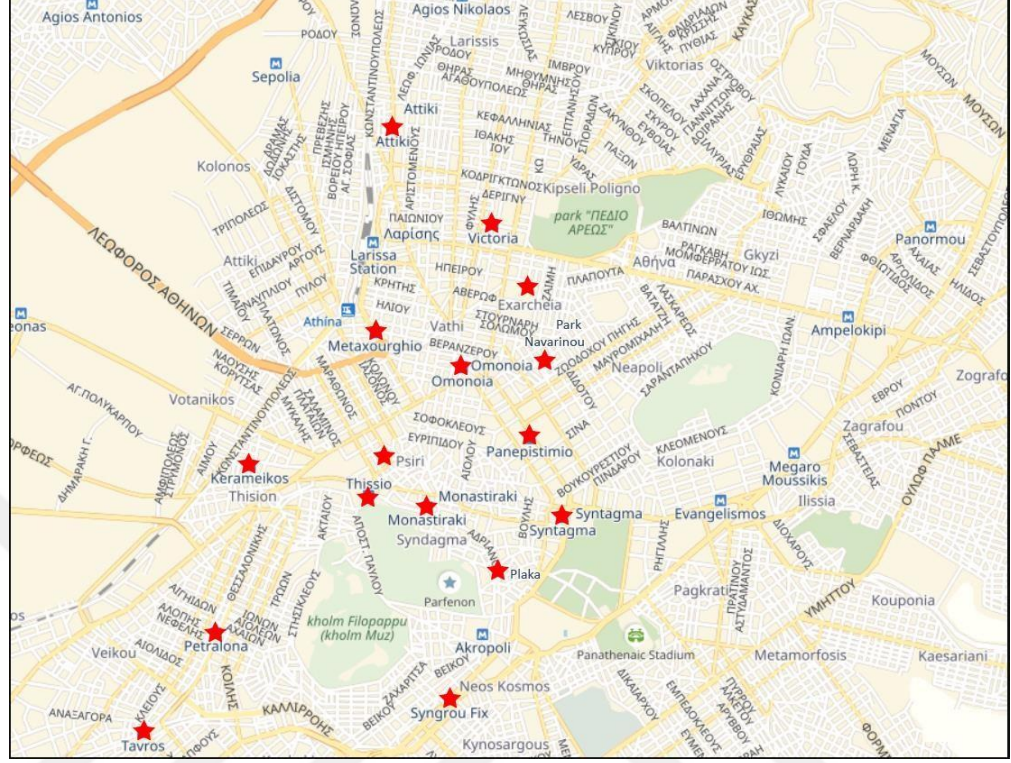
Çalışma konusu kapsamında bu noktada altını çizmemiz gereken nokta, isyanın repertuarının sadece ayaklanma ve protestoları içermek ile kalmadığı aynı zamanda grafiti ve sokak sanatını da belirgin bir biçimde kullandığı gerçeğidir. Bu dönemdeki çalışmaların ana temaları ise ekonomik kriz, kemer sıkma politikaları ve AB politikalarına teslimiyet vb. konular etrafında işlenmiştir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1. "Then They Used Tanks... Now They Use Banks", Sanatçı: Cacao Rocks, Exarcheia. Kaynak: Stampoulidis, 2016.

Toplumsal hareketlenmelerin ve sivil eylemlerin olduğu noktaları Vradis ve Dalakoglou (2011: 43), "Revolt and Crisis in Greece Between a Present Yet To Pass and a Future Still To Come" isimli çalışmasında haritalandırmışlardır. Eş olarak bugün hala grafiti ve sokak sanatının da belirgin bir biçimde görüldüğü semtler de bu isyan semtleri ile örtüşmektedir. Bu kapsamda araştırma sahasının yapıldığı ve grafiti & sokak sanatı örneklerinin yoğunlaştığı semtler Şekil 3.2'de de işaretlendiği şekli

ile şöyledir: Exarcheia, Omonia, Victoria, Thissio, Monastiraki, Psiri, Kerameikos, Petralona, Syntagma, Plaka, Syngrou Fix, Tavros.



Şekil 3.2. Araştırma sahasının yoğunlaştığı semtler

Her ne kadar Atina'daki kent izleri takip edildiğinde tüm kenti sardıkları net bir biçimde görülüyor olsa da “özerk” ve “en sıcak” bölge olarak tanımlayabileceğimiz Exarcheia'nın kent için özel bir önemi vardır. Bu nedenle çalışma süresince en dikkati çeken semt olmuştur.

3.4.1. Asi Semt: Exarcheia

Atina'nın merkez semti olan Exarcheia, diktatörlük yıllarından bu yana dek (1974 yılından beri) kent ayaklanmalarına ev sahipliği yapan bir bölgedir. Anarşist ve sol kanat düşüncenin alanı olarak tanınan Exarcheia, Alexandros Grigoropoulos'un öldürüldüğü semt olması ve Politeknik Üniversitesi'ne ev sahipliği yapması bakımından sembolik bir anlama sahiptir. Yıllar boyunca, Exarcheia muhalif hareketler için sembolik bir anlam taşımış; oradaki herhangi bir çatışma ya da polisin varlığı, “muhalif hareket tarafından işgal edilen bir zemine” bir saldırı olarak ele alınmıştır (Vradis ve Dalakoglou, 2011: 40). Vradis (2012), “Wri(o)ting Cities: Some

Candid Questions on Researching and Writing on Urban Riots” başlıklı bir diğer çalışmada, Exarcheia’nın ülkenin ulusal ve uluslararası basın söyleminde her dönem değişkenlik gösterdiğinin izini sürmektedir. Örneğin, Aralık 2008 olaylarıyla ilgili olarak, Exarcheia, “uçucu/dengesiz/geçici bir bölge” (Reuters, 8/12/2008); “anarşistlerin kalesi olan bir alan” (BBC News, 7/12/2008); “Atina’nın Harlem’e cevabı” ve “getto” şeklinde tasvir edilmiştir (Vradis, 2012: 88). Bugün gelinen noktada ise “anarşist semt” tanımlaması yumuşatılmış; “Atina, Avrupa’nın yeni sanat başkenti olabilir mi?” (Sooke, 2017) sorusu yöneltilmeye başlanmış; hatta bazen Exarcheia “cesur” (Alderman, 2014) olarak tanımlanmıştır. Vradis (2012: 88), kamu söyleminin ortak tuzağına düşmemek için bir özne hakkındaki söylemlerin daima öznenin dışsal bir yorumu olduğunu unutmamak gerektiğini vurgular ve ekler: *“Medyanın çizmiş olduğu bu tablo doğru olsaydı, bölgenin çok daha sıra dışı bir yer olması gerekirdi.”* Saha çalışması sırasında edinilen bilgi ve gözlemler de söz konusu tespiti doğrulamaktadır. Yaklaşık olarak, 22.000 yerli sakin; genel nüfusun ise %0,6’sı burada yaşamaktadır. Aynı zamanda, turistik bakımdan oldukça ilgi çekici olması ile tanımlanan Exarcheia son yıllarda çok sayıda butik otel türü ile de konaklama semti olarak tercih edilmektedir.

Kentin iki ana üniversiteleri olan, Atina Politeknik Üniversitesi ve Atina Üniversitesi de burada konumlanmaktadır. Bu sebeple, işçi sınıfı bir bölge olmaktan çok, öğrenciler ve orta sınıf için bir yerleşim yeri olarak düşünülebilir. Toplumsal bileşimi ile ilgili olarak, nüfusun neredeyse yarısı 19 ile 44 yaşları arasında, sadece %20’si 65’in üzerinde olup, cinsiyet dağılımında %53 oranı ile kadınlar baskınlık göstermektedir (Cappuccini, 2015: 2). Özellikle, Politeknik Üniversitesi semtin siyasal anlamını kurması açısından önemlidir. Kasım 1973’teki diktatörlük karşıtı öğrenci ayaklanması burada gerçekleşmiştir. Öğrenciler ve askeri güç Atina Politeknik’in kapılarında yüzleşmiş; çok sayıda ölü verilmiş ve burası bir simge haline gelmiştir. Ayaklanmanın yıllık anma protestolarının bazıları ise kendiliğinden (1974, 1991 ve 1995 yılları dâhil olmak üzere) yeni ayaklanmalara dönüşmüştür. 2004 Olimpiyat’ı öncesinde de bölgede polis denetimi yoğunlaşmış; 2008 protestoları ile de kalıcı hale gelmiştir (Vradis, 2012: 88). Kısaca, sıklıkla karşılaşılan temsil, Exarcheia’nın sakin Yunanistan için tedirginlik yaratan bir mahalle olduğu üzerine yoğunlaşmaktadır. Ancak bugün semt, polise karşı siyasallaşmış gençlik; yaşlı nesile karşı nesil, yoksul ve marjinalize olmuşlara

karşın devlet gibi pek çok çatışmanın bir mikrokozmosunu temsil etmektedir. Kargaşa artık Exarcheia'ya has olmaktan çıkarak; “çirkin” tarafı tecrübe eden tüm Atina'ya ait olmuştur. Mahalle şehrin demokrasi ve özgürlük mücadelelerine öncülük etmekte ve bugün hala kent çatışması için hayati bir alan olarak belirlemektedir.

Ulusal bir hedef olan Avrupa Birliği'ne giriş meselesine eş olarak, 1981 yılında yürürlüğe giren Akademik Sığınma Yasası (Academic Asylum Law - AAL) ile birlikte polisin ve ordunun akademik özgürlük adına kampüslere girmesinin önüne geçilmek istenmiştir. Yasa, 17 Kasım 1973'te (Politeknik ayaklanması) yaşanan kanlı olayların kamu hafızasındaki yerine ve olası tekrarlarına karşı bir önlem olarak tasarlanmıştır. Bugün, polis ve ordu halen üniversiteye ve Exarcheia'ya girmemekte ve mahalle özerk yapısını korumaktadır ancak Alexandros'un anma yıldönümleri (6 Aralık) ve olağanüstü durumlar bunun bir istisnası olmaktadır. Ancak, mahalleyi yasaların ötesinde yaşayan anarşistlerin ve suçluların bir alan işgali olarak tasvir etmek doğru olmayacaktır. Atina Üniversitesi ve Politeknik Üniversitesi arasında konumlanan mahalle, öğrencilere, göçmenlere, farklı ekonomik katmanlardan oluşan Yunan ailelere, turistlere, kafe, restoran ve barlara, kitap sahaflarına, butiklere, gitar dükkânlarına ev sahipliği yapmaktadır.

Atina çok yoğun ve canlı bir politik geçmişi taşımaktadır ancak; 1981 yılında Avrupa Birliği'ne girmesi ile Avrupalılaşma, Avrupa Birliği'ne giriş söylemi tarafından kademe kademe bastırılmaya başlamıştır. Bu anlamda, Exarcheia'yı okumak, Yunan devletinin çağdaş siyasi tarihini bir bütün olarak okumak için yararlı bir metafor ve bir araç olabilmektedir (Vradis, 2012: 88).

Exarcheia semtinin ruhunu temsil eden bir başka oluşum, Alexandros'un öldürüldüğü noktaya birkaç adım mesafedeki Navarinou Parkı'nın (Şekil 3.3) dönüştürülmesidir. Mart 2009'da otopark olmak üzere olan bu parkı dönüştürmeye karar veren yerel halk, zaman zaman şiddetli bir muhalefet ve kent kurumlarının karşı eylemleri ile -elektrik, su kesintisi gibi- karşılaşırsa da güçlü bir dayanışma ağı oluşturmuş; ihtiyaç duyulan sebze meyve üretimini yapmaya başlamıştır. Yanı sıra, yaz aylarında film gösterimleri ve açık hava tartışmalarına ev sahipliği yapmış ve bir dizi diğer komşuluk girişimleri başlatmıştır (Tulke, 2013: 24). Yerel kentsel

ititfakların kendi kendini güçlendirme mantığındaki Navarinou Park'ı, bu şekilde, yaşam alanı pratiği olarak bir kent hakkı mücadelesini temsil etmektedir (Dalakoglou ve Vradis, 2011: 78).



Şekil 3.3. Navarinou Park'ı. Kaynak: Smith, 2016.

Exarcheia'daki yoğun siyasal repertuarın araçlarından biri de çalışma konumuz olan, grafiti ve sokak sanatıdır. Mahallede, her binanın bir tuval olarak kabul edildiği çarpıcı bir biçimde gözlenmektedir. Grafiti ve sokak sanatının buradaki bolluğunu teşvik eden ise, Exarcheia'ya 2008'den bu yana güvenlik güçlerinin mahalleye giremeyeşi ve özerk bir yapının olması ile açıklanabilir.

Mahallenin sınır noktalarında polis birlikleri düzenli olarak bulunuyor olsa da mahalle merkezinde herhangi bir güvenlik gücü yoktur. Bu durum, sanatçılara Atina'nın diğer semtlerine oranla geniş bir özgürlük tanımakta; cezai herhangi bir yaptırıma uğratılamamaktadırlar. Dikkati çeken, duvarlarda neredeyse herhangi bir boşluk bulunmaksızın üretimin olduğu ve bu kentsel izlerin içeriklerinin Atina'nın diğer semtlerine kıyasla daha politik ve ekonomik olduğudur (örnek; Şekil 3.4). Stampoulidis'in (2016) "*Hope Wanted: Wall Writing Protests in times of Economic Crisis in Athens*" başlıklı çalışması da toplum ve siyaset, ekonomik kriz, kemer sıkma politikaları ve benzeri konuların, Exarcheia bölgesinde sergilenen sokak eserlerinde ortak motifler olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Aynı zamanda,

sanatçılar, okurlarını korkularının üstesinden gelmek ve özgürlük mücadelesi için motive etmeye çalışmakta, “umut” ve “özgürlük” motiflerini de işlemektedir.



Şekil 3.4. Exarcheia mahallesinden bir görünüm. Sanatçı: WD, “*Dedicated to the poor and homeless people here & around the globe.*”

Kaynak: Atina, Exarcheia. Yazarın Kendi Çektiği Fotoğraf, 12 Kasım 2017

Exarcheia’ya dair öne çıkan bir başka ayrıntı ise Türkiye’deki 2013 Gezi Park Protestoları ile, 2008 Atina protestolarının özdeşleştirilmesidir. Özellikle, 6 Aralık 2008 günü polis kurşunuyla 15 yaşındaki Alexandros Grigoropoulos’un ölümü ile Gezi protestoları sırasında hayatını yitiren 15 yaşındaki Berkin Elvan’ın ölümünün (11 Mart 2014) toplumsal belleklerdeki ortak bir iz olarak temsil edildiği görülmektedir (Şekil 3.5).



Şekil 3.5. Exarcheia, Alexandros Grigoropoulos ve Berkin Elvan anıtı

Kaynak: Atina, Exarcheia. Yazarın Kendi Çektiği Fotoğraf, 12 Kasım 2017

Görülmektedir ki, Exarcheia’da, ikinci bölümde değinilen, grafiti dünyasını anlamaya yönelik olarak Susan Phillips’in önerdiği “popüler” ve “toplum” temelli iki tür kategoriden (Phillips’ten aktaran; Avrimidis, 2012: 6), “toplum” temelli olanı yoğun olarak izlenebilmektedir. Duvarlar, politize kent sanatının bir aracıdır ve kentte en yoğun olarak görülebildiği yer Exarcheia’dır. Politik gündemin değişmesine bağlı olarak duvarlarda paylaşılanlar da dinamik bir biçimde değişmektedir. Avrimidis’in (2012: 15) söylediği biçimi ile duvarlar, vatandaşların karşılıklı kaygı ve öfkelerini paylaştığı, taleplerini ilettiği ve alternatifleri tartıştığı halka açık forumlara dönüşmektedir. Bu yönü ile Exarcheia, şehrin ekonomik ve politik dönüşümünü, sanat formunun radikal potansiyeli özelliğini kullanarak yansıtabilmektedir. Ancak, semtin bir dönüşüm içinde olduğu da göz önünde tutulmalıdır. Kentin bir tür laboratuvarı olan Exarcheia, otonom niteliğini her ne kadar korumaya çalışıyor olsa da soylulaştırma çalışmalarından ve turizmin bölgeyi popüler kılmasından ve “seyirlik” bir semte dönüşürmesinden kurtulamamıştır. 2004 Olimpiyat’ı öncesinde başlayan stratejik soylulaştırma girişimleri, Omonoia, Syntagma veya Exarcheia gibi halka açık meydanları hedef alan birkaç merkezi bölgede gerçekleştirilmiştir (Tulke, 2013: 20). Bunun izleri çalışmanın araştırma süresince Exarcheia için de gözlenmiştir; üçüncü nesil kahve dükkânları ve butikler, Exarcheia ana meydan parkının etrafında ve ara sokaklarda sıralanmaktadır. Yerel ve uluslararası sanatçıların çalışmalarının yer aldığı Hot Wheels, CHEAPART vb. sanat galerileri ise çoğalmaktadır. Exarcheia’nın merkezinde olduğu bir diğer önemli

ayrıntı ise, kentin ekonomik ve politik durumunu alternatif bir bakış açısından deneyimlemek üzere tasarlanan sokak sanatı turlarının düzenlenmesidir. Kişi başı tur fiyatının ortalama 40 Euro'dan başladığı bu turlar öncesinde randevu alınarak oluşturulmakta ve bir sokak sanatçısının rehberliğinde gerçekleştirilmektedir (Athens Street Art, 2018). Turu organize eden *Alternative Athens* isimli oluşumun turistlere olan mesajı şu şekildedir:

“Atina’nın sokak sanatı sahnesi, taze fikirlerin, mesajların ve tarzların yer aldığı hem klasik parçalar hem de yepyeni çalışmalar ile Avrupa’nın en canlı alanlarından biridir. Bir sokak sanatçısı olan rehberiniz en iyi eserlerin nerede olduğunu bilir ve anlamlarını sizin için çözebilir; sanatçılar hakkında bilgi verebilir.”

3.5. Bulgular ve Yorum

Çalışmanın sınırlılıklarında belirtildiği gibi, saha çalışması Atina örnek alanından hareketle, 15 grafiti ve sokak sanatçısı ile yapılmıştır. Görüşme yapılmış olan sanatçıların profili Tablo 3.1’de gösterildiği gibidir. Eğitimleri ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar programlarına bağlı olan sanatçıların 9’u lisans mezunu, 2’si lisans öğrencisi ve 2’si yüksek lisans mezunudur. Bir sanatçı dışında (Olga Mavrommati) görüşme gerçekleştirilen sanatçıların hepsi erkektir. Bu durum grafiti ve sokak sanatının erkek egemen bir saha olduğu bilgisini desteklemektedir.

