

## Ankara'da Sokak Sanatı: Kent Hakkı, Protesto ve Direniş

**Oğuzhan Taş**, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi,  
e-posta: tasoguzhan@gmail.com.

**Tuğba Taş**, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi,  
e-posta: tugbakanli@yahoo.com.

### Özet

2000'li yıllar Ankara'da sokak sanatında bir canlanmaya sahne oldu. Grafiti ya da şablon yapan bireysel sanatçılar/aktivistler, *ready-made*, yerleştirme, poster ya da yapıştırma üreten, *subvertising* yapan politik gruplar ve sanat kolektifleri, kent merkezindeki sokakları protesto ve direnişin mekânları haline getirmeye başladı. Biz bu canlanmayı, (1) tepeden modernleşmeci ulus-devlet projesinin simgesi olan Ankara'nın, bu kez de rövanş siyasetinin sahası haline getirilerek araçsallaştırılmasını protesto etme; (2) kentsel yaşam alanlarının, inşaat sermayesinin çıkarlarını destekleme ya da reklam endüstrisinin hâkimiyet sahasını genişletme saikiyle metalaştırılmasına direnme; (3) toplumsal iletişim kanallarının tıkandığı otoriter bir siyasal iklimde, alternatif iletişim mecraları yaratarak hegemonik olana meydan okuma çerçevesinde anlamaya çalışıyoruz.

2013 yılına damgasını vuran Gezi direnişi, sokak sanatındaki canlanmanın en görünür olduğu süreçti. Bununla birlikte Ankara'da faaliyet gösteren Kabahatler Atölyesi, Avareler ve KÜF Project gibi kolektifler 2000'li yıllardan itibaren kenti bir mücadele ve toplumsal iletişim alanı haline getirmeyi başarmışlardı. Biz bu çalışmada Ankara'daki sokak sanatı kolektiflerinin üretim pratiklerine odaklanıyoruz. Bu çerçevede sokak sanatını, belli bir alt kültüre ait estetik bir uğraş değil, "kent hakkı"nı ve "kentsel mekânın iletişimsel gücü"nü savunan katılımcı bir politik pratik olarak ele almayı amaçlıyoruz.

**Anahtar sözcükler:** Sokak sanatı, kent hakkı, aktivizm, kamusal mekân, Ankara.

## Street Art in Ankara: The Right to the City, Protest and Resistance

### Abstract

There has been a revival in street art in Ankara throughout the 2000s where we can witness a group of art collectives/activists turning the city into a privileged site of protest and resistance with their works ranging from stencils, cut-outs and graffiti to installations and ready-mades. We suggest to conceive of this revival in terms of (1) protesting the use of urban public space as an instrument in pursuing a politics of revenge, (2) contesting the commodification of the city for the benefits of construction or advertising industries, (3) seeking for the alternative media of expression in a

political milieu in which the channels of discourse are gradually being obstructed.

Gezi protests in 2013 were a landmark in terms of public visibility of street art. However, the art collectives such as *Kabahatler Atölyesi*, *Avareler* and *KUF Project* had substantially be enactive in making the city as a conceived space of struggle and social communication by their influential the city since 2000s. In this article, we focus on the art practices of these groups by considering street art such a political practice standing for the right to the city and communicative aspects of urban spaces.

**Keywords:** Street art, the right to the city, activism, public space, Ankara.

## Giriş

*“Bir toplumun çelişkileri, duvarların üzerine duvar yazılarından başka türlü çizilebilir mi?”  
(Lefebvre, 2014: 165)*

Henri Lefebvre (2014a) *Kentsel Devrim* kitabında sokağın imkân ve sınırlarını “sokağa karşı” ve “sokaktan yana” başlıkları altında sade biçimde özetler. Tarihsel süreç içinde sokağın bir “vitrin, mağazalar arasında bir geçit” olduğunu belirten Lefebvre (2014a: 23-25), mübadele değerinin kullanım değeri üzerinde hâkimiyet kurduğu sokakta, karşılaşmaların yüzeysel ve yabancılaşmanın son derece yüksek olduğundan söz eder. Kentsel mekân, reklamlar, tabelalar ve vitrinlerle bu mübadelenin gerçekleştiği alanlara dönüştürülmek istenir. Üstelik yapılan mekânsal düzenlemelerle kentin tüm sakinleri belirli güzergâhlara, davranış ve görme biçimlerine mahkûm edilir. Tüm bunlara karşılık Lefebvre sokaktan ümidini kesmiş değildir. Tersine, “sokağa karşı” söyledikleriyle mutlak bir imkânsızlığa işaret etme değil, kenti kendine ait kılmak ve dönüştürmek için yapılan müdahalelerin mahiyetine dikkat çekecek bir zemin yaratma peşindedir. Çünkü “sokaktan yana” Lefebvre’ye göre(2014a: 22-23); sokak sadece bir geçiş mekânı değil, aynı zamanda buluşmanın, karşılaşmaların, hareketin ve kaynaşmanın mekânıdır. Kentte, mekânların yeniden sahiplenilmesine dönük hamlelerle kullanım değerinin değişim değerine galip gelebileceği durumlar oluşabilir. Dahası kentte yaşayanlar iktidarın düzenlemelerine, onları geçersiz kılacak, denetim mantığına kısa devre yaptıracak, ortak mekânın kontrol edilemezliğini gösterecek taktiklerle yanıt verebilir ve böylelikle “kent hakkı”nı savunabilirler.

“Kent hakkı” kavramını ilk kez 1967’de ortaya atan Lefebvre<sup>1</sup> onun, hem kentteki gündelik hayatın girdiği krize karşı bir yanıt hem de kenti dönüştürmeye dönük bir talep olduğunu ileri sürmüştür (Harvey, 2013: 30). Lefebvre’nin kavramını tartışmaya açan David Harvey’e göre (2013: 44) kent hakkı sadece kentin kaynaklarına eşit erişim hakkı değil, onu “gönlümüze göre değiştirme ve yeniden icat etme hakkıdır.” Şüphesiz bu talebin yükseltilebileceği kilit mekân sokaktır:

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, 2014a: 23).

Biz bu yazıda sokak sanatının, Lefebvre'nin kavramları ışığında ele alınabileceğini; hatta Lefebvre'nin çağrısına verilen en güçlü yanıtlardan biri olduğunu öne sürüyoruz. Sokak sanatı pratiklerinin amacı ne olursa olsun “sanat yapıtının muhatabı, çerçevesi ve önkoşulu kent kendisidir” (Irvine, 2012: 3). Melez biçimler, teknikler ve mesajlarla kentsel kamusal mekânı dönüştürmeye girişen sokak sanatçıları, sokağın sunduğu görsel olasılıkları hatırlatır, kentte yaşayanları alışık olduklarının dışında farklı görme biçimlerine davet ederler.

Sokak sanatını kesin hatlar, kategoriler içine yerleştirerek tanımlamak ya da “biçimsel niteliklerinden yola çıkarak genel bir tanımlama içine hapsedmek” (Whybrow, 2011: 111) pek kolay değildir. Bunun nedeni, sokak sanatının hâkim sanat rejimini zorlayan, tam da onun kategorilerine meydan okuyan doğasıdır.<sup>2</sup> Nitekim “sokak sanatı”, “grafiti”, “duvar resmi”, “poster sanatı”, “kamusal sanat”, “gerilla sanatı” ve kentsel mekâna özgü daha pek çok sanatsal pratiğin kavramsal düzeyde birbirinden nasıl ayrıştırılacağına dair tartışma sürmektedir. Örneğin Nicholas Riggle (2010: 244-46), kentsel kamusal alana yerleştirilen her sanatsal çalışmanın sokak sanatı olarak ele alınabileceğini söylerken, New York'un ünlü sanat kolektiflerinden biri olan FAILE, sokak sanatının sokaktaki izleyicilerle, insanlarla, kitlelerle etkileşime girmekle ilgili bir şey olduğunun altını çizer (Lewisohn, 2010: 15). Biz bu çalışmada -amacımız bakımından tali olduğu için- sokak sanatının “ne”liğine ilişkin tartışmaya dâhil olmayıp, anlamını sokakta yapılmış olmaktan alan, dolayısıyla sokak kullanımının işin asli bir unsuru olduğu tüm formları (grafiti, sprej, şablon, poster, yapııştırma, yerleştirme vb.) sokak sanatı kapsamında ele alıp böyle adlandıracağız.

### **Kentsel dokudaki yarıklar: Gündelik hayat ve “sokak”ta sanat**

Sokak sanatı formları muazzam bir çeşitlilik barındırmakla birlikte, her bir pratikte gördüğümüz bazı ortak özellikler vardır. Bunların başlıcası kısa ömürlü olmalarıdır. Çoğu zaman şablonlar, posterler, sloganlar kentsel mekânın yüzeylerine kat kat defalarca yazılır; ama altta kalan katmanın izleri tam olarak silinmez, belli belirsiz bile olsa varlığını sürdürür. Sokak sanatının diyalojik niteliğine dikkat çeken Irvine'in (2012: 7) söylediği gibi, iş ortaya koymaya yönelik her eylem, onu sokak bağlamı içinde her ifade ediş bir cevap, bir karşılıktır; her bir iş kendinden öncekilerle ilişkilendirilir. Bu ilişkilendirme, kentin kamusal görsel yüzeyine ilişkin sürüp giden bir tartışmadır. Bu nedenle kentin

kendisi, yeni kayıtlara açık, yaşayan, tarihsel bir palimpsest gibidir; duvarda oluŖan katmanlar zamanın katmanlarına dönüşür ve kentin hafızasını oluŖturur.

