

SOKAK SANATI VE GRAFİTİNİN PEDAGOJİK BİR YÖNTEM OLARAK İŞLERLİĞİ

Nur BALKIR¹, Ali Ş. KURU²

ÖZ

Sokak sanatı ve grafiti büyük boyutlarda duvar resimlerinden, şablonlarla üretilip tekrar uygulanabilen daha küçük boyutlu çalışmalara, politik bir söyleme sahip olandan, gösterişli bir görsel biçime sahip olana, yasal olandan yasadışı olana kadar çeşitli formlar alabilir ve mesaj, cümle, slogan ve imgeler içerebilir. İfade özgürlüğünün hassas bir mesele olduğu gelişen demokrasilerde, sokak sanatı ve grafiti bastırılmış olana söz söyleme olanağı sağlar. Mevcut duruma yönelik eleştirinin baskılandığı Türkiye’de sokak sanatı ifade özgürlüğünün önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Bu da sokak sanatı ve grafitinin bir sanat formu mu yoksa sıradan vandal eylemler mi olduğu sorusunu gündeme getirir. Sokak sanatı ve grafitiyi ‘özgün’ kılan nedir? İçinde oluştuğu kültürü nasıl tanımlarlar? Kendiliğindenlik ve geçicilikleri değişim için nasıl etken güç olur? Bunlar yazının öncelikli olarak yanıt vermeye çalıştığı sorular. Bu doğrultuda yazı, sokak sanatının hicivsel dili, hip-hop odağı ve protesto içeriğinin sanat ve tasarım eğitimine ne şekilde katkı sağlayabileceğini ve bu yöntemin ne tür sorgulama metodlarını açığa çıkarabileceğini araştırır.

Anahtar Kelimeler: Sokak Sanatı, Grafiti, Sanatta Gerçeklik, Sanat Eğitimi, Pedagoji.

Balkır, Nur. Kuru, Ali. Ş. "Sokak Sanatı Ve Grafitinin Pedagojik Bir Yöntem Olarak İşlerliği. *idil* 5.26 (2016): 1645-1658.

Balkır, N. Kuru, A.Ş. (2016). Sokak Sanatı Ve Grafitinin Pedagojik Bir Yöntem Olarak İşlerliği. *idil*, 5 (26), s.1645-1658.

¹ Yrd. Doç. Dr. Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, nur.balkir(at)khas.edu.tr

² Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, alisahankuru(at)gmail.com

FUNCTIONALITY OF STREET ART AND GRAFİTTİ AS A PEDAGOGICAL INQUIRY

ABSTRACT

The street art and grafitti can take up many forms from large sized murals to small hidden works, from the ones of political content to the visually spectacle, can be legally or illegally produced, and can include messages, phrases, slogans, and images. In developing democracies, where freedom of speech is constrained, street art and grafitti can play an important role in expressing social and environmental concerns. In Turkey, due to the accelerated control over the criticism regarding the status quo, street art has become an important means of free expression. This has brought about questions of whether grafiti and street art considered as art forms or the random act of vandalism. What makes a grafitti and street art “authentic”? How can they be definitive of the culture in which they are created? How is their spontaneity and temporality used as force for change? These are among the preliminary questions that this paper seeks to answer, and to that end, the paper explores how the language of street art of satire, hip-hop culture, commentary, and protest can contribute to □ art and design education, and what kind of methods of inquiry can be practiced.

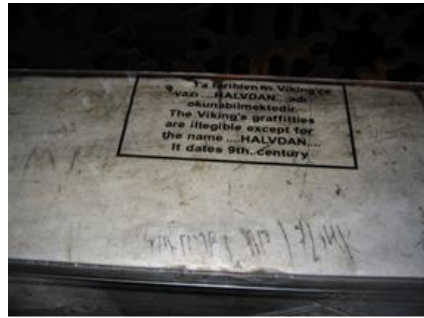
Keywords: Street Art, Grafiti, Authenticity, Art Education, pedagogy