Aktörler	Yaş	Eğitim	Alan / Program	Meslek
Billy Gee	38	Lisans Mezunu	Grafik Tasarım	Grafik Tasarım
Dreyk the Pirate	32	Lisans Mezunu	Grafik Tasarım	Grafik Tasarım, Çizer
Fikos	33	Lisans Mezunu	Bizans Resimciliği	Çizer
808	29	Lisans Mezunu	Fotoğrafçılık	Fotoğrafçı / Film Yapımcısı
Blaqk (Greg Papagrigoriou)	32	Lisans Mezunu	Grafik Tasarım	Barmen, Grafik Tasarım
Iakovos Volsov (NAR)	36	Lisans Mezunu	Nükleer Enerji	Özel Şirket Çalışanı
Lune 82	36	Yüksek Lisans Mezunu	İşletme Yönetimi	Grafik Tasarım
Olga	26	Lisans	Resim ve	Storyboard

Mavrommati		Mezunu	Heykel	Sanatçısı
One Euro	22	Lisans Öğrencisi	Resim	-
This Is Opium	28	Yüksek Lisans Mezunu	Görsel Sanatlar/ İllustrasyon	Sergi Asistanı, Grafik Tasarım
Simple G	23	Lisans Öğrencisi	Resim	-
STMTS	25	Lisans Mezunu	Görsel Sanatlar	Dövmecilik / Ressam
Tona	30-40 Aralığı	-	-	Grafik Tasarım
WD	30-40 Aralığı	Lisans Mezunu	-	Ressam
Lotek	30-40 Aralığı	-	-	-

Tablo 3.1 Görüşülen Sanatçıların Profili

3.5.1. Kriz Tarafından Dönüştürülmüş Şehir: Atina ve Sanatçılar

Saybaşı, “etnografik bilgi nesnesi” olarak sanatı değerlendirirken, bu repertuarın sanat imgesiyle ya da sanat nesnesiyle genişlediği kadar, sanatın da diğer kültürel pratiklere ve toplumsal yapılara açık olduğunu vurgulamaktadır (2017: 17). Bizzat içine yerleştiği toplumun bir ürünü olan sanat ve konusu & üretimi; toplumun üretim biçimine, politik, kültürel, teknolojik değişimlerine paralel olarak değişime uğramaktadır. Becker’in (1982: 368) ifadesi ile; “*Sanat dünyaları hakkında söylediklerim, her türlü sosyal dünya için geçerlidir. Daha da genelleştirerek söylersek; sanat hakkında konuşma biçimleri, toplum ve toplumsal süreçler hakkındaki genel konuşma biçimleridir.*” (Becker, 1982: 368). Benzer olarak, Adorno’nun ifadesi (2004: 152) ile; “*Tıpkı bilgi gibi sanat da malzemesini ve eninde sonunda biçimlerini de gerçeklikten, daha doğrusu toplumsal gerçeklikten alır ve bunları dönüştürmek amacındadır. Böylece gerçekliğin uzlaşmaz çelişkilerine de dolanır.*” Benzer olarak Dilthey (1999: 32) ise şöyle söylemektedir:

“*Sanatın yaşama deneyimine dayalı olması ve malzemesini, konu içeriğini bu yaşama deneyiminde bulması, kendiliğinden anlaşılır bir husustur. Sanat, gökyüzünü ve cehennemi, tanrıları ve hayaletleri bile, ancak yaşama gerçekliğinde içerilmiş olan renklerle resmeder.*”

Dilthey'in bahsettiği yönü ile sanat, bir şekilde içinde var olduğu dönemin toplumsal duygu karakterini, ihtiyaçlarını, motivasyonlarını da içinde barındıran toplumsal "tin" i yansıtmaktadır (Çağan, 2006: 18). Buradan hareketle, Atina'daki grafiti ve sokak sanatı sahnesinin de içinde bulunduğu toplumsal tını yansıttığı; ondan etkilendiği ve onu etkilediği açıktır. Araştırma sahası olarak Atina'nın konumunun betimlendiği bölümde belirtildiği üzere, 2000'ler ve sonrasında Atina neredeyse yalnızca "kriz" olgusu ile birlikte tartışılmaktadır. Çok boyutluluk gösteren kriz, birbirine bağlı birkaç düzeyde görülmektedir: finansal birikim krizi, toplumsal kriz ve yeniden üretim krizi, parlamenter demokrasi ve politik temsil (Bader'den aktaran; Tulke, 2013: 16). Özellikle Aralık 2008 sonrası yoğunlaşan kemer sıkma politikaları ve gündelik hayatın bir parçası olmaya başlayan protesto dalgaları Atina'nın gündemini belirlemektedir. Yunanistan'daki mevcut kriz durumunun, ana akım siyaset ve kitle iletişim araçları tarafından dağıtılan söylemin Atina kentindeki duvarlarda; grafiti ve sokak sanatına nasıl yansıtıldığını merkeze alan çalışmalar da buna paralel artış göstermektedir (Avramidis, 2012; Stampoulidis, 2016; Tulke, 2013; Zaimakis, 2015).

Wolff'un Marksist bakış açısıyla "*sanatın toplumsal üretimi, kültürel üretimin ekonomi politiği aracılığıyla anlaşılabilir*" (2000: 19) ifadesinde bahsettiği şekliyle ise ekonomi politik sanat üzerinde belirleyici olmaktadır. Grafiti ve sokak sanatının toplumsal bir üretim olduğu bilgisinden yola çıkan bu tezin saha görüşmeleri de bunu doğrulamaktadır. 2008 sonrası kriz ve toplumsal hareketlerin etkisi sonucu politik grafiti ve şablon çalışmalarının arttığı üzerinde ortak bir mutabakat söz konusudur. Atinalı grafiti sanatçısı George Gounezos şöyle söylemektedir: "*Kriz elbette ki çok etkiledi. Büyük bir artış oldu. Bu bir kamusal sanat türü ve ülkenin durumu etkiliyor.*" Atina grafiti sahnesinde en eski yazarlardan biri olarak bilinen, Lune Oner ise Atina'nın grafitinin dünyadaki yeni Mekke'si olarak tanımlandığına (Contemporary Graffiti Art, 2014) atıfta bulunarak, bu tanımlamaya krizin yol açtığına ancak bu durumun negatifliğine (estetik bakımdan) vurgu yapmaktadır:

"Atina yeni Mekke deniyor. Daha çok sosyal medyada. Turizm ofisleri bundan faydalıyor aynı zamanda. Benim için evet grafitinin Mekke'si çünkü çok kolay yapmak (yasal yaptırımlar bakımından). Fakat kalite düşük. Krizin sonucu. Krizin sosyal sonuçları. Toplum yıkılıyor, sanat da." (17 Aralık 2017)

Kentin elektrik kutularını, bina yüzeylerini, trafik levhalarını, terk edilmiş binaların pencerelerini kullanarak yalnızca “1 Euro”, 1€ (bazen de “One Yuro”) yazan One Euro’nun (22) ise grafitiye başlama hikâyesi ekonomik kriz ile birlikte olmuştur.

“Ailem krizden etkilendi. Üç kardeşiz ve geçimi sağlayabilmek için Amerika’ya göç ettik. Sonra onlar orada kaldı ve ben geri geldim Atina’ya. “1 Euro” yazmaya 17 yaşında başladım. Çevremdeki insanlar ‘hiçbir şey’ için (1 euro için) kavgaya ediyordu. Burada insanlar minimum paralar ile aile geçindirmeye çalışıyor. Kriz ile ilgili sarkastik bir şey yapmak istedim.” (11 Ocak 2018)

Kriz, mevcut eylem tarzlarının devam edemeyeceği hem baskıcı hem de özgürleştirici uygulamalar için yeni alanların açıldığı bir durum yaratmaktadır. Atina’da ikinci çeşitlilik daha çok gözlemlenmekte ve sanatçılar kaosu, motivasyon ve beslenme kaynağı olarak değerlendirebilmektedir. Bir yönü ile Ernst Fisher’in (2010: 48) “Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır.” ifadesi doğrulanmakta; mevcut toplumsal sorunları eleştirel bir tutumla yansıtan üretimler de buna bağlı olarak artmaktadır.

“Kriz toplum için büyük bir sorun ve evet, bir dereceye kadar işimde etkisini hissediyorum. En ünlü işim de ekonomik kriz hakkında olan ile başlıyor; Yunanistan’daki kriz hakkında (tabii Yunanistan’a özgü bir şey değil). Toplumsal problemler hakkında durumlar oluşturunuyorum. Aynı zamanda kriz ile birlikte yeni pek çok şey doğdu. Farklı sesler, farklı estetikler. Çok fazla kontrast var; kirli-temiz yerler, göçmenler, farklı binalar ve estetikler. Kaos. İlham verici benim için.” (STMTS, 26 Aralık 2017)

Howard Becker şöhret kuramında, Orta Çağ’da sanatçıların yaşamları hakkında bir hiçbir şeyin söylenmediğinden; birey olarak sanatçının kilise ve lonca gibi kurumsal varlıkların ardında görünmediğinden bahsetmektedir. Günümüze gelindiğinde, sanatçının artık bir zanaat işçisi değil; bir yaratıcı, sıradan normlardan bağımsız bir çeşit alter deus (‘Diğer Tanrı’, ‘İkinci bir tanrı’ gibi anlamlara gelen Latince deyim) (Becker, 2013: 406) olduğu yönünde bir sanat anlayışı baskındır. Bu

değerler sistemi ve şöhret ise sanatçıya pek çok toplumsal avantaj sağlamaktadır. Becker'in (2013: 72) ifadesiyle: *“Sanat yüceltici bir unvan olduğu ve yaptığınız eseri bu şekilde nitelendirebilmek belli avantajlar sağladığı için, insanlar yaptıklarının bu şekilde nitelendirilmesini isterler.”* Konumuza geri dönecek olursak, Atina'da krizin doğal olarak, üretim sürecine bir etkisi olmuş; içerik ve yoğunluğu değiştirmiş, grafiti ve sokak sanatı dünyasındaki üretici sayısı artmıştır. Becker'ci anlamda bir yaratıcı ve *alter deus* olmanın olanaklarından faydalanmak isteyen üretici sayısı artmış; medyanın ilgisi de büyümüştür. Dreyk the Pirate şöyle aktarmaktadır: *“İnsanlar burada çok para olabileceğini keşfetti (ki bu kötü değil) ve bunu yükselttiler. Özellikle 2007/8 yılında telefonum her gün röportaj için çalıyordu.”* Dreyk, kriz ve siyasallaşan kentin bazı kişiler tarafından “ünlü” olmak için bir fırsat olarak kullanılabildiğini aktarmaktadır. Dreyk the Pirate'nin ifadesi ile:

“Kriz sonrası yeni jenerasyon, Bleeps gibi bunun avantajlarını kullanmak istediler. Banksy olmak istedi o mesela. Politik grafiti yapmak, ünlü olmak için en kısa yol olabiliyor. Bir iki ay içinde şehirde ünlü olabilirsiniz ve sosyal medya aracılığı ile de dünyada.” (11 Kasım 2017)

Dreyk'in bahsettiği biçimi ile politik içerikli üretim yapmak, şöhret sağlayarak bir moda etkisi yaratabileceği gibi aynı oranda kültür endüstrisinin ilgisini çekebilmektedir. Ostermeier ve Boenisch (2017), Görünmez Komite'nin “Yaklaşan İsyan” isimli çalışmasına atıf ile, tiyatrodan veya genel olarak sanatta, toplumu kurtarmak için umarsızca çırpınarak toplum eleştirisi yapmanın moda haline geldiği söylemektedir. Bu bize, geçtiğimiz on yılın bir fenomeni olarak görülmekte olan, günümüzün kültür sektörünün politik olana yönelik belirgin arzusunu işaret etmektedir. Pek çok kurumsallaşmış ve aynı zamanda bağımsız kültür üreticisi bu arzuya dönük arayışının sonucunda politikayı keşfetmiştir. Nihayetinde, bir yandan eleştirel ve politik sanat yapmak bir sanatçı olarak güvenilirlik ve özgünlük/otantiklik sağlarken diğer yandan bu özgünlük, günümüz sanat piyasasının tam da satın almak istediği şeydir. Bu durumda sanatçılar kendini büyük bir çelişkinin içinde sıkışmış bulmaktadır: baskın kültür endüstrisinin dışında kendini konumlandıkça ve radikal bağımsızlığı ifade ettikçe kültür endüstrisi için daha da cazip hale gelmektedirler. Toplumun var olan kurumları ise sistem dışında duran, sisteme son derece eleştirel olan kişilerle zaman zaman kendilerini yenilediklerinde

ve yenilediklerinde hayatta kalabilirler (Ostermeier, T. ve Boenisch, M., 2014: 19). Toplumsal olarak da siyasi güçlerin mücadele sahası üretim araçları kadar kültürel temsil kodları, *homo economicus* kadar *homo significans* olmuştur (Artun, 2016: 133).

Kısaca, grafiti ve sokak sanatı, krize karşı kültürel bir tepki olarak yoğunluk kazanmakta ve kriz dönemindeki kasvetli koşullarla karşı karşıya kalan Yunan halkının yaşadığı deneyim hakkında bir fikir vermektedir. Ekonomik kriz döneminde Atina'nın görsel manzarasının çarpıcı bir özelliği haline gelen grafiti ve sokak sanatı, sanatçıların ve kültür aktivistlerinin olumsuz maddi koşulların üstesinden gelmek için kentsel peyzajda temsil alanları inşa etmelerini göstermektedir (Zaimakis, 2015: 373). Bu anlamda, medya tarafından marjinal kabul edilen iletilerin kamusal söyleme girmesi; bireye tartışmalı içerikleri kamuya açıklama imkânı sunması ve marjinal gruplara kendilerini açıkça ifade etme imkânı sunması (Hanauer, 2004: 29-30, 2011: 302, 305) mümkün olmaktadır. Saha görüşmeleri göstermektedir ki, kentin ruhu da sanatçıları katkıda bulunmaya davet etmektedir. Öte yandan, günümüz sanat piyasasının ilgisini çekmesi; politik olmanın kültür endüstrisi için çekici hale gelmesi ve sanat üreticilerinin bunun avantajlarına eklenilebilmesi ise Atina sahasının bir diğer boyutu olarak anlaşılmaktadır.

3.5.2. Grafiti & Sokak Sanatı Arasındaki Ayrımları Tanımlama Biçimleri

Grafiti ve sokak sanatı tanımlanırken karşılaşılmakta olan karışıklıkların en temeli, söz konusu kavramların birbiri yerine kullanılmasıdır. Kamusal mekândaki sanat olarak izleyici ve sanat arasındaki mesafeyi aşındıran iki sanat türü de birçok ortak özelliği paylaşmak ile birlikte nihayetinde farklı türlerdir. İkinci bölümde tartışıldığı üzere, teknik, işlev ve niyet bakımından da farklılık göstermektedirler ve esas olarak sokak sanatı, grafitinin bir alt kümesi olarak ve ondan beslenerek büyümüştür. Güncel durumda ise, sokak sanatı grafitiye baskın gelmiş ve popüler bir özellik kazanmış; pek çok grafiti sanatçısı, sokak sanatı tekniği ve niyeti ile üretim yapmaya başlamıştır. Bu dönüşümün ardındaki yatan nedenler ise, salt teknik ve basit değil; politik ve ekonomik nedenler olabilmektedir. Bazen, post-grafiti olarak da adlandırılan (Bou, 2005: 7), 1970 ve 80'lerde New York'taki grafiti sanatı hareketinde tanık olunmayan yeni bir dizi estetik idealler ve teknikler taşıyan sokak

sanatı, reklam endüstrisinin pazarlama stratejilerinin, galeri ve müzelerin yeni bir sanat akımı arayışının ve turizmin bir aracı olabilmektedir. İfade edilmelidir ki, grafiti de bu süreçten bağımsız kalmamış; entegre olmuştur. Ancak, sokak sanatı, ağırlıklı olarak izinli duvarlarda üretim yapılması, estetik kaygıları da merkeze alması, geleneksel sanat dünyasının üretim araçlarını da kullanması ve toplumla diyalogunun olması gibi nitelikleri ile söz konusu gidişatın kolaylaştırıcısı olmuştur diyebiliriz. Sokak sanatının toplumsal zemindeki kabul edilirliliği ve yaygınlığı arttığı oranda da grafiti daha yoğun bir biçimde vandalizmle eş anlamlı tutulur olmuştur.

Bu çerçevede ortaya çıkan değişimler ve sonuçları ise grafiti ve sokak sanatını üreten aktörlerin, grafiti & sokak sanatını, arasındaki ayrımları tanımlamasını; dolaylı olarak kendi üretimlerini tanımlama biçimlerini de zaman içerisinde değiştirmiştir. Politik, ekonomik, yasal yaptırımların ve dahası toplumsal tutumun değişimi sanatçıların sözü edilen bu sanat dünyasını tanımlama biçimlerini de etkileyebilmektedir. Söz konusu tanımlama ve ayrımların nelere dayanarak yapıldığı grafiti ve sokak sanatının politik ve ekonomik zeminine dair de fikir verebilmektedir. Bu kapsamda, on beş (15) Atinalı grafiti ve sokak sanatçısı ile yapılmış olan görüşmelerden edinilen veriler doğrultusunda betimsel bir değerlendirme yapılacaktır.

Atina'daki en eski nesil grafiti sanatçılarından biri olarak bilinen Billy Gee (38), grafitiyi bir yaşam biçimi ve kültür olarak tanımlamaktadır. Hip-hop kültürünün bir bileşeni olarak görmekte; break dance, kaykay (skateboard) ve grafitiyi bir arada yorumlamaktadır. Grafitiden sokak sanatına geçişi ise ağırlıklı olarak, “pazarlama ve reklam” dünyasına geçiş olarak değerlendirmekte ve grafitiye dönük yapılan “vandalizm” nitelemesinin de bu yolla değiştiğini vurgulamaktadır:

“Her pazar grafitiye giderim arkadaşlarımla; kaykay ve grafiti. Bu bir ritüel. Gerçek sokak sanatı, grafitidir. Grafiti, sanatın son devrimidir. Her şey grafitiden geliyor. Sokak sanatını ve bir pazarlama haline gelmesini Banksy başlattı. Steve Lazarides (küratör) onun itici gücü oldu. Herkes “sokak sanatı” demeye başladı. Sokak sanatı hoş bir isim ve “cool”. Vandalizm değil. Galeriler yaptı bunu. Atina’da da böyle.” (30 Aralık 2017)

Benzer görüşü Lune 82 ise şöyle ifade etmektedir:

“Bugünlerde grafiti kurumsallaştırılıyor. Sanat kurumları kendi kreasyonları gibi görüyor ama değil. Grafiti getto, fakir çocuklardan doğmuştur. İsyankârdır. Galeriler, sanat eleştirmenleri ve şirketler grafitiyi kurumsallaştırdı ve ‘sokak sanatı’ olarak tanımladı ve üretimler arttı” (17 Aralık 2017)

Bu düşünce, Caroline’nin (2015: 27) ifade ettiği gibi, sokak sanatı ile ilgili en büyük sorunun (grafitiye kıyasla) sermayenin her şeye kendisini dâhil edebilme becerisi olduğu saptaması ile uyum göstermektedir.