Sokak sanatının geçiciliğini kapitalist gelişmenin niteliğiyle ilişkisi bakımından da düşünmek gerekir. Ben Highmore (2010: 140-141), kapitalist 'ilerleme'nin kendisini homojen/pürüzsüz bir süreçmiş gibi sunmaya çalışsa da aslında süreksiz ve kararsız olduğunu savunur. Süreksizlikler "kentsel dokudaki yarıklar"dır. Bu yarıklar, yaşadığımız çağın her yönünü tanımlayan istikrarsız, kararsız gelişmeyi açığa çıkarır. Sokak sanatı kapitalist gelişmenin bu süreksizliğini ifşa etmeye dönük bir potansiyel taşıyıcı; kentsel dokuda ilerlemenin örtmeye çalıştığı yarıklar açıp kapitalist kentsel düzen içindeki süreksizlikleri, geçicilikleri görünür kılabılır: Bir afişin üzerine bir başkası yapıştırılır, bir şablonun/grafitinin üzerini bir yenisini kapatır ama alttaki katman varlığını sürdürür; üst katmanın kenarından "sızan" altta kalmış bir artık imge, aslında her bir katmanın geçiciliğini imler.

Sokak sanatının kamusal alanları kendine mal etmesiyle görünür olan eleştirel estetik, yirminci yüzyılın radikal toplumsal hareketleriyle yakından ilişkilidir. Toplumsal eylemlerde hayat bulan yaratıcı direniş biçimlerini araştıran Graham St. John (akt. Carmo, 2012: 114) avangard sanat hareketlerini, egemen düzen ve otorite tarafından genellikle tolere edilen "geleneksel, törensel, standart ve öngörülebilir" protesto ve gösteri biçimlerinden ayırır, bunlara karşıt olarak tanımlar. Bu çerçevede düşünebileceğimiz, 1957-1972 yılları arasında Fransa'da etkin olan Sitüasyonist Enternasyonel, melez nitelikteki bir toplumsal eylemlilik formunun adeta arketipidir. Christopher Smith'e göre (2004: 164) sitüasyonistler, sanat ve politikayı, yaratıcılık ve aktivizmi birbiri içine geçirmiş, böylelikle bu kavramların geleneksel kavranışlarını muğlak kılmıştır. Hareketin öncülerinden Guy Debord'a göre (1996) modern kapitalist düzen, gösteri toplumunun hâkimiyeti altındadır; imge yoğunluğuyla karakterize olan bu toplumlarda gösteriyi "kesintiye uğratmak" stratejiktir ve sitüasyonistlere düşen, bu imkânı yaşama geçirmektir (Scholl, 2013). Bunun için kullanılan, kültürel kodların anlamını saptırmaya dayalı temel taktiklerden biri, karşılığını *détournement*<sup>3</sup> kavramında bulur. Kelime olarak aşırma, zimmetine geçirme; ayartma gibi anlamlara gelen *détournement* daha çok tarihsel ya da güncel imgelerle oynama, onların anlamını değiştirme üzerinden geliştirilen bir taktiktir. Sitüasyonist harekete yakınlığıyla bilinen Lefebvre de *Mekânın Üretimi* (2014) kitabında bu kavrama büyük önem atfeder. Ne var ki Lefebvre'nin terminolojisinde *détournement*, mekânın, caddelerin, binaların vb. kullanımını değiştirmek, onları farklı kullanımlara açarak yeniden sahiplenmek anlamında kullanılır (Lefebvre, 2014: 185). Farklılık barındırır da söz konusu sokak sanatı olduğunda bu iki kullanımı birlikte düşünmek olanaklıdır. Nitekim

sokak sanatçılarının kullandıkları taktikler, sitüasyonistlerin kullandıklarıyla yakından bağlantılıdır. Sadie Plant'ın (2000: 104-105) söylediği gibi, Mayıs 1968'de anonim, ucuz ve dolaysız bir dil olan grafitinin kullanımı, avangard sanat hayalinin gündelik hayat pratiği içinde gerçekleştirilmesinin örneğini oluşturmuş; mevcut düzeni bozma ve harekete dâhil olma yönünde güçlü bir çekim alanı yaratan sokak sanatı, kentin daha geniş çaplı bir *détournement* alanı olarak dönüşümüne ilham vermiştir. Sokak sanatı, kentin yüzeylerini, işaretlerini ve yönergelerini sahiplenip anlamını değiştirmeye yönelik muhalif enerjinin açığa vurulduğu en güncel pratikler bütünüdür; gündelik hayatın içine sızar, her an karşımıza çıkan tanıdık mekânlara ve imgelere saldırmak için bizzat onların kendisini kullanır.

### **Ankara: Ulus Devlet Vitrininden “Harikalar Diyarı”na**

Tarık Şengül Ankara'da kentsel mekânın Cumhuriyet'in kuruluşundan 2000'li yıllara kadar geçirdiği dönüşümü üç döneme ayırarak değerlendirmeyi önerir (Şengül, 2008: 17). 1945'e kadar süren ilk evre “ulus devleti kentleşmesi”yle karakterize olmuştur. Bu evrede Ankara, kendi halindeki bir taşra kentiyken, ulus devlet yaratma projesinin sosyo-mekânsal prototipine dönüştürülmüş, kentin iskânına, çağdaş bir Cumhuriyet vitrini, her şeyiyle bir “numune kent” (Bora, 2005: 62) yaratma ülküsü yön vermiştir:

[Yeni] Ankara sadece ulus-devletin kentleşme politikasını yansıtmaz, aynı zamanda ideal Türk vatandaşı, Cumhuriyet'in modernleşme ve Batılılaşma pratiğinin hayata döküldüğü bir gündelik hayat; ulus-devletin hayali bir cemaat olarak kurgulanmasını kolaylaştıracak bir nüfusun membaı haline getirilme arzusu doğrultusunda tahayyül edilmiştir (Cantek, 2003: 38).

Bu evreye İstanbul-Ankara ve eski-yeni Ankara gerilimleri damga vurur (Bostanoğlu, 2008: 103). Yeni Ankara hem eski başkenti ve onun temsil ettiği Osmanlı geçmişini unutturmalı hem de yeniliğiyle kentin çok katmanlı tarihini örtmelidir: “Yeni Cumhuriyet, unutmak için Ankara'yı başkent olarak seçmiştir” (Gür, 2011: 13). Bu sebeple gelenekseli yansıtan Gar-Kale ve Ulus ekseninin karşısında Cumhuriyetin Ankarası, Sıhhiye-Çankaya hattında gelişmiş (Doğanay, 1999: 7), buna uygun olarak tasarlanan Atatürk Bulvarı, bağlandığı yol ve meydanlarla, peyzajı ve üzerinde yer alan kültürel yapılarıyla kentliler için “birer görme ve görünme sahası” olarak düşünülmüştür (Al, 2011: 32).

1980'lere dek süren ikinci evreye “emek gücünün kentleşmesi”ni sağlamış; gecekondulaşma ve enformel emek pazarının genişlemesiyle kentin yoksul ve zengin bölgeleri (Kuzey-Güney Ankara) arasında artan çelişki dikkat çekmiştir. Bu çerçevede kent merkezinde ikili bir ayrışma göze çarpmaktadır: “Ulus-

Dışkapı eksenini, eski kent ve kentin gecekondulu nüfusuna [...] Kızılay-Bakanlıklar aksı kentin orta sınıfına hizmet etmektedir” (Şengül, 2008: 19).

1980 sonrasında damga vuran gelişme “sermayenin kentleşmesi”dir (Şengül, 2008: 20). Bu üçüncü evrede, inşaat sektörü, büyüme stratejileri çerçevesinde devlet yatırımlarıyla desteklenmiş, yasal değişikliklerle imar ve planlama yetkileri büyük ölçüde yerel yönetimlere devredilmiştir (Balaban, 2011: 22-24). Büyükşehir belediyeleri gecekondulu bölgelerini imara açmış, rantı yüksek bölgeler gecekondulardan temizlenerek buralar yüksek gelir gruplarına yönelik konut, alışveriş merkezi gibi projeler için tahsis edilmiştir. Şengül günümüzün gecekondulu bölgesi dönüşüm projelerinin hepsinde büyük ölçekli rant yaratma ve bu rantı belli kesimlere (çıkar grupları, müteahhitler ve yandaş kesimler) tahsis etme kaygısının hakim olduğunu söyler (Bayraktar, 2013: 22). Bu çerçevede Ankara’da “Ulus-Kızılay-Bakanlıklar-Kavaklıdere aksında tanımlanan kent merkezindeki yoğunlaşma” (Şengül, 2008: 20-21) kentin çeperlerine (Dikmen, Balgat, Çukurambar, Yıldız, Keçiören, Pursaklar) kaymaya başlamış, örneğin Eskişehir Yolu olarak bilinen bölge, toplu konut projeleri, AVM’ler, zincir oteller, bakanlıklar, büyük devlet kuruluşlarının binaları ve yeni üniversite kampüsleriyle birlikte kentin yeni merkezine dönüşmeye başlamıştır.

Ankara’da bu üçüncü evreye, Melih Gökçek’in kesintisiz devam eden büyükşehir belediye başkanlığının damgasını vurduğunu söylemek yanlış olmaz. 1994 seçimleriyle büyükşehir belediye başkanı olan Gökçek, 2002 genel seçimlerinde AKP’nin tek başına iktidara gelmesiyle gücünü pekiştirmiş; kavgacı, inatlaşmacı ve meydan okuyucu tutumuyla rövanş siyasetinin bünyesinde cisimleştiği başlıca figürlerden birine dönüşmüştür. Gökçek belediyeciliğinin ve bu belediyecilik anlayışına güç veren AKP hükümetlerinin bakış açısında Ankara, ele geçirilip bayrak dikilecek bir düşman kalesidir. Burada Gökçek’e düşen rol tepeden modernleşmeci, elitist kültür anlayışının karşısına aynı aşırılıkta bir popülist estetik çıkarmaktır. Tanıl Bora’nın (2005: 59) sözleriyle Gökçek, “çevrenin merkeze meydan okumasının ya da ondan intikam almasının pornografisini sergiler”; kente ilişkin yeniden inşacı tahayyülü, bu intikam ve popülizmden beslenir.