GİRİŞ

1960'ların sonlarına doğru New York sokaklarında, metro istasyonlarında ve vagonların içinde gizemli bir el yazısı görülmeye başladı. Bu o zamanlar ne anlama geldiği bilinmeyen fakat şehrin hemen her köşesinde görüldüğü için gizemli bir merak uyandıran “Taki 183” yazısıydı. 21 Temmuz 1971 tarihinde New York Times gazetesi “Taki 183 mektup arkadaşlarını yaratıyor” manşetiyle çıktığında New York'lular Taki 183'ün kimin tarafından, ne amaçla yazıldığını öğreneceklerdi (resim 1). Taki, Kuzey Manhattan'da bulunan Washington Tepesi 183 numarada yaşayan ve asıl ismi Demetrius olan Yunan asıllı 17 yaşında bir lise öğrencisiydi. Washington Tepesi 1960'ların sonlarında Küba, Porto Riko, Yunan asıllı göçmenlerin yoğunlukla yaşadığı ve sokak çetelerinin yerel hâkimiyet kavgalarına giriştikleri bir mahalleydi. Demetrius'un geçtiği sokaklar, seçim posterleri, politik kampanya afişleri, çeşitli çıkartmalarla doluydu. Demetrius kendi ifadesiyle bir gün can sıkıntısından dolayı duvara isminin kısaltması olan Taki ve adres numarası olan 183'ü yazdı. Sokağın görsel dilini ilk defa birisi kişisel bir amaçla kullanıyordu. Taki daha sonra kuryelik yapmaya başladı ve gittiği hemen her yere “Taki 183” yazısını bıraktı. 1971'e gelindiğinde Taki 183 bütün şehre yayılan ve herkesin bildiği bir ibare haline geldi. New York Times'da yayımlanan haberdan sonra ise Urban Grafiti adeta çığ gibi büyüdü ve New York'taki hemen her duvar ben de buradayım diyen gençlerin isimleri ve mahlaslarıyla doldu. Grafitinin Pompei'de başladığı daha sonra Latin işgalinde Ayasofya'nın kraliçe locasına ismini kazıyan Viking askeri gibi detaylarla dipnot olarak ilerlediği bir tarihi vardır (resim 2).



Resim 1 New York Times Gazetesi,1971



Resim 2 Ayasofya'daki Viking Grafitisi

Günümüzde hala sosyal medyada ‘tagging’ olarak bilinen ‘ben burdayım’ deme eylemi, 1970 New York’unda Yunan Demetrius ile bu kez alt kültürün içinde filizleneceği, gerçek kimlikleri gizli tutacak ve fakat var oluşlarını bütün şehre yaymayı beceren, dünyayı saracak bir dil olarak yeniden doğar. Bu tarihten sonra grafiti, stil savaşları olarak anılan bir dönemden geçer ve bunlar sıradan el yazıları dışında dikkat çekmek için çok zaman kolektif bir çabayla hayata geçen ve estetik unsurların gözetildiği yeni tipografik formların yaratılmasıdır. Stil savaşları, yaratıcılık sınırlarının zorlanarak grafitinin sıradan bir tagging eylemi dışına çıkarır ve sanatsal yaratıcılığı devreye sokar. Bununla beraber grafitiyi, dayanışma ve ortaklaşmanın üretici gücünün dışavurumu olarak sanatsal bir direniş formu haline getirir. Bu çalışma, grafiti ve onun varyantı olan sokak sanatlarının gelişim seyrini direniş potansiyeli bağlamında ele alarak, pedagojik bir yöntem olarak işlerliğini tartışacaktır.

Grafiti ve Sokak Sanatı

Grafiti ve sokak sanatı ilk tahlilde birbirleriyle kesişen iki kavramın yarattığı bir gerilimi barındırır. Bu gerilim yüksek kültürün ifadesi olan sanat ile gelip geçiciliğin mekânı olan sokağın yarattığı ve beklenmeyen karşılaşmaların alanını oluşturmasından kaynaklanır. Sokak, egemenin iktidar alanı dışındadır. Nitekim Grafitinin ve hip hop kültürü; 1970’ler Amerika’ında kentleri mutenalaştırılan çoğu alt gelir grubuna mensup Amerikalıların ‘biz buradayız’ mesajı vermek için ortaya çıkardığı bir isyan formuydu. Mutenalaştırma her ne kadar yaşam kalitesini yükseltme amacını projelendirse de nihayetinde sosyal dokuyu alt üst edecek ve özellikle de radikal toplumsal örgütlenmeler ve sokak hareketlerinin önünü kesmek için mekânsal düzenlemeler yapma amacına hizmet edecekti. Chicago’dan sonra grafitinin doğum yeri sayılan New York City’deki Kuzey Bronx, 1970 ile 80 arasında idari ve sosyal politikalar sonucu tam bir çöküntü alanı haline gelmiş, gayrimenkul değerleri tarihinin en aşağı seviyesine düşmüştü. Neticede on yılın sonunda Bronx yapı stokunun yarısını kaybetmiş kalan yarısıyla birlikte imar yenileme programına dâhil olmuştu. Her ne pahasına olursa olsun Bronx’u yıkmayı kafasına koyan yerel idareciler karşılarında yaşadıkları mahalleyi savunan çok kültürlü, kontrol dışı ve otonom bir sokak örgütlenmesi bulmuşlardı. Her türlü hiyerarşik yapıyı reddeden bu örgütlenme modeli kendi dilini kurarken de yine hiyerarşi dışı, otonom ve özgür bir form yaratmıştı. Bu dil şehir sürgünlerinin ve ötekileştirenlerin ortak ifadesi olarak Bronx’tan dünyaya yayıldı. Gözetim topluma geçiş ve caydırıcı önlemler nedeniyle sokak kameralarının yayılması grafitinin kendini yeni baştan yaratmasına neden oldu. Grafiti gözetim altında artık kitlesel mesajlar ulaştırmak yerine, yalnızca kendi alt kültürüne mensup ya da bu kültüre sempati duyan insanların birbirleriyle iletişim kurduğu daha içsel bir forma evrildi. Bununla birlikte hala bağlı olunan bir takım sosyal ve politik kodların varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür (Lewisohn, 2010).