Grafik tasarımcı olarak çalışan Dreyk the Pirate (33) ise, grafitiyi kendi içine kapalı bir kültür olarak değerlendirmekte ve asıl amacın yazarlar arası kodların iletimi ve çözülmesi olarak yorumlamaktadır. Grafiti kültüründen gelen Dreyk son yıllarda yalnızca sokak sanatı üretiminde bulunmakta ve bunu değişim arzusu ve yenilik peşinde olması ile açıklamaktadır:

“Grafiti sadece sen ve diğer grafiti yazarları arasında bir iletişim, kod biçimi gibi. Sokak sanatı ise daha çok halka açık bir alan. Sosyallik açısından farklı. Grafiti sadece grafiti yazarları için. Ben de “tagging” ile başladım. Grafik tasarım okuluna gitmek benim bakış açımı değiştirdi. Bir de internet dışarıdaki dünyada neler döndüğünü gösterdi; İspanya, Fransa vb.” (11 Kasım 2017)

808 (George Gounezos, 29) ise sokak sanatının kapsamının oldukça geniş olduğunun altını çizerek ağırlıklı olarak estetik ile ilişkilendirirken; grafitiyi kolektif olma ve bir kültür niteliği ile tanımlamıştır:

“Sokak sanatı her şey ile tanımlanabilir. Sokak müziği, tiyatrosu vb. Daha sanatsal kaygıların olduğu. Bir de sokak sanatı daha kolay paraya çevrilebilecek bir türdür. Grafiti ise daha çok grup aktivitesidir.” (10 Kasım 2017)

Bu yönü ile 808’in yorumu, Marcus’un (1999: 64) direnişin “doğası gereği bir kolektivite ve dayanışma fantezisine sahip olması gereken bir konu” olduğu değerlendirmesine yakınlaşmaktadır. Bazen, söz konusu sanat dünyasında başarılı

olmanın ipucu ekip (crew) olarak çalışmak ile açıklanmaktadır. Cooper ve Chalfant'ın (1984: 35) çalışmasında T-Kid, *“Her iyi grafiti yazarının başarısı iyi bir ortağının olmasından geçmektedir. Bir partner stili hazırlarken diğeri stilin içini doldurur. Pek çok vagon bu şekilde boyanır.”*

12 yaşında “tagging” geleneği ile grafiti dünyasına başlayan ve sonrasında Bizans stili resim çalışmaları ile Ortodoks kiliselerinde kişisel tarzını geliştiren mural sanatçısı Fikos (32) ise grafiti ve sokak sanatı sahnesine dair kişisel olarak grafiti, sokak sanatı ve mural olarak üç dönem ayrımı yaptığını belirtmekte ve duvar resimciliğini; mural’i en üst mertebeye yerleştirmektedir:

“Grafiti bir başlangıçtı. Daha çok “tagging” ile ilgili ve ismini her yere daha fazla koymak ile ilgili. İkinci evre sokak sanatıdır. Daha fazla artistik ve sanat yönü olan. Stencil gibi türler bunun içindedir; daha politik formlar. Bugün ise sokak sanatından daha farklı bir form var; mural (neomuralizm de diyebiliriz). Bir yönü ile sokak sanatı tabii ki.” (30 Ekim 2017)

Ek olarak, Fikos, grafiti ve sokak sanatı arasındaki ayrımı açıklarken Atina’da grafitilerin bir aşamadan sonra “kirlilik” olarak gözüktüğünü ve daha olumlu ve temiz imajlara, grafitiye oranla daha fazla sokak sanatına ihtiyaç olduğunu ifade etmektedir. Grafitiyi “yorucu” ve “dağınık”; sokak sanatını ise “temiz” sıfatı ile değerlendirmektedir:

“Grafitiler her yerde. Kamusal ve özel alanlardan kiliselere, kamyonlardan dükkân cam bölmelerine. Artık Atina'nın ihtiyacı olan şey, daha temiz duvarlar ve olumlu imajlar ve mesajlar içeren bazı güzel büyük boyutlu duvar resimleridir. Sosyal ve politik yorumlarda bulunan grafiti sanatçıları çizimleri aracılığıyla dedikodu yapıyor ve sanatları devrimci değil.” (30 Ekim 2017)

Aktörlerin grafiti ve sokak sanatı arasındaki ayrımları tanımlarken ifade ettiği bir diğer özellik, her iki türün de farklı üretim malzemeleri kullanmasıdır. Malzeme farklılıkları bir türün grafiti ya da sokak sanatı olarak adlandırılacağını belirleyebilmektedir. Grafitide yalnızca sprey boya kullanımının; sokak sanatında ise

sınırsız malzeme özgürlüğünün olduğu ana varsayımdır. Harfler ve kelimeler ise diğer temel araçlar olmaktadır. Atinalı şablon sanatçısı Lotek şöyle açıklamaktadır:

“Bana göre grafiti, hip-hop, sprej boya, New York, tren, harf ve tekniğe bağlı özel bir stildir. Graffiti sanatçıları yazar olarak adlandırılır çünkü çalışmaları çok kelimelere dayalıdır. Sokak sanatı, şehrin duvarlarında veya herhangi bir yerde yaratılan ve tanımlanması daha zor olan başka bir şeydir.” (30 Ekim 2017)

İki tür arasında kamusal alanda üretime dayalı olmaları bakımından bir benzerlik olsa da grafitinin ilk amacı toplumla diyalog kurmaktan çok kişisel imza olan tag’i olabildiğince fazla bölgede iz olarak bırakmaktan ve bir grubun üyesi olmaktan geçmektedir. Lune Oner’in şu şekilde ifade etmektedir:

“Kamusal ancak daha bireysel bir iş. Graffiti yazarı önce kendi için sonra başkaları için yazar. İsmi her yerde olmalı. Bu seni şehirdeki derecen ve yerindir. Kabul edilip edilmediği önemsizdir. Graffiti kenti yaşama biçimidir.” (17 Aralık 2017)

Lune’nin bahsetmiş olduğu grafiti yazarının kentteki derecesi, aktörün bu oyun sahasında ne kadar çok bölgede ismini (tag) yazdığı ve aynı zamanda ne kadar zor bir yüzeyde (trafik levhası, tünel ve köprüler vb.) çalıştığına göre belirlenmektedir. Ve neticesinde ise “king” unvanına sahip olunmaktadır. Neticede, yazarlar ve gruplar arası bir yarış (graffiti terimi ile; battle) söz konusudur ancak bu yarış kültürün bir parçasıdır ve bitimindeki kazanç yalnızca kültür içindeki yerin belirlenmesi üzerinedir. Görüşmeci Billy Gee’nin ifadesi ile:

“Biz güçlüydük. Gerçek bir arkadaşlık vardı. Mücadele yoktu. Birlikte hip-hop konserlerine giderdik Exarcheia’da. Boyardık da. Her şey çok temizdi. Dergileri (graffiti, hip-hop) aramızda dönüşerek okurduk. Kıyafetleri de öyle. Her şeyi “neler oluyor burada” diye yavaş bir şekilde öğrendik.” (30 Aralık 2017)

Yukarıda söz edildiği şekli ile grafitinin bir “topluluk” ve “ortaklaşa” niteliğine kıyas ile sokak sanatında daha bireysel bir üretim sürecinin olduğunu ve teknik,

içerik açısından yetkinleşmenin öncelik kabul edildiğini söyleyebiliriz. Paste-up çalışmaları yapan sokak sanatçısı STMTS şöyle ifade etmektedir:

“Sokak kültürüne bağlılığım Atina Güzel Sanatlar Okulu’na gittikten sonra arttı. Sokak sanatı ile kişisel estetiğimi devam ettirmeye çalışıyorum. Grafiti harf ya da sözcük hakkında; adını hızlı bir şekilde yerleştirmek meselesi.” (26 Aralık 2017)

İki tür arasındaki bir diğer farklılık yasal zemin temelinde yapılmaktadır. Bu konu hakkında keskin bir ayırım yapmak mümkün olmamakla birlikte; grafiti ve “tagging” geleneği doğası gereği izinsiz duvarlarda çalışma prensibine dayalı iken sokak sanatı üretimi hem izinli hem de izinsiz yüzeylerde çalışmaya dayanmaktadır. Ancak sokak sanatının grafitiye kıyas ile piyasa ilişkisi daha yoğun olması sebebi ile yasal prosedüre uygun üretim daha sıklıkla gözlenebilmektedir. Çalışma süresince yapılan mülakatlar (on iki sanatçı) bu ayırımı bulmuş; grafitiyi “yasa dışılık”; sokak sanatını “yasaya uygunluk” ile ilişkilendirmiştir. Buna dayalı olarak da sokak sanatına kıyas ile grafiti, “hızlılık”, “gece çalışma” ve “grup çalışması” gibi özellikler ile birlikte tanımlanmıştır. Grafiti ve sokak sanatçısı Simple G’nin ifadesi ile:

“Çoğunlukla, grafiti yasa dışı, sokak sanatı ise yasaldır. Kendimi ikisi ile de tanımlıyorum. Grafiti, sokaklarda hızlı olmak ve koşmak demek. Arkadaşlar ile olmak da bir avantaj. Sen hızlıca yaparken çevreyi ve tehlikeleri gözleyen biri var.” (6 Ocak 2018)

Atina sahnesinde grafiti ve sokak sanatı arasındaki ayrımların nelere dayanarak yapıldığını değerlendirdiğimizde, temel olarak karşılaşılan, sokak sanatından önce doğan grafitinin bir “topluluk” aktivitesi olduğu ve temel derdin yazarlar arasında bir kod aktarımı ve iletişim olduğu üzerinedir. Bu yönü ile, 1970’lerde ABD’de ortaya çıktığı dönemde görülmekte olan egemenlik alanını göstermesi için gençlerin bölgelerini işaretlemesi faaliyetinin geçerliliğini sürdürdüğü söylenilebilmektedir. Bu bakımdan, sokak sanatı ile arasında bir tür “sosyalleşme” farklılığı göstermektedir. Sanatçıların yaptığı bir diğer ayırım, sokak sanatının piyasa ile bağ kurabilmesinin önünün daha açık olduğu üzerine olmaktadır. Sanat galerinin de bu konuda bir katkısının olduğunun altı çizilmektedir. Her iki türün üretim niyetlerinin farklılık göstermesi sonucu; sanatçılar, sokak sanatını daha estetik kaygılar ile; grafitiyi ise

kişisel imza olan tag'in ve harflerin stillendirilmesi ile betimlemişlerdir. Bir başka ayırım ise kullanılan malzemelerin farklılıkları sebebi ile yapılmaktadır. Grafiti üretiminin yalnızca spreyci boya kullanımı ile; sokak sanatı ise sınırsız malzeme kullanımı ile özdeşleştirildiği görülmektedir.

3.5.3. Grafiti ve Sokak Sanatını Üretim Motivasyonları

Kentin pek çok yüzeyinde ve sıklıkla duvarlarında karşılaşılan grafiti ve sokak sanatı çalışmalarının dikkatleri üzerine yoğun olarak çektiği konu başlıklarından biri; insanların neden bu kelimeleri yazdığı ya da resimleri çizdiği üzerine olmaktadır. Sorunun yanıtı ise vandalizmden sanata uzanan bir çizgide pek çok spekülasyona yol açmaktadır. Yaygın olarak gösterilmekte olan varsayımlar; grafiti ve sokak sanatçısının can sıkıntısı, zarar verme ya da tahrif etme isteği ya da yazarın başkasının mülkiyetine saygı duymamasıdır (Halsey ve Young, 2006: 279). Bu varsayımların çoğu aynı zamanda belediyelerin grafiti ile mücadele politikalarını da yönlendirmektedir. Tez çalışmasını hareketlendiren amaçlardan biri, aktörlerin grafiti ve sokak sanatına dair motivasyonlarını ve bu kültüre katılımlarının yolunu keşfetmek için bu varsayımların ötesine geçmek arzusudur.

Öncelikle, grafiti ve sokak sanatının birbirinden teknik, niyet ve işlev bakımından farklılaşması aktörlerin motivasyonlarının da farklılaşması anlamına gelmektedir. Görüşülenlerin işaret ettiği ilk nokta; grafitinin kamusal sanat sahnesinde sokak sanatından önce var olduğu ve grafiti üretiminde motive eden ana sebebin estetik bir çekicilik değil; diğer yazarlarla sosyal bir bağın kurulması ve etkileşim yaratılması olarak işaret edilmektedir. Halsey ve Young'un (2006: 279) belirttiği yönüyle, gençlerin dans için buluşması veya sosyal etkileşim için futbol takımı kurması türünden bir grup aktivitesi olarak da yorumlanabilir. Grafiti ve sokak sanatçısı Billy Gee motivasyonunu şöyle açıklamaktadır:

“Günün sonunda kendimiz için yapıyoruz. İnsanlar veya sosyal medya için değil. Bir de birçok farklı insanın tekniğini görmek ve izlemek için. Ben bunu kendi stilimde nasıl kullanabilirim sorusu oluyor. Kalbime, beynime bunu yerleştiriyorum. Motivasyonum, ilerlemek, arkadaşlarımla eğlenmek ve grup olarak ortak çalışmalar yapabilmek. Takım, ciddi bir şeydir. Kardeşlerindir. Bunun

dışında, boyamak beni iyileştiriyor ve iyi insan oluyorum. Psikoterapi gibi.” (30 Aralık 2017)

Benzer olarak, George Gounezos, grafiti kültüründeki itici kuvvetini bir sosyalleşme türü olması yönü ile açıklamış; yaşama biçimi olarak adlandırmıştır:

“Sosyalleşmeyi öğreniyorsun. Yaptığın şey bir yaşama biçimi, nasıl korkmayacağını öğreniyorsun. Nasıl konuşacağını. Nasıl durumları yöneteceğini öğreniyorsun. Her şey olabilir çünkü. Kriz yönetimi gibi. Bu bir parçası motivenin. Yeralına inebilirsin, zirveye çıkabilirsin. Böcek gibi. Ve bir de diğer grafiti sanatçıları ile olan iletişim çok güzel.” (10 Kasım 2017)

Bazı sanatçılar ise sözü edilen bu sosyalleşme türünün aynı zamanda bir kimlik edinimini de beraberinde getirdiğini ve bunun ergenlik yıllarında değerli bir kazanım gibi görülebildiğini ifade etmiştir. Dreyk the Pirate’in ifadesi ile:

“Başladığımda beni buna iten şey şuydu; okulda ‘farklı’ olan çocuk olmak. ‘Boyayan çocuk’. Özel bir komünün içinde gibi hissediyordum kendimi.” (11 Kasım 2017)

Motive kaynağının her zaman tekil olmadığı; birden fazla sebebin itici güç olabileceği de anlaşılmaktadır. Lune 82’nin ifadesiyle:

“Motivasyon ne için/kim için yaptığuma göre değişir. Tag’imi yapıyorsam, her defasında yeni şeyler yapmaya çalışıyorum. Her parça bir diğerinden farklıdır. Görsel teknikler, yeni şeyler keşfetmek peşindeyim. İş için ise (profesyonel ise) daha farklıdır; müşteri için kaliteli şeyi yapabilmek. Bir diğer olarak, motivasyon politik olabiliyor. Politik durumları ve kapitalizmi eleştirmek. Topluma bir şey vermek ve düşündürmek için. Örneğin, Galatsi’de bir kamusal alanda boyuyoruz. Yazdık ki: “Demokrasi nerede başladı ve bitti?” Çünkü demokrasi tarihsel olarak Yunanistan’da başlıyor. Ama şu an yok.” (17 Aralık 2017)

Bir diğerk olarak, özellikle sokak sanatçılarını üretimlerini piyasa mekanizmaları ile de daha kolay birleştirebildikleri için bireysel motive kaynaklarının yanına piyasanın da eklenlenebildiğı görülebilmektedir:

“Birincisi, içinde olan ve ifade etmen gereken bir şey. Nasıl ifade edeceğini bilemiyorsun. İkincisi, para. Başka bir işim yok ve bu sanatımla geçiniyorum.” (Fikos, 30 Ekim 2017)

Aynı zamanda, grafitiyi sokak sanatının başlamasına öncülük eden bir form olarak gören ve artık yerini sokak sanatına ve özellikle mural çalışmaları türüne bıraktığını ifade eden Fikos, sokak sanatı üretiminde ana motivelerden bir diğerkini ün ve toplum beğenisi ile açıklamaktadır. Grafitide görüldüğü gibi kendi içine kapalı (yazarlararası bir iletişimin olduğu) bir komün kültürü olmadığını ve “bireysel bir dışavurum” alanı olmadığını ifade etmektedir:

“Ünlü olmak ve övgüler. Bunu herkes sever. Bu güzel bir şey. İnsanlar sevmese yaptığım şeyi devam ettirmem. Bazıları sadece kendini bir ifade aracı olarak görüyor ama ben bu şekilde görmüyorum, sadece kendim için yapmıyorum bu sanatı.” (30 Ekim 2017)

Görüşülenlerin bir diğerk ortak vurgusu, grafiti ve sokak sanatı eylemliliğinin güçlü duygusal ve içgüdüsel hisleri ortaya çıkarmaya yardımcı olduğu ve bir ihtiyacı tamamladığı yönünde olmuştur. Iakovos Volsov’a göre:

“Bunu yapmak zorundayım hissi. Aksi durumda boş hissediyorum. Önemsiz hissediyorum. Hiçbir şey yapmamış gibi. Bu bir ihtiyaç. Neden olduğunu bilmiyorum. Yoksa sıradan bir insan olurdum.” (7 Aralık 2017)

Olga Mavrommati ise sanatın bir arınma biçimi olarak ve iletişim kanalı olması boyutu ile kendisini güdülediğini ifade etmektedir:

“Daha temiz daha özgür olmak için bir yol, temizlenmenin yolu. Kendini ifade etmek, ruhunu başka insanlara göstermek, konuşmak. Konuşmanın bir yolu, zorundalık.” (22 Ocak 2018)

Simple G de üretim motivasyonunu benzer olarak iletişim kurma arzusu ile açıklamış ve para kazanmanın da bir diğer güdü olduğunu belirtmiştir:

“Bu hayat çok hızlı ve kısa ve kendimden bir şey ile insanlar ile iletişim kurmak istiyorum. Aynı zamanda işim bu ve para kazanıyorum. Sevdiğim bir işi yapmak ve bundan para kazanabilmek, geçim sağlayabilmek iyi hissettiriyor.” (6 Ocak 2018)

Shiner, sanat dünyasının yakın zamandaki yönelimini, *“son otuz yılın başlıca eğilimlerinden biri, en mahrem kişisel alandan tutun da en genel siyasal alana kadar bütün bir hayatla sanatı yeniden bütünleştirmeye çalışmak”* (2004: 402) olarak açıklamıştır. Shiner’in ifade ettiği sanat ile hayatı bütünleştirme eğilimi, kamusal alanda üretici olan grafiti ve sokak sanatçıları için de bir motivasyon kaynağı olabilmektedir. STMTS’in ifadesi ile:

“Herkes işinin önünden geçebilir ve aracasız bir şekilde görebilir. Direkt bir dokunma. Gündelik hayata sanatı taşımanın ve insanları bir araya getirmenin en güzel yolu sokak sanatı. Sanatın tüm insanlar için dolaysız olması.” (26 Aralık 2017)

Sokak sanatçısı WD ise benzer bir motivasyona sahip olduğunu şöyle açıklamaktadır:

“İletişim arzumun yanı sıra sanatı herkesin günlük yaşamının bir parçası olarak erişilebilir kılmak. Sanatın kendisi problemleri çözemez fakat akıl ve eleştirel düşünme için bir tür süper besindir.” (7 Kasım 2017)

Özetle, grafiti ve sokak sanatçılarının üretim motivasyonları her iki türün teknik, niyet ve işlevi bakımından ayrılmaktadır. Grafiti kültürü bir topluluk aktivitesi olması ve kendi cemiyeti ile diyalog kurmayı merkeze alması bakımından sanatçıların motivasyon kaynakları da buna uygun olarak sosyal etkileşim yönü ile ön plana çıkmaktadır. Çoğu zaman, grafiti sanatçıları diğer grafiti sanatçılarını birincil dinleyici kitlesi; halkı ise ikincil bir seyirci olarak görmektedirler (Bowen,

1999: 33). Başka grafiti sanatçıların, çalışmalarını anladıklarını ve bir parçanın kalitesi hakkında yorum yapmaya daha uygun olduklarını hissetmektedirler. Sokak sanatı üretimindeki motivasyonlarının yüzü ise kente ve yaşayanlarına daha dönüktür. New York'un ünlü sanat kolektiflerinden biri olan FAILE, sokak sanatının sokaktaki izleyicilerle, insanlarla, kitlelerle etkileşime girmekle ilgili olduğunu çizmektedir (Lewisohn'dan aktaran; Taş ve Taş, 2015: 87). Atinalı sokak sanatçıların üretim motivasyonları bu ifadeye uygunluk göstermektedir. Ek olarak, aktörlerin motivasyonları, kimlik edinimi, adrenalin patlaması ve duygusal tatmin, maddi beklentileri karşılayabilmek, kentteki diğer yaşayanlarla iletişim kurmanın bir aracına sahip olmak, gündelik hayat akışında insanların herhangi bir aracı olmaksızın sanat ile bağ kurulabilmesi ve politik zeminde alan yaratma veya eleştirel tutumları açıklayabilmek şeklinde geniş bir çeşitlilik göstermektedir.

