

FROM URBAN POLITICS TO THE POLITICS OF REPRESENTATION:
REPRESENTING ISTANBUL'S URBAN TRANSFORMATION IN "URBAN
ACTIVISM DOCUMENTARIES" OF THE 2000s

by

SONAY BAN

Submitted to the Graduate School of Arts and Social Sciences

in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

Master of Arts

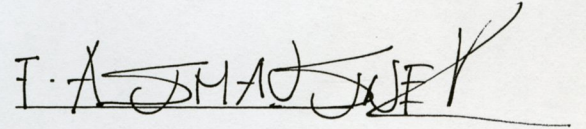
Sabanci University

Spring 2012

FROM URBAN POLITICS TO THE POLITICS OF REPRESENTATION:
REPRESENTING ISTANBUL'S URBAN TRANSFORMATION IN "URBAN
ACTIVISM DOCUMENTARIES" OF THE 2000s

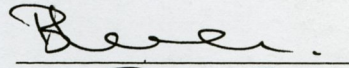
APPROVED BY:

Asuman Suner




(Thesis Supervisor)

Banu Karaca



Can Candan



DATE OF APPROVAL: 17/09/2012

© Sonay Ban 2012
All Rights Reserved

Abstract

FROM URBAN POLITICS TO THE POLITICS OF REPRESENTATION:
REPRESENTING ISTANBUL'S URBAN TRANSFORMATION IN "URBAN
ACTIVISM DOCUMENTARIES" OF THE 2000s

Sonay Ban

Cultural Studies, MA Thesis, 2012

Prof. Dr. Asuman Suner

Keywords: urban transformation, documentary filmmaking, representation, resistance, activism.

This study aims to trace the documentary representations of the process of urban transformation conducted under the AKP government during the 2000s. It examines how different modes of oppositional politics that engage in a critique of neoliberal urban policies of the AKP government are articulated in "urban activism documentaries". The study entails textual analysis of films as well as interviews with the directors involved in the process of filmmaking. The thesis aims to contribute to the existing literature in urban studies by exploring the area of intersection between urban politics and the politics of representation. It investigates to what extent documentary films can serve as alternative channels of opposition against dominant discourses and practices of urban transformation in Turkey.

Özet

KENT SİYASETİNDEN TEMSİL SİYASETİNE: İSTANBUL’DA 2000’LERDEKİ KENTSEL DÖNÜŞÜM SÜRECİNİN “KENT AKTİVİZMİ BELGESELLERİ”NDE TEMSİLİ

Sonay Ban

Kültürel Çalışmalar, MA Tezi, 2012

Prof. Dr. Asuman Suner

Anahtar Kelimeler: kentsel dönüşüm, belgesel film yapımı, temsil, direniş, aktivizm.

Bu çalışma 2000 sonrası AKP hükümeti sırasında yürütülen kentsel dönüşüm sürecinin belgesellerdeki temsilinin izini sürmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, AKP hükümetinin neoliberal kent politikalarını eleştiren muhalefet siyasetinin farklı biçimlerinin “kent aktivizmi belgeselleri”nde nasıl dile getirildiğini incelemektedir. İncelemede filmlerin metinsel analizlerinin yanısıra film yapımı sürecine dahil olan yönetmenlerle görüşmeler de yer almaktadır. Bu tez; mevcut kent çalışmalarıyla ilgili akademik yazına, kent siyasetiyle temsil siyaseti arasında bir kesişim alanı araştırarak katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Belgesel filmlerin, Türkiye’de sürdürülmekte olan kentsel dönüşüm uygulamalarına ve hâkim söylemlere ne ölçüde alternatif muhalefet alanları açabileceğini araştırmaktadır.

ACKNOWLEDGMENTS

This thesis has been written in a period of time when I have been thinking long and hard about my capabilities on academic writing. I came across to acknowledge its hardships sometimes through breakdowns and at others through short-term withdrawals. At that point, I feel very fortunate and indebted to Asuman Suner. Her academic and intellectual guidance, incessant enthusiasm for my thesis, her encouragement and patience at every stage of this work have given me the strength to go on. I also owe a debt of gratitude to Can Candan: one of my biggest chances in life was to take his documentary courses during my undergraduate studies in Boğaziçi University. Being his student was stimulating in the sense that it not only made me write this thesis with an emphasis on documentary filmmaking. It also showed that I have a wonderful professor of great personality who would always be helpful and kind enough to support me. And one of the chances I got while studying in Sabancı University was to meet Banu Karaca. She was enthusiastic about my thesis from the very first day I have opened up what was on my mind. Her initial advices were of crucial importance as a starting point.

This thesis would not have been written without the help and support of my dear and best friends who have always been there for me when I was down. I am grateful to my brother and my sister-in-law who were patient enough with me. I will always be thankful to God for blessing me with the most beautiful niece, whose existence has been giving strength and breathe of life. My sister has of tremendous support and faith on me in my whole life. She always encouraged me to realize my dreams as well as hers. I am deeply indebted to her patience and unconditional love for me. My father and my mother had never given up on trusting me in patience even at the times when I do not deserve being their lovely daughter. I am sincerely grateful to my parents who worked so hard for my education. Without their infinite generosity, unconditional and incessant love and support, and their trust I would not be able to do anything in life. This thesis is solely dedicated to my parents who were not as “privileged” as their daughter.

TABLE OF CONTENTS

	Page
LIST OF FIGURES.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPTER 1. AN OVERVIEW OF THE HISTORY OF URBAN TRANSFORMATION IN MAJOR WORLD CITIES AND IN ISTANBUL	10
a. The History of Urban Transformation and Capitalist Modernity.....	10
b. Urban Transformation in Istanbul.....	18
c. Emergence of Grass Root Movements Out of Urban Restructuring.....	31
CHAPTER 2. A DESCRIPTIVE ANALYSIS OF THE “URBAN ACTIVISM DOCUMENTARIES” OF THE 2000s IN TURKEY.....	35
a. “Urban Activism Documentaries”: Themes and Styles.....	36
b. A Brief Overview of the History of Documentary Filmmaking.....	47
c. The Documentary Form: Representing Reality.....	55
d. Documentary filmmaking in Turkey.....	60
CHAPTER 3. POLITICS OF REPRESENTATION IN “URBAN ACTIVISM DOCUMENTARIES”.....	74
a. The Thematic Unity in “Urban Activism Documentaries” in the 2000s.....	75
b. Aesthetics and Politics of Documentary Filmmaking in “Urban Activism Documentaries”.....	85
CONCLUSION.....	107
BIBLIOGRAPHY.....	110
APPENDIX.....	122

LIST OF FIGURES

Figure 3.1: DVD screenshot from <i>Canım Sulukule</i> (2010).....	79
Figure 3.2: Two screenshots taken from Fatih Pınar's <i>Tarlabaşı</i> video on his website	80
Figure 3.3: DVD screenshot from <i>Nerede Yaşarsan Yaşa!</i> (2011)	84
Figure 3.4: Example of aerial footages: Three DVD screenshots from <i>Ekümenopolis</i> (2010).....	89
Figure 3.5: Expert consultations: Two screenshots from <i>Ekümenopolis</i> (2010)...	90
Figure 3.6: A screenshot from <i>Selahattin'in İstanbul'u</i> (2010)	94
Figure 3.7: Two screenshots showing demolition of the workshop for the kids and Selahattin's reaction in <i>Selahattin'in İstanbul'u</i> (2010)	96
Figure 3.8: Two screenshots indicating interview with a young couple in <i>Göç</i> (2008).....	97
Figure 3.9: Two screenshots from the conducted interviews in <i>Göç</i> (2008).....	98
Figure 3.10: A screenshot depicting the police violence in <i>Göç</i> (2008)	99
Figure 3.11: A screenshot showing a couple in <i>Canım Sulukule</i> (2010).....	104

INTRODUCTION

This thesis aims to trace the documentary representations of the process of urban transformation conducted in Istanbul under the AKP government during the 2000s. It examines how different modes of oppositional politics that engage in a critique of the neoliberal urban policies are articulated in “urban activism documentaries”.

The process of urban transformation¹ in Istanbul involves the implementation of neoliberal policies in the urban context since the 1980s. The recent urban transformation of Istanbul has been enabled and legitimized through a set of legal changes wrapped in neoliberal language.² This process includes the implementation and planning of mega projects, major changes in real-estate investments, and a new visibility and domination of the finance and service sectors in the city’s economy.³ The passing of the municipality law of 1984 was followed by the implementation of the first neoliberal urban renewal projects that were initiated by the metropolitan municipality under

¹ Different terms are used to describe the divergent processes of urban restructuring in academic literature such as “urban renewal”, “urban gentrification” and “urban transformation”. In Turkey, the term “urban transformation” (*kentsel dönüşüm*) has often been employed by the AKP (Justice and Development Party) government to describe its neoliberal urban policies. Another important term in this context is “urban revitalization”.

² Bartu Candan, Ayfer and Biray Kolluoğlu, “Emerging spaces of neoliberalism: A gated town and a public housing project in İstanbul” in *New Perspective on Turkey*, no. 39 (2008), p. 12.

³ *Ibid*, p. 12.

Bedrettin Dalan, the mayor of the liberal-conservative right-wing ANAP government between 1984 and 1989. The ongoing empowerment of the municipal government during the 1990s has been further consolidated by the AKP government since 2002 through the implementation of a series of projects under the guise of the adjustment policies of Turkey to the European Union membership; the selection of Istanbul as the European capital of culture in 2010; and the strengthening of the building stock for the forecasted Istanbul/Marmara earthquake.⁴ Thus, several “urban transformation projects” have been inaugurated in specific *gecekondu*⁵ areas and historical neighborhoods of Istanbul such as Sulukule, Tarlabaşı, Ayazma, Ayvansaray, Balat, Başbüyük, Bezirgânbağçe and so on. These projects are categorized as “*gecekondu* transformation projects”, “prestige projects”, “history and culture projects” and “natural disaster projects”.⁶ These places have been instrumentalized for profit making through processes of privatization and real-estate investments.

Documentary filmmaking has gained greater accessibility and visibility as a result of recent advances in communication technologies in the world as well as in Turkey over the past two decades. Filmmaking, relatively speaking, has become easier and more accessible to people coming from diverse economic and cultural backgrounds due to the advent of the techniques of digital filmmaking. Parallel to these developments, documentary filmmaking has increasingly been seen in Turkey since the 2000s as a suitable political tool for creating public awareness on social, economic and political issues.

Dwelling on the existing academic literature in the interdisciplinary area of urban studies, this thesis examines the politics of audiovisual representation of the urban transformation process in Istanbul during the 2000s in selected documentary films. Parallel to the systematization of the urban restructuring during the AKP era, the number of documentaries critically interrogating the issue of urban transformation in Istanbul significantly increased. Hence, the thesis focuses on the extensive analysis of

⁴ Kocabaş, Arzu. *Kentsel Dönüşüm Yenileştirme: İngiltere Deneyimi ve Türkiye'deki Beklentiler*, Istanbul: Literatür Yayıncılık, 2006.

⁵ *Gecekondu* is the Turkish word for squatter housing. The literal meaning of the word is “landed overnight”. Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu. “Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başbüyük and Tarlabaşı”, in *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, p.67.

⁶ Bartu Candan and Kolluoğlu, 2008, p. 15.

what might be called “urban activism documentaries” of the 2000s in Turkey. This specific sub-genre is an interconnected part of the entire scene of documentary filmmaking in Turkey during the last decade. To this end, in this thesis the following “urban activism documentaries” will be examined: *Göç (Migration)*, Ezgi Bakçay, 2008); two photo-interviews by Fatih Pınar: *Tarlabaşı* and *Emek Sineması* (2009-2010); *Selahattin'in İstanbul'u (Selahattin's Istanbul)*, Aysim Türkmen, 2010); *Canım Sulukule (My Beloved Sulukule)*, Nejla Osseiran, 2010); *Nerede Yaşarsan Yaşa! (Don't Care Where You Live!)*, Nejla Osseiran, 2011); and *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir (Ecumenopolis: City without Limits)*, İmre Azem, 2011). The reason for the selection of these particular documentaries is simple: I chose to examine the documentaries made after the 2000s that visualize the urban transformation in Istanbul and call for activism. It was a deliberate attempt to have a limited yet comprehensive analysis of the effects of neoliberal policies of the AKP government in the selected neighborhoods experiencing the process of transformation. After an extensive research, I could get access only to these seven films for there are not yet excessive numbers of documentaries dealing with the process.⁷ It is possible that we would come across with more films in this sub-genre in the near future since the implementation of transformation projects seems to go on in Istanbul in full speed.

John Grierson, the pioneer Scottish filmmaker and theorist, defines documentary as the “creative treatment of actuality”.⁸ It primarily aims to observe, present, and interrogate “life as it is”.⁹ Contending that documentary form is already creative endeavor, Bill Nichols says that it draws on and refers to historical reality while

⁷ What is crucial to say at that point is that I intentionally chose two films from Fatih Pınar's photo-interviews (even though there are twelve of them on his website) for two reasons: first, the extensive analysis of twelve films is already a very loaded work within the limits of this thesis. Besides, I attempted to have a fair distribution of space for the works of these five directors since the other directors (except Fatih Pınar) have produced only one or two films to be analyzed. And secondly, I chose to examine two works from Fatih Pınar, namely *Emek Sineması* and *Tarlabaşı* simply because there are no other films in the list that focus on the Beyoğlu district in particular. In this sense, his films are chosen to create a sample of documentaries that involves as much diversity as possible concerning the neighborhoods that go through urban restructuring.

⁸Winston, Brian. *Claiming The Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, London: BFI, 1995, p.11.

⁹http://sheffdocfest.com/view/films_vertov (Date of access: 20/07/2012)

representing it from a distinct perspective.¹⁰ Being neither exactly a fictional invention nor a factual reproduction or a replica and exact “reproduction of the reality”, documentary film corresponds to a specific form of “representing” the world.

This thesis investigates different representation strategies that “urban activism documentaries” employ through the practice of mixing different modes and models in documentary genre. It aims to question to what extent “urban activism documentaries” can create alternative spaces of opposition, and resistance against the systematic implementation of neoliberal urban policies.

“Urban activism documentaries” examine the social, political, and economic problems that the urban transformation projects have induced. Indicating resistant grass root movements in the given neighborhoods where transformation projects have conducted, “urban activism documentaries” take account of what David Harvey calls the “right to the city.” This concept primarily refers to the “individual liberty to access urban resources.”¹¹ Yet, Harvey insists that this should be understood as a “common” rather than an individual right since it is based on an idea of a “collective power to reshape the process of urbanization.”¹² The “right to the city” is about the right of the residents of the city to actively participate in the decision making process regarding the restructuring of public spaces. Based on Harvey’s definition, the “urban activism documentaries” take critical stands concerning the urban transformation process taken place since the 2000s. The opposition and resistance that these films represent are two-folded. On the one hand, “urban activism documentaries” function to give an audiovisual record of the process of physical demolitions, destructions, and rebuilding in Istanbul under the neoliberal policies of the government. In other words, they visualize and chronicle the process of material transformation that has been taking place in several districts of Istanbul since the 2000s. They also visualize and chronicle the resistance, struggle, and protests of the dwellers of the neighborhoods that are going through the process of transformation. In a way, these documentaries can be seen as concrete documents that combine the physical deterioration of specific districts with the reactions coming from the dwellers who are affected by the process. On the other hand,

¹⁰ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2010 (Second Edition), p.7-8.

¹¹ Harvey, David. “The Right to the City”, *New Left Review* 53 (2008): p.23.

¹² *Ibid*, p.23.

the “urban activism documentaries” express their directors’ subjective standpoint in relation to the ongoing process of urban transformation in Istanbul. They define their works as activism because they are individually involved in the process of transformation as responsive dwellers of the city.

While the “right to the city” is a major thematic preoccupation of the “urban activism documentaries”, it does not necessarily correspond to a common ground in terms of technical and narrative structure. Hence, the “urban activism documentaries” have different narrative style and cinematic characteristics derived from what Bill Nichols defines as the “practice of mixing different modes” and models of documentary filmmaking. In light of Nichols’ statement, it is possible to say that “urban activism documentaries” employ combination of various conventions and techniques of documentary filmmaking to produce a distinct point of view on the process of urban transformation in Istanbul. In addition to this, they seek to raise awareness on the politics of representation by making different aspects of the process of filmmaking visible. Moreover they differ from each other in terms of their technical aspects (such as film length) and circulation mechanisms.

Through a close examination of “urban activism documentaries”, this thesis aims to explore the following issues: To what extent the “urban activism documentaries” create an alternative space of opposition and resistance to the dominant neo-liberal discourses in Istanbul during the 2000s? What are the alternative strategies of resistance and intervention that they offer against the dominant neoliberal discourses of the government and the private sector? How do they represent people who suffer from the demolition of the building and neighborhoods? Do they solely consist of the point of view of the directors in the narration or are there instances and chances for the people portrayed of self-expression? Are the directors actively involved in the counter movements?

RESEARCH DESIGN

In this thesis, I attempt to conduct an interdisciplinary research involving the textual analysis of films and interviews with the directors. The textual analysis involves the critical examination of the narrative structure of the films. It interrogates whether these documentaries build their narrative upon a macro perspective with a holistic and

view of the whole process of urban transformation or they form a micro narrativity with an emphasis on the personal accounts of the people who are exposed to a particular form of dispossession and expulsion. Adopting the definitions of documentary modes that Bill Nichols puts forward, the analysis also undertakes an extensive study of the use of particular practices and modes of filmmaking. It aims to examine how the individuals and the particular districts in the selected films are represented by the directors. It also questions the relationship that the filmmakers establish with their subjects and the ways in which they position themselves within the research field, in other words the spaces of destruction and demolition.

As part of my research, I have conducted semi-structured, open-ended, and in-depth interviews with the four of the directors of the selected documentaries. For this purpose, I made initial contacts with the directors and sent the questions to all of them before the interview process. One of the reasons for sending the questions was to prevent any kind of discomfort or reluctance of the directors concerning the issues that they want to talk about in the interviews. It was also a conscious choice for me to communicate with them beforehand because that would give more time to think about their opinions and what they were willing to express during the interview. Four of the directors, namely Ezgi Bakçay, Aysim Türkmen, Nejla Osseiran, and Fatih Pınar, immediately gave of their time to answer my questions and to explain their opinions concerning the whole process. I had personal interviews with Aysim Türkmen, Fatih Pınar, and Nejla Osseiran between the last week of January and the first week of February 2012. Similarly, Ezgi Bakçay sent to me her answers by email as she was abroad during my fieldwork study. However, my attempts to have a personal interview with İmre Azem, the director of *Ekümenopolis*, remained inconclusive: he was reluctant to answer my questions. Yet he gave an artist talk during a documentary course in 2011-2012 Spring Semester in Sabancı University where he answered some of my questions about the process of filmmaking and his activism along with other questions coming from the audience. Although some of the questions were content-specific and unique for each documentary film, the majority of the questions that I had prepared dealt with a common preoccupation of the selected films: how and when did the directors started to work on this particular subject? What were their initial motivations for making documentary films on the effects of urban transformation? To what extent do they think their films are considered to be a form of activism? How do they perceive their works

within the context of documentary filmmaking? What do they think about the concept of representation of the subjects and the whole process of transformation?

In addition to the personal interviews with the directors, I went to several workshops organized by İMECE where I had informal conversations with academics and activists about the process of transformation: İMECE is a non-profit independent organization that deals with issues related to the urban restructuring, planning and transformation processes going on in many cities around Turkey, including Istanbul. The organization currently attempts to produce community-based policy-making on city planning. It also aims to render visible all kinds of social, political, and economic inequalities that urban and rural dwellers would expose.¹³ The Turkish title of the organization is *Toplumun Şehircilik Hareketi*, which can roughly be translated into English as “Urbanism Movement of the Society”.

The notions of ethics and consent were parts of my interview process. I tried to be explicit in my conduct with my interviewees from the very beginning about the nature of my research and the reasons for conducting these interviews. I tried to avoid any kind of misunderstanding or discomfort that would possibly occur in my interviewees. And finally, I received consent of the directors with whom I have conducted personal interviews to integrate the related parts of the interviews to the thesis, and include the full-text of the interviews in the appendix.

THESIS DESIGN

This thesis is an attempt to examine the audiovisual representation of the mechanisms of opposition and resistance against the urban transformation process conducted in Istanbul since the 2000s. Taking into account the role of documentary filmmaking as an important audiovisual means to represent the forms of resistance, this work argues that these documentaries also become the very tools of activism for the intended purpose of their directors. Almost all the directors of “urban activism documentaries” often mention that they do consider themselves as the mediators who transmit the voices of the people who are displaced although their films employ different narrative structures or methods of filmmaking. Moreover, they generally refer to

¹³http://www.toplumunsehiclikhareketi.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=4&Itemid=4 (Date of access: 12/07/2012)

themselves as “activists with movie cameras” who express their personal opinions and opposition against the ongoing projects through what they are doing best: filmmaking. They believe that with the help of alternative channels of circulation such as internet-based video sharing mechanisms and organizations including festivals, film screenings, and public funding platforms, their films would reach a considerable number of audiences to raise awareness as well as consciousness to create alternative spaces of discussion and participation in urban politics.