Gökçek’in etkisi altında Ankara’nın hafızası, bu kez, Cumhuriyetin numune kenti kimliğini silmeye zorlanır, genişleyen kentsel mekâna amorf bir milli kültür ve gelenek kılıfı giydirilmeye çalışılır.<sup>4</sup> Bora (2011:16), Türk muhafazakârlığında “gelenek” lafının şaşasına karşılık, bu “geleneğin” maddi-kültürel varlığına duyarsız kalındığına dikkat çeker. Bu açıdan Cumhuriyet ideolojisinin “sıfır mazi” siyaseti kendisini İslamcı-muhafazakâr hareket içinde de tekrar eder (Bora, 2011: 17). Yıllar içinde Gökçek belediyeciliğinin alamet-i farikasına

dönüşen kentsel çözümler ve ucube yapılar bu gelenek yoksunluğunun kanıtı gibidir: dev fiskiyeli, saat kuleli meydanlar; belediyenin tanıtımı ve ticari ilanlar için şehrin dört bir yanına yerleştirilen, yol kenarlarını ve raylı sistem koridorlarını dolduran dev dijital ekranlar ve reklam panoları; yapay kale, göl ve şelaleler; “hanım” ve gençlik kulüpleri, tematik eğlence parkları, bu parkları dolduran devasa boyutlardaki maketler ve hayvan figürleri<sup>5</sup>; keçi heykelleri, kentin maskotu seçilen “seymen” Ankara kedisi maketleri ve nihayet yıllardır tartışılan, sayısı 100’ü bulan köprülü kavşak ve üst geçitler.<sup>6</sup>

Gökçek belediyeciliğindeki bu “inşaat şehveti” popülist stratejinin asli unsurlarından biridir. Bu anlayışa göre, kent içi ulaşımındaki trafik sorununu çözenin temel aracı, köprülü kavşaklar ve üst geçitler inşa etmektir. Bu yapılara sürekli olarak “belediyenin çalıştığı” somut göstergeleri olarak referans verilir, bunlar halkın davet edildiği tören ve şenliklerle açılır (Atak, 2005: 106). Bu türden büyük, daha büyük yapılar inşa edip bunları siyasal başarının nişanesine dönüştürme saplantısı Tanıl Bora’ya göre Türk sağının, Milli Görüş çizgisine akseden bir karakteristiğidir: “Salih siyaseti ‘hizmet yarışı’ olarak tescil eden sağ, her bir binayı hizmet heykeli gibi diker. İnşaat, ‘sözü bitiren’ türden icraattır” (Bora, 2011: 18). Bu inşaat şehveti, Gökçek’in Sincan’da yaptırdığı, masal kahramanlarının gigantik maketleriyle donattığı Harikalar Diyarı örneği gibi bir büyüklük saplantısını da bünyesinde barındırır ki; bu saplantı Nazi Almanyası’ndaki “güç tapıncına dönük orantısız büyüklükte binalar-anıtlar inşa etme merakı”nı akla getirmektedir (Bora, 2011: 18). Gökçek’in her seçim döneminde halka müjdelediği bu projelerin son örneği, komşu kentleri Ankara’ya bağlayan otobanlara inşa edilen kemerli kapılar olmuştur.<sup>7</sup> Ankara’nın fethi, kente giriş yollarını tutan bu kapılarla tamamlanmıştır.

### **Sokağa Çağırın Sesler: Kabahatler Atölyesi, Avareler ve KÜF Project**

Çalışmanın odağında, (1) aktif olarak sokak sanatı üretmeye devam eden, (2) ürettikleri işler Ankara fikri ve imgesiyle, kent hakkı talebi ve kente ilişkin duyulan kaygılarla ilişkili olan, (3) aslen sokağa yönelik işler yapan, başka sanatsal faaliyetlerle uğraşıyor olsalar bile öncelikleri sokakta sanat üretmek olan üç kolektif yer alıyor.<sup>8</sup> Amacımız kolektiflerin somut işlerini değerlendirmek kadar onların üretim pratiklerini ve bu pratiklerin kentsel alandaki iktidar mücadelesinde nasıl bir karşı konum oluşturduğunu anlamak olduğu için, Kabahatler Atölyesi ve Avareler ekibinden üçer kişiyle derinlemesine görüşmeler gerçekleştirdik (sırasıyla; 31 Mart 2015, 2 Nisan 2015), yüz yüze görüşmeyi kabul etmeyen KÜF Project ekibiyle e-posta yazışması (11 Nisan 2015) yaparak sorularımıza yanıt almaya çalıştık, geçmişte kendileriyle yapılan mülakatlardan yararlandık.<sup>9</sup>

### **“Hepimiz Ankara Bebesiyiz”: Kabahatler Atölyesi**

Kabahatler Atölyesi'nin çekirdek kadrosu felsefe, antropoloji ve güzel sanatlar alanında eğitim görmüş dört kişiden oluşuyor. Bununla birlikte, üzerinde çalışılan işe göre sayının kimi zaman 27'ye kadar çıkabildiğini öğreniyoruz. Bir kısmının tanışıklıkları Hacettepe Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarına dayanırken, bir kısmı 2008-2011 yılları arasında Ankara'da çıkardıkları anarşist politika dergisi *Ahali* çevresinden tanışıyor.

Kolektifin ismi, yürürlüğe girmesi üniversitede okudukları yıllara denk gelen, kampüse izinsiz afiş, poster vb. asılmasına para cezası getiren “Kabahatler Kanunu”na (2005; 5326, md. 42) dayanıyor:

Beştepe'de afiş asmak yasaklandı ve rektör bu yasağı Kabahatler Kanunu'ndan kopyalayıp yapıştırdığı ilgili maddeyi koyarak, altında imzasının olduğu bir afişle duyurdu. Yani “afiş asmak yasaktır”ın bir afişi vardı. İronikti. O zamanki arkadaşlarımla bu afişin bir tane kopyasını aldık ve çok fazla sayıda çoğalttık; büyüttük tekrar çoğalttık, küçülttük çoğalttık ve Edebiyat Fakültesi'nin giriş camlarını, içerisini ve panolarını bu afişle doldurduk... Güvenlikçiler geliyor, bakıyor, yapacak bir şey de yok çünkü rektörlüğün imzası var altında, “şu zamanlar arasında asılabilir bu afiş” diye. Dekan da geldi, yapacak bir şey yok. Biz de orada gülüyoruz.



“Afiş Asmak Yasaktır”, Kabahatler Atölyesi (2008)



Grup, bu çalışmasında yaratıcı eylem kapasitesini ortaya koyarak oyuncu bir şekilde “iktidar”ın duyurusunu sahiplenmiş ama onu ters yüz ederek bir bakıma, getirilen yasağa kısa devre yaptırmıştır. Bu eylemin, yasağı kendi kendine geçersiz kılması ve iktidar konumunda bulunan dekanın ve güvenlik görevlilerinin eylemsizlik sınırlarına çekilmesine neden olması bakımından karşı hegemonik bir tavır oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Öğrencilik yıllarındaki faaliyetlerini<sup>10</sup> aktivizm bağlamında değerlendiren grup üyeleri, sokak sanatını politik bir eylemlilik, yaratıcı bir protesto yolu olarak kullanmışlardır.

Hacettepe Üniversitesi'nin kedi köpekleri itlaf ettiğine dair bir söylenti çıkmıştı. Bunu da hiç yalanlamamışlardı. Böyle olunca biz de hayalet kediler köpekler tilkiler, böyle *stenciller* yaptık her tarafa. Güvenlik kameraları çıkmıştı, akademide özgür bir alanda bunları istemiyoruz demek için güvenlik kameralarının aynalarından stickerlar yapıp daha mahrem yerlere, mesela kızlar tuvaletine, mesela hocaların olduğu katlara yapıştırdık.

Üniversitenin ardından, bu kez kentin sokaklarında işler üretmeye başlayan Kabahatler Atölyesi için Kızılay, Konur Sokak'ın önemli bir yeri vardır: Ekibin gündelik hayatı çoğu burada geçer; hayatlarını bu sokaktaki işyerlerinden kazanırlar, burada yaşayıp işlerinin çoğunu burada-burası için üretirler. Okul yılları sonrasında oluşan ekiple yapılan ilk önemli iş, Konur Sokak'ın Meşrutiyet Caddesi'yle kesiştiği üst geçidin merdivenlerine ölüm yıldönümünde yerleştirdikleri Erdal Eren portresi (2013) olmuştur.

Meşrutiyet Caddesi'nde yer alan bu üst geçidin Ankara'nın değişen kentsel görünümü bakımından önemli bir yeri vardır. Bu üst geçit, Meşrutiyet Caddesi'ni baştan sona kuşatan ve 2000 yılında yapılan dört üst geçitten biridir. Ne var ki, yaya ve araç trafiğinin yoğunluğu nedeniyle karşıdan karşıya geçişin sıkıntı yarattığı bu işlek caddede üstgeçitler, yapıldığı dönemden bu yana işlevsiz durumdadır. Daha doğrusu amaçlanan işlevleri dışında kullanılır: Ayaklarına afiş, poster ve ilanlar yapıştırılan geçitlerin her iki yanındaki korkuluklara belediyenin reklam panoları asılmıştır, geçit, oturup sohbet eden, kuşbakışı trafiği ya da çevreyi seyreden gençler ya da caddede eylem olduğunda üst açıdan fotoğraf çekmek isteyen foto muhabirler tarafından kullanılır. Kabahatler Atölyesi işlerini işte bu merdivenlere yerleştirir:

Erdal Eren'le ilk çıktığımız zaman bir borcumuz olduğunu düşünüyordum, hele ki bir Ankara bebesi olarak. Bu zamanki anmaların hep sıradan, tekdüze ve vurucu olmayan, unutulup geçen şeyler olduğunu ve Erdal Eren'in daha şıkını hak ettiğini düşünüyordum. Burası bizim sokağımız; burada bomboş duran

merdivenler vardı. Böyle bir fikir aklımıza geldi... Zamanın dikta subaylarının, Kenan Evren ve askerlerinin küçülüp durduğu, arkalarından Erdal Eren'in büyüüp yükseldiği bir imge oldu... Ayrıca daha önce hiç kullanılmamış bir sath, merdivenlerin dikey yüzeyleri kullanılmış oldu, hem de Ankara kent hayatında siyasi yeri olduğu düşünülen bir sokağın merdivenleri...