3.5.4. Kullanılan Malzeme ve Tekniklerin Arka Planı

Saha görüşmesi yapılan sanatçıların bazılarının grafiti bazılarının ise sokak sanatı ile uğraşması ve bir kısmının ise her iki türe dair de üretimlerinin olması çalışma yöntemleri ve kullanılan teknikler bakımından da bulguları birbirinden farklılaştırmıştır. Görüşmecilerin ortak kanısı; grafitinin doğasına uygun bir biçimde yalnızca spreyci boya ile yapılacağı; sokak sanatının ise sınırsız bir malzeme yelpazesine sahip olduğu yönündedir.

Çalışma yönteminden doğan farklılıklar grafiti ve sokak sanatı ve “vandalizm” ve “sanat” arasında çizilen çizginin grafitinin aleyhine, sokak sanatının ise lehine sonuçlanmasına katkıda bulunmaktadır. Manco'nun (2002: 9) ifadesi ile: *“Bir fikir olarak grafiti sanatı, her zaman diğer sanatçıların çabaları ile var olagelmıştır ve farklılık, kriminal görülen bir yöntem ile veya geleneksel sanat dünyasının dışında bir yöntemle (yetkilendirilmiş veya ücretlendirilmiş) kendini ifade etmekten doğmaktadır.”* Sonucunda grafiti toplumsal olarak kabulü olmayan; sokak sanatı ise toplumun sahiplendiği ve desteklediği kamusal bir sanat türü ilan edilmektedir. Manco'nun ifade etmiş olduğu (2002: 9), geleneksel sanat dünyasının çalışma yönteminin dışında “spreyci boya” ile çalışmak başka bir toplumsal tepki almakta iken; yerleşik sanat düzeninin araçları olan palet, fırça vb. malzemeler ile üretim yapmak başka bir etki yaratmaktadır. Görüşmeciler bu fikri doğrulamaktadır. Grafiti ve sokak

sanatçısı olan ve ağırlıklı olarak sokak sanatı üretimi yapan Dreyk the Pirate şu şekilde belirtmektedir:

“Her malzemeyi kullanabilirim. Fırça da kullanıyorum. Kalemli kullanmayı da çok seviyorum. Sprey ile başladım ama sonra bıraktım çünkü daha pahalı. Bir de önemli bir nedeni aslında şu: Yunan halkı seni sokakta elinde spreyle gördüğünde hemen illegal bir şey havası doğuyor, kızabiliyorlar. Ama fırça ile aynı şeyi yaptığında ‘Ah ne kadar harika!’ diyorlar. Sprey ile polis gördüğünde %99 durdurur ve bakar. Ama fırça ile görürse %30 ihtimalle durdurur, sorgular.” (11 Kasım 2017)

Grafiti ve sokak sanatçısı olan ancak ağırlıklı olarak grafiti üretimi yapan; yalnızca maddi kazanç sebebi ile sokak sanatı üretimi olan Billy Gee ise şöyle söylemektedir:

“Bugün İngiltere’ye gitsem ve spreyle boya ile bir şey yapsam polisler alır ve götürür. Atina’da da benzer olarak böyledir. Ama fırça ile bir şey yapsam, ‘sokak sanatı’ olur. Galeriler yaptı bunu. Bugünün modası bu!” (30 Aralık 2017)

Bir başka olarak, ekonomik kriz ve maddi yetersizlikler sanatçıların hangi malzemeyi, hatta hangi rengi kullanacağını belirleyebilmektedir. Bu tür durumlarda da Becker’in (2013: 111), *“Tüketici ekonomisinin olağan faaliyetleri genel kullanım için sıradan ürünler üretir ki bu bir sanatçı için oldukça geniş bir çeşitlilik”* ifadesinin hayata geçirilebildiği görülmektedir. Rus asıllı sanatçı Iakovos Volsov bunu şekilde doğrulamaktadır:

“Altı yıl önce spreyle boyanın pahalı olması sebebiyle ikinci el kıyafet kullanmaya başladım. Bu sebeple başladım ve sonra sevdim. Aynı zamanda farklı. Ama başka şeyler de kullanıyorum; kâğıt bardak, oyuncaklar. İkinci el hepsi. Sıklıkla çocuk kıyafetleri de kullandım çünkü tutkal ile onları bir araya getirmek daha kolay.” (7 Aralık 2017)



Şekil 3.6. Iakovos Volsov (NAR), “Lies” (2014),
Kaynak: Iakovos Volsov

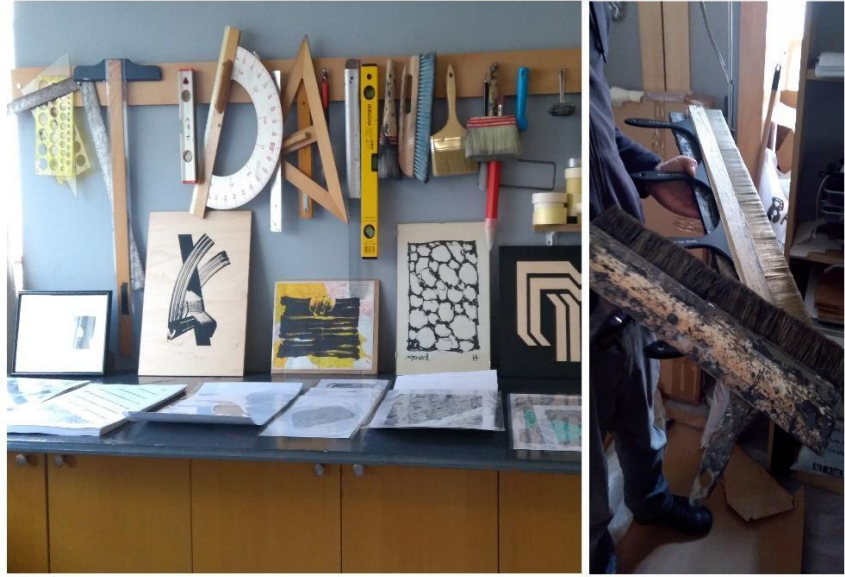
Iakovos Volsov’un benimsemiş olduğu bu üslup (Şekil 3.6), Philip Brickman ve Howard Becker’in yönetiminde Chicago’da düzenlenmiş olan Tactile Sanat Grubu’nun üretimine de benzemektedir. Grup ilk eserlerini üretirken sanatçılar üniversite öğrencilerinin evlerinde bulunan fasulye, meyve, sebze vb. gıda malzemelerini kullanmışlardır. Amaçları, gündelik hayatın parçası olan nesneler ile sanatın oluşturulabileceğini ve “dokunulabilir” olacağını göstermektir (2013: 111). Yalnızca mural çalışmaları yapan Atinalı sokak sanatçısı Fikos ise malzeme seçimindeki tercihini çoğunlukla akrilik boyalardan yana kullandığını ancak gelenek, mitoloji ve tarih vurgusunu daha iyi biçimde yansıtabildiği için bazen “yumurta tempera”¹⁴ kullandığını şu şekilde belirtmektedir:

“Yumurta temperanın özel bir karakteri var. Transparan ve geleneksel Bizans sanatının bir tekniği aslında. İnsanlar onlarla ilişkili her şeyin özel olduğunu düşünür. Gerçek şu ki, hepimiz özel insanlarız, ancak yaşadığımız durumlar binlerce yıldan beri tüm insanlık yarışında aynı. Acı, sevinç, üzüntü, kurtuluş, inanç, aşk... Yıllar geçtikçe bu bilgeliğin, her ulusun mitolojisinde ve halk geleneğinde gizlendiğini fark ettim. Ve bunu da yumurta tempera tekniği ile vermenin özel bir anlamı var.” (30 Ekim, 2017)

¹⁴ Yumurta Tempera: Yumurta, su ve tutkal ile boya maddesinin karışımı ile oluşturulan boyama tekniğidir (Kaynak: Derinlemesine Görüşme, 30 Ekim 2017).

2011 yılının Mart ayında kurulmuş olan sokak sanatı grubu Blaqk'ın üyesi Greg Papagrigoriou ise geometrik formlar, kaligrafi-tipografi yoğunluklu üretimler yaptıklarını ve malzeme kullanımında yoğun olarak mürekkep ve kalın boya fırçalarını (Şekil 3.7) tercih ettiklerini şöyle açıklamaktadır:

“Çin, Japon, Hint ve Türk kültüründeki kaligrafilardan besleniyoruz. Japon ve Çin malzemelerini, fırçalarını kullanıyoruz. Ve çoğunlukla da bu arzumıza uygun olarak mürekkep kullanarak formları oluşturuyoruz.” (28 Aralık 2017)



Şekil 3.7. Blaqk grubunun atölyesi, çalışma malzemeleri

Kaynak: Atina, Neos Kosmos. Yazarın Kendi Çektiği Fotoğraf, 28 Aralık 2017

Üretim sürecinde kullanılan malzemeyi belirleyen bir diğer durum, grafiti ve sokak sanatının yasa dışı bir kamusal müdahale olmasından kaynaklanabilmektedir. Çalışmayı duvar yüzeyine uygularken çoğu zaman hızlilik ve pratiklik gerekmektedir. Buna bağlı olarak, sanatçılar hem mesajlarını net bir biçimde verebilmek hem de pratik ve hızlı olmak amacı ile paste-up, wheatpaste tekniğini kullanabilmektedir. Sokak sanatçısı STMTS (Stamatis) kamusal alanda üretim yaparken yalnızca paste-up tekniğini kullanmaktadır:

“Öncesinde çizim defterinde taslağı oluşturuyorum. Sonrasında tarayarak el baskısını yapıyorum, renklendirmesini yapıyorum. Ve sokağa çıktığımda yalnızca tutkal ile yapıştırması kalıyor.” (26 Aralık 2017)

Görülmektedir ki, kullanılan teknik ve malzeme tercihi basit birer saf ya da estetik tercihler değildir. Sanatçıların içinde bulunduğu maddi koşullar, bazı malzemelerle toplumsal mesaj aktarımının net olarak verilebilmesi, kültürün içindeki diğer sanatçılardan ayrılmak, toplumun saygısını kazanabilmek ve hukuki bir yaptırım ile karşılaşmamak vb. kaygılar sonucu malzeme ve tekniklerin kullanımı da çeşitlenebilmektedir. Nihayetinde her bir karar toplumsal koşullar neticesinde belirlenmektedir.

3.5.5. Çalışma Bölgelerini Nasıl Belirledikleri

Grafiti ve sokak sanatı altkültürel bir form olması yönü ile yasa dışı bir zeminde ve anonim kimliğe dayalı bir ritüeldir. Bu duruma uyumlu olarak sanatçılar kamusal alandaki üretimlerini hızlı bir biçimde, pratik olarak ve polise ya da mahalle yaşayanlarına yakalanmadan, şikâyet edilmeden yapmak zorunluluğundadır. Söz konusu gereklilik “izinsiz” (illegal) çalışılmakta olan duvar yüzeyleri için geçerlidir.

Atina her ne kadar Avrupa’nın diğer kentlerine kıyasla ekonomik ve sosyal krizlerle boğuşması; grafiti ve sokak sanatını önleme konusunda az kaynak ve hırslı olan bir şehir olma özelliği gösteriyor olsa da (Coraline, 2015: 15) kamusal alanda “izinsiz” olarak üretilen grafiti ve sokak sanatı bir suç niteliği taşımaktadır. Bu sebeple grafiti & sokak sanatçıları çizim ve resimleme bölgelerini belirlerken mahallenin ve duvarın durumunu ve polis kontrolleri vb. faktörleri göz önünde bulundurmaktadır. Görüşülen sanatçıların çoğunluğu kriz tarafından dönüştürülmüş bir kent olması sebebi ile Atina’da terk edilmiş bina ve fabrika gibi çok fazla yapının bulunduğunu ve son yıllarda sanatsal üretim için bu tür alanların ağırlıklı olarak tercih edildiğini belirtmektedir. Bu tercihlerinin altında, polis kontrolünden uzak kalabilmek ve kısa sürede hızlı üretim yerine uzun saatler çalışabilmek, sanatçılar arasında farklılaşmanın bir yolunu aramak, kent merkezinde çalışılabilecek bir duvarın kalmaması gibi sebepler bulunmaktadır. Kamusal alanda görünür olmak kaygısı da bulunan bir sanat türünün terk edilmiş bölgelerde yapıldığında neredeyse kimsenin göremeyecek olması da bir problem olarak görülmemektedir. İnternet ve sosyal medya tüm şehirlerde görünür olmasını sağlayacaktır:

“Terk edilmiş yerleri tercih ediyorum öncelikle. Sorun da yaşamıyorsun böylece. Polisle sorun olsa bile ciddi olmuyor. Ceza da almıyorsun. Kimsenin görememesi sorun değil çünkü internet var. Fotoğraf çektikten sonra, sorun değil.” (Dreyk the Pirate, 11 Kasım 2017)

Blaqk grubunun üyesi olan Greg Papagrigroui ise kent merkezinde duvarlardaki çizimlerin katmanlaşarak üst üste yoğun olması sebebiyle terk edilmiş alanları tercih ettiğini aktarmaktadır:

“Son beş yıldır, arkadaşlarımla terk edilmiş yerlere gidiyoruz. Son yıllarda çok fazla var zaten. Az insanın görmesi bir sorun değil. İnsanlar ile direkt bir iletişim kurmayı istemiyoruz bazen. Merkez çok dolu ve ilgi çekmiyor. Onun yerine, temiz, sessiz, kimse görmediği ve çok ilginç yerler var.” (28 Aralık 2017)

Benzer bir fikri Lune 82 de desteklemekte ve kent merkezindeki duvarların yoğun olmasının sanatın ve sanatçının değerini engellediğini ifade etmektedir. Ek olarak, terk edilmiş bölgeler iyi bir kompozisyon ve fotoğraf için de uygun bir ortam yaratmaktadır:

“Özellikle bu yıl terk edilmiş yerlerde çalıştım; fazla insanın bilmediği. Merkezde yerlere gitmiyorum artık. Sessizlik ve az insan önemli. Sanatımı öncelikle insanlar için değil kendim için yapıyorum. Keşfetmeyi ve gizli duvarları seviyorum. Eskiden Omonia ve Monastiraki’de yapıyordum. Ama artık oralar çok yoğun ve yorucu. Sanatın değeri, sanatçının değeri biraz da görülebilmesinden geçer ve oralarda bunu pek göremeyiz. Kalite de düşük. 20-25 yaşlarımda daha sorgulamadan her yerde boyadım; otobüs, tepe yerler, sokaklar vb. Artık isteklerim başka. Güzel bir lokasyon olması, kompozisyonun iyi olması ve fotoğraf çok önemli.” (17 Aralık 2017)

Ve Lune 82, “illegal” bir duvarda çalışacağına artık daha fazla özen gösterdiğini bir not olarak şöyle belirtmektedir:

“Kısa bir süre sonra önlemler artacak. Mesela metrolar. Para cezası alıyorsun ve ceza parçanın büyüklüğüne göre değişiyor. Yeni metroların temiz

olduğunu görebilirsin. Bu ara ben de illegal çalışırken ekstra bir dikkat gösteriyorum.” (17 Aralık 2017)

Çoğunlukla âtıl durumdaki fabrikalarda çalışan sokak sanatçısı Iakovos Volsov da mekânı belirlemedeki en önemli ayrıntıyı, çalışacağı alanda herhangi bir tag (rumuzun imzası) olmaması ile açıklamaktadır:

“Terk edilmiş bir binada çalışacağım zaman öncesinde kafamda bir tasarım oluşturunuyorum. Birkaç kez gidiyorum, vakit geçiriyorum. İçeride, tag olmamasına dikkat ediyorum. Çalışacağım yerde en dikkat ettiğim şey budur.” (7 Aralık 2017)

Terk edilmiş alanlara yoğun bir ilgi gösterilmekle birlikte kentin asi semti olan Exarcheia da sanatçılar arasında daha güvenilir ve özgür bir bölge olması sebebi ile tercih edilebilmektedir:

“Exarcheia’yı çok seviyorum. Hem yaşamak hem de boyamak için. Daha güvenli. Polis yok ve daha özgür. Sadece isyan zamanlarında zor olabiliyor. Çok sıcak bir mahalle. Herkes birbirini tanıyor, aile gibi.” (Olga Mavrommati, 22 Ocak 2018)

George Gounezos ise Exarcheia’yı boyamak için en kolay yer olarak tanımlamakta; eskiden orada çalıştığını fakat artık kimsenin görmediği yerlerde çalışmanın daha cezbedici olduğunu şöyle açıklamaktadır:

“Eskiden Exarcheia’da boyardım. En kolay yer boyamak için orası. Kalabalıklaştı ve turistik biraz daha. Bir süredir, başka yerleri keşfetmeyi seviyorum; gizli bir sır gibi olan, kimsenin görmediği yerler. Zaten, sahibi olmayan ya da umursanmayan çok fazla boş alan var Atina’da. Kamusal alanda kendini ifade etmen için şartlar kolay diyebiliriz.” (10 Kasım 2017)

Exarcheia ve terk edilmiş, âtıl durumdaki bölgelerde çalışmanın ilgi görmesinin dışında kent merkezi de sanatçılar için halen bir üretim alanı olarak tercih edilmektedir. STMTS, Atina kent merkezini tercih etme sebebini şöyle açıklamaktadır:

“Çalışma alanı olarak özel bir yer yok ama tercihim tabii ki merkez. Çünkü, çok fazla kontrast var; kirli-temiz yerler, göçmenler, farklı binalar ve estetikler. Kaos. Güzel ve çirkin. Kısaca, merkezde duvar keşfetmeyi seviyorum. Bir de kamusal alanda bir sanat üreteceksem merkezde olmak daha görünür olmasını sağlıyor. Daha görünür olan yerleri seçerim ama turistik yerler dışında. Merkezin daha ticari olmayan yerlerini tercih ederim. Ve daha iyi bir duruma getirmek için genelde kötü durumda olan duvarları tercih ediyorum. Böylece daha güvenli duvarları da seçmiş oluyorum.” (26 Aralık 2017)

Bir diğer öne çıkan özellik ise bazı görüşülenlerin, özellikle grafiti sanatçılarının, çalışılacak mekânı belirlerken gerek güvenlik gerekçesi gerek ise grafitinin mahalle kültürüne dayalı bir altkültürel form olması sebebi ile yaşadıkları mahalle ve gündelik hayatını yoğun olarak geçirdikleri bölgeleri tercih ettikleri görülmektedir:

“Syngrou’da yaşıyorum. İşaretlerimi oralarda takip edebilirsin. Atina’da olmamıza rağmen çok özgür hissetmiyorum ve etrafı iyice gözlemliyorum. Mahallemde ve okula (Atina Güzel Sanatlar Okulu) giden yolda bazen benimle konuşan bir duvar oluyor, sevdiğim bir yer oluyor. Sadece yürüyorum ve ‘yapmalıyım’ diyorum. Ya da bazen bir şeyler ‘yapmamalıyım’ diyorum. Bunun kararını vermek aslında bir tür savaş-mücadele gibi içimde.” (One Euro, 11 Ocak 2018)

Sokak sanatçısı TONA ise şablon çalışmalarını yerleştireceği bölgeyi belirlerken duvarın özelliğinin belirleyici olduğunu ifade etmektedir:

“Bugünlerde izleyicilerle olduğu gibi yüzeyle de etkileşime girmeyi seviyorum. Bakımsız, düzensiz dokuları ve kırık/çatlak yüzeylerin üzerine temiz bir şey koymayı ve kontrast oluşturmayı seviyorum.” (18 Ocak 2018)

Özetlersek, grafiti ve sokak sanatçılarının çalışma bölgelerini belirlemede gerek farklılaşma ihtiyacı gerek güvenli bir şekilde üretim yapma sebebi ile terk edilmiş/âtlı bölgeler son dönemlerin yükselen bir tercihi olarak anlaşılmaktadır. Bir

başka olarak, her duvarın bir tuval kabul edildiği protest semt Exarcheia'nın özerk ve polisten uzak konumu sayesinde üretim yapmak için ideal bir semt olduğu fakat duvarların yoğun kullanım sebebi ile katmanlaşarak artık “okunamaz” bir hal alması ve turistikleşmesi gibi sebeplerle sanatçılar tarafından çok fazla tercih edilmemektedir.