One of the main arguments of the thesis is that the audiovisual documentations of the oppositional movements in the selected documentaries are effective in two ways. First, the “urban activism documentaries” create alternative channels for discussing and defending the “right to the city”. Having circulated on the internet and in the social media, “urban activism documentaries” can reach a considerable number of people; more than an academic publication and study could have ever been read and shared in everyday life. In so doing, they can serve as effective mechanisms for civil society to create alternative spaces for discussion and for participation to urban planning. Secondly, the “urban activism documentaries” express their directors’ perspectives and subjective opinions about the ongoing process of urban transformation in Istanbul. Defining their works as activism, all the directors are individually involved in the process of transformation as the city dwellers.

Chapter 1 is devoted to the discussion of the urban transformation process in the world as well as in Turkey. The chapter begins with the discussion of the dynamic relationship between the capitalist modernity and the urban restructuring. It argues that capitalist modernity, as David Harvey states, is constructed and restructured through constant “creative destructions” involving ruptures with the past¹⁴, which ironically requires its existence as a reference to sustain continuity. The first part of the chapter refers to prominent examples of urban restructuring in the history of modernity, such as Paris in the nineteenth century and New York in the 1960s onwards. The rest of the chapter focuses on the history of urban transformation in Istanbul particularly since the 1980s and the emergence of the oppositional urban politics. Giving a comprehensive historical background of the 1980s and 1990s, the chapter aims at examining the consolidation of the AKP policies on urban restructuring during the 2000s.

¹⁴Harvey, David. “The Right to the City”, p.33.

Chapter 2 entails the descriptive analysis of what I call “urban activism documentaries” of the 2000s in Istanbul. The first part of the chapter is primarily devoted to the thematic and stylistic examination of the “urban activism documentaries” of the 2000s. Drawing upon the prominent examples in the history of documentary filmmaking that address issues concerning modern urban life and urban transformation, the chapter then attempts to examine the debates around the relationship between representation and reality in the documentary form. Taking into consideration the important discussions in the history of documentary filmmaking, it discusses the capacity of the documentary, as a genre, both to represent the reality and to become a tools for activism. The rest of the chapter offers a brief overview of the historical development of documentary filmmaking in Turkey in order to contextualize the emergence of “urban activism documentaries” in the 2000s as a subgenre of political documentaries in Turkey.

The last chapter of the thesis deals with the different strategies that “urban activism documentaries” employ in their politics of representation. The first part is devoted to the discussion of the thematic unity that “urban activism documentaries” share on the basis of their common critical stand towards the detrimental effects of the process of urban transformation in Istanbul in the 2000s. The second part of the chapter concentrates on how “urban activism documentaries” employ different documentary styles. These aesthetical and political engagements of the directors will be examined in the light of important movements in the history of documentary filmmaking.

CHAPTER 1. AN OVERVIEW OF THE HISTORY OF URBAN TRANSFORMATION IN MAJOR WORLD CITIES AND IN ISTANBUL

This chapter examines the discussion of the urban transformation process in the world as well as in Turkey. It starts with drawing a dynamic relationship between the capitalist modernity and the urban restructuring in the history of modernity. The first part of the chapter specifies prominent examples of urban restructuring in the history of modernity, such as Paris of the nineteenth century and New York of the 1960s onwards. In line with the historical changes occurred, the rest of the chapter focuses on the history of urban transformation in Istanbul since the 1980s and the emergence of grass root movements as the result of ongoing processes, respectively. Giving a comprehensive historical background of the 1980s and 1990s, the chapter aims at examining the consolidation of the AKP policies on urban restructuring during the 2000s.

a. The History of Urban Transformation and Capitalist Modernity

The experience of modernity, as Marshall Berman states, requires a paradoxical understanding: on the one hand it traverses the “boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology,” and attempts to unite everybody

around the world as being part of a common universe.¹⁵ On the other hand, it requires a radical break with the past: The past is supposed to be overcome through its perpetual destruction yet it flourishes again and again so that “everything solid melts into air” in modernity in “ever more profitable forms”.¹⁶ Modernity, in this sense, entails both continuity and rupture. It needs a break with the past through its “creative destruction”. This “creative destruction”, according to David Harvey, is an integral component of capitalist modernity.¹⁷ Among other things, it requires constant geographic displacement of the surplus accumulation without creating solutions for the imminent contradictions and crises within the capitalist mode of production.¹⁸

The concept of “urban transformation” dates back to the 19th century, the era of the emergence of modern metropolises in Europe.¹⁹ According to Harvey, urbanization (alongside military expenditures) has played a crucial role in the history of capitalist modernity since the 19th century through the absorption of the surplus product that capitalist system perpetually produces in its search for profits. What Harvey calls “capitalist urbanization” refers to the regeneration of surplus value through a process of perpetual urban re-structuring which involves construction as well as destruction:

“...[S]urpluses are extracted from somewhere and from somebody, while the control over the disbursement typically lies in a few hands. This general situation persists under capitalism, of course; but since *urbanization depends on the mobilization of a surplus product*, an intimate connection emerges between the development of capitalism and urbanization. Capitalists have to produce a surplus product in order to produce surplus value; this in turn must be reinvested in order to generate more surplus value. The result of continuous reinvestment is the expansion of surplus production at a compound rate –hence the logistic curves (money, output and population) attached to the history of capital

¹⁵ Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso, 1997, p.15. Berman borrows the phrase “all that is solid melts into air” from Karl Marx. In *Communist Manifesto*, Marx writes: “All fixed, fast –frozen relations, with their train of ancient and venerable prejudices and opinions, are swept away, all new-formed ones become antiquated before they can ossify. All that is solid melts into air, all that is holy is profaned, and men at last are forced to face... the real conditions of their lives and their relations with their fellow men”. Quoted by Berman, p.20.

¹⁶ *Ibid*, p.99.

¹⁷ Harvey, David. “The Right to the City”, *New Left Review* 53 (2008): p.33.

¹⁸ *Ibid*, p.34.

¹⁹ The emergence of the concept of the “city” dates back to the Ancient Greece. During the medieval era cities were mostly seen as sites of “religious and manorial administration” (Pirenne, *An Economic and Social History of Medieval Europe*. Oxon: Routledge, 2006 [1936]).

accumulation, paralleled by the growth path of urbanization under capitalism.” (emphasis added.)²⁰

In constant search for profit, capitalist system has to develop new means of production. “If labor is scarce and wages are high”, Harvey states, “either existing labor has to be disciplined or fresh labor forces must be found by immigration, export of capital or proletarianization of hitherto independent elements of the population”.²¹ The coming of new labor power to the city through immigration requires regulations in the economic and social structure of the city. While the prime motive behind the process of the restructuring of the city has been the regeneration of surplus capital, the social and human consequences of this process are often overlooked.

The first major example of capitalist urbanization is the case of Second Empire Paris, which constitutes one of the most well-known episodes of the history of modernity in Europe. During the year 1848, Harvey explains, a major crisis stroke Europe in general and Paris in particular that was grounded in both “unemployed and surplus capital” and “surplus labor”.²² Louis-Napoléon Bonaparte, who ascended to power by engineering a coup in 1851 and proclaimed himself Emperor the following year, dealt with the economic situation by means of a vast program of infrastructure at home and abroad.²³ The major infrastructure that Louis-Napoléon Bonaparte implemented in France was the reconfiguration of the urban structure of Paris under the control of George-Eugène Haussmann. Displaying a willingness to engage in “creative destruction” on a scale hitherto unseen, Haussmann undertook an ambitious project of urban restructuring involving both the transformation of urban infrastructure and the construction of a “new way of life and urban persona”.²⁴ Haussmann’s project of rebuilding Paris solved the problem of unemployment as well as the surplus-capital by absorbing vast quantities of labor and capital. Parallel to this, the capital of France became “the city of light” through the creation and consolidation of areas for

²⁰ Harvey, David. “The Right to the City”, p.24.

²¹ *Ibid*, p. 24.

²² *Ibid*, p. 25. The crisis gave rise to a revolutionary uprising by unemployed workers and bourgeois utopians. The republican bourgeoisie violently repressed the revolutionaries, but could not resolve the crisis (Harvey, 2008:25).

²³ The major construction projects that Bonaparte initiated abroad involved construction of railroads throughout Europe and into the Orient as well as grand works such as the Suez Canal (Harvey, 25).

²⁴ Harvey, David. *Paris, Capital of Modernity*, New York: Routledge, 2003, p.10.

“consumption, tourism and pleasure; the cafés, department stores, fashion industry and grand expositions which all changed urban living so that it could absorb vast surpluses through consumerism.”²⁵

The second historical episode of urban restructuring in the history of capitalist modernity that Harvey discusses is the urban restructuring of the United States during the 1940s and 1950s. During the aftermath of the Second World War, the period of Cold War and McCarthyism, a vast process of suburbanization took place in North American cities. Involving the construction of a large-scale system of highways, infrastructural modifications and suburbanization, the project gave rise to the total re-engineering not just of the city, but also the whole metropolitan site.²⁶ During the post-war era, while upper and middle classes were moving to the newly built suburbs, the city, which was mainly left to the urban poor, was on a decline. It is the federal government itself during the 1970s which allocated its resources mostly to new suburban infrastructures while leaving the old urban infrastructures falling down.²⁷ According to Marshall Berman, this paved the way for the consolidation of the media cliché of “the disintegration of New York”. This pattern of the abandonment of city centers to invest the suburbs, however, was reversed during the 1980s with the implementation of a rigorous gentrification process in several American cities. The process of urban restructuring in the United States, in this sense, reached its peak during the 1980s with the dramatic process of gentrification that the city of New York has gone through under the neo-liberal economic policies of the Reagan era.²⁸

Discussing the consequences of the urban re-structuring process in New York during the same period, Neil Smith argues that the urban gentrification during the 1980s

²⁵ Harvey, “The Right to the City”, p.26.

²⁶ *Ibid*, p. 27.

²⁷ Berman, Marshall. ‘Introduction: New York Calling’ in Marshall Berman and Brian Berger ed. *New York Calling: From Blackout to Bloomberg*. London: Reaktion Books, 2007. p.18. Presenting an overview of the post-war transformation of the city of New York, Berman suggests that the 1960s and 1970s in the recent history of New York are mostly characterized by “a heroin epidemic, an explosion of personal violence, a firestorm of arson –which almost ruined many poor neighborhoods in the New York City and left many people homeless” (p.30-31).

²⁸ According to Berman, Roger Starr’s 1976 proposal of “planned shrinkage” for New York exemplifies the mentality behind the gentrification process. Starr argued that dividing the population in terms of their productivity would lead to the elimination of “bad”, mostly poor and unproductive neighborhoods from the city, while the productive majority can live in healthy and secure conditions. *Ibid*, p.22.

“represents a geographical, economic, and cultural reversal of postwar urban decline and abandonment”.²⁹ The city regained its reputation and economic value as a site of attraction during this process as upper and middle classes began to return to the city center. This led to the transformation of urban lifestyle in the sense that the working class habits and behaviors were quickly replaced by the middle and upper-middle class practices of “revitalization”.³⁰

Harvey argues that the global capitalist economy has stabilized during the 1980s through the debt-financed urbanization that started in the United States and diffused all around the world. The financial side of the urban transformation has been supported by neo-liberal policies encouraging the mobilization of large-scale investments to the construction sector. China, in this regard, presents the most powerful illustration of the globalization of urban capitalism since the 1980s. The urbanization taking place in China in this period had a heavy focus on infrastructural developments including the construction of huge dams and highways which transformed the entire landscape of the country.³¹ The benefits of constructing new sites for stabilizing the global market economy have been embodied in the rising prominence of the construction sector in newly globalizing cities such as Beijing, Rio de Janeiro, São Paulo Johannesburg,

²⁹ Smith, Neil. “New City, New Frontier: The Lower East Side as Wild, Wild West”, in *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, ed. Michael Sorkin, Hill and Wang. New York: 1992, p.64.

³⁰ Rosalyn Deutsche and Cara Gendel Ryan point to the complicity of the art world with the process of gentrification in New York during the 1980s. According to the authors, “no matter how thoroughly obscured by the art world, the role that artists and galleries play in the gentrification of the Lower East Side is clear to those who are threatened with displacement, as well as to the community workers who are trying to save the neighborhood for its residents.” (p.102) For more information see; Deutsche, Rosalyn and Cara Gendel Ryan, “The Fine Art of Gentrification”, in *October*, Vol. 31 (Winter, 1984), pp.91-111.

³¹ According to Harvey, the stabilization of the capitalist economy by the US finance market has been deepened by the urbanization in China. The Chinese market mechanisms have significantly integrated into the global financial economy and become the perfect tool to solve the dependence of “the construction of new financial institutions and arrangements to organize the credit required to sustain it” *Ibid.* p.29- 30. Similarly Peter Nolan draws attention to the economic reforms that were inaugurated in the countryside in China during the late 1970s and early 1980s. These reforms gradually shifted to the urban areas in the 1980s “with the widespread introduction of the contract system for individual enterprises”. During this process, China became a central place attracting foreign direct investment of the global firms around the world. For more information see, Nolan, Peter. *Transforming China: Globalization, Transition and Development*, London: Anthem Press, 2004, p. 1-2.

Taipei, and Moscow,³² as well as the already global world cities such as New York and London.³³

The processes of urban transformation engender various repercussions and changes in the economic, social and political realms. For one thing, this process brings about a radical transformation of urban life. The city itself becomes a commodity and it is re-defined as a site of consumerism where culture and knowledge-based industries are now major aspects of the urban economy.³⁴ New sites for the consolidation of consumerism (which include concentrated centers of finance and industrial areas, shopping malls, multiplexes, residences and, skyscrapers) extensively flourish. They become prime vehicles of experiencing the city. In this world, the “neoliberal ethic of intense, possessive individualism” which goes hand in hand with “political withdrawal from collective forms of action” becomes the key aspect of human socialization.³⁵

³² The twentieth century has witnessed the emergence of new global cities in peripheral countries that fulfilled the requirements of being an integral part of the international economy. Both foreign and local economic investments enabled these cities to integrate to the global market economy. For more information on emerging global cities, see Öncü, Ayşe and Petra Weyland. “Introduction: struggles over *lebensraum* and social identity in globalizing cities”, *Space, Culture and Power: New Identities in Globalizing Cities.*, ed. Ayşe Öncü and Petra Weyland, London: Zed Books, 1997, pp. 1-20.

³³ The Olympic Games is one major occasion that is used to legitimize urban transformation projects across the world. There have been extensive public discussions about the Olympic Games to be held in London in the summer of 2012. The critics argue that certain areas in the city will be restructured because of the Olympic Games while their residents will be removed. As one critic puts it: “These mega-events in general are bad for the communities where they take place, they do not provide long-term employment, they are very exploitative of the area.”

Miéville, China. “Oh London, You Drama Queen”, *International Herald Tribune*, (March 1, 2012) <http://www.nytimes.com/2012/03/04/magazine/china-mieville-london.html> (Date of access: 15/05/2012)

Likewise, there have discussions about the 2014 World Cup and the 2016 Olympic Games that will be held in Rio de Janeiro, Brazil. For some Brazilians, both events are “perfect symbols” of Brazil’s newly found economic power and international standing. On the other hand, many residents in favelas (squatter houses in Brazil) and slums have been forcibly evicted from their homes for rendering the city ready for the Olympics. The same process occurred in Beijing during the preparations for the 2008 Olympics, where authorities easily removed hundreds of thousands of families from the city for the Games.

Romero, Simon. “Slum Dwellers Are Defying Brazil’s Grand Design for Olympics”, *International Herald Tribune*, (March 4, 2012) <http://www.nytimes.com/2012/03/05/world/americas/brazil-faces-obstacles-in-preparations-for-rio-olympics.html?pagewanted=all> (Date of access: 15/05/2012)

³⁴ Harvey, “The Right to the City”, p.31.

³⁵ *Ibid*, p.32.

According to Teresa Caldeira, in our contemporary global capitalist world, individualism becomes a crucial means for self-salvation. The “fortified enclaves” in cities, offering a “clean” physical and social environment, enable the upper and middle classes to detach themselves from the polluted and chaotic atmosphere of the city. The strategy of offering private solutions to public (urban) problems is divorced from the idea of the common and public good. This process creates a divided and conflict-prone environment in the urban area. The neoliberal ethic, in this sense, threatens the ideals of urban identity, citizenship, and urban belonging.³⁶ The spatial segregation of classes in the city (the “dangerous outsiders” living in slums and the “real owners” of the city) is sustained through instigation of fear and anxiety. Loïc Wacquant argues that the fear and anxiety that upper and upper-middle classes tend to have against working classes create “advanced marginalities” within the city. This kind of marginality feeds segregation and isolation among the dwellers of the city as though they are completely alien to each other. Advanced marginality tends to concentrate in “isolated and bounded territories increasingly perceived by both outsiders and insiders as social purgatories, leprous badlands at the heart of the postindustrial metropolis where only the refuse of society would accept to dwell.”³⁷ The idea of boundedness and isolation of the socially excluded class members from the rest of society would serve making them objects to be feared. This is achieved through depriving them from their subjectivity. This process can be sustained through consolidation of the idea of “territorial stigmatization” that is based on the categorizations of race, nation and religion. As a result of “territorial stigmatization,” certain parts of the city are labeled as insecure, dangerous, violent, and unhealthy. These areas arouse fear and terror. This particular stigma, Wacquant argues, is transmitted through lineages and contaminated all members of a family as well as the members of a particular district or neighborhood.³⁸

In this framework, processes of destruction and displacement are indispensable components of capitalist urban transformation. Harvey describes the transformation of urban landscape as “restructuring through creative destruction”. Urban restructuring has always been a class phenomenon. As such, destruction as part of transformation strikes first and foremost the poor, the underprivileged and the marginalized people deprived of

³⁶ *Ibid*, p.32.

³⁷ Wacquant, Loïc. “Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality”, *Thesis Eleven*, 91, 2007, p.67.

³⁸ *Ibid*, p.67.

political power, people who do not have access to any social and economic means.³⁹ Urban transformation requires systematic removal of the “violent and improper newcomers” in the city since they are considered, by the privileged elite, to constitute the expandable segment of the society. This “necessary displacement” of the poor is the basis of what Harvey calls the process of “accumulation by dispossession”.⁴⁰

Having a class dimension, the process of “accumulation by dispossession” also generates varying forms of urban struggle and resistance movements. One such example has taken place in New York City during the 1980s. Neil Smith talks about the 1988 riots in Tompkins Square Park in the Lower East Side of New York. This was an area where many homeless people had been cleaned out during the 1980s under the pretext of gentrification. The slogan of the anti-gentrification protesters was simple yet powerful: “gentrification means class war”.⁴¹ The growing protests in the next months encountered strict government reaction that included the demolition of several buildings where homeless people took shelter. For one thing, the process brought about the construction of local squats. The installation of “reconstruction plans” without offering solutions to the evictees for better means of housing comes after.⁴² Smith argues that Tompkins Square Park has become the symbol of urban struggle and resistance movements against the idea of “new urbanism” that threatens to reconstruct the whole neighborhoods in cities throughout the developed capitalist world.⁴³

In this context, David Harvey’s concept of the “right to the city” has of critical importance. Referring to the “individual liberty to access urban resources”, the concept, in fact refers to a common rather than an individual right, since it is based on the idea of a “collective power to reshape the process of urbanization”.⁴⁴ One of the most valuable yet ignored human rights, the “right to the city” is about the right of the dwellers of the city to actively take part in the decision making process concerning the restructuring of public spaces. This entire process of restructuring should be handled by taking into

³⁹ Harvey, “The Right to the City”, p.33.

⁴⁰ *Ibid*, p.34.

⁴¹ Smith, “New City, New Frontier: The Lower East Side as Wild, Wild West”, p.61.

⁴² *Ibid*, p.63.

⁴³ *Ibid*, p. 67-68. Smith emphasizes the historical importance of the park “as being the perfect place for struggle concerning problems of unemployment and homelessness during the nineteenth century”.

⁴⁴ Harvey, “The Right to the City”, p.23.

consideration “social ties, relationship to nature, lifestyles, technologies and aesthetic values they [we] desire”.⁴⁵

b. Urban Transformation in Istanbul

Unlike some other contemporary global cities that appeared on the global stage only recently, Istanbul has always been a world city throughout its long history. The late nineteenth century Istanbul, the Ottoman capital, was disunited both geographically and demographically.⁴⁶ Featuring all the requirements of a port city in “an imperial center of power”, the city had advantages as well as weaknesses. Having been located at a central location at the intersection of commercial networks, Istanbul did not have a powerful civil society and a bourgeois class. According to Keyder, the separation of ethnic and religious groups was the main reason behind the absence of a powerful civil society in the Empire. The *millet* system, as it was called at that time, had worked successfully in the Ottoman system by keeping “ethnic groups separate, internally hierarchical, and accountable to the palace.”⁴⁷ Although the system worked well within the more static balances of the empire, “in the much more globalized world of the late nineteenth century, with a weakened central authority, Ottoman found it difficult to continue their high-handed ethnic corporatism.”⁴⁸ Along with the ideology of nationalism emerged as the trademark of the century, the *millet system* began to give way to the idea of citizenship. During the 19th century, there was a striking difference between the center of the city, which included the Beyoglu district (called Pera at that time) where modern buildings and urban arrangements were made to meet bourgeois needs, and the rest of the city. Pera was also the district where non-Muslim minorities lived and worked. The transformation process in Istanbul during the 19th century was uneven and incomplete since it was largely “confined and limited” to the most modernized Pera district.⁴⁹

The Ottoman Empire has gone through a rapid process of dissolution after the after the World War I. The Republic of Turkey was founded on the ruins of the Ottoman

⁴⁵ *Ibid*, p.23.