Sokak sanatı ise bu noktada grafiti kültürünün içinden çıkmış salt bir yapıp etme biçimi, bir maharetlenme formu değil, politik bir içeriğe sahip olma ve bunu yayma potansiyeline sahiptir. Grafiti ve sokak sanatı arasındaki ayrımın bir diğer nedeni ise grafitinin vandalizme daha yakın duran toplumsal algılanışından dolayı söylem gücünün katı toplumsal yargılar ardında zayıflama ihtimalidir. Bununla birlikte grafitiye oranla daha düzenli ve planlı bir strateji izleyen sokak sanatı daha geniş bir alıcı kitlesine ulaşmak adına öz yapısındaki özgür dışavurumu denetim altına alarak kısmen feda eder. Buradan yola çıkarak grafitinin ruhundan türeyen sokak sanatının kamusal sanat, mekâna özgü sanat ve enstalasyonlar gibi daha akademik ve sanat tarihinin çizgisel ilerleyişinde kendine yer bulmuş formlara uç verdiği söylenebilir. Benzeri biçimde Banksy, Basquiat, Keith Haring (resim 3, 4) gibi grafiti sanatının dışavurumcu dilini benimsemiş ve sanat dünyasında dolaşımda olan sanatçıların varlığı, tartışmaya bambaşka bir boyut katmaktadır. Hip-hop, grafiti sokak ve resmi galerilerin kesiştiği yerde alternatif sergi alanları olarak ortaya çıkar. Grafiti bir tür görsel öykülemeye benzer yaratıcı halk ifadesinin bir biçimi gibidir. Yaşantılar ve kimlikler hakkında bilgi verirken izleyenlerin de kendi kimliklerini oluşturmada etken olabilir. Yaygın Hip-Hop grafitileri “seleksiyon ve kaynaşmanın kültürel süreçleri” neticesinde oluşmuş Afrika diasporası ve Karayip kültürel geleneğinin uzantısı hibrit sanatsal yaratımlardır (Hampton, 2013). Elbette bu iki formun estetik değerleri ve yapılaş amaçlarındaki sanatsallık farklı bir diskur içinde tartışmaya açık ve spekülatif niteliklerdir.



**Resim 3: Jean Michel Basquiat,
Samo Grafiti, Film Still, New York Beat,1980-
81**



**Resim 4 Keith Haring, New York Metro
Fotoğraf: Chantal Regnault, 1983**

“Geçici Özerk Alanlar” ve “Şiirsel Terörizm”

Grafiti ve sokak sanatında kamusal alanın özgürlüğü ve sanatın bilgi üretme ve yayma potansiyelinden dolayı egemen için iki tehlike belirir. Bu nedenden dolayı grafiti ve sokak sanatı, yüksek kültür ve elçileri tarafından daima pejoratif bir tınıyla anılır ve çok zaman akademik/sanatsal çemberin dışında tutulurken diğer yandan yasa koyucular tarafından vandalizm ile yaftalanıp suça dönüştürülmüştür. Bu noktada sokak sanatını, Hakim Bey takma adıyla tanınan Amerika’lı anarşist kuramcı Peter Lamborn Wilson’ın “Geçici Özerk Alanlar” kavramıyla ilişkilendirebiliriz. Hakim Bey’e göre geçici özerk alanlar “devletle direk olarak bağlantılı olmayan bir başkaldırı, bir alanı (toprağı, zamanı, hayal gücünü) özgürleştiren ve sonra da devlet kendisini yıkmadan önce başka bir yerde/başka bir zamanda yeniden biçim bulan bir gerilla operasyonu gibidir” (Hakim Bey, 1985:101). Hakim Bey, her an her yerde bulunan ve mutlak güce sahip olan devletin, daha kalıcı projeleri ânında bastırabilecek olmasından ötürü, direnişin geçiciliğinin ve alternatif yapıların en iyi çözüm olduğunu düşünür. Böylece tepkisel bir zorunluluğu, stratejik bir program haline getirir. Geçici özerk alanlar radikal değişimden ziyade hayatta kalmaya yönelik bir strateji gibidir; devletin baskıcı gücü ve kapitalizmin her şeyi bünyesine katıp ehlileştirme yeteneği en baştan kabul edilmiştir (Scholl, 2013).