3.5.6. Müze ve Sanat Galerileri ile İlişkileri

Nispeten kapalı toplulukların dilini oluşturan grafiti ve mümkün olduğunca geniş bir kitleye hitap eden sokak sanatı ortaya çıkışından bu yana vandalizm ve sanat arasındaki çizgide anlamı bağlama göre değişerek var olmuştur. Kesin olan şu ki, grafitiler, gettolarda yaşayan insanların, kentlerdeki ayaklanmalarının bastırılması sonucunda ortaya çıkmıştır (Baudrillard, 2004: 144). Ancak bugün gelinen aşamada, yazı-çizimler ve görüntülerin Baudrillard'ın bahsettiği anlamda sadece bir tür gösterge isyanı olarak dilbilimsel bir gettoda kenti istila etmekte olmadıklarını söyleyebiliriz. Bugün aynı zamanda grafiti ve özellikle de sokak sanatı, sanat kurumları; müze ve galeriler ile de ilişki içerisindedir ve doğasının dışında bir özellik göstermektedir. Museum of Modern Art (New York), Tate Modern (Londra), Pera Müzesi (İstanbul) vb. gibi pek çok köklü sanat kuruluşu ve galeriler bünyesinde grafiti ve sokak sanatı temalı sergiler düzenlemekte; uygulamalar bazen kanvas, tuval vb. geleneksel tablolar üzerine bazen ise duvar yüzeylerine yerleştirilmektedir. Galeri sahiplerinin bu ticari ilgileri bir boyutu ile alternatif estetik ve sosyal bir formu hâkim sanat dünyasına dâhil etme çabası olarak yorumlanabilir. Ortaya çıkış sebebinin bir yönü de müzelerin kurumsal ve muhafazakâr özelliğine tepki olan grafiti ve sokak sanatının bu ilişkiye dâhil olması ise halen hararetli bir tartışmadır. Avustralyalı grafiti yazarı Paolins grafiti yazımını “kontrol edilemez sanat” olarak tanımlamakta ve eklemektedir:

“Eğer isterseniz, asi ve yönetilemez bir sanat formudur. Bütün kurallarla alay eden insanlar tarafından yapılır. Eğer müzeye girerse artık içgüdüsel bir şey olmayacağı için kaybedecektir. Sokakta kalmak zorundadır. Birileri tarafından sokakta yapıldığı sürece, arkasında motivasyon var demektir, sadece moda değil.” (Brighenti, 2010: 321).

Bu aşamada bir not olarak belirtirsek, grafiti ve sokak sanatının galeri ve müzeler ile olan bağının güçlenmesinde Banksy'nin ve popüler işlerinin katkısı oldukça fazladır diyebiliriz. Banksy sanatı sokağa taşımış; sanat kurumlarına karşı muhalif bir tavır benimsemiş ancak aynı zamanda müzelere yerleştirdiği eleştirel perspektifli işleri British Museum gibi köklü sanat kuruluşları tarafınca da kaldırılmayarak müze kalıcı koleksiyonuna eklenmeye başlamıştır (Özen ve Eken, 2017: 500). Kısaca, grafiti ve sokak sanatçıları ve müze & galeriler ile olan ilişkileri ironik olup pek çok boyutu ile tartışmaya açıktır.

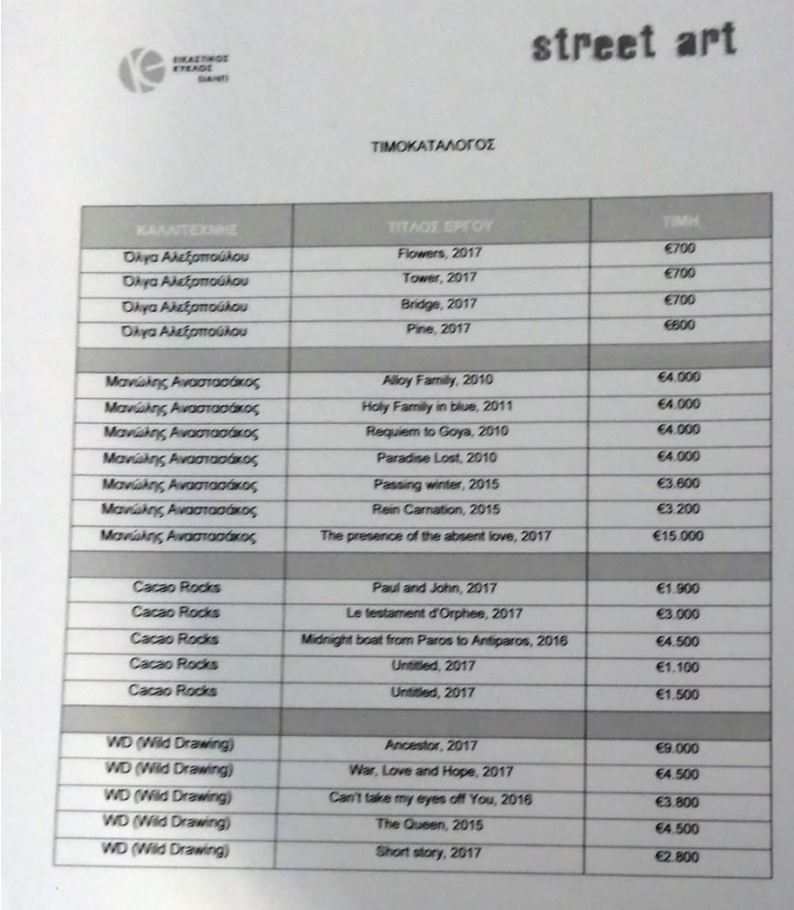
Atina grafiti ve sokak sanatı sahnesinde de dünyadaki eğilime benzer olarak sanatçılar galeri ve müzeler ile bağ kurmakta ve çeşitli organizasyonlarda yan yana gelmektedir. Görüşülen sanatçıların bazıları bu ilişkiye olumlu bakmakta ancak sorgulamakta ve bazıları ise içinde olmayı altkültürel sanatın doğası gereği reddetmektedir. Müzeler yoğun olmamakla birlikte bir ilgi göstermekte; sanat galerilerinin ise daha yakın bir ilişki kurduğu gözlemlenmektedir. Ancak, görüşülenler, galerilerin de eski gücünü kriz ve sosyal medyanın da gelişimi nedeni ile kaybettiğine dair ortak bir vurguda bulunmaktadır. Grafiti ve sokak sanatçısı Billy Gee şöyle ifade etmektedir:

“Eski günlere bakarsak, güç galerilerdeydi: ‘Satın alacak insanlara sahibim, bağlantım var; ağımlıyım bu yüzden bana ihtiyacın var.’ diyorlardı. Fakat şimdi bu sosyal medya ile değişti, ‘benim kaç bin takipçim var’ oldu. Grafitiyi ‘cool’ bir isimle ‘sokak sanatı’ yaptılar ama galeriler de darda.” (30 Aralık 2017)

Atina’da saha çalışmasının yapıldığı tarih aralığında sokak sanatı ve grafiti temalı sergi çalışmaları da ziyaret edilmiş ve görüşülen kişilerin bu sergiler hakkında ne düşündükleri sorusu yöneltilmiştir. Ikastikos Kyklos Sianti’nin düzenlediği “Art In The Streets Of The World” isimli sokak sanatı sergisi buna bir örnektir. Özellikle galeride yer alan sanat çalışmalarının fiyat aralığını gösteren liste (Şekil 3.8) sanatçılar tarafından “sosyal gerçekliğin dışında” bulunmaktadır. Billy Gee’nin ifadesi ile;

“Sanat galerileri 2008’e kadar bu fiyatları satabiliyorlardı. Bir balonun içindelerdi. Kahrolası bir moda bu. Günün sonunda kaybediyorlar. Bugün bu

fiyatları kim umursuyor? Bu sergidekilerin hiçbirini satamadılar. Bir şeyler değişiyor. Bu oyunu biz kurduk, galeriler değil. Bu değişecek. Sokağın bir kuralı var ve sokağa saygı duymalısın.” (30 Aralık 2017)



ΚΑΛΕΣΤΕΚΝΙΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΟΥ	ΤΙΜΗ
Olga Alexopoulos	Flowers, 2017	€700
Olga Alexopoulos	Tower, 2017	€700
Olga Alexopoulos	Bridge, 2017	€700
Olga Alexopoulos	Pine, 2017	€600
Mavroulis Anastasakis	Alloy Family, 2010	€4.000
Mavroulis Anastasakis	Holy Family in blue, 2011	€4.000
Mavroulis Anastasakis	Requiem to Goya, 2010	€4.000
Mavroulis Anastasakis	Paradise Lost, 2010	€4.000
Mavroulis Anastasakis	Passing winter, 2015	€3.600
Mavroulis Anastasakis	Rein Carnation, 2015	€3.200
Mavroulis Anastasakis	The presence of the absent love, 2017	€15.000
Cacao Rocks	Paul and John, 2017	€1.900
Cacao Rocks	Le testament d'Orpheus, 2017	€3.000
Cacao Rocks	Midnight boat from Paros to Antiparos, 2016	€4.500
Cacao Rocks	Untitled, 2017	€1.100
Cacao Rocks	Untitled, 2017	€1.500
WD (Wild Drawing)	Ancestor, 2017	€9.000
WD (Wild Drawing)	War, Love and Hope, 2017	€4.500
WD (Wild Drawing)	Can't take my eyes off You, 2016	€3.800
WD (Wild Drawing)	The Queen, 2015	€4.500
WD (Wild Drawing)	Short story, 2017	€2.800

Şekil 3.8. “Art In The Streets Of The World” Sergisi, Eserlerin Fiyat Tablosu

Benzer olarak, sokak sanatçısı Olga Mavrommati, galerilerdeki fiyatların vatandaşların maddi durumunun ötesinde olduğunu belirtmiş ve bunun yanı sıra sanatçıların galerilere yaptığı kira ödemeleri ve satılan çalışmalardan alınan komisyonların da eklenmesi ile galerilerin pek çok zorlu yüzünün olduğunu aktarmaktadır:

“İnanılmaz fiyatlar. Geçen hafta bir galeri ile görüştim; (hoşlanmıyorum galerilerden de ama neyse) artık satın alacak bir müşterileri olmadığını söylediler. Sattıkları her bir ürün başına da %50 pay alıyorlar. Ve bazen de galeriye para ödemek zorunda kalıyorsun. Ortalama 200 Euro kadar kira parası. Bu yüzden galeriler ile anlaşmak zor.” (22 Ocak 2018)

Bir başka sokak sanatçısı, Dreyk the Pirate de benzer olarak krizin galerileri etkilediğini; artık sadece daha düşük fiyatlı çalışmaların satılabilir ve kabul edilebilir olduğunu açıklamaktadır:

“Galeriler yaptığımız işi ‘para’ olarak görüyor normal olarak. Bu insanlar ile anlaşarak zaman kaybediyoruz biraz da. Yunanistan dışında çok daha kolay her şey. Halen, çok yüksek fiyatlı çalışmalar var. 10 yıl önce galeriler bunları satabiliyorlardı. Ancak bir şeyler değişti bunu anlamıyorlar. Nisan’da ilk solo sergimi yaptım. Boyutları küçük ve düşük fiyatlıydı ve böylece satabildim.” (11 Kasım 2017)

Görüşülen sanatçıların birçoğu galeriler ile ilişki kurmaya olumlu bir yaklaşım göstermektedir. Bu eğilimin sanat çalışmalarına ise bir yönü ile zarar verebileceğini; galeri/müze de yer alan çalışmanın artık grafiti ya da sokak sanatı olarak adlandırılmayacağını ancak yine de bir “kafes” olarak değil yaratabileceği imkanlar üzerinden değerlendirmenin doğru olduğunu savunmaktadırlar. Dreyk the Pirate şöyle açıklamaktadır:

“Zarar veriyor mu? Bir yönü ile evet. Dünyada büyük bir moda şu an. Bir süre sonra bence sönecek biraz daha. Şu an satabiliyor. Galeride olmayı bir kafes gibi görmüyorum. Sokak sanatı olmuyor, tabii ki başka bir şey. Fakat, yaşamak için bir yol olabilir. Brezilyalı ikiz sanatçıların grubu olan Osgemeos’u buna örnek verebiliriz. Çok ünlüler ve para kazanıyorlar ama parayı bunun daha fazlasını yapmak için kullanıyorlar. İyi tarafta kalabilmek için her zaman bir yol olabilir. Ya da hayranların varsa, senden bir parçanın onun duvarında olması da güzel bir şey. Yani, bir şeyleri sergilemek iyi bir fikir olabiliyor.” (11 Kasım 2017)

Lune 82 isimli sanatçı da galeriler ile olan ilişkinin zarar verici olabilse de iyi bir fikir olarak değerlendirilebileceğini aktarmaktadır:

“Eskiden reddediyordum; gençken. Artık çok fazla böyle düşünmüyorum. Bu tür organizasyonlara katılmamaya çok direnemiyorsun. Bir şey yapılacaksa, organize bir politik eylem ile direnmek gerekir. 1990’lardan beri grafiti galerilerde

aslında. Çok yeni bir şey değil. Yunanistan için yeni; yaklaşık 10-12 yıldır var. Sanattan para kazanarak yaşamak iyi hissettiriyor çoğu insana. Evet zarar veriyor fakat nerede duracağını ve nereye gideceğini biliyorsan çok kötü bir durum değil. Eğer paran yoksa nasıl yapacaksın? İyi bir stilde iş yapacaksan, para lazım.” (17 Aralık 2017)

Görüşülen sanatçıların bazıları ise galeri ve müzelerin düzenlediği etkinliklerin içinde olmayı reddetmekte ve “sokak sanatı” olarak isimlendirilmesine de tepki ile yaklaşmaktadır. Olga Mavrommati şöyle ifade etmektedir:

“Galeri ve müzelerin neden bunu ‘sokak sanatı’ olarak adlandırdığını anlamıyorum. Sokakta yapılan bir iş değil, sokak sanatı halka açık olmalıdır. Ve sokak sanatı satmak için değil paylaşmak içindir. Bu sokak sanatı değil, başka bir şey.” (22 Ocak 2018)

This Is Opium da galerilerin menfaatlerinin içerisinde yer almak istemediğini belirtmiş ve galerilerin bu ilgilerinin altında “yerellik” i kullanma arzularının da yattığını belirtmiştir:

“Farklı bir şey oluyor, sokak sanatı değil. Daha yerel bir şey oluyor bir de galeride. İnsanların anlamadığı değil de anladığı türden. Çoğu zaman materyal alımına da karışmıyor yardım etmiyor galeriler.” (10 Kasım 2017)

Atina’da mural çalışmaları ile tanınmış ve kamusal alanda ücretli pek çok mural çalışması yapmış olan Wild Drawing (WD) de galeri ve müzeler de bulunmanın sokak sanatının ruhunun dışında bir tavır olacağını belirtmektedir: *“Sokak sanatı iç mekâna maruz kaldığında, sokağın güçlü ve canlı ruhundan uzak bir şey olur.” (7 Kasım 2017).*

Kısaca, görüşülen Atinalı grafiti ve sokak sanatçıları, bu sanatın galeri ve müzelerde yer almasını sorgulamak ve büyüünün bu iç mekânda bozuluyor olduğunu düşünmek ile birlikte söz konusu iş birliğinden doğacak olan avantajların da değerlendirilmesi gerektiğine inanmaktadır. Bir başka ortak kanaat ise, bu “kapatılma” ile, Karaaslan’ın (2008: 66) da ifade ettiği biçimi ile sokağı temsil eden

çalışma ile gösterinin yapıldığı mekân arasındaki bağın kopmakta olduğudur. Bu durumda sokağın getirdiği belirsizlikler ve tehlikeden uzaklaşılır; sokağın adrenalini bertaraf edilir ve bu sanatın en belirgin özelliklerinden biri olan “geçicilik”; varlığının sonsuz olmaması fikri ortadan kalkar.

3.5.7. Kurum ve Kuruluşlar İle İlişkileri: Direniş mi İş Birliği mi?

Grafiti ve sokak sanatı, doğuşu itibariyle bir altkültürel form olarak, hâkim kültürün alanına yönelik karşı alan yaratma arzusunu içinde taşımaktadır. Bunu eylerken ise varlığını kendine özgü olan üsluplar ve üretimler yolu ile ortaya koymaktadır. Bu üsluplarını eylerken, yasal olmayan bir zeminde hareket ediyor olması; bir tür göstergelerin isyanı ile kenti sarması ve işlevsiz olması; getto bir kültürden gelmesi gibi sebepler ile de “oyun dışı” sayılmaktadır. Bir sapma olarak tanımlandığı zaman ise Selek’in ifade ettiği biçimi ile kuşatılma başlatılır:

“Hâkim kültürün normalleştirme, uyumlulaştırma, rehabilite etme sürecini bozduğu durumda anormal sayılır. Bir sapmanın işareti olarak kabul edilir. Bu ise çoğunluğu kızdırır. Birlik, uyum, konsensus gibi değerlerin hâkimiyetinde olan çoğunluk tarafından kuşatılır. Bundan sonra ya dışlanır ya düzene sokulur” (2001: 25).

Grafiti ve sokak sanatının Atina sahnesi için de bu türden bir kuşatma olmuş; düzene sokmak, Hebdige’nin tarifi ile “iyileştirmek” için metaya dönüştürülmesi yolu izlenmiştir (2004: 88). Bu ehlileştirme sürecinde bir önceki başlıkta aktör olarak müze ve galerilerin bu sanatı yeniden tanımlaması ve başka bir forma dönüştürmesi sürecinden bahsedilmiştir. Ehlileştirmenin bir diğer aktörleri ise şirketler ve belediyeler olmaktadır. Kuruluşlar kâr odaklı hesaplamaları ve genç nüfusun ilgisini çekebilmek; belediyeler ise kenti canlandırmanın, soylulaştırmanın bir aracı olarak ve politik temelli grafiti hareketliliğini ve isyanını önlemek için bu sanatı kullanmayı tercih etmektedir. Bu noktada şu ayrımı yapmak yerinde olacaktır; Coraline’nin (2015: 27) bahsetmiş olduğu gibi sokak sanatında sermayenin kendisini dahil edebilme becerisi grafitiye oranla daha yüksektir. Baudrillard ise şöyle ifade etmektedir:

“Bu duvar boyama işi (mural çalışmalarını işaret ediyor) tepeden inme bir girişim olup, kentsel mekânı bir yenileme ve canlandırma girişimi olarak belediyeler tarafından da desteklenmektedir.” (2004: 145).