⁴⁶ Keyder, Çağlar. “The Setting”, in *Istanbul: Between the Global and the Local*, ed. Çağlar Keyder, Rowman and Littlefield Publishers, Inc. 1999, p.5.

⁴⁷ *Ibid*, p.5.

⁴⁸ *Ibid*, p.5.

⁴⁹ *Ibid*, p.6.

land in Anatolia in 1923 following a war of independence. The early Republican period between 1923 and 1950 witnessed the emergence of nationalist cultural projects imposed from Ankara, the new capital. Meltem Ahıska talks about the different roles ascribed to Istanbul and Ankara, the Ottoman capital and the capital of the Republic, during this period. The foundation of the new Republic in Ankara was significant in the sense that it illustrates “the performative character of nationalism and the feeling of urgency accompanied it.” Ankara corresponded to the ‘ground zero’ of the nation, with equal and necessary symbolic distance from both the West and the imperial past of the new nation-state.⁵⁰ In a similar vein, Sibel Bozdoğan states that Ankara was seen during this period as the “heart of the nation:” “It was the ‘dirt and dust’ of old Istanbul against which the newness and cleanliness of Ankara were celebrated as a republican icon.” “Istanbul, the city that had been the seat of imperial power and religious authority for five centuries, was delegated to serve as Ankara’s ‘other’ in every respect.” Therefore, according to Bozdoğan, “‘the purity, moral superiority, and idealism’ of the new capital were contrasted with ‘the imperial and dynastic traditions, the cosmopolitan contamination and decadence’ of Istanbul.”⁵¹

One important dimension of the projects imposed from Ankara was the ethnic purification of Istanbul which retained a multinational yet “unmixing” ethnic make-up during the Ottoman era. “The process that led to the foundation of the Turkish nation-state and national identity included traumatic events where religious minorities were massacred, deported, or encouraged to migrate in the name of establishing a homogeneous national identity.”⁵² As a result of such policies, religious minorities in the country decreased dramatically. Whereas non-Muslims constituted 19.1 per cent of the population at the beginning of the twentieth century, at the end of the century that number had dropped to a mere 0.2 percent.⁵³

Several radical steps were followed in the forceful nationalization of the Turkish middle class during the first half of the twentieth century which include the deportation and massacre of large numbers of Armenians in 1914-15, the exchange of population

⁵⁰ Ahıska, Meltem. *Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting*, London: I. B. Tauris, 2010, p. 18.

⁵¹ Bozdoğan, Sibel. *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, Seattle: University of Washington Press, 2001, p. 67.

⁵² Özyürek, Esra. *The Politics of Public Memory in Turkey*. New York: Syracuse University Press, 2007, p. 11.

⁵³ *Ibid*, p. 11-12.

with Greece between 1923-30, the imposition of a special wealth tax of up to 75 percent on the properties of non-Muslim entrepreneurs in 1942. The whole process culminated in the government instigated riots of September 6-7, 1955, when the business of Greeks and other non-Muslims in Istanbul were ransacked by mobs.⁵⁴

Keyder argues that the population exchange between Muslim Turks and Orthodox Greeks in 1923 was one of the most fundamental events in the making of Istanbul's history.⁵⁵ For one thing, exchange of population caused a sharp decrease in the number of artisans, businessmen, and merchants in the city. As non-Muslim were eliminated and driven away from Istanbul (and from other places in Anatolia), their property, as well as the positions they were forced out of, became part of the dowry of the new state that could be distribute of the rest of the population. What this distribution achieved was both to expedite the creation of a native bourgeoisie and to make it beholden to the state.⁵⁶ This new situation creates an elusiveness and uncertainty concerning the property rights in the sense that the places where non-Muslim once had been living were eventually occupied by the newcomers to the city through internal migration.⁵⁷ Banu Karaca states that Galata, Tünel, Tarlabası and Cihangir were among the most affected area by the process of gentrification.⁵⁸ Moreover, these neighborhoods are "geographies of dispossession" since they were first exposed to the exodus of the non-Muslim minorities and then became "a refuge for Kurds fleeing violence in the south-east as well as immigrants from Africa and other parts of the world".⁵⁹

Nationalist developmentalism in Turkey started in the 1930s under conditions of relative isolation from the world economy due to the Great Depression and it continued after World War II. During the postwar period, "productive capital originating in the

⁵⁴ Kasaba, Reşat. "Kemalist Certainties and Modern Ambiguities", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, Washington: Washington University Press, 1997, p. 28.

⁵⁵ Keyder, Çağlar. "The Setting", p.11.

⁵⁶ Keyder, Çağlar. "Whither the Project of Modernity? Turkey in the 1990s", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, Washington: Washington University Press, 1997, p. 40.

⁵⁷ Keyder, Çağlar. "The Setting", p.11.

⁵⁸ Karaca, Banu. "The Politics of Urban Arts Events: Comparing Istanbul and Berlin", in *Orienteering Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, p. 246.

⁵⁹ *Ibid*, p. 246.

core economies of global capitalism began to make direct industrial investments in the underdeveloped countries. Thus, Turkey was reintegrated into the networks of global capitalism through the international circulation of productive capital. There began a process of ‘import-substituting industrialization’ in which technology, capital goods, and inputs were imported and the final product was produced domestically to cater to the protected domestic market.”⁶⁰ Merging the interests of different classes on the basis of inward-oriented national development at the beginning, this mechanism, in the 1960s, enabled a “populist set of class alliances and supported the conditions for a democratic regime.”⁶¹

Turkey moved to the multiparty political system with the Democratic Party’s coming to power in 1950. In this way, the single party regime that marked the early period of the Republic between 1923 and 1950 and characterized by the imposition of the project of modernization from above by the state elite, has ended. Known for its populist political discourse and liberal economic policies, the Democrat Party regime paved the way for Turkey’s integration to the capitalist world economy. Structural interventions in agriculture supported by Marshall Plans in the 1950s – introduction of tractors, fertilizers and new agricultural products-, led a large number of peasants migrating from the villages to the cities. Rapid urbanization of society is attached to the growing industrialization in the cities.⁶²

Istanbul, under the national developmentalist policies, turned into a favorable location for “large-scale, private manufacturing enterprises, encouraged through financial incentives and protected from world competition”.⁶³ Incessant flow of migration from rural areas met the need for the labor-intensive industry although the rapid expansion of industrial as well as service sector propelled the deterioration of the city’s landscape concerning deficiencies in infrastructure. Yet it also induced the consolidation of the squatter housing construction that was seen at that time as a

⁶⁰ Gülalp, Haldun. “Modernization Policies and Islamist Politics in Turkey”, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, Washington: Washington University Press, 1997, p. 55.

⁶¹ *Ibid*, p. 55.

⁶² Erman, Tahire. “The Politics of Squatter (*Gecekondu*) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse”, *Urban Studies*, Vol. 38, No. 7, 2001, p. 985.

⁶³ Keyder, Çağlar. “The Setting”, p.12.

temporary solution for the rapid urbanization.⁶⁴ In the late 1940s and early 1950s, newcomers of the city built shanties in and around undesirable places of the city, near to the workplaces.

During the period between 1960 and 1980, the drastic increase in the rate of migration to Istanbul was materialized through “informal mechanisms of land occupation and housing construction.”⁶⁵ While the mechanization of agriculture in rural areas through introduction of tractors brought about increase in productivity, it left majority of the peasants unemployed in the countryside. Having been pulled by the prospect of employment, a significant number of people from the rural areas began to immigrate to the cities; Istanbul being the most attractive one. The implicit amnesties granted for illegal housing made internal immigration further attractive. During this period, immigration from rural areas to big cities offer benefits for several parties involved in the process. For the poor newcomers to the city, it granted the possibility of constructing affordable housing in the city, a type of squatter housing which is commonly called *gecekondu* (literally meaning “landed overnight”⁶⁶) in Turkish. Political parties implicitly tolerated the consolidation of the squatter housing areas to get votes from these impoverished and densely populated places in the city. The first “Gecekondu Act” which recognized existence of the *gecekondus* was passed in 1966 which resulted in expansion of the gecekondu neighborhoods in the periphery of the city.⁶⁷ As for the private companies these neighborhoods provided a reservoir of cheap labor power.⁶⁸

Influenced by the civil right movements in the West during the 1960s, Turkish society witnessed opposition and radicalism. Political groups involving supporters of the Marxist ideology, initiated criticism of the Turkish system for its class inequalities along with the interrogation of the Western dominance. These group of people felt

⁶⁴ *Ibid*, p.12.

⁶⁵ Keyder, Çağlar. “Istanbul into the Twenty-First Century”, in *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, p.25.

⁶⁶ Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu. “Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başibüyük and Tarlabası”, in *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, p.67.

⁶⁷ Erman, Tahire. “The Politics of Squatter (*Gecekondu*) Studies in Turkey”, p. 986.

⁶⁸ Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu. “Challenging the Neoliberal Urban Regime”, p.54.

empathy to the poor and dispossessed people living in *gecekondus*.⁶⁹ Political polarization and conflict in the 1960s laid the ground for economic deterioration in the 1970s. The oil crisis in 1973 on the world scale has affected Turkey's political and economic structures in the sense of intensification of the problems in both domains. The radical leftist groups were organized in society, especially in the universities and *gecekondu* settlements.⁷⁰ Thus, the *gecekondus* became sites of political activities.

The intensification of political violence during the second half of the 1970s was the perfect tool for legitimizing a military intervention in September 12, 1980 which would supposedly pacify the tense environment in the country. After a period of three years following the military coup, the general elections were held and "democratic" political life was re-established on 6 November 1983. The military allowed only three parties to take part in the elections (the politicians of the previous period who had been "banned" from politics by the military could not participate the elections). By polling over 45 percent of the votes, the ANAP gained an overwhelming victory and became the governing party. Turgut Özal, who had been the 'super minister' of the military regime in charge of economy, was the leader of the ANAP.⁷¹ Under the strong leadership of Özal, Turkey's full-integration into the global neoliberal capitalist system has launched.

In this period, "Turkey embarks on a radical shift in developmental track from a "statist-nationalist strategy to a market-oriented transnationalist one". The new positioning involved the expansion of market forces in the economy along with the expansion of competitive, individualist ideologies in the cultural domain. In the past, the nation-state had a display on progress and often employed a politically populist and socially redistributionist model. By contrast, "the restructuring in the 1980s entailed an economic model in which benefits accrued to a limited segment of society, a political model that was authoritarian and exclusionary, and an ideological outlook that emphasized competitive individualism. The dominant sentiment was no longer one of trust in, and reliance on, the nation-state. Now the so-called 'rising values' included

⁶⁹ Erman, Tahire. "The Politics of Squatter (*Gecekondu*) Studies in Turkey", p. 986.

⁷⁰ *Ibid*, p. 986 and Öcal, Devran Koray. "The 1980 Military Intervention and the Reconstruction of Turkish Social and Political Life", (forthcoming master thesis), Istanbul Technical University, 2012.

⁷¹ Quoted from Zürcher, E. J. *Turkey A Modern History*. (3 ed.). I.B. Tauris, 2003, p. 282.

belief in the supremacy of the global market and in the virtues of individual entrepreneurship.”⁷²

Liberalism in the 1980s had social, political and cultural consequences for Istanbul. During this period, Istanbul has become “a city designed for cultural consumption, easier to visit, with a well-defined tourist area containing monuments and heritage in the form of restored neighborhoods, readily accessible from the newly built hotels.”⁷³ It emerged as “the showcase and gateway for Turkey’s new era of integration into the world scene.”⁷⁴

Between 1984 and 1989, Bedrettin Dalan, the popular politician from the Motherland Party, was the mayor of Istanbul. During this period, there has been a radical shift in the management and control over urban land in Istanbul “from a populist to neoliberal mode” that leads to the commodification of land.⁷⁵ The emphasis is on the perpetual gating of the city through residential sites and enclaves which produce new ways of living in luxury and prosperity while deepening the segregation between different economic classes living nearby to each other in their closed community. The rebuilding of the city under Dalan’s mayorship paved the way for the subsequent implementations of the commodification of land. Three large-scale urban projects during Dalan’s mayorship had a profound influence on the subsequent structural transformation of the city: the opening of the Tarlabaşı Boulevard, the demolition of industrial complexes along the shore of the Golden Horn, and finally the relocation of various industries from within the city to its periphery.⁷⁶

What Bartu Candan and Kolluoğlu call “neoliberal urbanism” has been consolidated through financial and administrative changes in Istanbul’s governance throughout the 1980s. The passing of municipality law in 1984 was accompanied by the foundation of the TOKİ (Mass Housing Development Administration) at the same year. It brought about various changes in the role of local government shifting to act as a market facilitator and the privatization of several municipal services such as

⁷² Gülalp, Haldun. “Modernization Policies and Islamist Politics in Turkey”, p. 56.

⁷³ Keyder, Çağlar. “The Setting”, p.16.

⁷⁴ *Ibid*, p.17.

⁷⁵ Ünsal and Kuyucu, “Challenging the Neoliberal Urban Regime”, p. 52.

⁷⁶ Keyder, Çağlar. “The Setting”, p.13.

transportation, housing and provision of natural gas.⁷⁷ The Özal government permitted the construction of buildings up to four-storey through the passing of certain *gecekondu* laws in 1984 and 1985. This paved the way for the “commercialization of *gecekondu*”, to be interpreted as the bribing the poor and underprivileged people through silencing and giving them the hope of becoming rich. The commercialization of land in the 1970s, in turn, evolved into the “apartmentalization of *gecekondu*” in the 1980s. In other words, people who the owner/occupier of *gecekondu* became the ones who owned several high-rise apartments.⁷⁸ The 1980s and 1990s witnessed the rapid climbing up of the *gecekondu* people to the higher economic classes and also their influence in shaping the city structure by creating different sets of values and ways of life from the urban élites.⁷⁹

One can notice an increase in the politicization of ethnic and sectarian identities in Turkish daily politics. During the 1990s, many people were internally displaced in the Kurdish-populated southeastern and eastern provinces of Turkey throughout the “low intensity conflict” between Turkish security forces and Kurdish militants.⁸⁰ As a result of the state policy of displacement conducted in these areas, people who are mostly of Kurdish origins had to leave their villages and come to the big cities. They were not rapidly accepted neither by the current urban dwellers nor by the established migrant networks. Exposed to political and social discrimination, they organized their own communities living in precarious places and in poverty as well as stigmatization. This, in turn, opened spaces for reactionary actions.⁸¹

Derived from Hungarian origin, the term *varoş* has been employed to define the neighborhoods outside the center of the city in the 1990s. Involving pejorative connotations in Turkish, its derivative *varoşlu* is defined as the economically deprived and dispossessed lower class members engaging in criminal activities as well as radical reactionary political movements against the state. Among those are stated the “nationalist Kurds, radical leftist Alevis, people without jobs, the street gangs, the

⁷⁷ Bartu Candan, Ayfer and Biray Kolluoğlu, “Emerging spaces of neoliberalism”, p.12.

⁷⁸ Erman, Tahire. “The Politics of Squatter (*Gecekondu*) Studies in Turkey”, p. 987.

⁷⁹ *Ibid*, p. 987.

⁸⁰ Ayata, Bilgin and Deniz Yüksek, “A belated awakening: National and international responses to the internal displacement of Kurds in Turkey”, in *New Perspective on Turkey*, no. 32 (2005), p.14.

⁸¹ *Ibid*, p. 988.

mafia, the *tinerci* people who are mostly homeless children”.⁸² These groups who were ostracized from society were portrayed by the media as outlaw, or as protesters against the political system.⁸³

Drawing upon these social and economic backgrounds, the 1990s witnessed a key development in Turkish politics: the rise of political Islam to power. In the 1994 local elections, the pro-Islamic Welfare Party became the third party by taking 19.1 percent of the vote.⁸⁴ In this election, the Welfare Party obtained 327 mayoralities including 6 metropolitan municipalities including Istanbul.⁸⁵ That year, Recep Tayyip Erdoğan, a young politician from an Islamic background has become the new mayor of Istanbul. Erdoğan conducted a well-established campaign in the *gecekondu* neighborhoods drawing on the themes of anti-corruption and redistribution.⁸⁶ In the 1995 general elections, the Welfare Party became the first Islamist party taking the highest vote rate in an election. The Welfare Party formed a coalition government with the True Path Party and Necmettin Erbakan, its Islamic leader, became the prime minister.

According to many, The Welfare Party’s rising to power was derived from admirable municipality experience of the party. The Welfarist municipalities prepared detailed and convincing projects for solving urban problems.⁸⁷ Industrious staff of municipalities established direct connections with middle and lower class urban residents. The municipalities provided free social services, including those of food houses (*aşevleri*), medical services, hospitals, elderly houses, parking places, cemetery services, dormitories, rehabilitation centers for handicapped people, mobile health services, scholarships, coal and food assistance, financial assistance to social occasions such as weddings and births, free public transportation for students, subsidized food and

⁸² *Ibid*, p. 996.

⁸³ *Ibid*, p. 996.

⁸⁴ In this election, the RP obtained 327 mayoralities including 6 metropolitan municipalities. (Çakır, R. "Milli Görüş Hareketi". *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslamcılık* (Volume 6), T. Bora & M. Gültekinil (Eds.), İstanbul: İletişim, 2011, p. 551.

⁸⁵ Öcal, Devran Koray. “The 1980 Military Intervention and the Reconstruction of Turkish Social and Political Life”, (forthcoming master thesis), İstanbul Technical University, 2012.

⁸⁶ Karaman, Ozan. “Remaking Space for Globalization: Dispossession through Urban Renewal in İstanbul”, (unpublished Ph. D thesis), University of Minnesota, 2010, p. 47.

⁸⁷ Eligür, Banu. *The Mobilization of Political Islam in Turkey*, New York: Cambridge University Press, 2010, p. 161.

benefits at a cheaper price such as bread, public transportations, courses for youth females to develop their skills in handicrafts.⁸⁸

The political rise of the Islamists in the 1990s was quite disturbing for the secularist sectors of society and the military and civil state elites. Issuing a memorandum on the National Security Council meeting in 28 February 1997, the military proclaimed “reactionary Islam” as the number one threat for the country and targeted the Erbakan government. Following the memorandum, Prime Minister Necmettin Erbakan resigned and his coalition government broke up.

The 1997 military memorandum, also known as the “post-modern military coup”⁸⁹, resulted in the suspension of the Welfare Party due to its possible reactionary activities, Erbakan was banned from politics. Following the closure of the Welfare Party, Islamists came together under the Virtue Party (*Fazilet Partisi*). Yet, due to inner conflicts within the new party, the Islamic movement was divided into two parts: traditionalists and reformists. The reformists eventually founded the Justice and Development Party (*Adalet ve Kalkınma Partisi*, AKP) in 2001 under the leadership of Recep Tayyip Erdoğan. Defining itself as a center-right party with a conservative-democratic identity, the AKP has won three successive parliamentary elections since its foundation in 2001: In the 2002, 2007 and 2011 parliamentary elections, the party got 34.3, 47, and 50 percent of the total votes, respectively.⁹⁰ In this way, the previous coalition governments of the 1990s were now replaced by a strong single party government for the next 10 years in Turkey. For Istanbul, this meant that the city has been governed by the same pro-Islamic municipality cadre for almost 20 consecutive years.

All these changes in the political realm have connotations concerning the restructuring of the urban space of Istanbul during the 2000s. Ünsal and Kuyucu argue that, not only did the processes of transformation in Istanbul become a systematic policy during this period under the AKP government, but this systematization was also

⁸⁸ *Ibid*, p. 172.

⁸⁹ Ozan Karaman applies this expression in his dissertation.

⁹⁰ The data is taken from Asuman Suner’s article called “Between magnificence and monstrosity: Turkishness in recent popular cinema”, in *New Perspective on Turkey*, no. 45 (2011), p. 127.

rendered possible through the empowering of the municipalities in Istanbul. This process includes:

“(1) broadening the physical space under the control and jurisdiction of the greater municipality; (2) increasing its power and authority in development (*imar*), control and coordination of district municipalities; (3) making it easier for greater municipalities to establish, and/or create partnership and collaborate with private companies; (4) defining new responsibilities of the municipality in dealing with “natural disasters”; and (5) outlining the first legal framework for “urban transformation,” by giving municipalities the authority to designate, plan and implement “urban transformation” areas and projects.”⁹¹

Financial regulatory attempts in attracting foreign and local investments were also strengthened during this period through the passing of several municipality laws.

Although there are significant differences between the period under Dalan’s mayorship during the 1980s and the AKP era in the 2000s⁹², the affinity between these two periods can be constructed through what Keyder calls the formation of a “new urban coalition.” This is a powerful alliance between the city government, the urban elites –namely bourgeoisie, institutions of real estate and finance sectors and the higher ranks of civil society – including the media and foundations funded by businessmen.⁹³ This coalition enabled the marketing and integration of Istanbul into the global arena during the 2000s. The success of the coalition has been attained to a large extent because of the “political stability” in urban administration: the city has been literally governed by the same person during all this time: Recep Tayyip Erdoğan.