Grubun bu merdivenleri seçmekteki amacı yaşam alanları içinde kendilerini ifade etmek için dikkat çekici ve uygun bir alan olmasıydı. Merdivenler ikinci kez Ethem Sarısülük'ün vurulmasının ardından onun resmini sergilemek için kullanıldı.



“Ethem Sarısülük”, Kabahatler Atölyesi (2013)

Lefebvre'nin (2009: 191) söylediği gibi kentsel mekâna mübadele değeri hâkim olmakla birlikte bu sabit ve değişmez bir nitelik değildir. Mekânın sadece ekonomik bir değeri olmadığını vurgulayan Lefebvre (2014: 358-359), kullanım değerinin mübadele değerine direndiğini, onunla çatışmaya girerek kendini yeniden ortaya çıkardığını söyler. Yukarıda da belirtildiği gibi, üstgeçit

Kabahatler Atölyesi'nden önce de kendi işlevinin dışında kullanılmaya başlamış, bir yandan reklam panolarıyla donatılırken öte yandan alternatif bir oturma mekânına dönüştürülmüştü. Bu kullanım çeşitliliği, değişim değeri ile kullanım değerinin bir arada var olabileceğinin göstergesi olarak okunabilir. İkinci kullanım, üstgeçidin kullanım değerini öne çıkarmakla birlikte, hâkim görsel rejim bağlamında düşündüğümüzde kullanım değerinin değişim değerine üstünlük sağlaması Atölye'nin afişlerinin asılmasıyla mümkün olmuştur. Bu tür bir kullanım, hâkim görsel rejime bir müdahale ve mekânın politikleşmesinin görünür halidir. Kabahatler Atölyesi, merdivenleri sahiplenerek yeni bir tür kullanıma açmış, onu yeni bir işlevle donatmış ve böylece kente yeni bir direniş mevzii kazandırmıştır.

Merdivenlerin -Kabahatler Atölyesi'nin kullanımı dışında- yeni bir işlev kazanarak sergileme yüzeyine dönüşmesinin örneği, Öğrenci Kolektifleri'nin Ali İsmail Korkmaz davasına destek için yaptıkları çağrışı merdivenlere yerleştirmeleri olmuştur. Kolektif, dev posterleri basamaklara parça parça yapıştırırken altta Atölye'nin o güne dek dokunulmadan kalan yelkenli resmi yavaş yavaş yerini Ali İsmail portresine bırakmış, sokaktan gelip geçenler sokak sanatının bu yaratıcı yıkımının ilk sahnesine tanık olmuştur.<sup>11</sup> Ertesi gün, ikinci sahnede, bu kez Kabahatler Atölyesi biraz acemice yapıştırıldığı için dökülüp saçılmaya başlayan parçaları toplayıp, yandaki duvarda kendilerinin yapmış olduğu Ethem Sarısülük resminden geriye kalanların hemen yamacına taşımış, Ali İsmail'in yüzü Kabahatler Atölyesi'nin üst üste yaptığı işlerin ve onlarca politik afişin yapıştırıldığı bu palimpsestin bir parçasına dönüşmüştür: "Ethem'in gözleri öyle uzun süre kaldı. Sürekli kopardılar, yırttılar ama orası biraz yüksekte kalıyordu. Yapıştırılanların altında öylece durdu kaldı bir süre."



Kabahatler Atölyesi ve Öğrenci Kolektifleri (2013)

Kabahatler Atölyesi'nden önce de kullanılan bu duvarı, direnişin ve kolektif hafızanın kamusal bir mecrası olarak ele alabiliriz. Bugün de duvar sadece Kabahatler Atölyesi'nin değil sokak sanatıyla ilgili olsun olmasın toplumsal muhalefeti temsil eden her türlü grubun afişleriyle, sloganlarıyla doludur. Bu anlamda bu duvarı "toplumsal muhalefet duvarı" olarak adlandırmamız yanlış olmayacaktır. Şu günlerde duvar, yavaş yavaş soluklaşan ve üstü kapanmaya başlayan, geçen 1 Mayıs'ta (2014) Kabahatler Atölyesi'nin yaptığı, karanlık suları ışığıyla aydınlatarak kürek çeken bir madenci resmiyle kaplı. Merdivenlerdeyse en son, Dünya Emekçi Kadınlar Günü'nde kadınlara armağan olarak yaptıklarını söyledikleri dev bir karanfil resmi vardı.



"1 Mayıs", Kabahatler Atölyesi (2014)

İşlerin niteliğinden de anlaşılacağı gibi, Kabahatler Atölyesi politik eylemliliği sokak sanatıyla birlikte düşünür, hem sıra dışı büyüklükte bir resimle hem de bunu sıra dışı bir mecraya yerleştirerek yoldan gelip geçenleri eserin etkisine doğrudan maruz bırakmayı amaçlar. "Neden sokaklara çıkıp slogan atmak yerine bu yolu tercih ediyorsunuz?" sorumuza verdikleri yanıt, solun geleneksel eylem anlayışına yönelik bir tepkiyi ve siyasal estetikle ilgili bir arayışın izlerini barındırır:

Onu da yapıyoruz. Ama o eylem tarzı yeteri kadar avazını yükseltmiyor. Eğer aynı dille yapıp durursak, tarihi tekrar yazıp duruyor sistem. Beklenen şey bu zaten; imza toplanması, basın açıklaması yapılması... Bu örgütlü olmaya karşı

olmamızdan, kişisel bir bohemlikten falan kaynaklanmıyor. Bakın gördüğünüz gibi bu kadar kişi beraber, organize olup büyük sayılabilecek işler yapıyoruz... Duvara sadece bir şey yazmak yerine, görsel olarak daha etkili, vurucu bir şey bulduğumuzda daha çok keyifleniyoruz. Çünkü etkisinin çok daha farklı olacağını düşünüyoruz... [B]iz merdivenleri yaptığımız zaman tekrar düşünmek, tekrar sorgulamak zorunda kaldı oradan gelip geçenler, mesela onun üzerine basıp üst geçitten geçmek istemedi...

Kabahatler Atölyesi ekibi estetik ve teknik bakımdan kendilerini zorlayan işler yapmaya, çitayı yüksek tutmaya çalışıyor. Bu kaygıları, mevcut sol hareketlerin iletişimsel etkinliklerinde estetik bir kaygının olmamasından, fırçayla slogan yazmanın ötesine geçilmemesinden duydukları rahatsızlıkla ilgili. Sol aktivizmin alışılmış formları ve iletişim tarzının kanıksanması karşısında yoldan gelip geçenlerin dikkatini çeken, onları çevrelerine ve duvarlara bakmaya yönelten işler üretmeyi önemsediklerini belirtiyorlar. Bu bağlamda, bir taraftan Ankara’da politik eylemliliğin dar bir söylemsel alana sıkışıp kalması, yaratıcılık ve üretkenlikten uzaklaşması, diğer taraftan devletin ve piyasanın kent üzerindeki hegemonyası karşısında sokağın hafızasına girme, dokusunda yarıklar açma peşindeler. Kente yabancılaşmamak için kendilerinden izler bırakıyor, böylelikle kenti kendilerine, kendilerini kente ait hissetmeye çalışıyorlar:

İşte söylenir ya Ankara için, denizi yok, gri yer, nasıl yaşanıyor... Ankara’yı Ankara yapan gelenekler. Başka bir şey yok çünkü... Ormanımız, parkımız mı kaldı... İşte birtakım yerler, heykeller. Onlar da yavaş yavaş gidiyor... Kentle ilgili hafıza duvardakilerle oluyor. Şimdi biz de giriyoruz oraya. Bunu planlamasan bile, bu senin deklarasyonunda olmasa bile... O duvar tabii ki yasak bize, Akbank yanındaki duvara 1 Mayıs yazılmasını ister mi, tabii ki istemez. Yasağı delmek gibi öncelikli bir amacımız yok, ama zaten adımızın da işaret ettiği gibi, yaptığımız şey kendi doğallığında bu yasağı deliyor.

Kabahatler Atölyesi’nin sıradaki işleri için seçtikleri mekân Dikmen; kapitalist kentleşmenin çekirdeğini oluşturan mülksüzleştirme ve yerinden etme sürecinin (Harvey, 2013: 60) en kapsamlı gerçekleştiği alanlardan biri. Bu bakımdan, sadece uygun bir yüzey sağlayacağı için değil, kentsel dönüşümün yıkıcılığına karşı direnişte olan Dikmenlilere “bir selam vermek” için buraya yöneleceklerini söylüyorlar:

Bütün adaletsizlikler birbiriyle bağlantılı. Orada uzun zamandır bir direniş yürütülüyor, hem de bir avuç insan tarafından hem de kendi evleri için yürütülüyor. Bu kutsal bir durum. [B]uraya herhangi bir şekilde bir selam vermek, oraya dikkat çekmek, içinde olmak isteyeceğimiz bir eylemdir. O yüzden bir sonraki eylemimiz bu.