Hakim Bey’e göre bu özerk alanlara dışarıdan müdahale edilemez. Geçici ve protest bir yapıya sahip oldukları için bunları “Şiirsel Terörizm” (poetic terrorism) olarak adlandırır. Hakim Bey’in şiirsel terörizmden kastettiği şey etiğin meselesi olan şiirsellik politikanın yan yana gelmesidir. Sokak sanatı Hakim Bey’in kavramsallaştırmasına iki noktadan ilişkilenebilir. Birincisi geçici oluşları ve politik içeriğinden ötürü özerk alanlardır. İkincisi çok zaman söylemlerindeki hicivsellikten ve kullandıkları taktiksel medyadan (gerilla taktiği) dolayı şiirsel terörizm alanına girerler. Grafiti ve sokak sanatındaki kinizm, direniş estetiğinin bel kemiğidir. Kendine has dil ve kodlar üretip bunları dolaşıma sokarak, Adorno’nun (2000) dediği gibi “Sanat, basının ve iktidarın bütüncü karakterine karşı, bütüncü bir yabancılaşmayla” cevap verir. Fransız devriminde burjuva düzenine karşı ilk ayaklanan kentte çalışan işçi sınıfına atfedilen ‘Les Sans-Culottes’ donsuzlar ya da baldırı çıplaklar olarak çevrilebilecek sıfatın muadili 20. yüzyılda despotizme ve kapitalizme karşı direnen eylemcilerde çapulculuğa ya da vandallığa dönüşür. Üstelik beklenenin aksine tıpkı ‘Baldırı Çıplaklar’ gibi egemenlerin ötekileştiren dili kendi mekanizmasında ters çevrilerek bu öznelere sahip çıktığı bir tanıma dönüşür. Sokak sanatının üzerinde hemfikir olunan en önemli karakteristiği, direnişin yaratıcı zekâsı, kara mizahı, neşe ve arzunun başat motivasyonları olduğu hegemonik düzenin maskesini düşüren neredeyse karnavalesk havasıdır. Bu dil, siyaset ve estetik ilişkisinin yeniden gündeme geldiği, kent hakkı ve mekânın toplumsal etkileri gibi sadece akademik çevrelerde konuşulan ve toplumun gündeminin dışında kalan konular içinde yeni bir alan açar.

Şiirsel olarak teröristtirler çünkü bu taktiksel dil kökensel olarak Sokratik yöntemin takipçisi Diyojen'in 'kinizm'ine dayanır. Kinizm, mutluluğa ancak erdemle ulaşılacağını ve bu erdemin de dünyevi hazları yadsımakla mümkün olabileceğini savunmuştur. Kinizmde saçma olan ve becerilemeyen şeylerden de söz etmek mümkündür. Bir kinik, kendine, eğri, çarpık ya da rezil olanı konuşmaya değer bulma özgürlüğünü tanır (Sloterdijk, 2013). Oysaki büyük kuramlar, yüksek dünya görüşleri ve idealizm, yüce, başarılı ve hakiki olandan yanadır. Bununla birlikte kinizm salt kendinde bir oyun değil aynı zamanda pedagojik bir araçtır da. Diyojen'e göre bir şeyin gerçeklik derecesine karar vermenin yolu, onu tamamen gülünebilir hale getirmek ve o gerçeklikle ne ölçüde dalga geçilebileceğini görmekten geçer. Bunu Şen Bilim (joyful science) olarak adlandıran Diyojen bu yöntemle ağırbaşlı ve ciddi bilimi içeriğinin altını oymadan eğlenceli hale getirmiştir. Sloterdijk'e göre "hakikat alaya direnebilir; kendisine yöneltilen alaycı herhangi bir jestle kendini yenileyendir. Her ne yergiye katlanamıyorsa sahtedir" (Sloterdijk, 2013:15).

Bütün normların çözüldüğü ve buharlaştığı, her şeyin yeniden keşfedildiği ve anlamlandırıldığı bir ortamda sokak sanatının, sanatsal bir değer olarak daha meşru bir zemine oturduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda sokak sanatı ve grafitiden yeni ve empatik bir dilin nasıl öğrenilebileceğini ve bu dilin kamusal eğitiminin merkezîyetçi müfredatında nasıl bir konum alabileceğini sorgulamanın zamanı çoktan gelmiştir. Eğitimde eleştirel araştırma ve etik algının, bilgi ve beceriye dayalı eğitimin yerini alması ile birlikte farklı ve hatta aykırı pedagojik dillerin geliştirilmesi gerekmektedir. Eleştirel yapının güçlenmesini savunan pedagojik değerler, okulların yalnızca bilgi aktarımı yapılan öğretim mekânları olması fikrini reddeder. Amerikalı eğitimci Henry Giroux, A.Gramsci'nin 'hegemonya' kuramını pedagojiye uygulayarak eğitimi kapitalist üretim ilişkilerinin korunması ve yeniden üretilmesine yardımcı olan devlet mekanizmasının ideolojik bir parçası olarak tanımlar. Bu ideolojik koşullar, örneğin, kapital ve onun kurumları tarafından dayatılan koşullara uyum sağlayarak bir işgücü yaratmak anlamına gelir. Sınıftaki sosyal ilişkileri şekillendiren günlük rutinler ve uygulamalar iş yerlerine özgü bu tür yapıların üretimine benzerdir. Okullar düzgün çalışan hapisaneler midir? diye sorar Giroux. Egemen sınıf hegemonyası büyük oranda vatandaşların izniyle kazanılmış ve aile, sosyal medya, okul, ibadet yerleri, vb. aracılığıyla aktarılacak suretiyle hükümlerlik biçiminde oluşur (Giroux, 2014). Okul düzeninden ise hegemonya öncelikle öğretmen ve idareciler üzerinden öğrencilerin rızası üretilerek tesis edilir. Burada en önemli ayırım hegemonyanın öncelikle bir rıza üretimini içermez. Rıza üretimi söylemsel düzlemde "öğrenci merkezli" bir pedagoji vadetmekle birlikte öğrencinin karar alma mekanizmalarındaki yerini en aza indirerek bu vaadi bir yanılsamaya çevirir. Dolayısıyla klasik pedagojiyi takip eden bir eğitim kurumu otoriterlikten uzaklaşmadığı gibi tedavülden kalkmış bilgi ve uzmanlık odaklı yöntemler kullanarak yaşamsal gerçekliğe uygun ifadeler üretememektedir.