Sokak sanatının mimari yapı üzerindeki bu kuralına uygun oyun oynama biçimi, *“kentsel animasyon, katılım ve yenilenme, yani sözcüğün en geniş anlamında bir kentsel tasarım”* (Baudrillard, 2004: 147) olması yönü ile öne çıkmakta ve Lefebvre’in (2015) bahsettiği anlamda sermaye krizinin *“mekâna yerleşerek ve mekânı üreterek”* çözülmeye çalışıldığı bir dönemde bir araç olarak kullanılabilir görülmektedir.

Görüşülen grafiti ve sokak sanatçılarının ikisi dışında (One Euro ve George Gounezos) her birinin hem Atina’da hem de uluslararası alanda kurum ve kuruluşlar ile profesyonel iş ilişkisi bulunmaktadır. Sanatçıların ortak kanısı, Atina’da toplumsal zeminde çok anlaşılmadıkları; bu alanda yeteri profesyonel vizyonun henüz oluşmadığı ve kriz sebebi ile de bunun pek mümkün olmadığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu sebeple sanatçılar Atina ile sınırlı kalmayarak; ABD, İspanya, Fransa, İtalya, Kıbrıs, Türkiye, İsviçre, Avusturya, İrlanda, Norveç, İngiltere, Rusya, Sicilya, Fas, Polonya, Avustralya, Meksika, Hindistan gibi pek çok ülkede gerçekleştirilen kurumlar, kuruluşlar ve festivaller ile iş ortaklıkları yapmaktadır. Dreyk the Pirate şöyle açıklamaktadır:

“Atina’da başarmak diğer ülkelere oranla çok daha zor. Avustralya’da olsak tam tersi olurdu. Pek çok insan bizim burada ne yaptığımızı anlamıyor. Mesela, spreyci şirketleri bunu kullanabiliyor, ‘şu sanatçı benim ürünümü kullanıyor’ şeklinde. Burada avantajları anlayamadılar. Yunanistan dışında sponsor bulmak daha makul; İspanya’da “Montana” boyaları gibi.” (11 Kasım 2017)

Iakovos Volsov ise Atina’da rekabetin yüksek; piyasanın ise küçük olduğunu bu sebeple başka ülkelerde iş yapmaya olumlu bir yaklaşımının olduğunu şöyle ifade etmektedir:

“Kıbrıs’ta bağlantılarım olduğu için bazen oraya davet ediliyorum ve bazı özel firmalarla ücretli işer yapıyorum. Atina’da çok sanatçı/rekabet var ama pazar

yok. Mesela ben bir bina için 1000 Euro olarak fiyat söylüyorum ama 500'e yaptırabileceği başka birini bulabiliyor. Kıbrıs'ta bu rekabet pek yok o yüzden orada yapıyorum."

Blaqk isimli gurubun üyesi olan Greg Papagrigoriou ise yurtdışında düzenlenen organizasyonların misafirperver olduğunu ve aynı zamanda bu kültürün içindeki diğer insanlarla birlikte festivallerde üretim yapmayı önemli bulduğunu ifade etmektedir:

"Atina'da mücadele etmek her geçen yıl zorlaşıyor. Bazen galeri bazen de festival davet ediyor. Organizasyona göre değişiyor fakat kalma, yeme-içme, bilet vb. karşılanıyor çoğunlukla. Gelecekte daha da artacaktır diye düşünüyorum. Hayran olduğun insanlarla tanışmak ve birlikte yapmak da harika." (28 Aralık 2017)

Atina sahnesinde belirgin olarak görülmekte olan bir başka durum, restoran, kafe, mağaza vb. kuruluşların grafiti ve sokak sanatını belediyelere oranla daha aktif bir biçimde kullanmakta olduğudur. Hem belediyeler hem de firmalar bu tür bir iş ortaklığında bulunduğu anda ise çizim yapılmadan evvel sanatçıdan taslak bir çizim planını göstermesini istemekte ve içeriğinin ne ile ilgili olduğunu sorgulamaktadır. Dreyk the Pirate şöyle açıklamaktadır:

"Atina'da belediyeler bunu nadiren kullanıyor. En son Atina dışında bir yerde, Volos'ta bir mural çalışması yaptım. Büyük bir bina yüzeyi boyanacaktı. Sahibine önce taslak çizimi gösterdim. 'Optimistik bir şey olsun istedi. Ve fırtınada direnen bir figür çizdim.'" (11 Kasım 2017)

Ek olarak, Dreyk the Pirate saha görüşmesi sonrasında Dünya Kan Bağış Günü için Sağlık Bakanlığı'na bağlı EKEA isimli kamu kuruluşu tarafından finanse edilen "Be there for someone else" isimli mural çalışmasını yapmıştır.

Belediyelerin ilgisi düşük olmakla birlikte bir ilgi gösterdiğinde de ücretlerin düşük olduğu veya sadece malzeme (sprey ve spreyci ucu başlıkları) giderlerinin karşılandığı da sanatçılar tarafından bir diğer problem olarak belirtilmektedir:

“Belediyeler ile iş yapmaya sıcak bakmıyorum ve hiç yapmadım. Merkezdeki telefon kulübelerini boyatmayı planlıyorlar yakın zamanda. Belediye materyal parasını veriyor ve sadece 100 Euro kadar. Küçük bütçeli işler. Sanıyorum Avrupa Birliği de bir miktar para veriyor bu işlere (grafiti temizliği gibi düşünülebilir).” (Iakovos Volsov, 7 Aralık 2017)

Bu aşamada önemli bir değişimin kapıyı araladığı da görülmektedir; belediyelerin ağırlığı hissedilmekte ve müdahalelerinin ise giderek artacağına işaretleri izlenmektedir. “Atenistas” isimli oluşum ile grafiti müdahalelerinin önüne geçilmek istenmekte ve yazarların imzalarının; tag’lerinin olduğu duvarlar temizlenerek yerlerine mural çalışmaları yapılmaktadır. Peiraios Caddesi’nde, Albrecht Dürer’in “Dua Eden Eller” çalışmasından esin alınarak yapılmış olan “The Praying Hands” (Şekil 3.9) isimli mural buna bir örnektir. Çalışma, Enerji, Çevre ve İklim Değişikliği Bakanlığı ve Atina Güzel Sanatlar Okulu’nun iş birliği ile yapılmıştır.

“Bir anlamı ile grafiti ve sokak sanatı arasında ayrım yaptılar. Verniklediler – anti- grafiti bir şey yaptılar. Eğer bir duvarın üzerine boyarsanız ve birisi örneğin üzerine bir etiket çizmeye çalışırsa, sadece su veya bir bez kullanarak etiketi kaldırabilirsiniz. Sözde “eylemci” bir kolektif arasındaki eylemdi ama fikrime göre sadece belediyeye hizmet eden bir şeydi. Ama turistik bir cazibe getirdi aynı zamanda bu durum ve bu kullanılıyor. Şehir için önemli. Kim bu estetik değere karar verecek sokak sanatında, bu iyi bu kötü sanat. Bu böyle bir şey değil. Yaratıcılığı öldüren bir şey olur benim için de.” (This Is Opium, 10 Kasım 2017)

Bir başka sanatçı, Billy Gee de kentin ilerleyen yıllarda grafitilerden arındırılacağına yönelik kaygısını, Avrupa Birliği’nin bunda payı olduğunu not düşerek paylaşmaktadır:

“Göreceksiniz, birkaç yıl içinde her şeyi silecekler. Bunu hatırlamanızı istiyorum. Avrupa Birliği bastırıyor. Grafitiler silinecek ve mural çalışmaları artacak. 1-2 yıl içinde olacak hepsi. Avrupa Birliği!” (30 Aralık 2017)



Şekil 3.9. “The Praying Hands”

Görüşülen sanatçıların azınlığı ise belediyeler ve şirketlerle ortak iş yapmanın grafiti ve sokak sanatının otonom karakterine zarar verdiğini düşünmekte ve başka rumuzlar kullanarak iş birliği ilişkisi içinde olmanın sanatın protest tavrını korumak için bir yol olabileceğini düşünmektedir. George Gounezos’un deyişi ile:

“Para kazanmak mümkün ama hiç yapmadım. INO, Insane 51, Wild Drawing -WD gibi isimler güzel paralar kazanıyor. Fakat bir sponsorun olduğunda reklam beklentisi doğuyor. Özgür değilsin. Belki başka isimlerle (rumuz) yapar ve iş ile protest sanatı birbirine karıştırmazsan güzel olabilir.” (10 Kasım 2017)

Sokak sanatçısı STMTS gibi görüşülen sanatçıların büyük bir çoğunluğu ise belediye ve şirketler ile olan ortaklığın sanat üretimleri üzerinde olumsuz bir etkisinin olmadığını savunmaktadır:

“Neden zarar versin? Rönesans’tan beri büyük sanatçılar geçimini sanatı ile sağladı. Önemli tek bir şey var; paranın sanatını değiştirmesine izin vermemek. Bu sana bağlı, o para ile ne yaptığın. Ben sanatımı değiştirmem. İlk amacım, düşüncemi ifade edebilmek. İlk amacım para değil. Para başka yollar ile de bulunur.” (STMTS, 26 Aralık 2017)

Özetle, görüşülen grafiti ve sokak sanatçıları ağırlıklı olarak Yunanistan'ın içinde bulunduğu sosyo-politik durum nedeni ile belediyeler ve şirketlerin yeteri ilgiyi göstermediği ve yurtdışında profesyonel olarak daha çok üretim yaptıklarını ifade etmektedirler. Kurum ve kuruluşlar ile doğan iş birliklerinin ise sanatlarına müdahale edilmesine izin vermedikleri sürece sanata zarar vermediğini savunmaktadırlar. Dolayısıyla iş birliği ilişkisinin grafiti ve sokak sanatının direnişçi ve asi doğasına daha baskın geldiği yorumunda bulunulabilmektedir. Devlet kurumlarının ilgisinin sebebi grafiti müdahalelerini engellemek; “kentsel tasarım ve animasyon” aracı olarak sokak sanatını kullanmak olarak görünmektedir. Şirketlerin ise itibarlı bir marka profili yaratmak ve genç nüfuslu bir hedef kitleye ulaşmakta kârlı bir araç olarak sokak sanatını bir araç olarak kullandığı yorumunda bulunulabilir. Görüşme yapılan sanatçıların ilişki kurduğu küresel firmalar Adidas ve Red Bull; yerelde ise özel anaokulu, ilk ve ortaöğretim okulları, restoran ve kafeler, gıda firmaları. Hans Haacke (2018), “Lessons Learned” başlıklı yazısında aktardığı; ABD’li bankacı ve iş adamı David Rockefeller’in 1966 yılında söylemiş olduğu şu sözler de konuyu özetleyici niteliktedir:

“Ekonomik açıdan bakılırsa, sanatla haşır neşir olmanın doğrudan ve elle tutulur getirileri olabilir. Sanat, bir şirkete yaygın tanıtım ve reklam; halk nezdinde daha parlak bir itibar ve daha olumlu bir şirket imajı sağlayabilir. Bu sayede şirket daha iyi müşteri ilişkileri kurabilir, ürünlerinin daha kolay kabul görmesine ve kalitesinin daha üst düzeyde takdir edilmesine zemin hazırlayabilir. Sanatın desteklenmesi çalışanların moralini yükseltebilir ve daha vasıflı elemanların şirkete çekilmesini kolaylaştırabilir.”

Grafiti ve sokak sanatının kurum ve kuruluşlarla olan bu ilişkisi onun işlevsel bir nitelik kazanmasına sebep olmaktadır. Bu durum ise işlevsizliği doğuracaktır; Adorno’nun (1997: 225-227) ifade ettiği biçimi ile: “Sanat eserlerine toplumsal bir işlev mal edilebildiği sürece, bu onların işlevsizliğidir. Onların büyüü, büyü-bozumlarıdır.”

SONUÇ

Kültür, belli bir zaman ve koşullarda insanların kendi varlıklarını üretmesinin, “yaşamlarını yapmasının” neticesinde oluşan ve Bauman’ın (2008: 161) ifadesi ile de “bir düzen inşa ederek, bu düzene uyum sağlamayan ve kaos görünen her şeyle mücadele” ederek kendini sürdürmüştür. Bu süreç sonsuzdur; hâkim kültür farklılıkları evcilleştirerek “içine alma” sürecini sürdürürken öte yandan toplumsal bir muhalefet ve farklılaşma gücü olarak altkültürler doğmaya devam etmektedir. Kültürü bir mücadele alanı olarak tanımlamamıza sebep olan da söz konusu bu ilişkidir. Alt kültürün hâkim kültürel yapılar tarafından bastırılması ve yeni melez anlamlar kazanması iki adımda gerçekleşmektedir: altkültürel tarzları meta biçimine dönüştürme ve/veya ideolojik olarak “etiketleme”. Hebdige (2004: 90) bu süreci açıklarken, dün yadsınan şeylerin bugün egemen kültür tarafından adeta bir girdap gibi yutulduğunu ifade etmekte ve eklemektedir: “Gençlerin altkültürel tarzları her şeye sembolik meydan okumalarla başlayabilirler, fakat muhtemelen kaçınılmaz olarak yeni gelenekler oluşturarak; yeni metalar ve yeni endüstriler yaratarak veya eskileri yenileyerek son bulmalıdırlar.” Buradan hareketle, bir altkültürel oluşum olarak grafiti ve sokak sanatının hâkim kültürle iletişimini; üretici aktörleri (sanatçılar) tarafından bir kültürel pratik olarak güncelde nasıl deneyimlendiğini anlamak bu tez çalışmasının konusunu oluşturmuştur. Konunun sınırlılığı, Yunanistan’ın başkenti olan Atina ile belirlenmiş ve grup ya da toplulukların yaşam tarzlarını, kültürel kodlarını mevcut bağlam içinde inceleyen niteliksel yöntem belirlenmiştir. Bu kapsamda, kartopu örneklem metodu ile Atina’da yaşayan 12 grafiti ve sokak sanatçısı ile derinlemesine görüşme; 3 sanatçı ile ise anonim kalma talepleri doğrultusunda e-posta aracılığıyla görüşme gerçekleştirilmiştir.

Bizzat içine yerleştiği toplumun bir ürünü olan sanat ve konusu & üretimi; toplumun üretim biçimine, politik, kültürel, teknolojik değişimlerine paralel olarak değişime ve dönüşüme uğramaktadır. Sanatın toplumsal gerçeklikten beslenmesi onun aynı zamanda gerçekliğin uzlaşmaz çelişkilerine dolanması sonucunu da

doğurmaktadır (Adorno, 2004: 152). Bu yönüyle grafiti ve sokak sanatı içinde bulunduğu toplumsal tını yansıtmakta; ondan etkilenmekte ve onu da etkilemektedir. 2000’ler ve sonrasında Atina’nın neredeyse yalnızca “kriz” olgusu ile birlikte anıldığı; 2008 sonrası yoğunlaşan kemer sıkma politikaları ve gündelik hayatın bir parçası olmaya başlayan protesto dalgalarının Atina’nın gündemini belirlediği anlaşılmaktadır. Yunanistan’daki mevcut kriz durumunun, ana akım siyaset ve kitle iletişim araçları tarafından dağıtılan söylemin Atina kentindeki duvarlarda; grafiti ve sokak sanatına nasıl yansıtıldığını merkeze alan çalışmalar da buna paralel artış göstermektedir (Avramidis, 2012; Stampoulidis, 2016; Tulke, 2013; Zaimakis, 2015). Saha çalışması göstermektedir ki, grafiti ve sokak sanatı kamusal bir sanat türü olarak krizin üstesinden gelmek için kentte alanları işgal etmeye ve marjinal kabul edilen iletileri kamusal söyleme dahil etmeye devam etmektedir. Öte yandan, kriz sonrası artan üretim aynı zamanda, günümüz sanat piyasası, uluslararası medya ve sermayenin de Atina grafiti ve sokak sanatı sahnesine ilgi göstermesine sebep olmuş ve çekici hale getirmiştir. Sanat üreticilerinin de bunun avantajlarına eklenilebilmesi, bazı sanatçılar için krizin bir fırsat olarak kullanımı sonucunu doğurmuştur. Bu süreç içerisinde, grafiti ve sokak sanatı arasındaki ayrımlar da, dünyadaki genel eğilime benzer bir biçimde daha belirgin bir hale gelmiş; sokak sanatı üretimi daha “makbul” olarak kabul edilmiştir. Sokak sanatının sınırsız bir malzeme kullanımına dayalı olması ve grafitiye oranla kamusal diyaloga daha açık bir tür olması kriz tarafından dönüştürülen bir kentte, Atina’da daha tercih edilir bir tür olmasını sağlamaktadır. Görüşülen sanatçılar, grafitiyi yasa dışılık, kamusal fakat kendi içine kapalı bir grup etkinliği, isyankârlık ile tanımlarken; sokak sanatını kamusal alan ile diyaloga daha açık, piyasa ile daha yakın bağlar kurabilen bir tür olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla, sokak sanatı ile ilgili en büyük sorunun (grafitiye kıyasla) sermayenin her şeye kendisini dâhil edebilme becerisi (Coraline, 2015: 27) olduğu fikri Atina sahnesi için de doğrulanmaktadır. Öte yandan, sanatçılar arasında bir fikir türdeşliğinden bahsedebilmek mümkün değildir; bazıları getto mahallelerden doğan grafitinin sanat galerileri, müzeler ve şirketler tarafından kurumsallaştırılarak sokak sanatı haline getirildiğini savunurken; bazıları sokak sanatını en üst mertebeye yerleştirmekte; Atina’nın grafiti ve “tagging” geleneği sebebiyle kirlendiğini ve daha temiz ve olumlu mesajlar içeren estetik yönü yüksek ve yasal olarak çalışarak üretilen çalışmalara ihtiyaç olduğunu düşünmektedir. Buna bağlı olarak da, grafiti ve sokak sanatçılarının motivasyonları birbirinden

farklılaşmaktadır. Grafiti üretiminde ana motivasyon kaynağı diğer yazarlarla sosyal bir bağın kurulması ve etkileşim yaratılması, adrenalin, kimlik edinimi olarak belirmekte iken sokak sanatı üretiminde, kent yaşayanları ile bağ kurabilmek, sanatsal üretimi kamusal alana taşımak, politik zeminde alan yaratmak ve maddi kazançlar elde edebilmek vb. itici güç olarak görünmektedir.

Saha çalışmasının işaret ettiği bir diğer nokta; grafiti ve sokak sanatı üretiminde kullanılan malzeme ve tekniklerin basit tercihler sonucu oluşmadığı üzerine olmuştur. İçinde bulunulan toplumun maddi koşulları; söz konusu kültürel farklılaşmanın içinde de bir mücadelenin olması sebebiyle sıradan malzemeler kullanmak yerine farklılaşma isteği; hukuki bir yaptırım ile karşılaşmamak, bazı malzemelerle toplumsal mesaj aktarımının net olarak verilebilmesi vb. olarak özetleyebileceğimiz birbirinden farklı kaygılar sonucu malzeme ve tekniklerin kullanımı çeşitlenebilmektedir. Özetle, her bir karar toplumsal koşulların sonucunda belirlenmektedir denilebilir.