### **“Ankara’yı İstiyoruz ve Hemen Şimdi”: Avareler**

Tanışıklıkları okul yıllarına dayanan Avareler, aynı fakültede güzel sanatlar eğitimi görmüş beş kişilik bir ekip. İlk çalışmaları Eskişehir yolundaki bir alışveriş merkezi inşaatının paravanına yazdıkları 14 metrelik “Doors Dinle İçki İç Ankara” (2010) duvar yazısı. Bu yazıyla birlikte, artık geleneksel sanatın sınırlarına sığmayacaklarını anlayan grup elemanları sokak sanatı çalışmalarını sürdürmeye karar veriyorlar. Kolektifin ismi aynı eve çıkmadan önce geçirdikleri, camilerde, otobüs terminalinde ya da okuldaki atölyede sabahladıkları avarelik yıllarına bir gönderme; ne var ki bunun, geceleri çıkıp şehrin sağına soluna kendilerinden izler, mesajlar bırakan bir grubun yaptığı işin ruhunu yansıtan bir isim olduğu da söylenebilir.



“Doors Dinle İçki İç Ankara”, Avareler (2010)

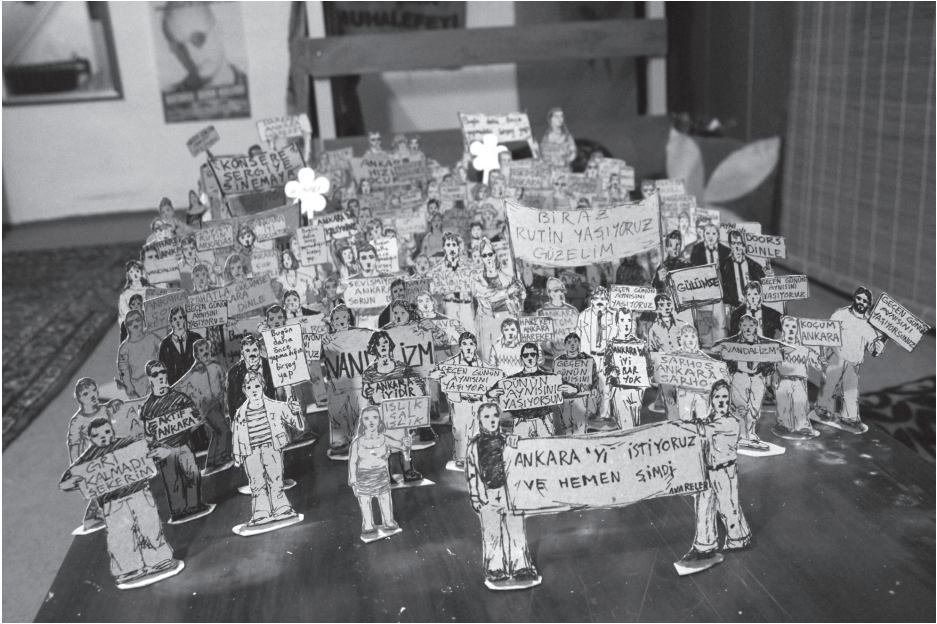
Avareler’in “Doors Dinle İçki İç Ankara” işi kısa sürede silinse de önünde polis ekip aracı dururken çekilmiş fotoğrafı viral bir şekilde yayılıyor. 2011 yılında “Sergi” adını verdikleri ve Eskişehir Yolu’ndaki billboardlara yerleştirdikleri işlerinin ses getirmesiyle Avareler adının duyulmaya, yaptıkları diğer yazılama ve şablonların, Bilkent Köprüsü’ne astıkları pankartın fotoğraflarının grubun ismiyle paylaşımına girmeye başladığını görüyoruz.

Aktivist sanatçılar olarak kent mekânının olanaklarını araştıran Avareler ekibi, işlerini yapmak için genellikle Eskişehir Yolu’nu tercih ediyor ve bu tercihi Eskişehir Yolu’nun her sınıftan insanın kullandığı ender noktalardan biri olmasıyla açıklıyor: “O güzergâhı kullanan beş farklı üniversitenin öğrenci,

hoca kitlesi var. Ümitköy'den, Eryaman'dan Etimesgut'tan gelen giden işçi, memur ve çalışanlar var.” Bu tercihin bir nedeni de sokak sanatı örneklerine daha sık rastlanılan Tunalı Hilmi Caddesi'ne ya da Kızılay'a kapanıp kalmak istememeleri: “Kızılay'ın alıcısı belli, Tunalı'nın alıcısı da öyle. Herkese açık olan işler yapmak istiyorsanız, herkesin alabileceği yerlere yapmak gerekiyor.”

Avareler'in çalışmalarına ve mekân seçimlerine yön veren en önemli çıkış noktası, kente dair hissettikleri rahatsızlık. İşlerinin pek çoğu kente sahip çıkmanın, ondaki her değişime tereddütsüz kucak açmadan sorgulamanın, kent yaşamının metalaşmasına direnmenin politik bir eylem olduğu fikrine işaret ediyor:

Dönüşümü hissediyoruz ve şaşırıyoruz. Eskişehir Yolu'na sıra sıra alışveriş merkezleri yapılırken “bunlar tutmaz” diyorduk ama tuttu... En feci olan yer, bir sürü gökdelenin dikildiği Çukurambar tarafı... Bu gökdelenler benim güneşimi kapatıyor. Kamuya sormadan, kamuya danışmadan... Sen kimsin yani? Billboardlar da böyle, onlar benim alanım. Kamuya sormadan onun alanını alırsan, o da sana sormadan geri alır.



“Ankara’yı İstiyoruz ve Hemen Şimdi”, Avareler (2012)

“40 Haramiler” (2012) Avareler'in “geri alma” fikrine hareket alanı kazandırdıkları bir iştir; Büyükşehir Belediyesi'nin şehrin her metrekaresine yerleştirdiği, açık

hava reklam şirketlerinin (Ströer-Kentvizyon) panoları (raket CLP) ve otobüs duraklarına (CLP durak) yerleştirilmek için tasarlanmıştır.



“40 Haramiler”, Avareler (2012)

Avareler, Ankara’da kentsel mekânın ticarileşmesi ve kentin görsel manzarasının reklamlarla istila edilmesine reklam panolarını kendilerine mal ederek karşı çıkmışlardır. Bu tam anlamıyla bir *détournement* eylemidir:

Kemik kadro oluştuktan sonra sağdan soldan arkadaşlarımız biz de bir şey yapmak isteriz dediler. Biz de bunu insanları katacak ortak bir proje gibi düşündük. Amaç billboardları kaplayan bir iş yapmaktı. Onlara ölçüleri gönderdik, “şu ölçüde istediğiniz görseli hazırlayın, bir de 5 lira çıktı parası gönderin” dedik. Gönderenlerle bu işi yaptık.

Avareler’in reklam panolarına yerleştirdiği bazı posterleri *subvertising* (Bearder, 2012) kavramı çerçevesinde düşünebiliriz. Ticari mesajların sahiplenilip, anlamının alaycı/yıkıcı bir şekilde tahrif edilmesine dayanan *subvertising* taktiğinin örneği, boş panoları kiralamak için üzerlerine yapılandırılan, “buraya bakarlar” yazılı posterlerin “hele 1 bah” olarak değiştirilmesinde karşımıza çıkar.

Avareler’in bazı işleri, kentsel alanda özgürlük hissini kaybolduğu ve bu kaybın kentsel muhalefetin yeşermesini engellediği, baskıya ve otoriteye karşı çıkma gücünü zayıflattığı düşüncesini savunur. Çok ufak ölçekli çalışıldığı için gelip geçenlerin rahatça görebilmesi için Konur Sokak ve Karanfil Sokak’ta beton çiçekliklerin köşelerine, telefon dağıtım kutularının üzerlerine yerleştirilen “Eski Oyunlar Serisi” (2013) bu meseleyle ilgilenir, sokakları özgürlüğün ve kolektif tahayyülün mekânları olarak ele alarak çocukları sokağa davet eder:



Bu iş şöyle aklımıza geldi: Marketten dönerken iki çocuk çimlerde oturuyordu, yanlarında top da vardı ama ikisi de *ipad*'de futbol oyunu oynuyordu. Çocuklar artık AVM'lerdeler, oradaki kapalı alanlarda oyun oynadıkları için sokağa çıktıklarında da aynı dar sınırlarda kalıyorlar. Orada bir ekran ve kendisi var. Sokakta oynarken öyle değil; mızıkçılığı öğreniyorsun, paylaşımcılığı öğreniyorsun, kavgayı, edebi öğreniyorsun. Dayak yiyorsun, atıyorsun. Ama şimdi birisinin "yazdığı", sınırlarını birisinin çizdiği bir şeyin içindesin, "biz" in ölüp "ben" in doğduğu yerler bu dokunmatik ekranlarımız.



"Eski Oyunlar Serisi", Avareler (2013)

Avareler "Pembe Seri"yle (2013), şehrin dört bir yanına yayıldı; trafoları, keçi heykellerini, belediye sembollerini, telefon dağıtım kutularını, çöp konteynirlerini pembeye boyayıp kente kendilerinden izler bırakarak hem Büyükşehir'i hem de bu kez diğer ilçe belediyelerinin estetik anlayışını protesto etti. Bunlar izleyicide anlık da olsa bir yabancılaşma etkisi yaratmayı, rahatsız etse bile günlük rutinde gözümüzün alıştığı, artık fark etmediğimiz nesnelere hala yerli yerinde durduğunu bize hatırlatmayı hedefliyordu:

Pembeye boyadık, sonra üstüne posterler yapıştırıldı. Posterler söküldükçe alttan eski gri renk çıkmaya başladı ve sonra belediye gidip aynı pembe renge kendisi boyadı.