Sokak Sanatı ve Grafiti ve Sanat Eğitimi

Tüm bunların eğitime yansması nasıl olabilir? Öğrencileri hem sınıf içerisinde hem de dışında birbirleriyle üretken paydaşlarda birleşmesini nasıl sağlayabiliriz? Mevcut koşullarda basit bir dışsal gözlemlerle elde edebileceğimiz ilk veri, öğretmenlerin genellikle müfredatta belirtilen standart yöntemlerin dışına çıkmadıkları olacaktır. Oysaki ideal bir öğrenme sürecinde öğrenci ve öğretmenler eğitimin yapılandırılması ve dönüştürülmesi konusunda birlikte çalışıyor olmalıdır. Bu noktada devreye ‘Yerleştirilmiş Pedagoji’ (situated pedagogy) anlayışı girmelidir. Bu anlayış müfredatın, öğrencilerin günlük yaşamlarıyla bağlantısını sağlamak ve yerelleştirmek adına işlevsel bir konum elde eder. Bu yöntemle öğrenciler, dünyaya dair yeni bir kavrayış geliştirmenin dışında dünyadaki yerleri ile ilgili bir diyalogun üretimine katılabilirler ve bunun içinde nasıl bir duruş sergileyebileceklerini dair bir anlayış geliştirebilirler.

Yerleştirilmiş pedagoji kimlik ve öznel oluşum ile ilgilenirken, oluşum sürecinde kendi ve sosyal olanın arasındaki inşa süreci ve ilişkisellik ile ilgilidir. Öğrencilerden dünyayı okumaları ve onu politik, sosyal, tarihsel ve estetik açıdan çözümlemelerini ister. Amerikalı eğitimci John Dewey “Sanat ve Deneyim” adlı kitabında, gündelik yaşama gömülü sanatsal deneyiminin açığa çıkardığı yaratıcılık potansiyeli pedagojik bir yöntem olarak kullanıldığında oldukça başarılı sonuçlar vereceğini savunuyordu. Nitekim bu tezin kendini ispatladığı ve bir deneyim olarak sanatın kamusal eğitime sızmaya başlaması yine sokak sanatının yöntemleri ile mümkün olmuştur.

Sanatçı Alan Kaprow ve eğitimci Herbert Kohl’un Kaliforniya Berkeley’de gerçekleştirdikleri “Project Other Ways” adlı deneysel çalışma, Kaprow’un deyimleriyle, sanatsal düşünceyi kamusal eğitim müfredatında merkezi bir konuma getirmek amacını taşıyordu (Kaprow, 2011:84). Dönemin Kaliforniya’sı Karşı-Kültür olarak adlandırılan büyük sosyal çalkantılara, zenci hareketinin sivil haklar mücadelesine ve zaman zaman silahlı eylemlere sahne oluyordu. Kaprow ve Kohl’un deneysel projesi bu toplumsal krizi doğrudan hedef almasa bile Kaprow’un deyimleriyle dönemin paranoyak gerilimi ve hayali vizyonu dışında da değildi. Proje kapsamında yapılan etkinliklerden birisi öğrenme güçlüğü çeken bir grup öğrenciyle gerçekleşmişti. Kaprow okul tarafından öğrenme güçlüğü çekiyor olmak ile fişlenerek bir çeşit kalıcı sosyal dışlanmaya maruz kalan bu çocuklarla şehir turlarına çıkıyor ve onlardan hoşlandıkları şeylerin fotoğraflarını çekmelerini istiyordu. Bu turların sonunda çocukların özellikle küfür içeren grafitilerin fotoğrafları daha çok çektiklerini fark eden Kaprow projenin ikinci aşamasında tuvalet yazıları çekmek için çocuklarla şehri dolaşmaya başladı. Kaprow ve Kohl daha sonra büyük boyutlu kraft kâğıtlara karışık malzemelerle çocuklara grafitiler yaptırdılar. Tek kural kuralsızlıktı, çocuklar diledikleri gibi resim çizebiliyor dilediklerini yazabiliyorlardı. İlk gördüklerini