Hence, the emergence of the “new urban coalition” converged the interests of the central government, the municipal administration, and the urban elites on a common ground. Regardless of their ostensibly discordant political views and motivations, all of

⁹¹ Bartu Candan, Ayfer and Biray Kolluoğlu, “Emerging spaces of neoliberalism”, p. 13 (quoted in Bartu Candan and Kolluoğlu’s article; Metropolitan Municipality Laws No. 5216 and 5393 / 5216 ve 5393 Sayılı Büyükşehir Belediyesi Kanunları)

⁹² Bedrettin Dalan was elected mayor from Anavatan Partisi (the Motherland Party), which is considered a centre-right nationalist party. Recep Tayyip Erdoğan, on the other hand, having come from Refah Partisi (the Welfare Party) tradition which was known as a center-right conservative party, seceded this tradition and founded AKP (the Justice and Development Party) in 2001. What AKP differs from other political parties is that it meticulously combines the neoliberal market economy with conservative and religious social agenda.

⁹³ Keyder, “Istanbul into the Twenty-First Century”, p. 27.

these parties have favored the implementation of neo-liberal mechanisms based on the commodification of the urban land. Along with the increase in the rate of unemployment, this process led to the consolidation of an ever-growing gap between the rich and the poor in the city.⁹⁴

What should be critically examined here is the crucial role of TOKİ as an institutional facilitative mechanism in this process. A pivotal actor in urban restructuring process, TOKİ was established in 1984 in order to manage and regulate the problems of housing for the people coming from the middle and the lower-middle groups⁹⁵. The financing of the institution was sustained through revenue coming from the Mass Housing Funding that is added by the allocated share from the overall government budget.⁹⁶ The funding was abolished in 2001, yet TOKİ was further empowered by the passing of several laws as of 2003 under the guidance of the AKP government. It became the primary agency to regulate the market of transformation either with related municipalities, which are in partnership with TOKİ, implementing the projects or with private developers or both.⁹⁷ The empowerment comes along with “remarkable” rights and authority such as:

“ constructing independently of the authority of the municipalities (along with the changes in the code of foundation of TOKİ in 2008); obtaining construction certificate within 15 days at maximum by paying the lowest value written in the law (with the changes in 2004 and 2006); confiscating/expropriating the lands of the real and legal people (with the changes in 2004); determining prices for the confiscation of the lands while conducting the *gecekondu* transformation projects (with the changes in 2004); being exempt from responsibility of the official form in the contract signed (with the changes in 2008); and tendering without being dependent on Public Tender Act.”⁹⁸

Osman Balaban interprets the power of this remarkable authority in the following way: “What this basically means is that TOKİ can expropriate any urban land at will in the conditions available. Furthermore it can consecrate the lands to any investor intended, independently of the basic supply-demand principles of the capitalist system. This is

⁹⁴ Erman, Tahire. “The Politics of Squatter (*Gecekondu*) Studies in Turkey”, p.988.

⁹⁵ Bartu Candan and Kolluoğlu, p. 17.

⁹⁶ <http://v3.arkitera.com/k242-toki-nedir.html> (Date of access: 10/04/2012)

⁹⁷ Ünsal and Kuyucu, p. 55.

⁹⁸ Balaban, Osman. “İnşaat Sektörü Neyin Lokomotif?”, *Birikim “İnşaat Ya Resulullah”*, October 2011, no: 270, p. 32.

called generating income through revenue sharing.”⁹⁹ Either through giving construction permission to its subsidiary firms or initiating tenders to the private companies TOKİ has been fulfilling two important objectives; namely “constructing a formal land/housing market for low-income households and privatizing valuable state-owned land”.¹⁰⁰

The commodification of urban land through judicial regulations and the extended power given to TOKİ paved the way for many possibilities to private companies, subsidiaries of TOKİ and other actors in the construction sector for profit making.¹⁰¹ As Ayşe Çavdar contends, “the neo-liberal ideological practice of producing space through large-scale urban transformation projects is constructed along with a Machiavelist political philosophy allowing every means possible to grant political power in Turkey.”¹⁰² In order first to disguise and further legitimize the neo-liberal implementations in the *gecekondu* neighborhood, the political discourse of the government in charge favors particular subjects to be discussed in the process of transformation. The most favorable topic here is the prospective earthquake that Istanbul might experience in the near future requiring rehabilitation of the majority of old buildings in the city.¹⁰³

The discourse promoting the urban transformation as the ultimate solution for the upcoming earthquake in Istanbul, however, has been used along with other disasters,

⁹⁹ *Ibid.* p. 32. “Bu olağanüstü yetkiler, TOKİ için temelde şunu ifade ediyor: istediği kentsel araziye el koyabilir, bunu istediği ve uygun gördüğü koşullarda, kapitalizmin en temel arz talep ilkelerinden bağımsız bir şekilde, istediği sermayedara vakfedilebilir. Bunun adı hasılat paylaşımıyla gelir kazanımı programıdır.” (my translation)

¹⁰⁰ Ünsal and Kuyucu, p. 55.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.56.

¹⁰² Çavdar, Ayşe. “Görünür Fanteziler: Büyüklük Kimde Kalsın?”, in *Birikim “İnşaat Ya Resulullah”*, October 2011, no:270, p. 71.

¹⁰³ Ünsal and Kuyucu, p. 52.

The preparation for the upcoming Istanbul earthquake has been one of the prominent news topics for the last ten years. Yet, especially after the consolidation of the UTPs, the many newspapers recount the detail of the preparation processes in Istanbul under the name of “earthquake report”. According to Milliyet’s news on November 5, 2011, “Istanbul –with its 13 million populations dispersed in 39 districts- is preparing for the big earthquake. The mayors of the municipalities, which have taken action after the 1999 earthquake, declare that tremendous damages will be expected in the old districts of the city unless necessary arrangements for the urban transformation will be taken immediately.” (my translation) <http://gundem.milliyet.com.tr/istanbul-un-ilce-ilce-deprem-raporu/gundem/gundemdetay/05.11.2011/1459695/default.htm> (Date of access: 28/05/2012)

including “crime, migration, chaos in the transportation system and overpopulation”.¹⁰⁴ The issues of crime, internal migration and crowded population in the government and media discourses are rather regarded as the abnormalities to be rehabilitated and eventually erased by the necessary interventions of the state and the private sector. The association between the natural disaster –earthquake- and the “abnormal” ones is sustained by making a correlation that the recovery from all of them can only be possible with the consolidation of the urban transformation projects all around Istanbul. Thus, they emerge as perfect solutions to be conducted in the city.

The systematization of the urban transformation projects after the 2000s in Istanbul, in guise of rehabilitation and improvement of the city’s landscape for the upcoming earthquake as well as cleansing of areas of decay, conceals the economic and political motivations of the government policies behind. What is desired by the state mechanisms, private companies and other related actors over the low-income urbanites, as Ünsal and Kuyucu contend, is that the urban transformation projects enable the “physical and demographic upgrading of particular localities and also that they consolidate the establishment of a neoliberal governance regime”.¹⁰⁵ This new regime involves the urban transformation projects generating returns for the investors and local government mechanisms while originating displacement and dispossession for the economically disadvantaged people or communities.¹⁰⁶

c. Emergence of Grass Root Movements Out of Urban Restructuring

The entire process of transformation at the same time opens the path for the emergence of oppositional grass root movements which are “powerful and novel practices of claiming and redefining places” in the urban area.¹⁰⁷ In the words of Ünsal

¹⁰⁴ Bartu Candan and Kolluoğlu, p.17.

¹⁰⁵ Ünsal and Kuyucu, p.53.

¹⁰⁶ *Ibid*, p.54.

¹⁰⁷ In his ethnographic study on 1 Mayıs Mahallesi (May 1 neighborhood) Şükrü Aslan’s argues that this neighborhood was among the first ones which was “forcefully” founded before the 1980s on the basis of resisting against the capitalist order. Therefore it is one of the typical examples of the urban communal struggle concerning the question of housing and settlement. For more information see: Aslan, Şükrü. *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, p.86.

and Kuyucu “in every transformation zone in Istanbul, local movements have sprung up, with varying power and resources, to challenge the imposition of a new regime and economic order on their lives”.¹⁰⁸ Likewise, Harvey argues that what these urban social movements are sought is to overcome isolation and to reshape the city in a different image from that is put forward by the developers and the government in charge.¹⁰⁹ Even though Harvey believes that the new urban social movements are not strong enough to enforce new solutions for the ongoing processes, what Ünsal and Kuyucu’s ethnographic research on Başbüyük and Tarlaşaşı urban transformation projects illustrates for the Istanbul case is that they have an ever-growing prominence. These movements are not yet strong and coordinated enough to change the ongoing destructions of the areas since they face “numerous challenges for sustained mobilization such as state violence, lack of experience, internal divisions and divide-and-rule tactics of projects project implementers”.¹¹⁰ Yet they are still promising in the sense that they are slowly but sure to give rise for future unified global struggles all around the world.

The grass roots movements and academic discourses are of critical importance in the consolidation of dissidence and oppositional reactions to the government in charge over the past ten years. Yet, the commodification of land in the urban area through systematization of the urban transformation projects has been promoted by state mechanisms as well as private sectors on mutual agreement: on the one hand discourse of the AKP government concerning the urban transformation projects not only emphasizes that they would help reversing the current domination of the cities over humanity, hence promoting its dignified nature rather than its denigratory effects. They would also be successful in restoring traditional values of family, the ones that have been quite disregarded by the modern city life. Moreover the necessary requirement for creating habitable urban places to be consigned to the future generations can only be sustained through urgent collaboration of the entire population with the state as well as the municipalities conducting the projects.¹¹¹ The discourse has been further

¹⁰⁸ *Ibid*, p.53.

¹⁰⁹ Harvey, “The Right to the City”, p. 33.

¹¹⁰ Ünsal and Kuyucu, p. 66.

¹¹¹ The longer version of Erdoğan’s speech on the UTPs can be found in Turkish through the following link: <http://siyaset.milliyet.com.tr/gerekirse-evleri-yikacagiz/siyaset/siyasetdetay/03.04.2012/1523126/default.htm> (Date of access: 17/04/2012)

strengthened by the public speeches of Recep Tayyip Erdoğan as well as public advertisements broadcast on television and on the internet.¹¹² In a recent symposium held in the head office of the AKP on April 2012, Erdoğan talked about the regulations and practices that the AKP government conducted regarding the urban transformation. He reminded the whole nation of the fact that his government gives crucial importance to the process of transformation. In his words, they -the government in charge-:

“... will destroy the buildings if it has to. We (shift in the use of pronunciation) made the necessary arrangements and obtained the legal authorization to do that... I am addressing to the whole nation and I want them to make things easier for us. We will not throw you out of the streets but please make things easier for us so that we could build parks where your children can play on the grass.”¹¹³

In line with Erdoğan’s public speech circulating in the news on television, the AKP also promotes several public spot and commercials on television channels as well as on internet as a tool of propaganda. One of the spots broadcast on the party’s website is of significance in the sense that it favors the transformation practices by the government through disparaging the old or the current situation. Lasting forty-eight seconds, the spot focuses on a family consisted of a parent with a child.¹¹⁴ The father of the household, a worker, narrates their life before moving into their TOKİ house. He mentions that in these dark and tough moments, he was either rejected by many house owners that were hostile to families or harrassed when he was late for the rent. Yet, after becoming a house owner thanks to TOKİ buildings by monthly installments that he and his family realized their dreams and that they are now happy and peaceful in this new life. Through a voice-over the commercial gives informs the audience that the AKP in accordance with TOKİ produced 490.000 residences in 81 cities. Moreover they built 18 cities with the population of 100.000. It ends with the slogan “it was a dream and it became reality (*“hayaldi, gerçek oldu”*)”. Imposing Erdoğan’s image on the screen it presents the leader of the country as someone who is able to manage the whole process.

¹¹² For one of the important examples of advertisements that the AKP government uses to promote the UTPs, see www.youtube.com/watch?v=8Jt-Fesb2ts (Date of access: 17/04/2012).

¹¹³ <http://www.vidivodo.com/video/basbakan-erdogan-kentsel-donusum-aciklamasi- Anadolu-ajansi/890280> (Date of access: 21/06/2012)

¹¹⁴ <http://www.akparti.org.tr/site/video/7522/kira-oder-gibi-ev-sahibi-oldum> (Date of access: 21/06/2012)

Parallel to this, the economic growth and recovery in the real estate market thanks to its political coalitions with the central government during the 1990s and the 2000s paved the way for private companies to utilize other advertizing strategies. Ayşe Öncü addresses this issue as a historical construct and a promotion of the new age “global myth”. She argues that since the 1980s the residents in Istanbul were introduced to “the global myth of the ideal home as the embodiment of a middle-class way of life through the landscape of the television screen, as well as in slick advertisements featuring gleaming kitchens, antiseptic bathrooms and healthy foods.”¹¹⁵ The ideal of homogeneous, healthy, and modern lifestyle which surpasses the outdated and polluted city life can only be obtained by going “back to nature”¹¹⁶ with the new block buildings of the TOKİ and private companies. Moreover, in economic terms, these buildings can also be seen as sites for profit-making and investment. Thus, in participation of the TOKİ, one of the prominent examples promoting the discourse of profit-making can be named Ağaoğlu Construction Company (Ağaoğlu İnşaat). Founded in 1981 and presented as the “architect of life”, the chairman Ali Ağaoğlu addresses to the potential investors and “landlords” via the website of his company: “don’t invest your money under mattress, do it on the earth.”¹¹⁷

For one thing, either in the form of the public services announcements or as commercial by private companies, the advertisements about the transformation projects¹¹⁸ have been regularly published on the mainstream newspapers and magazines along with their frequent appearances on the television channels. Thus it is possible to say that the commercialization of the lands within the city has been glamorously promoted and heavily supported by the systematic policy of marketization of the projects addressing to people coming from all the income groups.

¹¹⁵ Öncü, Ayşe. “The myth of the ‘ideal home’ travels across cultural borders to Istanbul,” *Space, Culture and Power: New Identities in Globalizing Cities*, ed. by Petra Weyland and Ayşe Öncü, London: Zed, 1997, p. 61.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 63.

¹¹⁷ <http://www.agaoglu.com.tr/en/> (17/04/2012)

¹¹⁸ This is also the case for the luxury “fortified enclaves”, “gated communities” or the “ur-gated communities.” For the terminology, see; Bartu Candan and Kolluoğlu, p. 30.

CHAPTER 2. A DESCRIPTIVE ANALYSIS OF THE “URBAN ACTIVISM DOCUMENTARIES” OF THE 2000s IN TURKEY

As indicated in the first chapter, a dynamic relationship between capitalist modernity and the process of urbanization and urban restructuring emerged in the late nineteenth and early twentieth century. It was in this particular era when cities became places of attraction: they underwent restructuring and were redesigned to be the geographies where industrial and technological advances have been applied and manifested in glorification. Being the very product of modernity, cinema could not resist to witness [and document] the development of capitalist modernity and its intrinsic relationship with urban restructuring. It explored the ordinary aspects of modern city life. Thus, according to Tom Gunning the early films recorded were to be named as “a cinema of attractions”: “unlike storytelling or narrative forms, the cinema of attractions was ‘an exhibitionist cinema’ based on an aesthetics of astonishment that appealed to the audience’s fascination with the new technology”.¹¹⁹ In this sense, cinema was regarded as a facility to “allow spectators to share and participate in the

¹¹⁹ Maite Conde, quoting Tom Gunning: Conde, Maite. “Early Film and the Reproduction of Rio”, in *Visualizing The City*, ed. Alan Marcus and Dietrich Neumann, Routledge: 2008, p. 34.

experience of a new medium that was exciting audiences elsewhere around the world than with the film as new technology itself.¹²⁰

Drawing attention to the engagement between cinema and the new conception of space and urban life in the city of Brazil at the turn of the twentieth century, Maite Conde emphasizes the crucial role of the cinema as a tool of modernization: she argues that the particular spaces in the city that were primarily associated with the past were discarded from the modern identity of the city to be projected through the cinematic representation. These places, therefore, were considered to be part of the urban reconstruction projects.¹²¹ Referring to the examples taking place at this junction of modernity, urban restructuring, and cinema as well as taking into consideration the cinema's long standing testimony of the urban transformation with its devastating effects on urban life conditions, this thesis focuses on what might be called the "urban activism documentaries" of the 2000s in Turkey. This specific sub-genre is an integral and interconnected part of the entire scene of documentary filmmaking in Turkey during the last decade. Therefore, in this chapter first I would like to look at what I call "urban activism documentaries" in Turkey made after the 2000s. The rest of the chapter deals with the history of documentary filmmaking through the intrinsic relationship between the urbanization, capitalist modernity and urban life and their representation in documentary cinema. In order to have a comprehensive examination of these documentaries, I am taking a closer look at both the development of the documentary form in the last century and the relevant discussions on the form and the aesthetics of this particular form of filmmaking.

a. "Urban Activism Documentaries": Themes and Styles

The process of urban transformation in Istanbul has become a more extensive and systematic policy in the 2000s during the AKP era.¹²² As expected, the number of documentaries critically interrogating the issue of urban transformation in Istanbul

¹²⁰ Conde quoting Ana López on page 34.

¹²¹ Conde, Maite. "Early Film and the Reproduction of Rio", p. 40.

¹²² Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu. "Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başibüyük and Tarlabası", p.54.

significantly increased during this period.¹²³ “Urban activism documentaries” come together on the common ground that they all seek to articulate what David Harvey calls the “right to the city”. Despite this common thematic preoccupation, however, these films display a considerable variation among themselves in terms of their mode of production and aesthetic style.. The films that will be examined are:

Göç (*Migration*, Ezgi Bakçay, 2008); two photo-interviews by Fatih Pınar: *Tarlabaşı* and *Emek Sineması* (2009-2010); *Selahattin'in İstanbul'u* (*Selahattin's Istanbul*, Aysim Türkmen, 2010); *Canım Sulukule* (*My Beloved Sulukule*, Nejla Osseiran, 2010); *Nerede Yaşarsan Yaşa!* (*Don't Care Where You Live!*, Nejla Osseiran, 2011); and *Ekiimenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (*Ecumenopolis: City without Limits*, İmre Azem, 2011).

Göç / Migration

Göç (2008) is directed by Ezgi Bakçay. It is a twenty-minute documentary, focusing on the resistance movement of local people against the urban transformation project (also known as “*gecekondu* transformation project”) in Başibüyük which has been going on since 2006.¹²⁴

Göç is composed of two parts. The first part, lasting approximately four minutes, depicts an interview conducted with a young couple from lower-middle class origin living in a *gecekondu* in Başibüyük. The couple talks to the camera about their current condition and what they think they are going to face after the demolition process. Then with a cut, we move to the second part of the film that focuses on what happened on the forty-eighth day of the protest of dwellers against the demolition process. The film ends with a scene depicting the very tense environment between the dwellers and the municipal authorities.

No archival footage is used in the film except the scenes depicting contestation of the dwellers and the violent intervention of police officers, which were acquired from

¹²³ This specific sub-genre is an integral and interconnected part of the entire scene of documentary filmmaking in Turkey during the last decade.

¹²⁴ Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu. “Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başibüyük and Tarlabaşı”, p. 58.

Hayat TV, which is a small-scale TV station engaging alternative community broadcast. Music is an indispensable component in the film from the very beginning. The usage of lyric music intensifies dramatic structure of the narrative. No voice-over is employed, except a compilation of voices taken from television news bulletins. Depicting the events of dissidence and conflict taking place in the area, the voices of presenters from several television channels are brought together to give an indication of how this process is perceived by the media and the government.

Photo-interviews by Fatih Pınar: *Tarlabaşı* and *Emek Sineması*

Fatih Pınar's documentary films are in the form of photo-interviews. Commonly known as "photo-journalism", this particular type of journalism aims to tell stories through still images. Considered to be a branch of photo-journalism, photo-interviews particularly involve still images juxtaposed in the editing to the voice recording of the interviewees during the process. In a sense, while documentary film for the most part requires the intrinsic and simultaneous auditory and visual recording from the same device (which is the camera), it is possible to argue that photo-interview creates a "documentary film effect" by combining the still images and non-diegetic voice recording.

Fatih Pınar sets each film in a different district of Istanbul where dwellers face the risk of losing their houses due to demolitions. Each film lasts five to seven minutes. The films often begin with non-diegetic music, mostly a dramatic one. The films are composed of the flow of photographic images describing the people of each specific neighborhood in their everyday activities. Some people are photographed in their *gecekondu*s. Children are often captured on the streets playing, or many of the dwellers pose for the camera while working. In the background, we hear their voices speaking about the process of urban transformation in their districts. We never hear the voice of the director in the films except for once in the Kumkapı video where he asks a young boy from Kars whether his village is better than Kumkapı or not. Every video ends with an informative caption explaining the ongoing process and the final situation about the district in question.

Pınar's film entitled *Tarlabaşı* (2009) specifically focuses on the process of urban transformation conducted in the Tarlabaşı area in Beyoğlu district. Accepted for a

long time as the center of the city, Beyoğlu and Tarlabası have undergone a tremendous restructuring since the 1980s. As a result of the deportation of the non-Muslim residents during the September 5-6 events in 1955 and the demolition of many historic buildings to construct Tarlabası Boulevard during Bedrettin Dalan's mayorship in 1980s, Tarlabası became a deserted land during the 1970s and mid-1980s. It started attracting *sans-papier* immigrants, marginalized groups of people, and many migrants mostly coming from the southeastern and eastern Anatolia since the mid-1990s.¹²⁵

The short documentary revolves around the concealed lives of Tarlabası dwellers and their opinions about the transformation process. The photo-interviews involve comments of certain women who sing at small night clubs in the district; sex workers who define themselves as having been forced to go astray; artisans living and working in the area; Kurdish migrants and African immigrants; children playing on the streets; and an unknown expert who narrates the ongoing transformation.