2014 yerel seçimleri sırasında bir kez daha planlı olarak reklam panolarını hedef alan Avareler bu kez, CLP'lerle yetinmemiş ve "Sergi" içinde olduğu

gibi yol kenarlarındaki ayaklı billboardları da kullanarak 2014 yerel seçimine giren partilerin karşısına “Bal Porsuğu Partisi”nin adaylarını çıkarmışlardır. Ankara’daki hâkim belediyecilik anlayışıyla dalga geçen ve seçmenleri neye oy verdikleri konusunda düşünmeye iten aday tanıtımları, Çukurambar, Sıhhiye, Ümitköy, Çayyolu, Emek, Bahçeli ve Balgat’ı kapsayan geniş bir kentsel alanda sergilenmiştir.



“Bal Porsuğu Partisi”, Avareler (2014)

Avareler, üzerlerinde her gün tüketime yönelik imgeleri ya da siyasi otoritenin simalarını görmeye alıştığımız reklam panolarını kullanarak bu panoların mantığına saldırır. Lefebvre’den (2014: 382) yola çıkarak bu çalışmaların mevcut mekânı taklit ederek, onun parodisini yaparak bir karşı-mekân oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmalar aynı zamanda gündelik hayatın tekrarını kesintiye uğratan bir niteliğe sahiptir. İnsanlar her gün adımladıkları yerlerden geçerken, her gün bakmaya alışık oldukları reklam panolarına göz ucuyla da olsa bakarken Avareler’in yaptığı bir işle karşılaşınca onlar için görünmez olan mekânlar yeniden görünür olmaya başlar. Avareler böylelikle gelip geçenleri, kentlin idari otorite ve piyasa tarafından düzenlenmesini sorgulamaya davet eder. Irvine’in (2012: 21) belirttiği gibi, reklam mesajları bizi reklamın işaret ettiği pozisyona, yani tüketici ve pasif alıcı pozisyonuna çağırarak üzerine kuruludur. Sokak sanatı ise kent sakinleri için alternatif bir özne pozisyonu talep ederek ticari mesaj sisteminin dayattığı çerçevenin dışına işaret eder; izleyicilerin farklı özne pozisyonları almalarına izin vererek onları tüketim idealinin nesnesi olmaktan çıkarır. Dahası mübadele değerinin üzerini

çizer, reklam panolarını işlevlerinden bağımsızlaştırır ve kentsel görünürlüğün uzamını farklı bir şekilde tahayyül edebilme potansiyelini açığa çıkarır.

### **“Bi’ Pisuarı Eksik Ankara’nın”: KÜF Project**

KÜF Project (bundan sonra KÜF), bu üç grup içinde en çok tanınan ve işlerinden haberdar olunan ekiptir. Kendileriyle yapılmış çok sayıda mülakat, yazılı ve görsel medyadaki haberler, sosyal medyadaki yaygın tanınırlıkları bunu gösterir.<sup>12</sup> KÜF ekibinin tanışıklıkları ve ortak çalışmaları projenin evveline dayanmaktadır. Sokak sanatıyla ilgilenmeye başlanmalarında, Türkiye’den Tunç Dındaş (TURBO) ve Cins, İngiltere’den Banksy, İspanya’dan SpY, Fransa’dan Invader gibi grafiti sanatçıların etkisi olmuştur. Ekipte yer alanların sayısı yapılan işlere göre değişiklik gösterir; 2 kişi de, 15 kişi de olabilmektedir. Kendi sözleriyle “projeye destek verenler ağırlıklı olarak yazan, çizen, çalan, çeken ve bu yetileri vasıtasıyla hayatını idame ettirmeye çalışan insanlar”dan oluşmaktadır. Sanatla mesleki anlamda ilgilenmedikleri halde KÜF’e belli bir süre destek vermiş olanlar, işbölümünün belli aşamalarında yardımcı olanlar da vardır. Bu nedenle ekibin kaç kişi olduğu sorusunun net bir yanıtı yoktur. KÜF’ü süregiden bir “proje” olarak tanımlamaları da bununla ilgilidir:

KÜF’ü bir proje olarak görmemizin sebebi şudur; biz bir ekip işi yapıyoruz, görev alan birçok kişi oluyor ve herkes işini en iyi şekilde yaptığı takdirde işler ilerliyor. Bu işler, fikir çarpıştırma-geliştirme, eylem planlama, güvenlik önlemi alma, uygulamada kullanılacak malzeme seçimi, post prodüksiyon gibi bir çok alanı kapsıyor (Anon, 2014).

Ağırlıklı olarak Avareler’in işlerinde gördüğümüz kent hakkı ve Kabahatler Atölyesi’ndeki kentsel aidiyet hissi KÜF’ün işlerinde de önemli bir motivasyon kaynağıdır:

KÜF’e şimdiye değin fikir ve yetileriyle destek veren herkes ya Ankaralıdır ya da Ankara’dan bir şekilde yolu geçmiştir. Dolayısıyla KÜF’ü KÜF yapan etmenlerin başında Ankara’yı sayabiliriz. Sokakları denize çıkmasa da iyisiyle kötüsüyle bu şehri seviyoruz ve sokaklarında gezenlere bir şeyler anlatmaya çabalıyoruz.

İşlerinin hedefinde kentin monotonluğunu kırmak, “tekdüzeliğe çomak sokmak” (Akmehmet ve Yavuz, 2012), gündelik akış içinde çevresindeki dönüşüme yabancılaşan kent halkının dikkatini ve eylem gücünü harekete geçirmek olduğunu söyleyen KÜF ekibi, trafik tabelalarını, altgeçitleri, bariyerleri kullanır. Trafik düzeninin bu elemanları, işlerinin bir kısmında bizzat işin yapılma nedenidir; bir kısmında ise gündelik rutinin kanıksanmış unsurlarına müdahale ederek izleyicilerin dikkatini çekmek için taktiksel amaçla kullanılır; bunların işlevleri dönüştürülür. Örneğin “Peace” (2010) başlıklı işlerinde

Tunalı Hilmi Caddesi'ndeki "duraklama yapılamaz" tabelalarına birer *sticker* yapıştırıp bunları "barış işareti"ne dönüştürerek Mavi Marmara baskını ve aynı gün İskenderun'da gerçekleşen bombalı eylemi kınamışlar, birkaç gün sonra, Türkiye millî takımının Dünya Kupası'na katılamamasından duydukları hayal kırıklığı üzerine, "It's the Football" (2010) adını verdikleri işlerinde, aynı caddeyi bir uçtan diğere kuşatan tabelalara forma numaraları vermişlerdir.



"Peace", KÜF Project (2010)



“It’s the Football”, KÜF Project (2010)

KÜF’ün yukarıdaki işlerini, kentin yüzeyine otorite tarafından işlenmiş olan kurallara birer meydan okuma olarak görebiliriz. Kenti nasıl adımlayacağımızı belirleyen bu kurallar, kent içinde hareket halindeyken neyi yapıp neyi yapamayacağımızı tayin eder, davranışlarımızı yönlendirir. Her an karşımıza çıkan işaretler, örneğin yasak tabelaları Lefebvre’nin deyişiyle (2014: 162) basit birer işaret olmanın ötesindeki “iç içe geçmiş yönerge ve buyruklardır.” Bunlar gündelik hayatımız içinde bizim için artık büyük ölçüde görünmezdir ve farkında olmadan, neredeyse otomatik biçimde işaretlerin buyruklarına uyarız. Böylelikle tam anlamıyla iktidarın arzu ettiği bir görünmezliğe bürünmüş oluruz. Ama bu mutlak bir durum değildir, Lefebvre’nin anlayışından hareketle mekânın aynı zamanda bir direniş barındırdığını söylememiz gerekir. Sokak sanatı bu direnişin ortaya çıktığı alanlardan biridir. KÜF’ün yasak tabelalarına ilişkin işi, doğrudan ve bilinçli bir direniş pratiği olarak, karşıt bir işaretleme girişimi teşkil eder. Kentsel ortamda karşımıza çıkan işaretleri, engelleri kendine mal eder, onlara buldukları mekân içinde müdahale ederek yeniden düzenleme yapar, iktidarın yüklediği anlamı boşaltarak kendi mizahi, ironik anlamını yükler. Sitüasyonistlerin bir sanat eserini ya da imgesini alıp anlamını değiştirmeleri gibi KÜF de tanıdık sembolleri kullanarak şaşırtma yapar; sokak

tabelalarını, işaretleri sahiplenerek onlarla dalga geçer ve böylece orijinal anlamda tahribata yol açar.

Kabahatler Atölyesi'nin Konur Sokak'ı, Avareler'in Eskişehir Yolu'nu mesken tutmaları gibi, KÜF de çoğunlukla Tunalı Hilmi Caddesi civarında çalışır. Bunun bir nedeni, kimi işlerinin "mekâna özgü" (*site-specific*) olmasıdır: Örneğin "Büyükşehir Küçük 1 TL" (Mayıs 2011) işinde hedef, banyo seramiği benzeri bir renk ve materyalle döşenen ve üzerlerine *kitsch* kuğu figürleri çizilen Kuğulu Alt Geçidi'nin kentsel estetikten yoksunluğuyla dalga geçmektir; "Tosun Paşa" (Nisan 2010), Kuğulu Park kavşağındaki "Gaziosmanpaşa" tabelasının değiştirilmesine dayalı bir iştir. Bir başka neden ise, tıpkı Kabahatler Atölyesi'nde gördüğümüz gibi bu çevrenin ekibin gündelik yaşam alanı olmasıyla ilgilidir: "O sokaklarda yanan ampulleri yine o sokaklarda dışa vuruyoruz". KÜF, kenti değiştirip, dönüştürmeye öncelikli kendi çevresinden başlar, değişim ve eyleme geçme çağrısını önce burada seslendirir.