yazıp çizen çocukların grafitilerinde daha sonra kendi imajları ve isimleri ve kısa cümlelerle kendi deneyimleri belirtmeye başladı. Projenin diğer aşamasında ise okulun okuma listesinden çıkarılan Dick and Jane adlı kitabın kopyaları çocuklara dağıtıldı ve kitabı yeniden resimlemeleri ve yeni düzenlemelerle hikâyeyi istedikleri biçimde yeniden düzenlemeleri istendi. Proje sonunda çocukların eserlerinden oluşan bir sergi düzenlendi ve çocukların okuma yazma oranlarının önemli ölçüde geliştiği hatta çoğunun edebiyatla ilgilendiği görüldü. Projenin başlattığı tartışma süreci sonunda bu tip çocukların sınıflandırıldığı ayrımcı düzenin kaldırılması kararı alındı. Kaprow ve Kohl'n projesi "sanat hayat" tartışmaları bağlamına "katılımcılık" nosyonunun eklenmesi yanında sanat eğitiminin kurumsal yapısında pragmatik bir değişim ihtiyacını da ortaya çıkarmıştı.

Bu örnekten de anlaşılacağı gibi Sokak sanatı ve grafiti süreç ve üretim arasında bir denge kurar ve halkın tepkisinin belirleyiciliği onun pedagojik niyetinin de bir göstergesi olur. Geliştirdikleri sosyal içerikli sanat projesinde, Darts, içinde buldukları bölgeyi ve bütün olarak toplumu etkileyen bazı sosyal konuları araştırabilmek için bir forum oluştururken sanat yoluyla insan ruhu, müzik, dans, şiir, tiyatro ve öyküyü kutlamak için bir zemin oluşturabilmek olduğunu ifade eder. "Sokağa" dair olana odaklanarak fakirlik, evsizlik, uyuşturucu bağımlılığı ve seks işçiliği konularına özel vurgu yaptıkları projede, sokak onlar için okul bazı işlevlerinden kopuk olan ya da görünür olmayan sosyal konulara yönelik bir araştırma platformu haline gelir. (Darts, 2011:50). Sosyal içerikli sanat eğitiminin kendisine kattığı deneyimi de Darts şu sözlerle ifade eder:

Sınıfı üretimden çok bir keşif yeri olarak düşünmeye başladım ve bu süreçte çağdaş sanat ve sanat yapmanın rolünü fark ettim. Sınıftaki sosyal içerikli çalışmalar üreten çağdaş sanatçıların araştırılması ve yapı bozumu yoluyla analiz edilmesinin, sınıfta öğrencilerin sanatın ne olduğu ve nasıl işlev kazandığını anlamalarında ne kadar önemli olduklarını gördüm. Bu da, onların sanatçıların toplumda, toplum eleştirmeni, araştırmacı, öğretmen, şair, kışkırtıcı, filozof, misyoner ve aktivistleri içerecek şekilde ne kadar çeşitli roller olduğunu anlamalarını sağlamış oldu. Öğrencilerimi geniş bir çağdaş sanatçıları repertuarına ve projelere tabi tutarak, onların toplumsal meseleler üzerine anlamlı araştırmalar yapıp ilgili sanat yapımlarına yardımcı olan performanslar dâhil olmak üzere güçlü sanatsal teknik ve kavramsal stratejiler geliştirmelerinde yardımcı olabildim (Darts, 2011: 51).

Sokak sanatları doğaları gereği tepkiseldir bununla beraber tam da bu noktada yani, kendi ile öteki arasında bir empatiyi öngördüklerinden dolayı pedagojiktirler. Sanat eğitiminin başlıca çıkış noktalarından olan açık sözlü ve doğrudan bir görsel dilin kullanımını bununla beraber düşünmeyi, tartışmayı ve ifade becerisi kazandırmayı teşvik etmesi sokak sanatının da pedagojik olarak sanat eğitimiyle örtüşür. Sokak sanatlarının süreç odaklı olması sanat ürününü derin kökenli pedagojik araçlardan biri haline getirir. Bu bağlamda, sanat etkinliği işlevsel olanla içsel olanın arasında bir bağlantı – baskın bir yorumcu olarak ya da eleştirel sorgulama platformu olarak işlev görebilecek bir dil oluşturur (Mona Baker, 2015). Düşünmeyi, tartışmayı, bir görüş

ifade etmeyi, risk almayı ve başarmayı teşvik etmesiyle, sokak sanatı, sanat eğitimi için vazgeçilmez eğitsel araçlardan biri olabilir.