The film employs both diegetic and non-diegetic music. Non-diegetic music is used to reveal the heterogeneous structure of the neighborhood, thus it involves energetic sound of Roma music as well as pop music around the world. The diegetic music is by and large consisted of dramatic and arabesk melodies sung in night clubs.

Emek Sineması (*Emek Movie Theater*), another short film by Pinar, depicts the ongoing process of demolition of the historical Emek movie-theater in Beyoğlu. It was built in 1884 and opened in 1924, right after the foundation of the Republic. According to some sources the movie theater was bought by the Istanbul Municipality in the 1940s and it was sold to *Emekli Sandığı* (State Retirement Fund) by the prime minister of the time, Adnan Menderes. *Emek Sineması* ("emek" means "labor" in Turkish) was closed in April 2010.¹²⁶ The Ministry of Culture and the Mayor of Beyoğlu district declared in the same year that the movie theater was sold to a private investment group which plans to demolish the building and build in its place a shopping mall with a small movie theater in it. There have been ongoing protests for the last three years against the demolition of Emek Movie Theater. The process of privatization of the historical public

¹²⁵ Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu, p. 57.

¹²⁶ http://news.xinhuanet.com/english/world/2011-12/25/c_131325271.htm and <http://gokhanakcura.blogspot.com/2010/04/emek-sinemasinda-son-perde.html> (Date of access: 26/06/2012)

property is considered by many as the symbol of the whole process of transformation in Istanbul as well as in Turkey.

Pınar's film *Emek Sineması* includes scenes from the protest march against the demolition of the building in 2010, interviews with actors, critics, people working in Emek Movie Theater, members of the activist group İsyambul Kültür Sanat Varyetesi,¹²⁷ and urban dwellers participating in the protest. The director uses excerpts from TV spots of Istanbul Film Festival (2009): what the spot is representing (it says "it's very nice to see that some things remain unchanged" while showing the usher in Emek Movie Theater) contradicts with what usher mentions about the ongoing process (he worriedly speaks to the camera saying that the process gets worse every second).

Selahattin'in İstanbul'u / Selahattin's Istanbul

Selahattin'in İstanbul'u is a thirty-minute short film. It centers on a middle-aged peddler of Roma origin. Having been born and grown up in Sulukule, Selahattin, like many other Sulukule dwellers, was exposed to involuntary displacement due to the urban transformation process taking place in the district. Sulukule is an old settlement located within Istanbul's historic peninsula in Fatih municipality. The district historically accommodated many citizens from Roma origin. The Roma community living in Sulukule commonly makes a living through performing music and dance. In 2009, the neighborhood was demolished by the local government to displace the Roma and it is to be replaced by a new housing scheme.¹²⁸

Selahattin's story begins after he has found himself moving into an apartment (by agreeing to pay 180 monthly installments to own it¹²⁹) in Taşoluk, one of the neighborhoods in Gaziosmanpaşa district which is remote from the center of the city,

¹²⁷ "İsyambul Variety of Culture and Arts" in Turkish. This activist group is named after İKSV (Istanbul Foundation For Culture and Arts), a private foundation of Eczacıbaşı Holding, since they believe that the foundation serves for the interests of the government and Beyoğlu Municipality. Through a word play, they replace the word *isyân* (means "rebellion") with the name of the city. <http://emeksinemasi.blogspot.com/> (Date of access: 26/06/2012)

¹²⁸ Curator Hou Hanru interviewed by Nilgun Bayraktar "Optimism reconsidered", *Orienteering Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, p. 215.

¹²⁹ This information is presented in an inter-title used in the film.

allocated by the government where TOKİ buildings have been constructed,. The whole film is constructed upon Selahattin's quest to return his native neighborhood, Sulukule. The film starts and ends in Taşoluk. While Selahattin is moving out of Taşoluk the film intends to portray that his journey is about to start over. The end of the film seems to propose that he would get a second chance in a place where he is supposed to get his life back; the life that has been taken from him.

The film does not employ voice-over. The director never appears in the film. Yet, the presence of the camera sometimes becomes noticeable in the parts where Selahattin looks at and speaks directly to the camera. Diegetic music involves gypsy tunes played in the neighborhood by the Sulukule Roma Orchestra. Non-diegetic music (slow electronic tunes), is also used to sustain the dramatic structure.

Selahattin's story is narrated through several aspects. Sometimes he talks directly to the camera while he is commuting on a minibus between Sulukule and Taşoluk. On another occasion, the camera captures him while he is discussing his current situation with his friends in a friend's house or in a coffee-house in Sulukule. The film presents the views of other dwellers of Sulukule while they are chatting. These scenes are presented as though people are casually chatting with each other without displaying awareness about the presence of the camera. In addition to the scenes engaging with the daily life in Sulukule and Taşoluk, Aysim Türkmen uses additional records that the film crew recorded; excerpts from the ceremony of lottery for houses in Taşoluk, organized by Fatih Municipality where the mayor Mustafa Demir promotes the idea of mass housing and better living standards that municipality offers to the Roma people. Türkmen self-consciously uses these scenes in order to emphasize the motivation of the municipality officials who mainly seek profit and their inability to understand and meet the needs of the dwellers.

Canım Sulukule / My Beloved Sulukule and Nerede Yaşarsan Yaşa! / Don't Care Where You Live!

Canım Sulukule, Osseiran's first film, is a 10-minute photo-interview. The narration is sustained through the dialogue between the director and Gülsüm Abla, a woman in her fifties of Roma origin whose house in Sulukule was demolished. The entire film is composed of the flow of photographs as we hear the conversation between

the director and Gülsüm Abla in the background. The casual and intimate conversation between the two is supported by the voluntary, casual and often cheerful poses of the dwellers. Neither voice-over nor any archival footage is used in the film. It is only at the end of the film an informative intertitle is used with a dramatic clarinet solo in the background. The intertitle reads: “The government’s ‘urban transformation’ process in Sulukule ended in November 2009 with the demolition of Gülsüm Abla’s house. The interview was conducted with her three months before the demolition process begun.”

Osseiran’s second film, *Nerede Yaşarsan Yaşa!*, is an eight-minute documentary. The film is set in Tokludere in Ayvansaray district, an old Ottoman neighborhood in the historical center of Istanbul. Tokludere was declared as a “renewal area” in 2006. After this, most of the residents have been forced to leave.¹³⁰ The film starts with general information of what has been going on in the Tokludere neighborhood through the voice-over narration of the director. The flow of narrative is sustained through interviews conducted with dwellers of Tokludere alongside activists and researchers who are working there in solidarity with local people. Electronic music is used at the beginning and at the end of the film, during the credits sequence. No intertitles are used. *Nerede Yaşarsan Yaşa!* was commissioned by Amnesty International to produce a short yet effective account of the process of urban transformation conducted in Tokludere. The film was commissioned to be broadcast on a website called *Slum Stories*¹³¹ where processes of transformation all around the world are presented to an international audience. The use of voice-over, in this context, becomes a necessary tool for providing information about the past and the present situation in the area. For this reason, the film also uses archival footage taken from the interviews broadcast by IMC TV with dwellers of the neighborhood and experts working on the issue.

Ekümenopolis / Ecumenopolis

Ekümenopolis (2011) is a ninety-three minute feature-length documentary released both in Turkish and English. Invented in 1967 by Greek urban planner Constantinos Doxiadis, the word “ecumenopolis” connotes the merging of urban sites and metropolises into a single giant worldwide city as a result of the ongoing

¹³⁰ This is the statement of the director presenting her movie on Vimeo.

<http://vimeo.com/34149745> (Date of access: 10/05/2012)

¹³¹ <http://www.slumstories.org/> (Date of access: 26/06/2012)

urbanization process and population growth in cities around the world.¹³² *Ekümenopolis* consists of six chapters. The beginning of each chapter is indicated with an intertitle presenting the chapter title. The first chapter, *The Global City*, deals with the possible environmental and urban problems that the Third Bridge (that is planned to be built on Bosphorus) would create. The second chapter, *The Dynamics of the System*, provides information about how automotive and the construction sectors function as the locomotive of the global neoliberal economy in the world, Turkey being an important part of it. The third chapter is entitled *The Third Bridge*. This chapter suggests that even though the third bridge on Bosphorus is supposed to solve the traffic problem in Istanbul, it would only be a temporary solution, because it would create its own traffic in the long run. By using maps and short animations to give statistical information the director intends to emphasize negative externalities of the envisaged bridge. The question of mass housing is the specific subject discussed in the fourth chapter entitled *[Anti] Social Building Model*. It takes the example of Germany in the 1960s, the period when mass housing projects were built for the working classes and created anti-social living spaces for that segment of society. The chapter aims to make a correlation between the 1960s' Germany and the 2010s' Istanbul, by claiming that the mass housing projects to be constructed by TOKİ in Istanbul will create an "anti-social environment" for people. Experts proclaim that these buildings are actually built only to be demolished within the time span of twenty to twenty-five years. This approach, in a way, perpetuates what Johannes Fabian criticizes in the anthropological representation most, which is the "ethnographic present": In his book *Time and the Other*, Fabian argues that the spatio-temporal distance between anthropology and its subjects necessarily includes "the construction of the Other" in an "ethnographic present".¹³³ According to Fabian, the use of present tense requires making a categorical statement for all times. In a way, as Kevin Birth argues, the categorical statements "craft an ethnographic present that freezes societies in time".¹³⁴ As opposed to Johannes Fabian's critique concerning the stability in all time and spaces that legitimizes the inferiority of the Other in history, the comparison in this chapter can be regarded as an example of

¹³² http://www.ekumenopolis.net/#/en_US/synopsys (Date of access: 26/06/2012)

¹³³ Kevin Birth quoting Johannes Fabian. Birth, Kevin. "The Creation of Coevalness and The Danger of Homochronism", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, (N.S) 14, p.4.

¹³⁴ *Ibid*, p.4.

“non-coevalness”. The fifth chapter, *Plan, Capital, Democracy*, focuses on the urban planning of Istanbul. It describes negative outcomes of the integral migration on the city. While the standpoint of the politicians concerning city planning is questioned by experts from different academic backgrounds, they all agree upon the fact that politicians prioritize the economic interests of the construction sector while ignoring the importance of scientific urban planning. Democracy, they argue, should not be used to promote unearned income mechanisms by overlooking the superiority of science. The section covers footages of the previous natural disasters such as floods that were aggravated due to the insufficiency of urban infrastructure. The final chapter, *Neighborhood*, dwells on the old building stock in Istanbul, most of which is considered to be not reliable in the case of a possible earthquake. This chapter also voices the doubts about the quality of the newly-constructed TOKİ buildings. Dwellers as well as city planners and architects claim that the new building blocks are not strong enough to keep up for many years. The film ends with the shots taken from different demonstrations in Istanbul protesting the construction of the third bridge, the demolition of the historical Emek Movie Theater in Beyoğlu district, and the renovation of the historical Haydarpaşa train station.

Ekümenopolis has a narrative structure building upon instructive story telling. The synopsis on the website of the film reveals the intentions of the director:

“Ecumenopolis aims for a holistic approach to Istanbul, questioning not only the transformation, but the dynamics behind it as well. From demolished shantytowns to the tops of skyscrapers, from the depths of Marmaray to the alternative routes of the 3rd bridge, from real estate investors to urban opposition, the film will take us on a long journey in this city without limits. We will speak with experts, academics, writers, investors, city-dwellers, and community leaders; and we will take a look at the city on a macro level through animated maps and graphics. Perhaps you will rediscover the city that you live in and we hope that you will not sit back and watch this transformation but question it. In the end this is what democracy requires of us.”¹³⁵

The use of animation (the sequence in which a quick summary of the history of Turkey since 1923 is narrated through voice-over) is supported by inter-titles explaining certain issues discussed in the film, and aerial footage materials. The use of these materials is important in the sense that it contributes to the didactic nature of the film. In their article

¹³⁵ http://www.ekumenopolis.net/#/en_US/synopsys (Date of access: 08/05/2012)

called “Istanbul Convertible: A *Magic Carpet Ride* through Genres” Deniz Bayrakdar and Elif Akçalı define the high angle images of the city, mostly helicam shots, as the “aerial gaze” to Istanbul: they argue that the extensive use of aerial shots in the film called *Magic Carpet Ride* (*Organize İşler*, 2005) was primarily to “capture the expansive and contingent totality of the city”.¹³⁶ I believe that *Ekümenopolis* uses a very similar approach with the abovementioned fiction film in order to represent the city, even though the ultimate aim for two films stands purely opposite: while *Magic Carpet Ride* celebrates the transformation of Istanbul into a commodity itself as well as its touristic spectacularization at the eve of being the European Capital of Culture in 2010¹³⁷, *Ekümenopolis* takes a critical stand against the same transformation and resists the capitalist restructuring of the city.

In line with this, expert interviews are the key instruments used to advance the narrative and convey information on several issues. The film is constructed upon four different perspectives in order to give a holistic and comprehensive picture about the ongoing process of urban transformation in Istanbul. These perspectives are conveyed through expert interviews. The first perspective includes the political discourse of the AKP government and its officials about Istanbul. Segments of public addresses by the Prime Minister Recep Tayyip Erdoğan are extensively used in the film. In one such address, Erdoğan states that he is proud of opening various “congress centers, sports facilities, and art centers that would pave the way for the consolidation of a modern future built upon the historical heritage of Istanbul”. In a similar vein, news interviews with the Metropolitan Mayor of Istanbul Kadir Topbaş and Minister of Transportation of the time, Binali Yıldırım, are employed. In these interviews, they advocate the necessity of the aforementioned projects. These segments are incorporated into the narrative to make the contrast between the public utterances of the AKP officials and the actual reality of the city more striking.

The second perspective that the film presents is that of the businessmen representing the corporate side of the construction sector. The film shows excerpts from

¹³⁶ Bayrakdar, Deniz and Elif Akçalı. “Istanbul Convertible: A *Magic Carpet Ride* through Genres”, *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türelı, Oxfordshire: Routledge, 2010, p. 168.

¹³⁷ *Ibid*, p.166.

two interviews, first conducted with Ali Ağaoğlu –one of the wealthiest businessmen in the construction sector in Turkey and with Haluk Sur –the CEO of the foundation of Real Estate Investment Company. In these interviews, both Ağaoğlu and Sur constantly favor the positive side of the acceleration in the construction sector. Both of the businessmen are portrayed to indicate that they are collaborating with the government and the municipalities. This is a striking reminder of what Keyder has introduced as the “urban coalition”: it is an alliance between the city government, the urban elites administering institutions of real estate and finance sectors and the higher ranks of civil society, and the media and foundations funded by businessmen.¹³⁸ However, the film intends to ridicule Ali Ağaoğlu in two ways: firstly, the director edits his interviews in a way that the related parts of the interviews where he promises comfort and modernity contradicts with the reality of the day. And secondly, the contradiction of the reality and what is promised is sustained through the contested commercials of his residence projects.¹³⁹ These first two perspectives take up relatively short time intervals vis-à-vis the perspectives to be presented later.

The third perspective dwells on the interviews conducted with scholars and experts working on the related issues, and activists taking active part in the process. What is important here is that the film locates this perspective as the dominant discourse in such a way that the narrative of the film prioritizes the opinions and explanations of academicians and experts. The reason for this perspective’s being superior in proportion with regard to the rest lies in the claims of the director where he says that the film is the product of his learning process, therefore his consultation to the experts is of central importance in the film.

The last perspective centers on people who were forced to migrate from their homes, namely the dwellers of the Başbüyük, Sulukule and Ayazma districts. Having been asked for their opinions and comments about what they have gone through, people of these districts, however, hardly finds a place within the big picture. For one thing, the director gives the opinions of experts more prominence and time.

¹³⁸ Keyder, Çağlar. “Istanbul into the Twenty-First Century”, p. 27.

¹³⁹ Ulus Atayurt, one of the collaborators and the text writer of the animation at the beginning of the film, has written a very long article on Ali Ağaoğlu for the 115th issue of the *Express* magazine, on December 2010. It can be read through the magazine’s website: <http://birdirbir.org/bir-istilacinin-portresi/> (Date of access: 20/05/2012)

Ekümenopolis does not reveal the presence of the director. We never see the director or hear his voice anywhere in the narrative.¹⁴⁰ *Ekümenopolis* has a particular place in “urban activism documentaries” examined in this chapter because of its certain distinguishing features. It is a feature-length film. It is the biggest production among the other films analyzed in this chapter. It has gone through a professional post-production process. And, it received commercial release in movie theaters. Moreover, the crew seems to have an international circulation-bound while addressing to the local audience.

b. A Brief Overview of the History of Documentary Filmmaking

The origins of documentary filmmaking coincided with the origins of cinema as well as the development of modern urban culture in Europe by the end of the nineteenth century. The first public film screening in history was in Paris in 1885. It was a short film by the Lumière Brothers entitled *Arrival of a Train at a Station (L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat)*. Taken from a fixed camera position, the film is composed of a single shot depicting the arrival of a train to Paris station. In a sense, the film itself exhibits a powerful snapshot of the modern city life. The Lumière Brothers were the first filmmakers to make “what were in essence travelogues and called *documentaries*”.¹⁴¹ Improving and patenting the *cinématographe*, a recording camera as well as a projector, the Lumière Brothers started to record short films that reflect mundane activities of the people immediate to them. Later in their career, they went on a tour to visit several cities around the world to record short “city films”. For this purpose, they hired several cameramen who were able to use the cinematograph and sent them to different cities including Istanbul.¹⁴² *Constantinople – Panorama de la Corne d'Or* was filmed in 1897 by Alexandre Promio who was the most widely

¹⁴⁰ There are two exceptions where we hear the voice of the director. The first instance is revealed while he and Yaşar Adanalı, a city planner, conducted interview with Ali Ağaoğlu. In his interviews for the cinema magazine as well as during his talk, İmre Azem declared that the interview with Ağaoğlu was very tense since he called the film crew as “aydın görünümlü yobaz” (“intellectual-like fanatic or bigot”). Another moment of interaction in the movie can be captured while he makes an interview with a dweller in Sulukule, asking questions about his life conditions.

¹⁴¹ Hayword, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*, London: Routledge, 1996, p. 72.

¹⁴² <http://www.broadcasterinfo.net/81/sinema.html> (Date of access: 15/06/2012)

travelled operator of the Lumière Brothers.¹⁴³ Their city films are of crucial importance as being one of the earliest examples that document what the city life meant to the people living at the turn of the twentieth century, the era that celebrated the glorious modernity. The audience of the films, who were also the subjects themselves, fascinated with “modern technology, movement, and spectacle.” They “enjoyed access to events and locations on the move and potentially felt connected to viewers elsewhere who were engaged in simultaneous viewing.”¹⁴⁴

John Grierson, the pioneer Scottish filmmaker and theorist, was known as the first person to coin the term “documentary” as a non-fiction category in cinema thirty years after the invention of the cinematograph. He used this term for the first time to define Robert Flaherty’s film entitled *Moana* (1926).¹⁴⁵ Grierson worked with the state-sponsored Empire Marketing Board in Britain in the 1930s and launched the “British documentary film movement”. Producing many films until the World War II, he directed his first film *Drifters* in 1929. Grierson has been a highly influential figure not only in the early development of documentary filmmaking in Britain, but also in the constitution of the conventional understanding of what documentary cinema is about. He believed that the documentary form should be used as an instrument of information, education and propaganda. In a period when popular democracy was on a rise in Britain and the United States, Grierson made films about aspects of modern British social life, institutions, governmental agencies and social problems. His intention in these films was to use documentary as a channel of involving citizens in their society.¹⁴⁶ Hence, his approach to documentary as a tool of social propaganda was supported by the state. One such example of a propaganda film he produced was *Housing Problems* (1935). Directed by Arthur Elton and E.H. Anstey –both working with Grierson–, this thirteen-minute documentary was considered as the milestone of documentary filmmaking in two ways: first, as expected from Griersonian style, it is a purely propagandist film in the sense that it legitimizes the “slum clearance” (as indicated in the film itself through voice-over) of the local government in Stepney, a district of London in the 1930s. The

¹⁴³ Göktürk, Deniz. “Projecting Polyphony: Moving Images, Traveling Sounds” *Oriental Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, p. 178.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 179.

¹⁴⁵ Haywood. *Key Concepts in Cinema Studies*, p. 72.

¹⁴⁶ *Ibid*, p.72.

film glorifies the attempts of building new apartment blocks for mass housing by destroying the slum neighborhoods where urban poor barely were living. It announces furthermore that the local government allocated newly-built flats for the dwellers. Even though at times there are moments where “condescension might be gathered when the narrator tells us that slum-dwellers ‘quickly respond’ to their improved living conditions by becoming more hygienic themselves”, what is important is that (as the second point of discussion) the film uses the “voices and stories of working class men and women to demonstrate the slums' dreadful conditions, and the benefit of the new estates.”¹⁴⁷

It was not until the 1940s that Grierson’s approach to documentary was significantly challenged by the Free British Cinema movement. His critics argued that the use of documentary as a means of social propaganda would take away its aesthetic value. Such an approach would produce social elitism and “intellectual condescension”.¹⁴⁸

The British documentary film movement headed by Grierson was eventually replaced by a documentary group called Free Cinema in the 1950s.¹⁴⁹ Rejecting the Grierson-style “journalist documentary”, the members of this group claimed to give dignity to lives of ordinary people by focusing on social consciousness.¹⁵⁰

Bill Nichols problematizes the established and commonly accepted view on the history of documentary filmmaking, arguing that is based on a “false division between the avant-garde and documentary that obscures their necessary proximity.”¹⁵¹ According to Nichols, the documentary form took shape as a genuine practice in the 1920s and early 1930s. Nichols identifies four elements that contributed to the formation of a documentary film genre during this period. Only one of these elements had existed since the beginning of the history of cinema, which is the “capacity to

¹⁴⁷ <http://www.screenonline.org.uk/film/id/513807/index.html> (Date of access: 24/08/2012)

¹⁴⁸ *Ibid*, p.72.