Grafiti ve sokak sanatçılarının çalışma bölgelerini belirleme sürecinin nasıl olduğunu değerlendirdiğimizde ise diğer sanatçılara göre farklı bir üslup geliştirebilme ve/veya güvenli bir şekilde ve uzun saatler çalışılabilmesi gibi gerekçeler ile kapatılmış fabrikalar gibi terk edilmiş/âtl alanların sıklıkla tercih edilen üretim alanları olduğu ile karşılaşmaktadır. Bunun dışında ise, kent merkezinde yer alan; Exarcheia, Psirri ve Metaxourgiou, Monastiraki, Omonia gibi semtlerin üretim bölgeleri olarak tercih edildiği söylenilebilir. Her duvarın bir tuval kabul edildiği protest semt Exarcheia'nın özerk ve polisten uzak konumu sayesinde üretim yapmak için ideal bir semt olduğu fakat duvarların yoğun kullanımı sebebi ile katmanlaşarak artık “okunamaz” bir hal alması ve turistikleşmesi gibi sebeplerle sanatçılar tarafından çok fazla tercih edilmediği anlaşılmaktadır.

Grafiti ve sokak sanatçılarının sanat galerileri ve müzeler ile ilişkilerinde ise grafiti kültüründen sokak sanatına geçmiş sanatçıların (eski nesil grafiti yazarlarının) galeri ve müzeler ile ilişki kurmaya daha negatif baktığı ya da daha seçici davrandığı anlaşılmaktadır. Sanatçılar, bu sanatın galeri ve müzelerde yer almasını sorguluyor ve altkültürel doğasının iç mekânda bozularak başka bir şeye dönüştüğünü düşünüyor olmakla birlikte; doğabilecek iş birliklerinin yaratacağı avantajları da

değerlendirmenin gerektiğine inanmaktadır. Bir diğer olarak, sanatçıların kurum ve kuruluşlarla olan bağının ise uluslararası alanda Atina'ya oranla daha yoğun olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçıların ortak düşüncesi, Atina'da gerek devlet kurumlarının gerek özel firmaların bu alana dair yeteri profesyonel vizyona sahip olmadıkları üzerinedir. Bu sebeple sanatçıların ABD, İspanya, Fransa, İtalya, Kıbrıs, Türkiye, İsviçre, Avusturya, İrlanda, Norveç, İngiltere, Rusya, Sicilya, Fas, Polonya, Avustralya, Meksika, Hindistan vb. gibi pek çok ülkedeki kuruluş ve festivaller ile ortaklıkları söz konusudur. Atina'da rekabetin yüksek, piyasanın ise dar olması ve Yunanistan'ın içinde bulunduğu kriz buna sebep olarak işaret edilmektedir. Son yıllarda, devlet kurumlarının ilgi göstermeye başladığı fakat bu ilginin ardında, grafiti müdahalelerini engellemek; “kentsel tasarım ve animasyon” aracı olarak sokak sanatını kullanmak niyetinin olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, kurum ve kuruluşların baskısının grafiti ve sokak sanatının direnişçi ve asi doğasını gölgelediği yorumunda bulunmak mümkündür.

Sonuç olarak, mekânın politika ve ideolojiden azade olmadığına altını çizen, kolektif düşleri esinleyebilen grafiti ve sokak sanatı Avrupa'nın diğer kentlerine kıyasla “ekonomik ve sosyal krizlerle boğuşan ve grafiti ve sokak sanatını önleme konusunda az kaynak ve hırsı olan bir şehir” (Coraline, 2015: 15) olma özelliği ile öne çıkan bir kentte, Atina'da egemen kültür tarafından domine edilmeye çalışılmaktadır. Mikro direnç alanları oluşturarak, hâkim kültürde çözülmemiş çatışmaları açıklamak ve çözmek üzere oluşan grafiti ve sokak sanatı hâkim anlamlar çerçevesine yerleştirilerek gerek ideolojik olarak etiketlenerek gerek meta biçimi ve kentsel peyzaj ögesi olarak kullanılarak özgün bağlamının içinden çıkmaktadır. Bununla birlikte, Walter Benjamin'in ifade ettiği, çocukların kenti her seferinde yeni bir yer olarak görme ve oyunlarında geçici dünyalar yaratarak onu yeniden keşfetme yeteneğini geri kazanma arayışında olduğu (Stavrides, 2016: 64) fikrinin grafiti ve sokak sanatı kültürü içinde hala geçerliliğini koruyan bir önerme olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T.W. (1997). *Aesthetic Theory*. ABD: University of Minnesota Press.
- Adorno, T.W. (2004). *Edebiyat Yazıları*. (S. Yücesoy ve O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T.W. (2016). *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi*. (E. Gen, N. Ülner ve M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkeimer, M. (2016). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (E. Öztarhan ve N. Ülner, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Akarçay, G., (2013). Etnografların Alanda Fotoğrafı Kullanma Deneyimleri ve Çalışma Pratikleri Üzerine Bir Etnografik Çalışma, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, Aralık, 83-128.
- Alemdar, K. ve Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Alemdar, K. ve Erdoğan, İ. (2005). *Öteki Kuram Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Erk Yayınları.
- Altınok, N. (2014). Latin Amerika Modern Sanatı Üzerine. *Art-Sanat Dergisi*, 0(2), 307-318.
- Anıklı, E. (1975). Devrimler ve Karşı Devrimler Tarihi Ansiklopedisi Cilt 2. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Atalar, B. A. (2006). *Sanatta Mekânın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi.
- Aydınalp, H. (2013). Bir Karşıt Kültür Unsuru Olarak Türkiye’de Çağdaş Tekfircilerin Dini Hayata Bakışı ve Anlamları. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 7(14).
- Bal, B. (2014). *Grafiti ve Sokak Sanatında Eser ve Akımların Tarihsel Süreçte Değerlendirilmesi ve Analizi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi.
- Baranseli, E. S. (2017). Bir Protesto Aracı Olarak Sanat, Yeni Medya Etkisi ve Banksy Örneği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(16), 264-280.

- Bars, N.C. (2017). *Sanatın Mekânsallaşması ve Enstalasyon*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Batmaz, V. (2006). *Medya Popüler Kültürü Gizler*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayraktaroğlu, N. D. (2011). *Türkiye’de 1980 Sonrasında Bir Altkültür Grubu Olarak Punk’ın Oluşumu*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (4. baskı). (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, T. (1988). Sosyalizm, Hegemonya ve Alt-kültür. Gençlik ve Altkültürleri. İstanbul: İletişim, ss. 5-11.
- Bostancı, N. (2003). Toplum ve Kültür. İ. Sezal, (Ed.), *Sosyolojiye Giriş* içinde (107-132). Eskişehir: Martı.
- Bou, L. (2005). *Street Art: The Spray Files*. New York: Collins Design.
- Bourse M. ve Yücel, H. (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowen, T. E. (1999). Graffiti Art: A Contemporary Study of Toronto Artists. *Studies in Art Education*, 41(1), 22-39.
- Brighenti, A. M. (2010). At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain. *Space and Culture*, 13(3), 315-332.
- Campbell, F. (2008). *Good Graffiti or Bad Graffiti? A New Approach to an Old Problem*. Londra: Environmental Campaigns.
- Cansız, O.S. (2012). *Sokak Sanatının Kent Kimliği Üzerine Etkileri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi.
- Cappuccini, M. (2015). *From Exarcheia To Syntagma Square And Back: The City As A Hub For Strategies Of Resistance Against Austerity*. Historical Materialism Conference’ta sunulan bildiri. Roma, İtalya, 17-19 Eylül.
- Carrington, V. (2009). “I write, therefore I am”: Texts in the city. *Visual Communication*, 8(4), 409-425.
- Certeau, M. D. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi 1*. (L. Arslan, Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Chaffe, L.G. (1993). *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*. ABD: Greenwood Press.
- Clogg, R. (2015). *Yunanistan'ın Kısa Tarihi*. (D. Şendil, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Cooper, M. ve Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. ABD: Holt, Rinehart and Winston.
- Crane, A. (2011). *Intervening with Agriculture: A Participatory Action Case Study of Guerrilla Gardening in Kingston, Ontario*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Queen's University.
- Çağan, K. (2006). Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 11-31.
- Çakır, S. (2015). *Türkiye'de Graffiti ve Sokak Sanatı*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi.
- Çetinkaya, Y.D. (2014). *Toplumsal Hareketler, Tarih, Teori ve Deneyim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetinkaya, Y.D. (2016). Yunanistan'da Toplumsal Hareketler ve Kolektif Deneyimler (2009-2015): Sosyal Mutfaklar, Sosyal Klinikler ve Zaman Bankaları. *Birikim Dergisi*, 321, 39-48.
- Dalakoglou, D. (2012). The Crisis before "The Crisis": Violence and Urban Neoliberalization in Athens. *Social Justice*, 19(1), 24-42.
- Dağdelen, İ. (2011). Avrupa Bütünleşme Sürecinde Yunanistan'ın Borç Krizi. *Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi*, 10(2), 1-26.
- Daniela, S. (2013). "On graffiti and street art in Lisbon: towards "another brick in the wall"?. Luca Borriello ve Christian Ruggiero, (Ed.), *Inopinatum The Unexpected Impertinence of Urban Creativity* içinde (63-77). Roma: Arti Grafiche Boccia.
- Dellaloğlu, B. F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Doğan, A. (2007). Mekân Üretimi ve Gündelik Hayatın Birikim ve Emek Süreçleriyle İlişisine Kayseri'den Bakmak. *Praksis Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (2), 91-122.
- Doğan, İ. (1994). Bir Altkültür olarak Ankara Yüksel Caddesi Gençliği. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26(1), 107-129.
- Egemen, M.S. (2015). *Graffiti, Hegemony, Empty Signifier: Curious Case of #DirenGezi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.

- Eliot, T.S. (1987). *Kültür Üzerine Düşünceler*. (D.S. Kantarcıoğlu, Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Erdoğan, G. (2009). *Kamusal Mekânda Sokak Sanatı: Grafiti İstanbul, Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak İncelemesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Erdoğan, İ. (1999). Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele, Nazife Güngör, (Der.), *Popüler Kültür ve İktidar* içinde (18-53). Ankara: Vadi.
- Erdoğan, İ. (2004). Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu. *Doğu Batı*, 15, 67-96.
- Ertürk, M. (2013). *Mekânın Diyalojisi: Kent Mekânı – Kent Öznesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. (S. İrvan, Çev.). İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Fuhrer, U. (2004). *Cultivating Minds—Identity as Meaning-Making Practice*. Londra: Routledge.
- Gans, H. J. (2012). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (E. O. İncirlioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Garrett, D. (2004). Youth Cultures and and Sub-Cultures. Roche, J., Tucker, S., Thomson, R. Ve Flynn, R., (Ed.), *Youth in Society* içinde (145-153). London: Sage Publications.
- Güneş, Ş. (2009). *Sokak Sanatı*. İstanbul: Ares Yayınları.
- Güngör, N. (Ed.). (1999). *Popüler Kültür ve İktidar, Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Güngör, N. (2013). *İletişim, Kuramlar Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Güvenç, B. (2016). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Goggin, M. D. (2015). Joie de Fabriquer: The Rhetoricity of Yarn Bombing. *Peitho Journal*, 17(2), 145-171.
- Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Ö. Erduran ve E. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Green, J. (2003). The Writing on the Stall Gender and Graffiti. *Journal Of Language And Social Psychology*, 22(3), 282-296.
- Hall, S. (1976). *Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-war Britain*. Birmingham: Routledge.

- Hall, S. (1977). Culture, Media and the Ideological Effect, J. Curran, M. Gurevitch ve J. Woollacott, (Ed.), *Mass Communication and Society* içinde (315-348). London: Edward Arnold.
- Halsey, M. ve Young, A. (2002). The Meanings of Graffiti and Municipal Administration. *The Australian and New Zealand Journal of Criminology*, 35(2), 165-186.
- Halsey, M. ve Young, A. (2006). “Our desires are ungovernable” Writing Graffiti In Urban Space. *Theoretical Criminology*, 10(3), 275-306.
- Hanauer, D. (2004). Silence, voice and erasure: Psychological embodiment in graffiti at the site of Prime Minister Rabin’s assassination. *Psychotherapy in the Arts*, (31), 29-35.
- Hanauer, D. (2011). The discursive construction of the separation wall at Abu Dis: Graffiti as political discourse. *Journal of Language and Politics*, 10(3), 301-321.
- Hansen, S. ve Flynn, D. (2015). “This is not a Banksy!”: Street Art as Aesthetic Protest. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 29(6), 898-912.
- Harbour, C., Middleton, V., Lewis, C. ve Anderson, S. (2003). Naming the Other: How Dominant Culture Privilege and Assimilation Affect Selected Underrepresented Populations at the Community College. *Community College Journal of Research & Practice*, 27(9-10), 829-842.
- Harvey, D. (2015). *Asi Şehirler Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru* (4. baskı). (A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür – Tarzın Anlamı*. (S. Nişancı, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Herzfeld, M. (2002). The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism. *The South Atlantic Quarterly*, 101(1), 899-926.
- Hughes, M. (2009). *Street Art & Graffiti Art: Developing An Understanding*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Georgia State University.
- İnal, İ. G. (2011). *Graffiti Sanatının Belgesel Sinemadaki Yansımaları “Duvarın Sesi”*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap
- Jay, M. (2001). *Adorno*. (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Der Yayınevi.
- Jenks, C. (2007). *Altkültür Toplumsalın Parçalanışı*. (N. Demirkol, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kabaş, B. (2012). *Karşı Kültürlerin Popülerleşmesi Sürecinde Gençlik Altkültürlerinin Rolü*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.

- Kahraman, M. E. (2009). *Sokak Çocuklarını Eğitme ve İyileştirme Kurumlarında Graffiti Tekniğinin Yeri ve Önemi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi.
- Kan, K.H. (2001). Adolescents and Graffiti. *Art Education*, 54(1), 18-23.
- Karaaslan, E. (2008). *Altkültürler ve Sokak Sanatı*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kartarı, A. (2017). Nitel Düşünce ve Etnografi: Etnografik Yönteme Düşünsel Bir Yaklaşım. *Moment Dergi*, 4(1), 207-220.
- Kavşut, N. (2005). *Duvar Yazıları: Grafitiler*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Kelling, G.L. ve Wilson, J.Q. (1982). Broken Windows. *Atlantic Monthly*, 249(3), 29-38.
- Konyar, H. (2010). Popüler Kültürde Hegemonik Anlamaların Üretilmesinde Gençlik Altkültürlerinin Önemi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 55-75.
- Kuspit, D. (2013). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kutal, G. (1993). *Biz Duvar Yazısıyız*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçüksayraç, Ç. (2011). *Artist Statement: The Invasions of the Mutants on Streets As A Graffiti (Street Art) Practice*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi.
- Kvisto, P. (2008). *Sosyolojinin Temel Kavramları*. (İ. Çapcıoğlu, Çev.). Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Lachmann, R. (1988). Graffiti as Career and Ideology. *The American Journal of Sociology*, 94(2), 229-250.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015). *Kentsel Devrim* (4. baskı). (S. Sezer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi* (4. baskı). (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leontidou, L. (1990). *The Mediterranean City in Transition: Social Change and Urban Development*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lucca, N. Ve Pacheco, A.M. (2010). Children's Graffiti: Visual Communication from a Developmental Perspective. *The Journal of Genetic Psychology*, 147(4), 465-479.

- Malinowski, B. (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. (S. Özkal, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. New York: Thames & Hudson.
- Markantonatou, M. (2012). The Social Consequences of the Financial Crisis in Greece: Recession, Insecurity and Welfare Deregulation. *International Journal of Anthropology*, 27(3), 183-196.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Merrill, S. (2015). Keeping It Real? Subcultural Graffiti, Street Art, Heritage and Authenticity. *International Journal of Heritage Studies*, 21(4), 369-389.
- Mutlu, E. (2004). Popüler Kültürü Eleştirmek. *Doğu Batı*, 15, 11-42.
- Neuman, W.L. (2012). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. (S. Özge, Çev.). İstanbul: Yayınodası Yayıncılık.
- Oganda, O.H. ve Mogambi, H. (2015). The Language of Graffiti on Public Transport Vehicles in Kenya: Issues and Perspectives. *International Journal of Education and Research*, 3(6), 47-56.
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Özen, B. ve Eken, G. (2017). Sokak Sanatının Gizli Sanatçısı, Banksy, İbrahim Çeşmeli ve Hande Günözü, (Ed.), *Art-Sanat içinde* (499-519). İstanbul: Tübitak-Ulakbim.
- Özer, Ö. ve Dağtaş E. (2011). *Popüler Kültürün Hâkimiyeti*. Konya: Literatürk.
- Özkazanç, A. (2009). Toplumsal Vatandaşlık ve Neo-Liberalizm Sorunu. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 64(1), 247-274.
- Özlem, D. (2000). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Parisi, V. (2015). The Sex of Graffiti – Urban Art, Women and “Gender Perception”: Testing Biases in the Eye of the Observer. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 1(1), 53-62.
- Penny, L. ve Crabapple, M. (2012). *Discordia, Six Nights in Crisis Athens*. London: Vintage Digital/Random House.
- Petmesidou, M. (2013). Is social protection in Greece at a crossroads? *European Societies*, 15(4), 597-616.

- Philipps, A. ve Pilz, C. (2013). Street art: more craft than art?. Inopinatum. Luca Borriello ve Christian Ruggiero, (Ed.), *Inopinatum The Unexpected Impertence of Urban Creativity* içinde (145-159). Roma: Arti Grafiche Boccia.
- Rowe, M. ve Hutton, F. (2012). "Is Your City Pretty Anyway?" Perspectives on Graffiti and the Urban Landscape. *The Australian and New Zealand Journal of Criminology*, 45(1), 66-86.
- Sarı, Ü. (2006). *Kitle Kültürü Ve Popüler Kültür Bağlamında, Kitle İletişim Araçlarının Kitle Kültürüne Etkileri: Örnek Olarak Popstar Türkiye Yarışması*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Sarıyıldız, H. Ö. (2007). *Graffiti and Urban Space In Istanbul*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi.
- Satıcı, F. K. (2009). *Bir Özgürleşme ve Kapatılma Biçimi Olarak Graffiti*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Sayakova, A. (2012). Art and the New Media. *Contemporary Practices Art Journal*, 12, 50-59.
- Saybaşı, N. (2017). *Sanat Sahada Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Selek, P. (2001). *Ülker Sokak: Bir Altkültürün Dışlanma Mekânı*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi.
- Sennet, R. (2014). *Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Direniş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sezer, T. (2016). *Görsel İletişimde Graffiti Kullanımının Toplum İçin Sanat Bağlamında İncelenmesi: İstanbul Örneği*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi.
- Shanks, M. (1996). *Classical Archaeology of Greece*. Londra: Routledge.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, E. (2004). Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi. *Doğu Batı*, 15, 55-66.
- Stampoulidis, G. (2016). *"Hope Wanted" Wall Writing Protests in times of Economic Crisis in Athens*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Lund University.
- Stavrides, S. (2016). Kentsel Heterotopya, Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru. (A. Karatay, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Stewart, J. (2009). *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s*. ABD: Abrams Books.

- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metodlar*. (K. Karaşahin, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 337-345.
- Şengül, C.G. (2014). *Resistance On The Walls: A Content Analysis of Graffiti in Turkey*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Ekonomi Üniversitesi.
- Taş, O. ve Taş, T. (2015). Ankara’da Sokak Sanatı: Kent Hakkı, Protesto ve Direniş. *Mülkiye Dergisi*, 39(2), 85-114.
- Taş, H. (2017). Street Arts of Resistance in Tahrir and Gezi. *Middle Eastern Studies*, 53(5), 802-819.
- Tan, E. Ü. (2010). *Kentli Gençlik ve Sokak Kültürüne Sosyal Antropolojik Bir Yaklaşım*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Torun, A. (2015). Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı. *International Multilingual Academic Journal*, 2(1), 1-9.
- Truman, E.J. (2010). The (In)Visible Artist: Stencil Graffiti, Activist Art, and the Value of Visual Public Space. *Shift Queen’s Journal of Visual & Material Culture*, Issue 3, 1-15.
- Tsavdaroglou, C. ve Makrygianni, V. (2013). Athens Urban Space Riots: From December 2008 Revolt to Mobilizations in the Era of Crisis. *Quaderns-e de l’Institut Català d’Antropologia*, 18(2), 2-39.
- Tulke, J. (2013). *Aesthetics of Crisis: Political Street Art in Athens in the Context of the Crisis*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Humboldt University.
- Turhanoglu, F.A. (2014). Kentsel Mekânın Üretim Sürecinde Tarihsel ve Kültürel Miras. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 20(78), 71-82.
- Türk, A. ve Erarslan, C. (2016). Yunanistan Borç Krizinin Nedenleri Ve Sonuçları: Yapay Sinir Ağları ile Bir Analiz. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 15(2), 281-302.
- Ünay, S., Karahan, H., Gür, N. ve Dilek, Ş. (2016). *Yunanistan Krizinin Anatomisi*. İstanbul: SETA.
- Van Saaze, V. (2013). *Installation Art and Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Varnedoe, K. ve A. Gopnik. (1991). *High & Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: The Museum of Modern Art.
- Vaso, M. ve Tsavdaroglou, H. (2011). Urban Planning and Revolt: A Spatial Analysis of the December 2008 Uprisings in Athens. Antonis Vradis and Dimitris Dalakoglou, (Ed.), *Revolt and Crisis in Greece. Between a Present Yet To Pass and a Future Still To Come* içinde (29-59). Oakland: AK Press.

- Vradis, A. (2009). Greece's Winter of Discontent. *City*, 13(1), 146-149.
- Vradis, A. ve Dalakoglou, D. (2011). *Revolt and Crisis in Greece Between a Present Yet To Pass and a Future Still To Come*. Oakland: AK Press.
- Vradis, A. (2012). Wri(o)ting Cities: Some Candid Questions on Researching and Writing on Urban Riots. Gunter Grassner, Adam Kaaa ve Katherine Robinson, (Ed.), *Writing Cities Distance and Cities: Where Do We Stand?* İçinde, 88-94. London: LSE.
- Wands, B. (2009). *Art of the Digital Age*. Londra: Thames&Houson.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (S. Aydın, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Williams, R. (2012). *Anahtar Sözcükler*. (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williams, R. (2013). *Kültür ve Materyalizm*. (F.B. Aydar, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yaman, Ö. M. (2012). *Gençlerin Toplumsal Davranış ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Alt Kültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi.
- Yavuz, Ş. (2015). Erkekliğin Tutkulu Hali: Tofaş Modifiye Gençliği. *A Journal of Identity and Culture*, 4, 70-104.
- Yaylagül, L. (2008). *Kitle İletişim Kuramları, Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, S. (2013). *Urban Parasites: Re-Appropriation of Interstitial Spaces in Architecture through the Act of Graffiti*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Zaimakis, Y. (2015). 'Welcome o the Civilization of Fear': On Political Graffiti Heterotopias in Greece in Times of Crisis. *Visual Communication*, 14(4), 373-396.

Elektronik Kaynaklar

- Alderman, L. (15 Nisan 2014). Across Athens, Graffiti Worth a Thousand Words of Malaise. *The New York Times*. Erişim, 18 Mart 2018, <https://www.nytimes.com/2014/04/16/world/europe/across-athens-graffiti-worth-a-thousand-words-of-malaise.html>
- Amnesty International Manhole Sticker. Erişim 10 Nisan 2018, <http://adsarchive.com/amnesty-international-manhole-sticker/>
- Athens Street Art Tour, Erişim, 5 Şubat 2018, <https://www.alternativeathens.com/tours/street-art-tour/>

- Avramidis, K. (2012). "Live Your Greece in Myths": Reading the Crisis on Athens' Walls. *Professional Dreamers*. Erişim, 7 Aralık 2017, http://www.professionaldreamers.net/_prowp/wp-content/uploads/Avramides-Reading-the-Crisis-on-Athens-walls-fld.pdf
- Ayasofya'da Viking Yazısı. (t. y.). *Ayasofya Müzesi*. Erişim, 25 Mart 2018, <http://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/içmayasofyada-viking-yazısı>
- Barbed Wire [Fotoğraf]. (2003). Roadsworth, Montreal. Erişim, 11 Mart 2018, <http://www.roadsworth.com/street/#/barbed-wire/>
- Banksy (24 Ocak 2016). Les Misérables. Erişim, 14 Ocak 2018, <http://banksy.co.uk/out.asp>
- Belfast Murals. (4 Mart 2015). The Guardian. Erişim, 12 Mart 2018, <https://www.theguardian.com/uk-news/gallery/2015/mar/04/belfast-murals-in-pictures>
- Biçer, S. (21 Haziran 2012). Kentin Tozu'nda David Harvey ile Söyleşi. *Arkitera*. Erişim, 13 Eylül 2017, <http://www.arkitera.com/haber/8814/kentin-tozunda-david-harvey-ile-soylesi/yeldegirmeni.kadikoy.bel.tr>
- Contemporary graffiti art on the walls of Athens in pictures. (11 Kasım 2014). *The Guardian*. Erişim, 18 Mart 2018, <https://www.theguardian.com/world/gallery/2014/nov/11/contemporary-graffiti-art-on-the-walls-of-athens-in-pictures>
- Coraline, (2015). The Streets Are Alive. Erişim, 11 Ocak 2018, <https://thebarbarianreview.files.wordpress.com/2015/01/barbarian-4-web-3-the-streets-are-alive.pdf>
- Cordal. I. Erişim, 3 Ocak 2018, <http://cementeclipses.com/portfolio/>
- Cunliffe, M. (29 Haziran 1973). The Writing on the Wall. *The New York Times*. Erişim, 2 Mart 2018, <https://www.nytimes.com/1973/07/29/archives/the-writing-on-the-wall.html>
- Da Silva, C. ve Dickson, J. (15 Eylül 2017). Graffiti city: The rise of street art in Athens. *Independent*. Erişim, 11 Ocak 2018, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/photography/athens-greece-graffiti-city-street-art-financial-crisis-a7947506.html>
- Di Modica, A. Charging Bull. Erişim, 23 Mart 2018, <http://chargingbull.com/chargingbull.html>
- Dicing with death: the original New York graffiti artists – in pictures. (5 Eylül 2014). *The Guardian*. Erişim, 25 Ağustos 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/sep/05/original-new-york-graffiti-artists-in-pictures>
- Duell, M. ve Creighton, S. (14 Nisan 2014). Banksy that appeared on a house overnight and tripled its value!. *DailyMail*. Erişim, 1 Mart 2018, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2603782/Banksy-art-work-showing->

government-agents-spying-phone-box-appears-Cheltenham-house-near-GCHQ.html

Duvarların Dili. (5 Ekim 2014). *Google Arts and Culture*. Erişim, 8 Aralık 2016, <https://artsandculture.google.com/exhibit/duvarlarind%C4%B0l%C4%B0/AQwj3NNs?hl=tr>

Ellis-Petersen, H. (24 Ocak 2016). Banksy's new artwork criticises use of teargas in Calais refugee camp. *The Guardian*, Erişim, 30 Mart 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/24/banksy-uses-new-artwork-to-criticise-use-of-teargas-in-calais-refugee-camp>

Encyclopaedia Britannica. Erişim, 8 Mart 2018, <https://www.britannica.com/art/mural-painting>

Encyclopaedia Britannica. Erişim, 19 Mart 2018, <https://www.britannica.com/topic/Yarn-Bombing-1823273>

Everything You Need To Know About Guerrilla Gardening. (1 Haziran 2015). *Garden College*. Erişim, 17 Mart 2018, <https://gardencollage.com/change/environmental-justice/everything-you-need-to-know-about-guerrilla-gardening/>

Finley, R. (Şubat 2013). *Ted Talks*. Erişim, 17 Mart 2018, https://www.ted.com/talks/ron_finley_a_guerilla_gardener_in_south_central_la#t-180391

Gadsby, J. M. (1995). Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts. Erişim, 19 Şubat 2018, <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>

Goeller, K.. Erişim, 13 Mart 2018, <http://www.kelloworld.com/artwork/>

Graffiti in the death strip: the Berlin wall's first street artist tells his story. (3 Nisan 2014). *The Guardian*. Erişim, 2 Kasım 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/apr/03/thierry-noir-graffiti-berlin-wall>

Graffiti Management, Toronto. Erişim, 12 Şubat 2018, <https://www.toronto.ca/services-payments/streets-parking-transportation/enhancing-our-streets-and-public-realm/graffiti-management/>

Graff Tours Artist Led Tours and Workshops: ABD. Erişim, 31 Mart 2018, <https://grafftours.com/>

Greek police fire teargas at protesters on anniversary of riots. (6 Aralık 2017). *Reuters*. Erişim, 19 Kasım 2017, <https://www.reuters.com/article/us-greece-anniversary-teenager-teargas/greek-police-fire-teargas-at-protesters-on-anniversary-of-riots-idUSKBN1E01FL>

Güneş, Ş. (2006). Sokak Sanatı. *E-Benzin*. Erişim, 16 Nisan 2018, <http://www.ebenzin.com/sayi1/index.asp>

- Haacke, H. (12 Mart 2018). Sanatın Şirketleşmesi. (N. A., Artun, Çev.). *Skop*. Erişim, 10 Mayıs 2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sirketlesmesi/3709>
- Jenkins, M. [Fotoğraf]. Erişim, 14 Mart 2018, <http://www.xmarkjenkinsx.com/outside.html>
- Kordic, A. (21 Temmuz 2015). Mural. The History and The Meaning. *Widewalls*. Erişim, 8 Mart 2018, <https://www.widewalls.ch/what-is-a-mural-the-history-and-meaning/>
- London Police Service. (23 Ocak 2017). Erişim, 2 Mart 2018, <https://www.londonpolice.ca/en/community/Graffiti.aspx>
- Martinique, E. (18 Şubat 2017). What is Yarn Bombing ?. *Widewalls*. Erişim, 19 Mart 2018, <https://www.widewalls.ch/what-is-yarn-bombing/>
- Merrill, S. (2015). Keeping It Real? Subcultural Graffiti, Street Art, Heritage and Authenticity. *International Journal of Heritage Studies*, 21(4), 369-389.
- Moda Markası H&M, Graffiti Sanatçısına Karşı: “Vandalizmin Telif Hakkı Olmaz”. (16 Şubat 2018). *Skop*. Erişim, 17 Şubat 2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/moda-markasi-hm-graffiti-sanatcisina-karsi-“vandalizmin-telif-hakki-olmaz”/3731>
- Mooallem, J. (8 Haziran 2008). Guerrilla Gardening. *The New York Times*. Erişim, 17 Mart 2018, <https://www.nytimes.com/2008/06/08/magazine/08guerrilla-t.html>
- Online Etymology Dictionary. (t. y.). Erişim, 1 Mart 2018, <https://www.etymonline.com/word/graffiti>
- Ostermeier, T. ve Boenisch. (11 Aralık 2017). Ne Kadar Politik Olursak O Kadar İyi Satıyoruz. *Skop*. (B. Üzümkesci, Çev.). Erişim, 12 Aralık 2017, <http://www.e-skop.com/skopbulten/ne-kadar-politik-olursak-o-kadar-iyi-satiyoruz/3611>
- Riefe, J. (27 Mart 2015). Google Street Art Project: “We are not the mural police, we are the mural conservancy”. *The Guardian*. Erişim, 30 Mart 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/google-street-art-project-mural-conservancy>
- Rowe, M. ve Hutton, F. (2012). “Is Your City Pretty Anyway?” Perspectives on Graffiti and the Urban Landscape. *The Australian and New Zealand Journal of Criminology*, 45(1), 66-86.
- Saka, Y. (8 Aralık 2012). Banksy: Politik Sanatın Uzlaşmacı Yüzü. *Skop*. Erişim, 11 Kasım 2017, <http://www.e-skop.com/neden-skop>
- Siyasi Graffiti’nin Evrimi. (27 Ekim 2017). *Avrupa Forum*. Erişim, 8 Aralık 2017, <http://avrupaforum.org/siyasi-graffitinin-evrimi/>
- Smith, H. (21 Eylül 2016). Athens' Unofficial Community Initiatives Offer Hope After Government Failures. *The Guardian*. Erişim, 14 Nisan 2018,

<https://www.theguardian.com/cities/2016/sep/21/athens-unofficial-community-hope-government-failures>

Smith, M. (2006). Pink M.24 Chaffe Tank [Fotoğraf]. Erişim, 12 Mart 2018, <https://www.flickr.com/photos/fremsley/131004905>

Stampoulidis, G. (2016). *“Hope Wanted” Wall Writing Protests in times of Economic Crisis in Athens*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Lund University.

Stowers, G. C. (1997). Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art. Erişim, 20 Mart 2018, <https://www.graffiti.org/faq/stowers.html>

Street Art Tate Modern. (Aralık 2011). *Tate*. Erişim, 8 Ocak 2018, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art>

Sooke, A. (9 Mayıs 2017). Can Athens become Europe’s new arts capital?. BBC News. Erişim, 23 Aralık 2017, <http://www.bbc.com/culture/story/20170509-can-athens-become-europes-new-arts-capital>

Swiftmantis Productions. (14 Mayıs 2016). Good Earth Matters Mural [Video dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=BXW0xgYNxlc> adresinden elde edilmiştir.

Taki 183’. (21 Temmuz 1971). *The New York Times*. Erişim, 25 Ağustos 2017, <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>

Toronto’da Tescilli Graffiti Dönemi. (20 Aralık 2012). *Skop*. Erişim, 2 Ekim 2017, http://www.e-skop.com/skopbulten/torontoda-tescilli-graffiti-donemi/975#_ednref2

Weisberg, J.C. (16 Mayıs 2012). The Difference Between Street Art and Graffiti. *Schrift & Farbe*. Erişim, 10 Şubat 2018, <http://schriftfarbe.com/the-difference-between-street-art-and-graffiti>

Wilson, P. Ve Healy, P. (1987). Research Brief: Graffiti and Vandalism on Public Transport. Trends and Issues in Crime and Criminal Justice. no: 6. Erişim 15 Şubat 2018, <https://aic.gov.au/publications/tandi/tandi06>

Wilton, J. (23 Ekim 2014). Meksika’nın Devrimci Sokak Sanatı. (E. Gen, Çev.). *Skop*. Erişim, 15 Mart 2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/meksikanin-devrimci-sokak-sanati/2161>

“Yarn bomber” hopes to bring new perspective to street art. (25 Ocak 2017). *CBS News*. Erişim, 19 Mart 2018, <https://www.cbsnews.com/news/yarn-bombing-street-art-graffiti-london-kaye/>

Derinlemesine Görüşmeler

Billy Gee. (30 Aralık 2017). Derinlemesine Görüşme.

Dreyk the Pirate. (11 Kasım 2017). Derinlemesine Görüşme.

Fikos. (30 Ekim 2017). Derinlemesine Görüşme.

George Gounezos. (10 Kasım 2017). Derinlemesine Görüşme.

Greg Papagrigroui (Blaqk). (28 Aralık 2017). Derinlemesine Görüşme.

Iakovos Volsov. (7 Aralık 2017). Derinlemesine Görüşme.

Lotek. (30 Ekim 2017). E-Posta ile Görüşme.

Lune 82. (17 Aralık 2017). Derinlemesine Görüşme.

Olga Mavrommati. (22 Ocak 2018). Derinlemesine Görüşme.

One Euro. (11 Ocak 2018). Derinlemesine Görüşme.

Simple G. (6 Ocak 2018). Derinlemesine Görüşme.

STMTS. (22 Aralık 2017). Derinlemesine Görüşme.

This Is Opium. (10 Kasım 2017). Derinlemesine Görüşme.

TONA. (18 Ocak 2018). E-Posta ile Görüşme.

WD. (7 Kasım 2017). E-Posta ile Görüşme.

EK: GÖRÜŞME KILAVUZU

Demografik Sorular

1. Doğum yeri ve yaş
2. Göç hikâyesinin olup olmadığı
3. Eğitim hayatı ve mesleği

Gündelik Hayat Pratikleri

1. Hafta içi bir gününüz nasıl geçiyor?
2. Kentte nasıl zaman geçiyor; en çok tercih ettiğiniz semtler?
3. Atina'yı bir kent olarak nasıl tanımlarsınız?

Grafiti ve Sokak Sanatı

1. Grafiti ve sokak sanatı nedir? Arasında bir fark görüyor musunuz?
2. Grafitiye başlama hikâyenizi paylaşır mısınız?
3. Tag'inizi/rumuzunu nasıl belirlediniz, bir hikâyesi var mı?
4. Üretim mekânlarına nasıl karar veriyorsunuz?
5. Sokakta çalışmanın adım adım aşamaları nasıl ilerlemektedir? (Hem izinli hem de izinsiz yapılan çalışmalar için ayrı ayrı)
6. Kullanılan malzeme ve teknik önemli midir?
7. Sprey ve malzemelerin temini için herhangi bir sponsor vb. var mıdır?
8. Motive kaynağınız nedir?
9. Grafiti ve sokak sanatını profesyonel olarak icra ediyor musunuz? İş ortaklarınız kimdir?
10. Grafiti & sokak sanatının müzelerde, galerilerde yer almasını nasıl değerlendiriyorsunuz?
11. Banksy hakkında ne düşünüyorsunuz?

12. Atina'daki grafiti & sokak sanatı sahnesini uluslararası alanda nerede/nasıl yorumlarsınız?
13. Exarcheia semti Atina'daki grafiti ve sokak sanatı kültürü içinde nasıl bir anlama sahiptir, semtte zaman geçiriyor musunuz?



ÖZ GEÇMİŞ

Hande ARAL, 1991’de Bilecik’te doğdu. 2014 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü’nden Fakülte İkinciliği ile; 2015 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nden çift anadal programı ile mezun oldu. 2015 Mart ayında Beykent Üniversitesi Medya ve İletişim Bölümü’nde araştırma görevliliğine başladı ve aynı yıl Galatasaray Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Medya ve İletişim Çalışmaları Yüksek Lisans programına başladı. 2017/2018 eğitim öğretim dönemini değişim öğrencisi olarak Atina Panteion Üniversitesi’nde geçirdi. Akademik çalışmalarını halen Beykent Üniversitesi’nde sürdürmektedir.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Hande Aral
Tez Başlığı : Bir Altkültür Olarak Grafiti & Sokak Sanatının Hâkim Kültürle
İletişimi: Atina Örneği
Savunma Tarihi : 29 / 06 / 2018
Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Ö. Murad Özdemir

JÜRİ ÜYELERİ

Unvanı, Adı Soyadı

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Ö. Murad Özdemir

Doç. Dr. Özlem Danacı Yüce

Doç. Dr. Nazan Alioğlu

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. M. Yaman ÖZTEK