Mona Baker'ın (2015) kaleme aldığı Demokratik Duvarlar; Sokak Sanatı ve Halk Pedagojisi yazısında, yerel düzlemlerde, sokak sanatının sosyal marjinalleşme, politik çürüme ve sosyal adaletle ilgili olarak daha geniş ajandalara sahip politik konulara ilgi çektiğini savunur. Baker'a göre, amaçlanan şey politik hedefleri açığa çıkararak kamu alanını sahiplenebilmektir. Duvar ressamaları ve grafiti sanatçıları halkın dikkatini çekip tepkide bulunmalarını isterler, tıpkı öğretmen/sanatçıların halkın davranış ve düşüncelerini etkileme doğrultusunda fikir ve anlamları yansıtmaları gibi. Benzer şekilde sokak sanatçıları da bu etki ve iletişimi karmaşık pedagojik ilişkiler yoluyla yapar. Kahire, New York, Kuzey İrlanda ve Gezi Parkı gibi küresel etkileri olan kitlesel ayaklanmalarda katılımcılar kurgusal olarak biçimsel unsurlara dayalı sanatsal dilin yayılışına maruz kaldılar ve bu yolla sürece dâhil oldular. Bu tip kitlesel eylemlere bizzat müdahil olan sanatçılar aşına olunan teknik ve imgeleri kullanarak, bu eylemlerin taleplerinin duyurulması ve hem yerel hem de küresel biçimde takip edilmelerini sağlayarak, bu eylemlere karşı farkındalığı artırmış oldular. Bu yönüyle, kabul etmek gerekir ki, Gezi olayları ve sonrası, doğal çevreyi vurgulama, özgür ifade ve son olarak öğrenim odaklarına yönelik aktif ve amaçlı sorumluluk alma konularında önemli oranda bir duyarlılık oluşmuştur.

Geniş katılımlı küresel eylemler sokak sanatı ve grafitinin kendine özgü dilini güçlendirmiş ve toplum tarafından kabul edilebilirliğini önünü açmıştır. Türkiye'de ise sokak sanatı yaygınlığı ve etkililiği bağlamında İstanbul'daki örnekleriyle diğer kentlere oranla kıyaslanamaz biçimde öne çıkmaktadır. İstanbul'un bazı semtleri, semtin duvar ve dükkân kepenklerine yapılan duvar resimleri ve grafiti çalışmalarıyla semtin genel karakteristiğini dönüştürecek kadar etkili hale gelmiştir. Bu ivme kullanılan teknik ve malzeme olanaklarının son yıllarda gelişmesi ve sokak sanatçılarının sayıca çok artmış olmasıyla hız kazanmıştır. Gereçeklendirmeleri istendiğinde sanatçıların çoğu gri boş duvarların sıkıcılığında bahsederek amaçlarının onları ilgi çekici hale getirmek olduğunu ifade etmişlerdir. Bir de sokak sanatları büyük oranda yasadışı etkinlikler oldukları için adrenalin tutkunları için de vazgeçilmez bir dışavurum alanı olarak da yaygınlaşmıştır. Sebep her ne olursa, İstanbul'un birçok kültürü barındırması, yüzyıllık sokakları ve binaları olan şehirde grafiti farklı bir doku oluşturmakta ve şehrin belleğinin kendini gösterdiği kültür katmanları arasına özgün bir ifade katmaktadır. (Resim 5, 6, 7, 8)



Resim 5: İstanbul'dan Grafiti



Resim 6: Matthias Wermke (Kripoe) Sol Yumruk, İST



Resim 7: Kripoe, Sol Yumruk, İST



Resim 8: İstanbul'dan Grafiti

Sokak sanatları üzerine birçok yazı kaleme alınmıştır ancak yorumlar daha çok onların sembolik doğaları ve öyküselliklerine odaklıdır (Baker, 2015). Bununla beraber sokak sanatı öğretme ve öğrenme için bir kamusal bir zeminin oluşturulmasına yardımcı olabilir. Bir Goldsmith akedemisyeni “Demokratik Duvarlar: Halk Pedagojisi” başlıklı yazısında sokak sanatının uygulayıcılar tarafından bir öğretim yöntemi olarak nasıl araçsallaştırılabileceğini araştırır. Goldsmith akademisyenine göre her zaman, bağlamların ve öğrenim alanlarının birleştirilmesiyle öğrenilebilecek şeyler vardır (Baker, 2015). Sokak sanatının yarattığı imgelem ve uygulama pratikleri öğrenme alanlarına dönüşürken, sanat eğitimi paradigması içerisinde yer alan “bize ne öğretmek istiyorsun ve niçin?” sorusu geçerlik kazanır.