¹⁴⁹ Karel Reisz (*We are the Lambeth Boys*, 1959), Lindsay Anderson (*O Dreamland*, 1953), and John Schlesinger (*Sunday in the Park*, 1956) were among the prominent filmmakers in this group. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/446186/index.html> (Date of access: 14/06/2012)

¹⁵⁰ Personal notes from lecture on March 30, 2012 by Didem Pekün.

¹⁵¹ Nichols, Bill. “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, *Critical Inquiry*, Vol.27, No.4 (Summer, 2001), p. 583.

record visible phenomena with great fidelity.” The other three elements are: “the gradual elaboration of narrative codes and convictions distinct to cinema between 1905 and 1915 which allow films to utilize storytelling structure; a wide array of modernist, avant-garde filmmaking practices which flourished throughout the 1920s; and a range of rhetorical, persuasive strategies that provide a distinct form of viewer engagement.”¹⁵² Nichols contends that cinema fell under the service of “various active efforts to build national identity during the 1920s and the 1930s. During this period, documentary films affirm the power of the state.¹⁵³ Cinema, like newspapers and radio before, became a powerful rhetorical tool of the nation state.¹⁵⁴ Documentary film transformed into a form of ritual participation of the citizens that the modern state wanted to promote.¹⁵⁵ However an alternative vision to documentary has also emerged during this period. This was a vision that fuses the documentary form with avant-garde aesthetics.¹⁵⁶ The Soviet film *Man with the Movie Camera* (*Chelovek s kinopparatom*, 1929) by Dziga Vertov was regarded as one of the first avant-garde style documentaries depicting everyday activities of people in modern city life. Vertov’s masterpiece celebrates the cinema as a product of modernity. The film employs self-reflexivity in its representation of the process filmmaking as part of its narrative. The main protagonist of the film is the city of Moscow itself. The daily life of the city is filmed by a cameraman (Vertov’s brother)

¹⁵² Nichols, Bill. “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, p. 586.

¹⁵³ According to Nichols, in the formation of documentary movement, it was necessary to have people like John Grierson in Great Britain, Pare Lorentz in the United States, Joseph Goebbels in Germany, and Anatoly Lunacharsky and Alexander Zhadanov in the Soviet Union who would serve the ideology and politics of the nation-state discourse. *Ibid*, p. 582.

¹⁵⁴ One the most well-known examples of the promotion of the state ideology in the history of documentary cinema comes from the German filmmaker Leni Riefenstahl: having been an actress and dancer prior to her career in cinema, Riefenstahl won a distinguished place in the documentary cinema in the 1930s. Sponsored by Adolf Hitler himself, she became the first woman director who utilized the technology and aesthetics of cinema masterfully to promote the ideology of National Socialism in Germany. *Triumph of the Will* (*Triumph des Willens*, 1935) and *Olympia* (1938) have been celebrated because of their sophisticated visual aesthetics, yet they were employed as instruments of propagandist fascist ideology in Germany in the 1930s.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 604.

¹⁵⁶ Luis Buñuel’s *Las Hurdes* (*Land Without Bread*, 1932) would be an example to the integration of surrealist elements into the documentary. Buñuel’s film deploys a critique of the ethnographic filmmaking of the 1920s that Robert Flaherty had successfully implemented in his famous *Nanook of the North* (1922). Buñuel problematizes the idea of otherness that was amalgamated within the package of nation-state ideologies during the period between the two world wars. In this way, he creates an alternative space within the documentary genre.

who records people on the streets while his act of filming itself is recorded by another camera. This double-layered structure of the film directs attention to the constructed nature of reality in its cinematic representation.

Another well-known example of avant-garde style documentary filmmaking is *Berlin: Symphony of a Metropolis*. Directed by Walter Ruttmann in 1927, the film portrays the daily life in Berlin through visual content, which is the moving image, accompanied by a musical score composed for the film. The reason for producing musical score is two-folded: firstly, as in the case of many silent films of the time, the narrative structure of the film can only be sustained through the musical score rhythmically edited to the original version of the film. Secondly, as the product of the avant-garde cinema of the 1920s, *Berlin* aims to show one prominent thing: it glorifies the city life in its entirety by admiring the technical superiority of the modern life conditions and the acceleration reached by the improved technology. Walter Ruttmann says: “Since I began in the cinema, I had the idea of making something out of life, of creating a symphonic film out of the millions of energies that comprise the life of a big city.”¹⁵⁷ Wolfgang Natter defines the film as one of the most significant films of the “modernist avant-garde, made the depiction of a highly contested urban place its central focus. It has entered film history as a pioneering effort to defining the ‘cross-section,’ ‘street,’ or ‘slice of life’ films of the 1920s.”¹⁵⁸ The avant-garde cinematic focus on the “spirit, uniqueness, and the poetry of the modern cities”¹⁵⁹ paved the way for the emergence of a new sub-genre in documentary filmmaking called “City Symphony Films”.

The next important shift in the history of documentary filmmaking occurred in the 1960s with the rise of the “direct cinema” style in the United States and the “cinema-vérité” group in France.¹⁶⁰ Television and the lightweight camera were the two key technological developments contributed to this shift. Engaging in the “observational

¹⁵⁷ <http://www.silentsaregolden.com/DeBartoloreviews/rdbberlinsymphony.html> (Date of access: 22/08/2012)

¹⁵⁸ Natter, Wolfgang. “The City as Cinematic Space: Modernism and Place in *Berlin, Symphony of a City*”, *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, ed. Stuart C. Aitken and Leo E. Zohn, Rowman&Littlefield Publishers, 1994, p.204.

¹⁵⁹ <http://blogs.lib.berkeley.edu/mrc.php/city-symphonies> (Date of access: 04/09/2012)

¹⁶⁰ Hayward. *Key Concepts in Cinema Studies*, p. 74.

mode”, the “direct cinema” practitioners relied on recording everyday life experiences instead of focusing on mechanisms promoting ideologies of the nation-states. In line with the direct cinema, the cinéma-vérité tradition also dealt with the mundane activities of people and their everyday problems through the participatory mode of representation.

Le Joli Mai (1963) can be considered as the benchmark of the cinéma-vérité due to its interpretation of the outcomes of urbanization. Chris Marker’s film primarily focuses on the concept of happiness, both on the individual and societal level. It aims to provide unique interpretations of the concept through interviews conducted with a series of people from different backgrounds on the streets of Paris in the spring of 1962. The voice-over directs the films as much as the powerful integration of the conducted interviews with people of the city. As Sharon Lee argues, the power of the film comes from the fact that “it is able to present disparate episodes from real life involving many different people and yet pull them together into a cohesive statement about the milieu in which those individuals exist.”¹⁶¹ One of the examples of the cohesive statements about the living spaces of the people can be traced when the camera floats around Aubervilliers, a commune in Paris. Through zoom-ins on the walls of dilapidated building blocks or strolling shots of the streets full of ruined and old houses, the camera remarks that some of the dwellers were given public houses by the local government. The crew talks to a woman who cheerfully tells that she is given a flat after waiting for a long time and she shares her happiness of finally getting rid of her current flat which is small and unhealthy for living. What is important here is that the film powerfully illustrates the point of view of the dwellers concerning the urban transformation which is about to take place in the area. Moreover, it also shows through images how the neighborhood ends up being dilapidated in the first place due to the neglect of the local government so that it requires this necessary transformation.

In the liberal cultural climate of the 1970s in Western Europe and North America, many filmmakers and film-making collectivities made documentaries challenging the establishment.¹⁶² Feminists, gay and lesbian filmmakers, black women, and women of color were among the groups that have been increasingly involved in

¹⁶¹ <http://www.filmreference.com/Films-Im-Le/Le-Joli-Mai.html> (Date of access: 24/08/2012)

¹⁶² *Ibid*, p.74.

documentary filmmaking in this period to tackle with issues like social discrimination and injustice, economic exploitation, racism, sexism, civil rights and so forth.¹⁶³

In the 1980s, the advent of video technology has brought about a greater democratization of filmmaking.¹⁶⁴ The films produced during the 1980s and 1990s mostly dwelled on the premise of “personal is political” by drawing upon micro narratives of ordinary people. Films such as *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1991), and *Free Fall* (Peter Forgacs, 1997) “take up alternative subjectivities and identities involving issues of sex and gender, ethnicity and race, personal memory and public history.”¹⁶⁵

With the advent of the internet and the digital camera in the 2000s, the documentary form relatively became an accessible means of storytelling even in the existing digital divide in the world. It addresses to all kinds of inequalities in accessing and using the information and communication technologies based on social class differences and income distribution.¹⁶⁶ In line with this, its popularity also increased and it has become a part of mainstream cinema. During this period, the American filmmaker Michael Moore’s films gained critical international acclaim as well as major commercial success in the box-office. Addressing the many social issues including violence and fear in the United States that led to huge increase on gun sales; the political agenda of the US government regarding the oil reserves in the Middle East by using 9/11 attacks as an excuse, and the health policy of the government on pharmaceutical industries in his films, Moore heavily criticizes the neoliberal and neo-conservative capitalist institutions and state mechanisms in the United States. His first documentary called *Roger & Me* (1989) has of importance in dealing with the negative externalities of the neoliberal policies and its crucial effects concerning the urban restructuring in the city of Michigan. After giving a short introduction about the importance of General Motors for his personal life story (he is the son of a General Motors employee), Michael Moore, throughout the film, is chasing after Roger Smith,

¹⁶³ *Ibid*, p.74.

¹⁶⁴ *Ibid*, p.75.

¹⁶⁵ Bill Nichols. “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, p.607-608.

¹⁶⁶ Chinn, Menzie D. and Robert W. Fairlie. “The Determinants of the Global Digital Divide: A Cross-Country Analysis of Computer and Internet Penetration”, Economic Growth Center, 2004. Online access: http://www.econ.yale.edu/growth_pdf/cdp881.pdf (Date of access: 04/09/2012)

the CEO of the company. He aims to ask questions to Smith about the sudden closing down of twelve auto plants in Flint, Michigan, which rendered nearly 30.000 people unemployed in the year of 1988. What is more intriguing is that the company would establish factories in Mexico where they benefited from cheap labor. The film strikingly shows that due to unemployment, people who could not afford to pay their mortgages had to move from the city of Michigan, sometimes even being evicted from their houses.

Similarly, there have been many films made in the 2000s to point to the detrimental effects of urban transformation occurring in many parts of the world. One interesting example to them would be *Manufactured Landscapes* (2006) by Jennifer Baichwal. Involving the photographs and video recordings of the photographer Ed Burtynsky from his visit to several large factories of iron in China, the film powerfully demonstrates the transition from agrarian to urban society in the last century and the harmful effects of the industrialization and rapid urbanization on environment. Being mostly present in the film through his voice-over comments, Burtynsky points out that the urbanization in China is unprecedented yet continuous. Intentionally focusing on the fast grow in the city of Shanghai, the photographer depicts that many high-rise dwellings are replacing the older, traditional dwellings in the city for the last decade. Documenting the skyscrapers and the squatter houses within the same frame along with speaking with the old dwellers and the new dwellers of the city, the film captures specific moments where the lives of the rich and the poor within the same city are shaped each other in a contrasting manner. The commodified lands of the city are packaged and presented to the rich while the poor are under constant threat of dispossession of their house.

Another example to contemporary documentaries that engage in the damages of the urbanization is Gary Hustwit's *Urbanized* (2011). Being part of the director's design film trilogy (the other two are *Helvetica* and *Objectified*¹⁶⁷), the film keeps tracking what has been applied for most of the big cities around the world in the name of urban design. The director argues from the very beginning of his film that the cities are not (and should not be) the product of certain specialists or experts, yet they are constantly shaped by the ordinary citizens. In his words, there are "many contributors to urban

¹⁶⁷ <http://urbanizedfilm.com/about/> (Date of access: 27/08/2012)

change, including ordinary citizens who can have a great impact improving the cities in which they live.”¹⁶⁸ Pointing out the “right to the city”, the film travels around the big cities of the world such as Mumbai, Brasilia, Phoenix, Stuttgart, Copenhagen, and Beijing where the local people not only collaborate with the administration to improve their habitat and to make little but important changes in their lives, but they also challenge the harmful policies imposed by the municipal authorities if necessary. One of the examples in the film portrays people in Stuttgart resisting a big-budget construction project through which the green areas of the city would be destroyed and replaced by the block buildings. As an example of activist filmmaking, the film renders alternative ways of urban living and design visible; therefore it serves as a possible way of discussing the future of the cities on a global scale.

c. The Documentary Form: Representing Reality

From its inception in the early twentieth century, the notion of documentary filmmaking has been a contested issue in terms of its definition and contours. The intricate and tense relationship between the notions of “reproduction” and “representation” lies at the heart of the debates around documentary genre.

According to Grierson, documentary is “the creative treatment of actuality”.¹⁶⁹ Bill Nichols contends that it remains “common to revert to some versions of Grierson’s definition of documentary”, in the sense that documentaries are indeed creative endeavors. Yet, Nichols continues, the tension between the terms “creative treatment” and “actuality” remained unresolved. For him, documentary draws on and refers to historical reality while representing it from a distinct perspective.¹⁷⁰ In this sense, it is neither exactly a fictional invention nor a factual reproduction.

According to Brian Winston, the “contemporary use of ‘document’ still carries with it the connotation of evidence” for photography.¹⁷¹ This “evidential status” was

¹⁶⁸ The explanation is taken from the aforementioned website.

¹⁶⁹ Winston, Brian. *Claiming The Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, London: BFI, 1995, p.11.

¹⁷⁰ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2010 (Second Edition), p.7-8.

¹⁷¹ *Ibid*, p.11.

passed onto cinematograph, and it has become the source of the ideological power of documentary film. Thus, during the 1920s and 1930s, the documentary form was used as the primary tool for state propaganda.

Peter Ian Crawford defines two modes of representation in documentary cinema: the “perspicuous mode” and the “experiential mode”.¹⁷² In his words, “the former tends to emphasize explanatory clarity whereas the latter conveys to the audience an understanding open to interpretation.”¹⁷³ Defining the rules of “ethnographic filmmaking”, he argues that apart from the limited usage of narration or commentary as “authoritative devices”, these films incorporate another important element: “reflexivity.” The call for reflexivity reveals the fact that these films use the “intrusiveness of the camera acknowledged by the presence of the film crew and diminished by a long stay in the field in which people became used to the camera.” It also underlines that what is seen on the screen “is a film”, thus a construction.¹⁷⁴

According to Nichols, the tradition of documentary film relies to a great extent on being able to convey “the impression of authenticity”.¹⁷⁵ This requires a privileged relationship with reality at the first glance. Yet, this privilege comes from its constructed nature. Even though some filmmakers would stress “the originality or distinctiveness of their own way of seeing the world, we [the audience] will see the world we share as filtered through a particular perception of it.”¹⁷⁶ Although documentary film is constructed by genuine stories and events taking place in everyday life, it does involve a particular representation of life rather than its reproduction.

The difference between reproduction and representation lies at the heart of the debates around documentary genre where the notion of “reproduction” brings about questioning “its fidelity to the original”. Instead of being a replica and exact reproduction of the reality, documentary filmmaking corresponds to a particular form of representing the world. To achieve this particular effect, it would involve reenactments or recreations of an event or a person that does not even exist. According to Nichols, on the way to the question fidelity to the original, one can judge a representation “more by

¹⁷² Crawford, Peter Ian. “Film as discourse”, p. 75.

¹⁷³ *Ibid*, p. 75.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 76-77.

¹⁷⁵ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, p. xiii.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. xiv.

the nature of the pleasure it offers, the value of the insight or knowledge it provides, and the quality of the orientation or disposition, tone or perspective it instills. One asks more of a representation than one does of a reproduction.”¹⁷⁷

The construction of representation can be sustained through the narrative structure. The narrative inserts historical meaning into time. It allows documentary to address historical events.¹⁷⁸ It also “supplies techniques by which to introduce the moralizing perspective or social belief of an author and a structure of closure whereby initiating disturbances can receive satisfactory resolution.”¹⁷⁹

The accepted modes of representation in documentary filmmaking¹⁸⁰ require various approaches in the techniques used and induce different perception mechanisms in the audience.

The “observational mode”, which can also be called “direct cinema”, calls for the camera to act “as a passive recording device which allows the audience to see and the events to speak for themselves”.¹⁸¹ It often focuses on everyday life experiences of ordinary people. This mode does not entail any script. Similarly, any manipulation or intervention of the filmmaker to what is happening (and what is recorded) is not allowed.¹⁸²

¹⁷⁷ p.13. The pronoun “we” is replaced by “one”.

¹⁷⁸ Nichols, Bill. “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, p. 589.

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 591.

¹⁸⁰ These modes defined by Bill Nichols are to be explained in the following paragraphs.

¹⁸¹ Crawford, Peter Ian. “Film as discourse: the invention of anthropological realities”, Crawford, Peter Ian & David Turton. *Film as ethnography*. eds., Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 78.

¹⁸² Frederik Wiseman is a pioneer American filmmaker associated with the “direct cinema” style. He was critically accused of and contested for his use of the camera in a way that he did not care about ethical issues concerning the personal rights of the people being filmed. He has been largely accused of manipulating the actual conditions. In his well-known documentary called *Titticut Follies* (1967), he examines the conditions in a state hospital where insane people who were also involved in criminal activities were located. The screening of the film was banned by the government of Massachusetts where the film was recorded on the grounds that the film was violating the privacy of the patient-inmates. It was not until 1991 that Wiseman regained the right to release the film publicly by a court verdict. Even though the censorship mechanism on the film is open to discussion, it is important to note that the film brings forward the ethical issues involved in documentary filmmaking.

Engaging in alternative representation strategies used in “direct cinema”, the “cinema-vérité” tradition stimulated awareness of the audience regarding its constructed nature. Consolidated during the 1960s and mostly associated with the “participatory mode”, it is a “filmic approach in which the camera is not merely serving as a passive recorder but intervenes actively in the process.”¹⁸³ The intrusive presence of the camera is considered to lead to revealing the truth. The cinema-vérité practitioners have seen the camera as a tool which directly challenges and distorts the ongoing daily life.¹⁸⁴ This view is contrast with the direct cinema approach according to which the camera should act as if it is “a fly on the wall” by recording what is going on without getting in any interaction with it. Filmmakers associated with the cinéma-vérité tradition maintained that the way that the camera and the director functioned in the field in “direct cinema” already had an impact on the supposedly “untouched reality”. The camera, they suggest, should act as though it is a “fly in the soup” which changes the nature of the social relationships and everything existing in life.¹⁸⁵

Acknowledging the power relationship between the director and the subjects recorded, the cinéma-vérité tradition has used the camera either to display reflections of politics in the mundane activities of daily life or to extract information that contains small, yet significant details about social relations among people. As John Ellis states, people working on documentary filmmaking;

“... [a]re concerned about the truth of what they portray, regarding documentary is a process of *reconstituting truth on the screen*. Documentary is guided by beliefs about describing something as faithfully and as truthfully as you can, *whether it is the truth of the situation, a process or a person*. Documentary practice is concerned with reconstituting truth; it may not be literally true, but it

¹⁸³ Crawford, Peter Ian. “Film as discourse: the invention of anthropological realities”, p.78.

¹⁸⁴ Parallel to the questioning of the distortion of reality in documentary filmmaking, Jean Rouch argues that “the fundamental problem in all social science is that the facts are always distorted by the person who asks questions. You distort the answer simply by posing the question.” Rouch, Jean. “The Politics of Visual Anthropology. An Interview with Jean Rouch”, by Georgakas, D. *et al.*, *Cineaste* 8:4, 1978.

¹⁸⁵ *Chronicle of a Summer* (*Chronique d'un été*, Edgar Morin and Jean Rouch, 1961), *The Lovely May* (*Le Joli Mai*, Chris Marker, 1962), and *The Nightcleaners* (Berwick Street Film Collective, 1975) are among the prominent examples of the cinema-vérité tradition.

tries as far as possible to reconstitute truth within a set of known and knowledged procedures.”¹⁸⁶ (emphasis added.)