"Büyükşehir Küçük 1 TL", KÜF Project (Mayıs 2011)



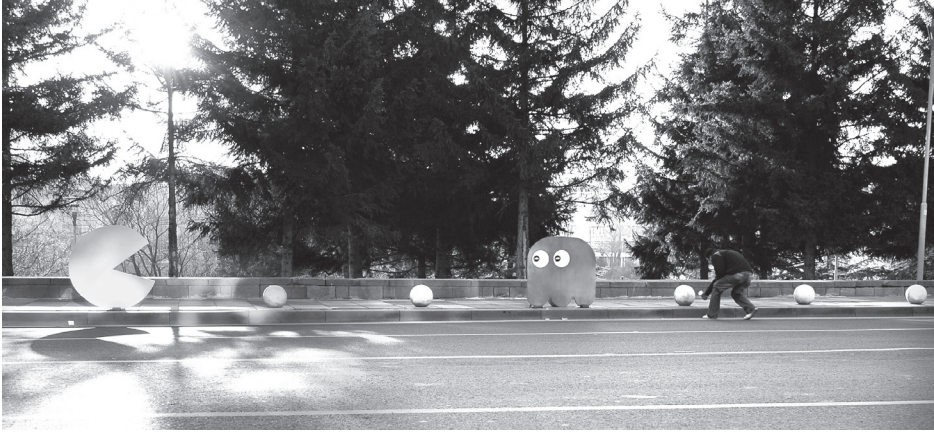
“Tosun Paşa”, KÜF Project (Nisan 2010)

“Büyükşehir Küçük 1 TL”, “Pisuvar” adıyla da bilinen bir iştir: KÜF, bu “ready-made” (hazıryapım) işte, geçidin girişine yerleştirdiği pisuvarla, yukarıda söz ettiğimiz altgeçidin devasa bir umumi tuvalete olan benzerliğine dikkat çekmiştir.<sup>13</sup> Dahası bu işin videosuyla birlikte dolaşıma giren metinle, Gökçek belediyeçiliğinin alamet-i farikası olan pek çok başka unsuru da hedef almıştır:

Bi’ pisuarı eksik Kuğulu alt geçidi. İşe bak!... Zincirlerle çevrilmiş, yaya trafiğine kapatılmış meydanlar. İşe bak! Açık hava otoparkına çevrilen Tunalı Hilmi Caddesi... En yakını şehir merkezine 20 km uzaklıkta bulunan parklar, bahçeler. İşe bak! Büyüdüğümüz kaldırımların yerini alan, sıradan, zevksiz alışveriş merkezleri... Her seçim öncesi telaşla kurulmuş hayallerin ürünü projeler, asla gerçekleşmeyeceği bilinen fantastik vaatler... Hafızasını kaybetmiş, ruhunu yitirmiş bir kent... (<https://vimeo.com/20280613>).

KÜF’ün bir sonraki dikkat çekici işi “Pac-Man” (Aralık 2011), üstteki alıntıda protesto edilen bir uygulamayı hedef alır: Kentin sokaklarının açık hava otoparkına dönüştürülmesi. Ana cadde ve bulvarlarda yol kenarlarının Büyükşehir Belediyesi tarafından ücretli otopark olarak işletildiği<sup>14</sup> bir kentte, araçların kaldırımlara park etmesini engellemek için konulan mantar bariyerlerin absürdlüğüne dikkat çekmek isteyen KÜF, bu kült atari oyunundaki karakterlerin maketlerini yapıp, Cinnah Caddesi’nin Atakule’ye yakın

kesiminde PacMan'ın, işlevi sorgulanan mantarları (puanları!) yutarak ortadan kaldırmakta olduğu bir mizansen yaratmıştır.



“PacMan”, KÜF Project (Aralık 2011)

### Sonuç

Siyasetin geleneksel araçlarıyla talep edilen kent hakkı her şeye muktedir olmaya saplantılı yerel ve merkezi yönetimlere karşı bir meydan okumadır. Onların gözünde ise bu tür talepler tehdit barındırır. Bu nedenle insanlar kent hakkı için sokağa çıktığında güvenlik güçlerinin saldırısına maruz kalırlar. Gezi Direnişi bunun en yakın tarihli, hafızalara kazınan örneğidir. Sokak sanatı pratikleri ise kent hakkının alternatif yollarla talep edildiği bir mecradır. Buradan yola çıkarak, Ankara'da faaliyet gösteren bu üç sokak sanatı kolektifinin Ankara'da karşı-mekânlar yaratmaya çalıştıklarını ve bu şekilde kentsel alandaki direniş imkânlarını araştırdıklarını savunduk.

Kent hakkı talebini dillendiren kitlesel hareketlerin şiddetle bastırılmaya çalışıldığı otoriter bir politik iklimde, kentin sermayenin hâkimiyetinde ve sağlam gibi görünen kabuğunda çatlaklar oluşturan, mikro direniş mevzileri yaratan sokak sanatının önemini teslim etmemiz gerekir. Çünkü kentin yüzeyine yazılan sokak sanatı, önünden geçip giden insanların kulağına kentin sokaklarının her daim direnişe açık olduğunu, onlar tarafından yeniden keşfedebileceğini fısıldar. Sokak sanatı kendi başına topyekûn bir dönüşümü beraberinde getiremez elbette. Ne var ki, kentin dönüştürülmesi ve sahiplenilmesi gerektiğini hatırlatır, imkânlara işaret eder, yeni alanlar açar, kentsel yaşam deneyiminin çoğulluğunu gösterir. Yazıya konu olan her üç kolektif için bu niteliklerin ortak olduğunu söyleyebiliriz. Ancak kolektiflerin sanat üretim pratiklerinin çeşitli yönlerden farklılıklar barındırdığını da belirtmemiz gerekir. İçeriği ne olursa olsun resmi otoritenin yasakladığı



yüzeyleri bir iletişim mecrasına dönüştürmenin kendisi bir tür müdahaledir. Bununla birlikte Kabahatler Atölyesi, Avareler ve KÜF'ün seçtikleri yüzeyler ve kullandıkları sanatsal dil kendi özgün pratikleri ve sanat anlayışları içinde çeşitlenmektedir. Örneğin sol politik hafızanın simgelerinden Erdal Eren'in ya da Gezi Direnişi sırasında Ankara'da öldürülen Ethem Sarısülük'ün portrelerinin merdivenlere devasa boyutta resmedilmesinde belli bir politik konumdan ve toplumcu gerçekçi bir siyasal estetikten beslenen bir kent hakkı talebi görürüz. Diğer yandan KÜF'ün pisuar işi, kentin Gökçek tarzı kentsel estetiğin damgasını taşıyan simasına bir müdahaledir ve Marcel Duchamp'ın çok bilinen çalışması Çeşme'ye (1917) göndermede bulunur. KÜF'ün referansı sanat tarihine ve tam da sanatın "ne"liğini sorgulayan dadaizme, Kabahatler Atölyesi'nin referansı sol politik hafızaya, toplumsal hareketlere ve bunların güncel yansımalarıdır. Ayrıca KÜF popüler kültüre sıkça göndermede bulunur, oradan çekip aldığı karakterleri işlerine katar. Avareler'in işlerinde ise popüler kültür içindeki muhalif isimlere, unsurlara rastlarız. Ne var ki politik konumlanış ve sanatsal dil bakımından Avareler'in işleri geniş bir alana yayılır, zaman içinde çeşitlenen estetik anlayışları, kolektifin ismini çağırıştırır şekilde nihai hedefi olmayan bir arayış halini alır.

Sokak sanatında, belli bir zaman dilimi içinde belirli bir mekânda çalışılarak bir iş üretilir; bu fiziksel bir eylemdir. Üstelik doğası gereği sokak sanatı geçicidir, öyle ya da böyle yerini siyasal otoritelerin ya da piyasanın mekânsal müdahalelerine bırakır. Buna karşılık, sokak sanatı dijital ağlarda kendini yeniden üretip çoğaltmakta, gün geçtikçe daha çok paylaşıp yeni izler oluşturmaktadır. Böylece görüntüsel bir kalıcılığa erişip kolektif hafızamızın parçasına dönüşür. Irvine'in (2012: 10-11) sözleriyle bitirirsek, sokak sanatı artık dijital kente taşınır ve aynı anda tüm kentlerde görünür olur.

## Sonnotlar

<sup>1</sup> Kavramın ortaya atıldığı makalenin Türkçe çevirisi için bkz. Henri Lefebvre, 2011.

<sup>2</sup> Görünürlüğün kontrolüyle işleyen egemen görsel rejim, kurumlar, kanunlar, kamusal politikalar ve kültürel kategoriler yoluyla sergileme mantığının çerçevesini çizmiştir ve kentsel kamusal alanın denetimsiz kullanımını bu çerçevenin dışında tutmuştur. Kamusal mekânlarda sergileme yapıldığı da olur; ancak yerel otoritelerden gerekli izinlerin alınmış olması her zaman önkoşuldur.

<sup>3</sup> Fransızca *détournement* kavramı için farklı Türkçe karşılıklar mevcut. *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (1996) kitabında "çalıp değiştirme" olarak Türkçe'ye çevrilen kavram *Mekânın Üretimi* (2014) kitabında "yön değiştirme" olarak karşılanmış. Bu yüzden kavramın orijinalini kullanmayı yeğledik.

<sup>4</sup> Bu kalıba sokma işleminin ilk örneklerinden biri, gürültülü bir şekilde takdim edilen yeni amblem olmuştur. Kentin çok tanrılı geçmişini akla getiren Hitit Kursu'nun yerini alan zorlama kolajı Gökçek şöyle anlatıyordu: "Bazılarının bir flamaya benzettiği eserdeki çift minare İslamiyeti temsil ediyor. Daha sonra bir hilal var... Burada yıldızı kullanmadık. Bu da Türklüğün temsili olarak duruyor. Minarelerin ortasında yer alan Atakule'nin silueti de modern Ankara'yı temsil ediyor" (akt. Doğanay, 1999:8).