San Diego Kültürel Sanatlar Birliği, San Diego güvenlik birimini Otoyol-163'ün altındaki bir alt geçite davet eder. Birliğin CEO'su ekibe duvarlarda gördükleri grafitiler hakkında görüşlerini ve ne hissettiklerini sorar (Resim 9). Bu çalışma sebep sonuç ilişkisine dayalı olarak grafiti vandalizmi sorunsalını çözme bağlamında gerçekleştirilir. Polis ekibinin kendilerine yöneltilen sorulara verdiği yanıtların bir müze ziyaretine yakın olduğunu görürler. Katılımcılar, hem polis ekibi hem de sanat izleyicisi olarak duvarları inceledikten sonra grafitinin izleyicileriyle iletişim kurmadaki özgün yapısını farkederek ve kişisel bir yansıtma ve ifade aracı olarak nasıl kullanıldıklarını gözlemlerler. Kültürel Sanatlar Birliği bu çalışma neticesinde kendi duvar resimleri grubunun rehberliği ve doğrultusunda grafiti vandalizmiyle mücadeleye bir proaktif zemin olarak sanat parklarının geliştirilmesi konusunu tartışmaya açmışlardır.



Resim 9: San Diego Kültür Sanatlar Birliği ve güvenlik polisi tanışma toplantısı, 163. Otoyol köprüsü altında, San Diego

Sonuç

Watkins, Noble ve Driscoll (2010) sanatın “gençliğin kolektif konumlar oluşturup paylaşabilmeleri ve bir kamu sesine sahip olabilmelerini sağlayan bir araç” olduğunu söyler (Megan Watkins, Greg Noble, and Catherine Driscoll, 2010:89). Bu bağlamda sonuç olarak diyebiliriz ki; sokak sanatı iktidarın kendini yeniden ürettiği merkezi konumun karşısına bir kültürel pedagoji alanı olarak yerleşmektedir. Son tahlilde sokak sanatı performans sanatı çerçevesinde değerlendirilip sosyal yorum ve eleştiri biçimi olarak kültürel bir söylem üretme potansiyeline sahiptir. Buna ek olarak güncel ve popüler bilginin gençlerin sanatsal pratiğinde ne ölçüde yer aldığını da belgelerler. Bu yolla kolektivizm ve ortaklaşma kamusal olanın yeniden ele geçirilmesini sağlayacak ve pratik bilginin yayılarak baskıcı otoritenin karşısına otonom bir direnç alanı olarak çıkmasını mümkün kılacaktır. Bununla beraber pedagojik bir metodolojiye uygulandığında ise rasyonel ve dualiteler üzerinden işleyen bilme yasasının yerine, normların dışarda bıraktığı farklılık ve çeşitliliği, düşünce için yeni alanlar açan ve hayal gücünü besleyen kaynaklar olarak kullanma imkânı verecektir. Bu yolla öğretim süreci sonunda öngörülen kesin yetilerin kazanılmasını değil, özne ve toplumsal organizmalar arasındaki etkileşimi sağlayan bir ayrımı da mümkün kılarak özgür bireyin oluşumunu sağlayacak temelleri atacaktır.

KAYNAKLAR

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*, Çev: Orhan Koçak-Yavuz Erten, Metis:İstanbul, 2000.

BAKER, Mona. *Translating Dissent: Voices From and With the Egyptian Revolution*, Routledge, 2015 <http://www.monabaker.org/?p=1580> . Erişim tarihi 10/7/2016

BEY, Hakim. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia: New York, 1985

DARTS, David. "Invisible Culture: Taking Art Education to the Streets", *Art Education*, 64:5, 49-53, 2011

GİROUX, H.A. *Eğitimde Kuram ve Direniş*, Çev; Demiralp, Senem, Dost Kitabevi: İstanbul, 2014

HAMPTON Rosalind. "Graffiti and Art Education: "They Don't Understand How I Feel about the Funk", *Art Education*, 66:5, 51-55, 2013

LEWİSOHN, Cedar. *Street Art, The Graffiti Revolution*, Tate Publishing, London, 2010

SCHOLL, Christiyen. “Bakuni’nin Zavallı Kuzenleri; Sanat Yoluyla Taktiksel Mücadele”, *E-Skop Bülten*, 2013 Erişim tarihi, 20\08\2016

SLOTERDİJK, Peter. Şen Bilim, *VARLIK*, Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi, Eylül, 2013

WATKİNS, Megan; NOBLE, Greg; DRİSCOLL, Catherine. “Cultural Pedagogies and Human Conduct” Routledge: London, 2015

RESİM KAYNAKLARI

Resim 1: http://taki183.net/_pdf/taki_183_nytimes.pdf

Resim 2: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Hagia-sofia-viking.jpg>

Resim 3: <http://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Jean-Michel-Basquiat7.jpg>

Resim 4: <http://www.haring.com/!/about-haring/to-new-york#.WA5uR4VOK3A>

Resim 5: Nur Balkır

Resim 6: Nur Balkır

Resim 7: http://i2.wp.com/ankiyo.com/wp-content/uploads/2015/11/positive-propaganda_kripoe14.jpg

Resim 8: Nur Balkır

Resim 9: <http://www.muralallianceproject.org/>