Instead of recording and presenting everything within the field, the documentary needs to be organized and edited in a coherent way to illustrate what it/the filmmaker wants to decipher. Therefore what the documentary filmmaker should keep in mind is that filmmaking involves illustrating the very processes of recording the reality by changing and restoring it each time through the existence of the camera, by remaining faithful to reality. The reconstitution of truth is usually obtained within the realm of “a presumed ordered reality” which makes the film in general and documentary in particular, “the preferred medium among anthropologists”.¹⁸⁷

Dividing documentaries into two groups, Bill Nichols talks about two classification systems: the first one, “preexisting nonfiction models”, is positioned where documentary genre belongs to “a long, multi-faceted tradition of nonfiction discourse that continues to evolve such as essays, reports, blogs, and manifestos”.¹⁸⁸

The second one, that involves the “expository or observational mode”, calls for a distinct cinematic approach. By using specific cinematic techniques and conventions, these films helped defining the contours of documentary genre which previously had not existed.¹⁸⁹ In the first classification, he mentions several related sub-models referring back to the preexisting nonfiction models which include films on investigation or report (based on evidence); on advocacy or promotion of a cause (stressing convincing evidence and examples for a specific case); on history (recounts of historical facts and events); on exploration or travel writing (drawing upon exotic places –the very starting point for the perception of documentary filmmaking); on sociology (study of subcultures, participant observational fieldwork practices etc.); on visual anthropology or ethnography (study of different cultures through fieldwork analysis –mostly defined as “others”); as well as films having testimonial value (mostly dwelling on techniques of oral history) and first person narratives (personal and autobiographical accounts of

¹⁸⁶ Ellis, John. “Dancing to Different Tunes: Ethical Differences in Approaches to Factual Film-making” in *Truth or Dare: Art & Documentary*, ed. Gail Pearce and Cahal McLaughin, Chicago: Intellect Ltd., 2007, p. 59.

¹⁸⁷ Pinney, Christopher. “The lexical spaces of eye-spy”, in *Film as ethnography*, p. 28.

¹⁸⁸ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, p.148.

¹⁸⁹ *Ibid*, p.148.

the director as well as his/her immediate entourage on a specific topic). For the second classification system, he offers six types of documentary modes: expository (exposing a subject matter directly to the viewer through voice-over); poetic (dealing with the audio-visual rhythm of the film as well as visual associations, tonal or rhythmic qualities, descriptive passages, and formal organization favors mood, tone and texture), observational (embarking upon the daily life practices pretending as if the camera does not involve in the process), participatory (involving interviews and interaction with the social actors), reflexive (revealing methodological and technical conventions of filmmaking, sometimes through interrogation of the practices including self-criticism and awareness), and performative (containing participatory elements in itself, yet mostly engaging with subjectivity of the director in the process of filmmaking).¹⁹⁰

Nichols draws attention to the engagement of a selected film with multiple models and modes of the documentary form.¹⁹¹ Here, what is important is how the strong emphasis and focus of the director on a specific model or mode is employed. For example, a documentary would have strong elements of advocacy model with a voice-over commentary, yet it can be categorized under the expository mode. Thus, Nichols' formulation paves the way what he calls the "practice of mixing modes".¹⁹²

d. Documentary filmmaking in Turkey

According to recent findings, the first films made within the borders of the Ottoman Empire by Ottoman subjects are documentaries made by Milton and Yanaki Manaki brothers.¹⁹³ Their recently found 1911 film, for example, dwells on documentary footage indicating Sultan Mehmed Reshad's visit to Manastir and Salonika.¹⁹⁴ Yet, this film was not considered to be the beginning of Turkish cinema,

¹⁹⁰ An extensive table with brief definitions and examples of the models and modes of documentary films can be found in Nichols' book between the pages 149 and 154.

¹⁹¹ *Ibid*, p. 154.

¹⁹² *Ibid*, p. 155.

¹⁹³ Erdoğan, Neziha and Deniz Göktürk. "Turkish Cinema", *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, ed. Oliver Leaman, New York: Routledge, p. 533-534.

¹⁹⁴ Suner, Asuman. *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B Tauris, 2010, p.182.

probably because the Manaki brothers had come from a non-Muslim (Greek) origin.¹⁹⁵ Even though there had been some other documentary films made in these years within the borders of the Ottoman Empire, they were left out from the Turkish film history since their directors were not Muslim Turks.¹⁹⁶

Turkish cinema is commonly accepted to have begun with a documentary film made in 1914 by Fuat Uzkınay, a Turkish army officer: *The Demolition of the Russian Monument at San Stefano (Ayastefenos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı)*.¹⁹⁷ According to Rakım Çalapala¹⁹⁸, who wrote the “first survey history of Turkish cinema”, Uzkınay’s film was based on the recording of the demolition of the Russian monument in Yeşilköy-Istanbul, which had been originally built in 1898 to commemorate the Russian victory in the 1877-78 Russo-Ottoman War. Considered as a symbolic defeat (“fall” in the colloquial Turkish) and occupation of Istanbul by the Russian army, the monument was blown up by Turkish soldiers in November 1914 as a “propaganda event to motivate public opinion”.¹⁹⁹ This documentary, however, has not survived, and there have even been speculations concerning its non-existence.²⁰⁰ Despite the controversies over the film, it is still possible to make this important observation: even the film which is regarded as the first film of the Turkish cinema is directly related to the transformation of the urban texture of the city of Istanbul in the 1910s, namely the demolition of a monument and its effects on the city itself.

¹⁹⁵ Mutlu, Dilek Kaya. “The Russian Monument at *Ayastefenos* (San Stefano): Between Defeat and Revenge, Remembering and Forgetting”, *Middle Eastern Studies*, Vol. 43, No.1, p. 82.

¹⁹⁶ Suner, Asuman. *New Turkish Cinema*, p.2.

¹⁹⁷ In his book, Burçak Evren, for example, claims that November 14, 1914 should be celebrated as the beginning of the Turkish Cinema unless there would emerge another document or film before that date. For more information see; Evren, Burçak. *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları, 2003, p.9.

¹⁹⁸ Dilek Kaya Mutlu recounts this in her article.

¹⁹⁹ Dilek Kaya Mutlu considers the demolition of the monument as “the manifestation of a national desire to return to those ancient glorious days by effacing the memory of defeat by forgetting.” Mutlu, Dilek Kaya. “The Russian Monument at *Ayastefenos* (San Stefano): Between Defeat and Revenge, Remembering and Forgetting”, *Middle Eastern Studies*, Vol. 43, No.1, p.75 and 78.

²⁰⁰ Mutlu, Dilek Kaya. “The Russian Monument at *Ayastefenos* (San Stefano),p.75.

According to Bilgin Adalı, the early history of documentary in Turkey can be examined in three periods: the first period is between 1914 and 1934.²⁰¹ This so-called Republican Period witnessed the filming of ceremonies of allegiance in newsreel format. The Department of Filming (Filme Alma Dairesi) was established during the last years of the War of Independence. The second period, lasted between 1934 and 1950, was regarded as an “idle period”²⁰² in terms of the low numbers of films produced. Yet, with the foundation of İpek Film in 1932 in collaboration of İpekçi family and Muhsin Ertuğrul, this period became recuperated by the making of the first sound films²⁰³ in Turkey. The company introduced sound stage film studios and began shooting films with dubbing. Several filmmakers including Nazım Hikmet (*Düğün Gecesi/Kanlı Nigâr* [The Wedding Night/Bloody Nigâr], 1933); *İstanbul Senfonisi* [The Symphony of Istanbul] and *Bursa Senfonisi* [The Symphony of Bursa], 1934); Hazım Hörmükçü (*Yeni Karagöz* [The New Karagöz], 1933), and Seyfi Havaeri (*Kore Gazileri* [The Veterans of Korean War], 1950) made documentary films during this period.²⁰⁴ The third period was between the years 1950 and 1960 during which filmmakers like İlhan Arakon (*Bir Şehrin Doğuşu* [Birth of a City] with Ali İpar, 1953) and Sabahattin Eyüboğlu (*Hitit Güneşi* [The Hittite Sun], 1956) produced important documentaries. Eyüboğlu’s well-known documentary (in collaboration with Mazhar İpşiroğlu) *The Hittite Sun* won the second prize at the Berlin Film Festival in 1956.²⁰⁵

The period beginning with 1960 witnessed the consolidation of the personal styles. There have been pioneer filmmakers in these years such as Hilmi Etikan (*1 Mayıs Taksim Meydanı* [May 1 Taksim Square], 1977) and Suha Arın (*Hattiler'den Hititler'e* [From Hatties to Hittites], 1974) who made films within a wide range of

²⁰¹ Along with the Turkish directors, it is important to mention two Russian directors, namely Sergei Yutkevich and Lev Oscarovich Arnstam here: They were commissioned by Matbuat Umum Müdürlüğü in 1934 to make a film called *Türkiye'nin Kalbi Ankara*.

²⁰² Personal notes from lectures on March 4, 2009 by Can Candan.

²⁰³ Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Tarih Vakfı-T.C. Kültür Bakanlığı, Cilt 4, s. 184 (1994) and <http://www.hurriyet.com.tr/egitim/anasayfa/6465125.asp?gid=173> (Date of access: 25/06/2012)

²⁰⁴ During the years between 1948 and 1953 the documentary films made in Turkey and Europe are generally called “the Marshall Films” for they were made with the money coming from the United States. There are six films on Turkey including *Yusuf ve Sapanı* (1951). Aytaç, İren Dicle. *Marshall Planı Filmleri (1948-1953): Türkiye Örneği*, (unpublished master thesis), p.40.

²⁰⁵ <http://www.kultur.gov.tr/EN,38106/ipsiroglu-mazhar-sevket.html> (Date of access: 14/06/2012)

topics including social and political issues and cultural heritage. A new movement called *Genç Sinemacılar* (*Young Filmmakers*) also appeared in 1968 (and lasted until 1971). Documentary filmmaking during this period was supported by some corporate bodies and independent collectivities. Eczacıbaşı Group, one of the most established corporate bodies in Turkey, supported the films of Sabahattin Eyüboğlu, (the founder of Istanbul University Film Center along with Mazhar İpşiroğlu). Through the sponsorship of this corporate group, Eyüboğlu had produced five short documentaries on the subject of the “cultural heritage” of Turkey between 1962 and 1964.²⁰⁶ Another institution that contributed to the development of documentary filmmaking during this period was Hisar Kısa Film Seçkisi (Hisar Short Film Festival) which was established in 1967 in Robert College (today’s Boğaziçi University). This festival created a platform for screenings and public discussions of documentary films.²⁰⁷

Documentary filmmaking in Turkey from the very beginning of its practice has not received any support from the state.²⁰⁸ These independent or corporate-sponsored documentaries have come together on the common ground of not receiving support from the state. Yet, they entailed differing thematic preoccupations and styles. Documentarists like Sabahattin Eyüboğlu and Suha Arın, have persistently focused on the phenomenon of the “cultural heritage” of Anatolia from different standpoints: Eyüboğlu, under the influence of *Mavi Anadolu Hareketi* [Blue Anatolia Movement], along with Azra Erhat and Cevat Şakir Kabaağaçlı, emphasized the cultural significance of Anatolia. He considered Anatolia to be the cradle of the Western civilization; therefore its cultural heritage should be transferred to younger generations. In a similar vein, Suha Arın treated Anatolia as an “environment of culture”²⁰⁹, yet different from Eyüboğlu, he focused on the importance of documentary filmmaking as a medium transmitting the cultural memory of the geography. Putting Anatolian culture at the

²⁰⁶ Candan, Can. “Eczacıbaşı Kültür Filmleri”, *Altyazı*, Haziran 2010, p. 76. While Can Candan gives accounts of these five documentaries as the following: *Yaşamak İçin* (1962/1963?, Sabahattin Eyüboğlu ve Şakir Eczacıbaşı, 21’), *Renk Duvarları* (1963?, Pierre Biro, 15’), *Göreme* (1963?, Pierre Biro, 16’), *Kırkpınar* (1963?, Pierre Biro, 14’), *Tülü* (1964?, Pierre Biro, 16’)

²⁰⁷ It is taken from the transcript of the in-class discussion with Enis Rıza in March 26, 2008.

²⁰⁸ Akbulut, Hasan. “Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış”, *sinecine* 1(2), p.119.

²⁰⁹ Çakıcı, Gülçin. *Suha Arın Belgesellerinde İnsan-Mekan İlişkisi*, (unpublished masters thesis), Maltepe University, 2007, p.49.

background as a macro system, Arın has revealed different micro cultural elements of Anatolia in his works.²¹⁰

The introduction of the TRT (Turkish Radio and Television Corporation), the national public channel of Turkey, in 1968 has been a crucial turning point in the history of documentary filmmaking in Turkey. The TRT became a pioneer institution in documentary production and broadcasting especially throughout the 1970s and the 1980s. The TRT-documentaries of this period are typically characterized by the presence of a didactic voice-over narration (sometimes in company with a presenter, who is mostly the writer or the producer). They incorporate also expert opinions over the subject. The function of documentary in TRT films is mostly reduced to conveying information. The overly academic and formal tone of the TRT documentaries have been softened during the 1980s by journalists like Mehmet Ali Birand, Can Dündar and Nebil Özgentürk who produced popular TRT documentaries on social and political issues.²¹¹

During this period, independent documentaries were also produced to draw attention to the social problems particularly based on urban transformation. *September 2nd Resistance (2 Eylül Direnişi, 1977)* by İshak Işıtan is one such crucial example of the time. Starting with the clear premise of showing the housing problems in the May 1 Neighborhood in Istanbul, the film makes a striking contrast between the mainstream press (in the film it is called the “bourgeois press”) and “the revolutionary press” concerning different representations of the demolitions conducted by the state and the counter resistance mechanism taking place in 1 Mayıs Mahallesi (May 1 Neighborhood) on September 2, 1977. While the mainstream newspapers including *Milliyet* condemned the dwellers through headlines such as “Reds, committed bloody acts again” or “armed militants with long range weapons, hide themselves in the crowd and shot at the police”, the alternative and revolutionary newspapers, namely *Devrimci Yol*, celebrated the resistance in the neighborhood. Likewise, another newspaper called *Halkın Birliği* claimed that “fascist police massacred poor people of the shanty town.” According to the voice-over in the documentary, the neighborhood was named after the bloody May 1st of 1977.

²¹⁰ *Ibid*, p.50.

²¹¹ Akbulut, Hasan. “Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış”, p. 119, also see: Candan, Can. “Yeniden itibar gören tür: Belgesel,” *Milliyet Sanat*, May 2006, p. 67.

The film argues that dwellers in the neighborhood coming from the rural areas of Turkey and being forced to work in labor-intensive, insecure and low-paid jobs were united in their fate since they already had a bond on class unity. They formed a committee based on an equal relationship and right of men and women and they built their *gecekondu*s all together. They resisted the demolitions in the area since their resistance was not only a matter of struggle for the right to housing, but also a matter of fighting against the bourgeoisie, imperialists, and fascists. Defending the right of the poor and proletariat is considered and glorified as a revolutionary act throughout the film.

Similarly, Hilmi Etikan made documentaries dealing with the political and social aspects of everyday life. While his documentary entitled *1 Mayıs Taksim Meydanı* depicts what had happened in the bloody 1977 May 1st Day, the struggle between the workers and the police forces, *Tarlabaşı Tarlabaşı* (1989) centers on the “systematic destruction of the architectural heritage of Tarlabaşı by the state mechanism in the 1980s under the pretext of finding solutions to the traffic jam” in Tarlabaşı.²¹² Starting with the general historical background of Istanbul with a special focus on Tarlabaşı during the Ottoman period through voice-over narration, this twenty-eight minute documentary initially portrays the architectural and demographic characteristics of the neighborhood. Demolition of the buildings for the sake of the opening of Tarlabaşı Boulevard is the central question that the film tackles with. It aims to draw attention to the negative outcomes of this municipal act by consulting experts, academicians working on the issue, and the architects. It also involves interviews with the residents of Tarlabaşı as well as the local artisans whose shops were under constant threat of demolition by the municipality. As a powerful and important audiovisual documentation of the demolition process during the 1980s, the film ends where the process continued rendering many people homeless and hopeless.

Parallel to the transformation of the documentary filmmaking in the world, there have been some major changes during the last decade in the understanding and production of documentaries in Turkey. Documentary filmmaking gained greater acceleration as well as accessibility and visibility during the 2000s as a result of recent

²¹² This expression is used in the following announcement:
<http://www.miimar.com/events/tuerkiyede-belgesel-sinemanin> (Date of access: 30/05/2012)

advances in communication technologies.²¹³ During this period, filmmaking has become much easier and accessible for everyone due to the developments in the techniques of digital filmmaking. Technological improvements reduced the cost of filmmaking. Digital cameras were easier to handle and affordable for many people compared to their analogue counterparts.²¹⁴ Making documentaries since the 2000s can still be considered an activity reserved for a privileged minority who has the advantage of making films and of exhibiting them in public sphere. Yet I believe that it is possible to talk about a gradual yet half way proliferation in the production of qualitative documentary films.

In a similar vein, advances in technology enabled more people to reach a wider range of documentary and fiction films through the internet. The internet represents an alternative outlet for many directors in documentary cinema. The consolidation and expansion of the internet usage in everyday life led several directors to put their films on video sharing websites such as Vimeo and YouTube as a way of reaching the maximum number of viewers.²¹⁵ In this way, as the internet is considered to be a favorable channel for circulation of documentaries, increasing technological accessibility seems to bring about greater visibility to documentary cinema. Yet, since there are no concrete research findings in this area supporting this observation, this presumption is not quite speculative.

During the last decade, film festivals have also contributed to the emergence of a favorable environment for documentary filmmaking in Turkey. The production of the films have been supported by the institutionalization of several documentary festivals like *Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali (Istanbul International 1001 Documentary Film Festival)* that was inaugurated in 1997 (and the last one was held between September 29 and October 3, 2011), and *Documentarist* (first held between

²¹³ Akbulut, Hasan. "Bellek Olarak Belgesel Sinema", p. 119.

²¹⁴ *Ibid*, p.120. Hasan Akbulut adds other reasons for the increase in the number of films in Turkey, such as increase both in reading and making research on cinema (and documentary in particular) which enabled accumulation to establish academic literature, and increase in the number of institutions (including foundations, faculties, organizations and so on) providing education on cinema and filmmaking.

²¹⁵ Some directors, however, have objected this idea claiming that circulation on the internet conceals the issue of copyright by making illegal downloading mechanisms available. A related article on the publication of documentaries on video sharing websites can be found in *Altyazı* magazine, no: 103 (Date of access: 22/04/2012) <http://docistanbul.blogspot.com/2011/02/altyaz-subat-2011-docistanbul-sayfalar.html>

July 8 and 13, 2008 and has continued since then).²¹⁶ Also in several established film festivals during this period special documentary sections were introduced. *Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali* (International Antalya Gold Orange Film Festival, launched in 1964), *Ankara Uluslararası Film Festivali* (Ankara International Film Festival, started in 1990), and *Uluslararası İstanbul Film Festivali* (International İstanbul Film Festival, first presented in 1982) launch separate documentary screenings and documentary competition sections to encourage more people to make films. Similarly, *Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali* (International Filmmor Women's Film Festival on Wheels, started in 2003) and *Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali* (Flying Broom International Women's Film Festival, started in 1998) have encouraged women directors to produce documentary films about women's rights and gender issues.

As a result of these changes, the number of documentary films produced in Turkey has been given a boost since the 2000s. These films significantly differ in terms of their subject matter, technical quality, length, mode of production, and aesthetic style.

On the one side, there are feature-length, relatively big-budget productions that are often screened in movie theaters in big cities and become available in commercial DVD format. The production of these films is often supported by government institutions, international foundations or private corporations through sponsorship. Tolga Örnek's documentary films can be considered among the pioneering examples of this category. His feature-length documentary *Hititler* (*The Hittites*, 2003) was sponsored by İstanbul Stock Exchange, Çalık Holding and ABT Ajans. The film narrates the history of the Hittites with the use of visual effects. It employs voice-over narration, dramatic reenactments of certain historical events and expert interviews.²¹⁷ Örnek's next documentary was *Gelibolu* (*Gallipoli*, 2005), a film primarily commissioned by Doğu Group, along with the minor contributions from some other private companies and financial institutions.²¹⁸ The story of the film focuses on the

²¹⁶ There are also bi-weekly film screenings and discussions held in DEPO under the name of *Saturdox Belgesel Buluşmaları* (Saturdox Documentary Meetings) for the last two years.

²¹⁷ <http://www.ekipfilm.com/english/sinema-filmi/hititler/index.htm> (Date of access: 14/06/2012)

²¹⁸ Akçansa, Banvit, Çalık Holding, Deva and Garanti are the institutions that are acknowledged in the credits sequence.

Gallipoli Campaign led by the British army forces against the Ottoman military during the World War I. The British army had alliances with the Australian and New Zealand Army Corps (also known as ANZAC²¹⁹). The film conveys the history of Gallipoli through voice-over narration, interviews with international experts, and the presentation of historical documents. Both films by Örnek were screened in movie theaters in Turkey and became available in commercial DVD format. While *Hititler* reached approximately 14.000 viewers in 2003²²⁰, *Gelibolu* surpassed his previous film by becoming a box-office hit with 677.738 viewers in 2005.²²¹

This significant achievement in the box office triggered other filmmakers to make films about notable historical events or personas. Coming from a TRT-background, Can Dündar's *Mustafa* (2008) is the most prominent example of this category. Dwelling on archival documents and footage derived from national and international resources, and animations, *Mustafa* highlights personal and humanistic aspects of Atatürk's life, the founder of the Turkish Republic. Thus, the film sets a new record for documentary films, reaching 1.101.014 viewers in Turkey.²²² Besides these big-budget productions, there are also independent documentaries which also received the opportunity to be screened in movie theaters such as Pelin Esmer's *Oyun*²²³ (*The Game*, 2005); Nezahat Gündoğan's *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* (*Two Locks of Hair: The Missing Girls of Dersim*, 2010), Andreas Treske's *Takım Böyle Tutulur* (2005); Ali Kazma's *Eski Açık Sarı Desene* (2003); Özgür Doğan and Orhan Eskiköy's *İki Dil Bir Bavul* (*On the Way to School*, 2008); Yasemin Çağlayan's *Yaşam Arsız* (*Sidewalk Sisters*, 2008); Nezih Ünen's *Anadolu'nun Kayıp Şarkıları* (*The Lost Song's of Anatolia*, 2009); and Kazım Öz's *Son Mevsim: Şavaklar* (*Demsala Dawi: Sewaxan* [*The Last Season: Dawns*], 2008).