<sup>5</sup> Bu çalışmayı kaleme aldığımız sırada Beştepe kavşağına dikilen robot heykeli bu enfantil estetiğin örnekleri arasına dâhil oldu. Dahası Gökçek, bu yıl açılması planlanan AnkaPark'ı metrelerce uzunluktaki 30-35 adet *Transformers* robotuyla donatmayı planlıyor.

<sup>6</sup> Eser Atak'ın belirttiği gibi (2005: 103) katlı kavşaklar yapılırken, bunlara işlerlik kazandırmak için yayaların kullandığı ışıklı yaya geçitleri kaldırılıp, yerlerine üst geçitler yapılmakta. Trafik sorununun çözümü, araç akışının önünü kesen her engeli kaldırmaya, kentsel dokuyu hiçe sayacak şekilde yolları genişletmeye, yayaları ana arterlerden temizlemeye dayalı (Bora, 2005: 60). Bu nedenle Ankara'nın en işlek, yaya trafiğinin en yoğun olduğu cadde ve bulvarları, kentsel estetikten yoksun demir yığını üst geçitlerle dolu.

<sup>7</sup> Gökçek, kapıların havai fişekli, konserli "açılış" töreninde kentlinin 20 yıldır inşa edilmekte olan seçmece tarihine referansta bulunmuştu: "Kapılarımızın hepsi Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden esintiler taşıyor, yani tarihimizi yansıtıyor. İnşallah kapılarımız ayrı ayrı özellikleri ve mimarileri ile Ankara'nın bundan böyle sembolleri arasına girecek. Ankara gün geçtikçe güzelleşiyor, daha da güzelleşiyor..." (Kaynak: <http://www.aa.com.tr/tr/tag/301525--ankaranin-bes-kapisina-acilis>, Erişim Tarihi: 9 Nisan 2015).

<sup>8</sup> Bu nedenle, geçmişte dikkat çekici işler yapmış bulunan ancak eylemlilikleri devam etmeyen *Vandalina* gibi kolektifleri bu çalışmaya dâhil etmiyoruz.

<sup>9</sup> Metinde aksi belirtilmedikçe bu üç kolektifin kendi sözlerinden yaptığımız alıntılar bu derinlemesine görüşmelerden ve yazışmadan alınmıştır.

<sup>10</sup> Grup üyelerinin o yıllarda Beytepe'de ürettikleri işler için bkz. <http://kopyalayapistirm42.blogspot.com.tr/>.

<sup>11</sup> Posterin yerleştirilmesi sırasında çekilen bir video için bkz. [www.youtube.com/watch?v=5LjIq1mDcQU](http://www.youtube.com/watch?v=5LjIq1mDcQU). Erişim tarihi: 6 Nisan 2015.

<sup>12</sup> KÜF'ün işlerinin bu denli öne çıkmasındaki önemli bir etmen, işlerin paylaşımına sokulan videoları. Bu videolar sadece işlerin yerleştirilme anlarını kayıt altına almakla, belgelemekle sınırlı düşünülmez, belirli bir prodüksiyon mantığı içinde (dramatik kurgu, akış, çekim ölçekleri, montaj, jenerik, fon müziği vb. unsurlar) kimi zaman izleyici tepkilerini de içerecek şekilde (örn. Tosun Paşa) üretilip hazırlanır. Bu videolar için bkz. <https://www.behance.net/kufproject>. Erişim tarihi: 10 Ekim 2014.

<sup>13</sup> Gökçek dönemindeki pek çok (köprülül) kavşak ve alt/üst geçit yapımında olduğu gibi Kuğulu Park kavşağı da yapımı öncesinde tartışmalara konu olmuştur. Gökçek'in, bölgedeki trafik akışını rahatlatmaya dönük asıl planı, yolu genişletebilmek için civardaki tek yeşil alan olan Kuğulu Park'ın bir bölümünü "tıraşlamak"tı. Ancak protestolar karşısında bu projeyi rafa kaldırmak durumunda kalmış, yerine bu alt geçit inşa edilmişti.

<sup>14</sup> Bu konuda bir yazı için bkz. Gürel, 2011.

## Kaynakça

Akmehtem O ve Yavuz M (2012). KÜF Project Röportajı. *Adaptasyon Podcast*. 31 Ocak 2012. <http://adaptasyon.tumblr.com/post/16814236830/kuf-roportaj>. Erişim tarihi: 4 Ekim 2014.

Al M (2011). Kentte Bellek Yıkımı ve Kimlik İnşası-Palimpest: Ankara Atatürk Bulvarı Bağlamında Bir İnceleme. *İdealkent*, 4, 22-36.

Anon (2014). KÜF Project: Türkiye'nin Şakacı Sokak Sanatçıları. *Futuristika*, 8 Haziran 2014. <http://www.futuristika.org/kuf-project-turkiyenin-sakaci-sokak-sanatcilari/>, Erişim Tarihi: 14 Nisan 2015.

Atak E (2005). Bir Başkanın Araba Sevdası ve Ankara Ulaşımında Kayıp Yıllar. *Planlama Dergisi*, 2005/4, 102-111.

Avareler'le görüşme, 2 Nisan 2015.

Balaban O (2011). İnşaat Sektörü Neyin Lokomotifi? *Birikim*, 270, 19-26.

Bayraktar P (2013). H. Tarık Şengül'le Görüşme: Distopya ve Ütopya. *Bir+Bir*, Nisan 2013, 20-26.

Bearder P (2012). Word on the Street: Subvertising and Rewriting the Urban Visual Landscape with Street Art. İçinde: L M Bell ve G Goodwin (der), *Writing Urban Space*, Alresford: Zero Books, 6-14.

Bora T (2005). Küçük-Büyükşehirle Mega-Taşra Arasında Ankara. İçinde: T Bora (der), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim, 58-64.

Bora T (2011). Türk Muhafazakarlığı ve İnşaat Şehveti: Büyük Olsun Bizim Olsun. *Birikim*, 270, 15-18.

Bostanoğlu Ö (2008). Ankara-İstanbul Başkentlik Çekişmesi: Cumhuriyet Ankara'sından Gökçek Ankara'sına. *Mülkiye Dergisi*, 261, 89-118.

Cantek L F Ş (2003). "Yaban"lar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara. İstanbul: İletişim.

Taş O ve Taş T (2015). Ankara'da Sokak Sanatı: Kent Hakkı, Protesto ve Direniş. *Mülkiye Dergisi*, 39(2), 85-114.

Carmo A (2012). Reclaim the Streets, the Protestival and the Creative Transformation of the City. *Finisterra XLVII(94)*, 103–18.

Debord G (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. Çev. A Ekmekçi ve O Taşkent, İstanbul: Ayrıntı.

Doğanay Ü (1999). Türkiye’de Siyasal İslam ve Kentsel Mekânlar: Fazilet (Refah) Partili Büyükşehir Belediyesinin Ankara’daki Uygulamaları. *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 8(1), 3-19.

Gür B F (2011). Unutmak, Öteki ve ‘Boş Kent’ Ankara. *İdealkent*,4, 8-20.

Gürel D (2011). ANFA Sokak Otoparkından Araç Başına 1.3 TL Alıyor. *Hürriyet Ankara*, 28 Eylül 2011. <http://www.hurriyet.com.tr/ankara/18844151.asp>. Erişim Tarihi: 15 Nisan 2014.

Harvey D (2013). *Asi Şehirler*. Çev. A D Temiz, İstanbul: Metis.

Highmore B (2010). *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. New York: Routledge.

Irvine M (2012). The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. İçinde: B Sandywell ve I Heywood (der), *The Handbook of Visual Culture*, Londra ve New York: Berg, 235-278. <http://highschool.caminonuevo.org/staff/mcramer/files/Assignments/ap/Irvine-WorkontheStreet-1.pdf>, Erişim tarihi: 21 Kasım 2013.

Kabahatler Atölyesi’yle görüşme, 31 Mart 2015.

KÜF Project’le yazışma, 11 Nisan 2015.

Lefebvre H (2009). Space: Social Product and Use Value. İçinde: N Brenner ve S Elden (der), *State, Space, World: Selected Essays*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 185-196.

Lefebvre H (2011). Kent Hakkı. Çev. G Aksümer ve J Strutz, *Eğitim Bilim Toplum*, 9 (36), 140-152.

Lefebvre H (2014). *Mekânın Üretimi*. Çev. I Ergüden, İstanbul: Sel.

Lefebvre H (2014a). *Kentsel Devrim*. Çev. S Sezer, İstanbul: Sel.

Lewisohn C (2010). *Street Art: TheGraffiti Revolution*. Londra: Tate Publishing.

Plant S (2000). *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. Londra ve New York: Routledge.

Riggle N A (2010). Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243–57.

Scholl C (2013). Bakunin'in Zavallı Kuzenleri: Sanat Yoluyla Taktiksel Müdahale. Çev. B Taş, *Skopdergi*, 5. <http://www.e-skop.com/skopdergi/bakuninin-zavalli-kuzenleri-sanat-yoluyla-taktiksel-mudahale/1586>, Erişim Tarihi: 10.11.2014.

Smith C B R (2004). Whose Streets?: Urban Social Movements and the Politicization of Space. *Public*, 29, 156–67.

Şengül T (2008). Ulus Devletten Sermayenin Hegemonyasına Ankara Kentinin Gelişimi. *TMMOB Ankara Kent Sorunları Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ankara: Kozan, 15-22.

Uysal S (2013). KÜF Project Röportajı. *Sol Gazetesi Kültür/Sanat Eki*, 28 Mart 2013

Whybrow N (2011). *Art and the City*. Londra ve New York: I. B. Tauris.