A prominent example of the big budget feature-length documentaries is directly focusing on the urban culture in the city of Istanbul: *Crossing The Bridge: The Sound of*

²¹⁹ http://www.sydneyatoz.com.au/ev_anzac_day.asp (Date of access: 14/06/2012)

²²⁰ <http://www.siyad.org/article.php?id=799> (Date of access: 25/06/2012)

²²¹ <http://boxofficeturkiye.com/film/2005047/Gelibolu.htm> (Date of access: 25/06/2012)

²²² <http://boxofficeturkiye.com/film/2010044/Mustafa.htm> (Date of access: 25/06/2012)

²²³ Pelin Esmer's *Oyun* has also been screened in movie theaters in 2006 as an independent documentary. For more information see; Kırel, Serpil. "Pelin Esmer'in "Oyun" Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri", *Culture and Communication*, 2009, 12(1), K1Ş, 127-159. (p.137)

Istanbul (2005) by Fatih Akin presents a “cinematic portrait of Istanbul which adds music to moving images, focuses on bridges” of the city.²²⁴ The major preoccupation of the film is to capture the sound of the city through the gaze of a travelogue, Alexander Hacke: he previously worked with Fatih Akin for the sound recording of Akin’s film *Head-On* (2004).²²⁵ Different from their first collaboration, in *Crossing The Bridge* he becomes a stranger, a tourist who aims to discover the unique sounds and performances coming from different parts of the city. Throughout the film, he engages in introducing performers from different genres and ages living and playing music in Istanbul to the world arena, ranging from Baba Zula to Duman, Replikas to Erkin Koray, Ceza to Selim Sesler and Orhan Gencebay to Sezen Aksu. In addition to this, we see him electronically recording musical performances. Including moving images of daily life in Istanbul, the film, as Deniz Göktürk points out, attempts to reveal the musical (as well as the cultural) polyphony that has been existed in the city by rendering both the mainstream performers and the artists or bands with Roma music or migrant artists making Kurdish music visible.²²⁶ Moreover, as Asuman Suner points out, Fatih Akin “neither tries to reveal the ‘truth’ of the city nor is he interested in advancing a great statement about Istanbul. Instead, he is in search of details, impressions, sounds, and senses”; he aims to “create a feeling” about the city.²²⁷

On the other side, there are relatively small-budget, small-production documentaries that are often characterized as “independent documentaries”. The films in this category are often short. They do not get commercial release in movie theaters. They often circulate through film festivals, public screenings organized by civil society organizations and the internet. Also, these films often touch upon social issues that are for the most part neglected and silenced by the mainstream media. Among those it can be cited Can Candan’s *3 Saat* (*3 Hours*, 2008), Derviş Zaim’s *Paralel Yolculuklar* (*Parallel Trips*, 2004; in collaboration with Panicos Chrysanthou), Hüseyin Karabey’s *Sessiz Ölim* (*The Silent Death*, 2001), Yeşim Ustaoglu’s *Sırtlarındaki Hayat* (*Life on*

²²⁴ Göktürk, Deniz. “Projecting Polyphony: Moving Images, Traveling Sounds”, p. 180.

²²⁵ *Ibid*, p. 187.

²²⁶ *Ibid*, p. 195.

²²⁷ Suner, Asuman. *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, p.158.

Their Shoulders, 2004), and Berke Baş's *Transit (In Transit)*, 2004), and *Derin Çığlık/263 (The Deep Scream)*, Metin Kaya, 2011).

Can Candan argues that as a result of the technological advances in filmmaking, documentary genre is freed from the individual or corporate monopolistic structure of the previous period and more filmmakers have become able to make individual and small documentaries.²²⁸ The increasing visibility of documentary films that address social and political problems has encouraged more and more people to use the documentary form to create public awareness on certain issues.²²⁹ During the 2000s, many social and political issues, which had previously been considered as taboo subjects in Turkey, have begun to be extensively discussed in the print and broadcasting media on the one hand, and in the social media on the other.²³⁰ In this context, a new genre of “political films” appeared in the cinema of Turkey since the mid-1990s. According to Asuman Suner, as a result of the process of “democratization over the last decade [in the 2000s], Turkish cinema has begun to address politically charged issues more easily than before.” Suner associates the relatively liberal climate of the last decade with the improving relations between Turkey and the European Union on the

²²⁸ Candan, Can. “Yeniden itibar gören tür: Belgesel,” *Milliyet Sanat*, May 2006, pp. 68.

²²⁹ Hasan Akbulut argues that this is an outcome of what he calls the “postmodern understanding”: being one of the ingredients of modernist approaches in literature and cinema, “metanarratives” have mostly been composed of official historiography – involving victories and glorious pasts, and classical grand narratives depending on invincible protagonists. Jean-François Lyotard’s description of metanarrative is relied on “transcendent and universal truths” and he defines the postmodern condition as the groundbreaking development which questions the totalizing nature of the metanarratives of the past. (Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1979: xxiv-xxv.) Likewise, Akbulut claims that questioning the universal and totalistic environment of the past paved the way for creating small narratives deriving from mundane issues and problems of the genuine people. Therefore, with the new millennium, the postmodern condition had effect on documentary field as it influenced other domains of culture, and there has been a rise in the production and circulation of documentary films in Turkey. They take their roots in stories that have either been left out or ignored by the official ideologies [would historiography be a better term here?].

²³⁰ As of the date that this thesis is written, websites such as Facebook, Twitter and FriendFeed are considered to be the most powerful networks where people can get together over a subject, sign petitions and create alternative agenda and resistance areas against state mechanisms as well as policies of big corporations. In Turkey, Ekşi Sözlük has become the well-known trend setter for sectors of entertainment and culture along with the political arena through which people expressing their opinions by using nicknames on the website can be prosecuted and even levied fines.

one hand, and the “relative softening of political censorship” on the other.²³¹ These factors enabled the emergence of a “new political cinema” in Turkey that dares to interrogate subjects like “the periods of martial law, discriminatory policies against religious minorities, or the conflict with Kurdish separatist guerillas in the southeast”.²³² These films touch upon Turkey’s traumatic past and focus attention on “how the lives of ordinary people have been destroyed by the turbulent political climate of Turkey during the recent past.”²³³ Among the prominent examples of the new political films of the last decade, we can cite *Güneşe Yolculuk* (*Journey to the Sun*, 1998) and *Bulutları Beklerken* (*Waiting for the Clouds*, 2004) by Yeşim Ustaoglu; *Hiçbir yerde* (*In Nowhere Land*, Tayfun Pirselimoglu, 2002); *Çamur* (*Mud*, Derviş Zaim, 2003); and *Sonbahar* (*Autumn*, Özcan Alper, 2008).

Parallel to the emergence of the new political films in Turkey after the mid-1990s, documentary filmmaking has also become an important tool to address the social and political problems that had previously be considered as taboo. Some of the filmmakers like Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, and Kazım Öz made political fiction films have also produced documentary films during the same period. In the words of Akbulut,

“[d]ocumentaries in the 2000s in Turkey deal with historical events that have long been inhibited and not expressed; with political, cultural and historical problems that were tragic and poignant; and they call the viewers for

²³¹ Censorship has been a contested issue in cultural life in Turkey as well as in Turkish cinema. “Until the mid-1980’s, censorship was a matter for the police. There was no law regulation for the production, distribution, exhibition, or importation of films in Turkey until the mid-1930s. In 1934, the Regulation on the Control of Films and Film Screenplays was formulated as part of the Police Duty and Authorization Law, and it was applied with minor revisions until 1977. On the basis of this regulation, the Board examined screenplays prior to the production of the film. Apart from this procedure, the Ministry of the Interior reserved the right to censor or ban a film, even it had been approved by the Board. This censorship procedure prevented filmmakers from promoting challenging ideas or developing any explicit social or political critique (Suner, quoting Erdoğan and Göktürk). In 1977, the law was reformulated in such a way as to express concern for the mental health of juvenile audiences and loosely suggest a rating system be introduced. This censorship procedure remained intact until the mid-1980s despite efforts to change it. The Ministry of Culture became responsible for affairs of censorship starting in 1986, which brought about considerable relaxation (quoting Erdoğan and Göktürk).” Suner, Asuman. *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B Tauris, 2010, p.51-52.

²³² *Ibid*, p.52.

²³³ *Ibid*, p.52-53.

remembering instead of forgetting. They attempt to build a collective memory”.²³⁴

Documentaries such as *Nahide'nin Türküsü* (*Hush!*, Berke Baş, 2008), *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* (*Two Locks of Hair: The Missing Girls of Dersim*, Nezahat Gündoğan, 2010), *Dersim 38* (Çayan Demirel, 2006), and *5 No'lu Cezaevi: 1980-1984* (*Prison No 5: 1980-1984*, Çayan Demirel, 2010) initiate an inquiry into social memory. In a similar vein, documentary films that expose human and democratic rights violations in Turkey have been on a rise during this period. For many filmmakers, documentary film was a significant medium to discuss issues concerning gender, sexual, ethnic and class identity. Aykut Atasay, for example, a documentary filmmaker producing films on LGBT issues and activism in Turkey, indicates that documentary filmmaking is the immediate and indispensable medium for knowledge-sharing between those groups who experience hardship themselves, but are not necessarily familiar with the pain and hardship that other groups endure. Therefore, documentaries conveying “small and genuine stories” of the people belonging to different social and political groups would lay a bridge with others who go through similar experiences.²³⁵ Films such as *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* (*Prince Charming, Don't Come in Vain*, Aykut Atasay, 2008) and *Benim Çocuğum* (*My Child*, Can Candan, 2012) are examples of documentaries on the LGBT issues in Turkey.²³⁶ Films such as *Kafesteki Kuş Gibiydik* (*Like a Bird in a Cage*, Güliz Sağlam, Feryal Saygılıgil, 2009) and *Sanki Eşittik!* (*As If We Were Equal!*, Güliz Sağlam, 2011) focus primarily on women's right in Turkey in economic and political domains. Besides, documentaries including *Anadolu'nun İsyanı* (*Rebellion of Anatolia*, collective work, 2011) and *Akıntıya Karşı* (*Against the Current*, Umut Kocagöz, Özlem

²³⁴ Akbulut, p. 121. The translation is mine.

²³⁵ <http://www.futuristika.org/kultura/sinema/beyaz-atli-prens-bosuna-gelme/> (Date of access: 21/05/2012)

²³⁶ Gradually being acknowledged as a fact in Turkey in the 2000s, the LGBTTT movements are constantly brought into a state of contestation in the media as well as in the political domains. Defending for equal rights and freedom to live in harmony with the rest of the society—instead of being constantly marginalized, people from the LGBT movements are searching ways to gain recognition. For them, producing documentaries constitutes one of the possible ways, both for visibility and self-expression.

Işıl, 2012) draws attention to the destruction of the nature through HES projects²³⁷ built in various parts of Anatolia.²³⁸

In light of the discussions on the ongoing alliance between documentary cinema and activism in the past years, I would like to situate the “urban activism documentaries” as a sub-genre within the context of political documentary that gained acceleration in the 2000s to be examined as part of the social and political background of Turkey.

²³⁷ (Eng.) Hydro-electric power plant.

²³⁸ These documentaries portray dissidence movements of the local people living in the villages where the constructions have been operated and attempt to create an atmosphere of opposition and awareness against the destruction of the nature.

CHAPTER 3. POLITICS OF REPRESENTATION IN “URBAN ACTIVISM DOCUMENTARIES”

This chapter deals with the different strategies that “urban activism documentaries” have employed to lay bare the government’s/state’s politics of representation. It argues that these documentaries have a thematic unity, which revolves around a critical stand towards the damaging effects of the process of urban transformation in Istanbul in the 2000s. The rest of the chapter focuses on how “urban activism documentaries” employ different modes of aesthetics and politics of documentary filmmaking in representing ongoing urban transformation processes. These differences will be examined in the light of important changes in the general history of documentary filmmaking. In doing so, this chapter also aims to provide answers to the following questions: what are the basic narratives used in “urban activism documentaries”? How do they represent the subjects involved in the process of urban transformation? How do the directors position themselves during the process of filmmaking? What kind of a relationship do they establish with the subjects that they film?

a. The Thematic Unity in “Urban Activism Documentaries” in the 2000s

“Urban activism documentaries” have come to form a sub-genre in documentary cinema in Turkey. Thematically, they converge to the extent that they express a critique to the ongoing process of urban transformation conducted in Istanbul by the AKP government since the 2000s. The nature of opposition and resistance these films embody essentially carry two dimensions: On the one hand, “urban activism documentaries” seek to provide an audiovisual register of the actual process of physical demolitions, destruction, and rebuilding in Istanbul under the neoliberal policies of the government. They describe the process of material transformation that has been taking place in several districts of Istanbul since the 2000s. They also visualize the resistance, struggle, and protests of the dwellers of the neighborhoods that are going through the process of transformation. Thus, in a way, these documentaries can be seen as concrete manifestations, or as Nichols says “documentations”²³⁹, of the physical deterioration of certain urban districts complemented with the perspective of those people actually enduring this trauma.

On the other hand, the significance of “urban activism documentaries” comes from the fact that they express their directors’ subjective standpoint in relation to the ongoing process of urban transformation in Istanbul. The directors of these films define their works as “activism” because they are individually involved in the process of transformation as responsive dwellers of the city. For instance, Aysim Türkmen states that she is one of the founders of the “*Sulukule Platformu*” (the Sulukule Platform), a solidarity organization founded in 2005 by the local people as well as volunteers from a variety of academic and professional backgrounds. Similarly, Nejla Osseiran points out that she is in touch with the same platform and involved in the collective actions organized by the volunteers. Another reason for her to have strong ties with the platform is that she organizes individual aid campaigns among her family members, friends as well as in her neighborhood for people in Sulukule.²⁴⁰

²³⁹ Defining “documentation” Bill Nichols argues that documentaries are not “documents” and continues: “they may use documents and facts, but they always interpret them. They usually do so in an expressive, engaging way.” (*Ibid*, p. 147)

²⁴⁰ Taken from the interview conducted on February 8, 2012.

As these directors have an intimate relationship with the local dwellers they naturally tend to sympathize with them, which in turn prompts them to render the experiences of the dwellers visible. The camera is a particularly powerful means to bring an issue to light: the directors seek to give the dwellers an opportunity to make their suffering heard. In this vein, documentaries not only become a communication channel for the resistance and protests of the dwellers, but also an expression of filmmakers' self-involvement in the process.

In this respect, "urban activism documentaries" can be regarded in two ways: as a means of resistance, and as channels to convey resistance movements and legitimate protests of the dwellers against the urban transformation process in Istanbul. What is meant by "conveying resistance" is that these documentaries are the tools of presenting and transmitting what is going on in the neighborhoods through audiovisuality. They are considered alternative mediums, as opposed to the mainstream communication mechanisms, to display the practices of everyday life. In his piece *From Opinions to Images: Towards a Sociology of Affects*, Ulus Baker draws a parallel between the sociology of affect and documentary filmmaking. The sociology of affects that can be attained by searching for the "affective character of social types": aiming to develop a "sociology of affect" which can replace the "sociology of opinion", Baker recognizes the importance of the affects; in other words, "the role of emotions, passions and sentiments in individual and social life and in the processes of socialization"²⁴¹, over sociological thinking. He argues that there is "a strong connection between 'affects' and the possibility to visualize them in concrete life situations through what is called documentary".²⁴² The sociology of opinions, he further states, is generally suspicious of the "visual" [which can be treated as "audiovisual" within the contours of this thesis], forcing it to abide by the "text" and "commentary", and pretends to be the unique analytical power capable of effectively studying this huge world of "images", that is co-extensive with modernity since the invention of photography.²⁴³ The passage from the sociology of opinion to that of affect can be carried out if a social type is treated as a

²⁴¹ Baker, Ulus. "From Opinions to Images: Towards a Sociology of Affects", (unpublished doctorate dissertation), Middle East Technical University, 2002, p.71.

²⁴² *Ibid*, p.7.

²⁴³ *Ibid*, p.7.

“bundle of affects”, rather than a composite of opinions.²⁴⁴ In this vein, the affective character of a social type can be primarily and precisely projected through “artistic representation”. Here, Baker points out that it is only meaningful to visualize the affective character with a “sociology capable to be axed on concrete affects (individual and social) [as it] can render the basis for the reproduction of social types.”²⁴⁵

Drawing largely upon Baker’s statement, I put forward that documentary filmmaking sets up the ultimate substructure for the audiovisual representation (not the reproduction, as Bill Nichols also argues). The projection of people’s mundane activities through the filmmaker’s artistic lens (which is the documentary) would render a more powerful understanding about one’s affective character.

In addition to being a means for making visible resistance movements through alternative networks of communication, “urban activism documentaries” can also be defined as forms of audiovisual resistance in and through themselves. The directors of “urban activism documentaries” intend to render visible the mechanisms of opposition, challenge, and resistance of the dwellers and other activists against the process of urban transformation. The documentaries have come into prominence as a particularly powerful site of audiovisual representation of day-to-day practices. While photography started to be used as the primary tool for capturing the instances of everyday life for more than at least one hundred years, documentary filmmaking is to add motion to the practices of photography. Nejla Osseiran, for instance, states that it was the urgent need for taking a photograph of a child who was sleeping on the street that she came to recognize the power of photography: she says that she was terrified to see a little child, a street weaver, too tired as he fell asleep on the street of one of the wealthy districts of Istanbul. This made her realize that there is a viable possibility with photography and documentary filmmaking to capture rare and ordinary moments of life. At the same time, it also allows seeing through the director’s subjective process of making sense of and coming to terms with what he or she tape-records.

We can identify five common standpoints in “urban activism documentaries” in their critique of the urban transformation process in Istanbul in the 2000s. The first point of critique arises against the background of neoliberal urban policies implemented

²⁴⁴ *Ibid*, p.71.

²⁴⁵ *Ibid*, p.72.

by the AKP government, which are seen to mainly serve the interests of economically powerful classes and prioritize economic gains in the process of urban transformation. The “commodification of land” and urban space through the expansion of TOKİ, the government’s main agent in the construction sector, resulted in an ever-growing income-generating mechanism for the government.²⁴⁶ A strong “urban coalition” was established between the city government, the urban elites (involving bourgeoisie, institutions of real estate, finance sectors, and the higher ranks of civil society), and the media and foundations funded by businessmen²⁴⁷ during the 1990s. Through this establishment, the process of transformation generated, in a very short period of time, tremendous amounts of capital surplus for those belonging to the upper strata of society. Through the accumulation of the property rights of the dispossessed people, the private construction companies, along with the TOKİ, have been accumulating significant amounts of unearned income during this process. For instance, Nejla Osseiran draws attention to the fact that the process of transformation conducted in Sulukule does not solve the housing problem of the local people, as reads the promise of those in charge of the project. On the contrary, she claims that people of the district became more vulnerable, not at least, because they come impoverished through the dispossession of their houses and properties. They are also deprived of the chance of moving to other parts of Istanbul. Capital accumulation by dint of dispossession is very well expressed in the words of Gülsüm Abla in *Canım Sulukule*: She recounts her story to the director by starting with his son’s false accusation and his being putting into prison. Deprived of any social rights and security, she narrates, describes, says, that she underwent lots of financial trouble as well as health problems due to the ongoing conditions of displacement and dispossession. In the middle of the conversation with the director, she puts into words what is obvious, yet profoundly touching: “They have kicked us out as you see, there’s no hope for us... You are going to knock my house down and then where are you going to put me? Give me a house, give me something. Give me some rights.” (figure 3.1)

²⁴⁶ Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu, “Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başbüyük and Tarlabası”, p.52.

²⁴⁷ Keyder, “Istanbul into the Twenty-First Century”, p. 27.



Figure 3.1: In the background we hear Gülsüm Abla talking about the forced displacement of the Roma people while we see images of former inhabitants of Sulukule. This woman looks at the camera with an expression that reveals her sadness and worry about the aftermath of the urban transformation while her daughter is smiling. (DVD screenshot)

Similarly, Fatih Pınar states that the AKP implements neoliberal policies successfully. Drawing attention to the significance of migration on urban transformation, he points at the correlation between people being objects of consumerism and their love and hate relationship with money. He argues that the ongoing process completely dwells on money and unjust capital generation mechanisms, and on the decision-making in accordance with the required neoliberal policies.²⁴⁸ Yet, the process ends up with the commodification of the lands of poor urban dwellers. It is important to note that Fatih Pınar's statements in the interview echo what people highlight in the Tarlabası video: they complain that only the rich and powerful would command the process of transformation and easily get what they want while the the poor near the burden. (figure 3.2).

²⁴⁸ Taken from the interview conducted on January 30, 2012.

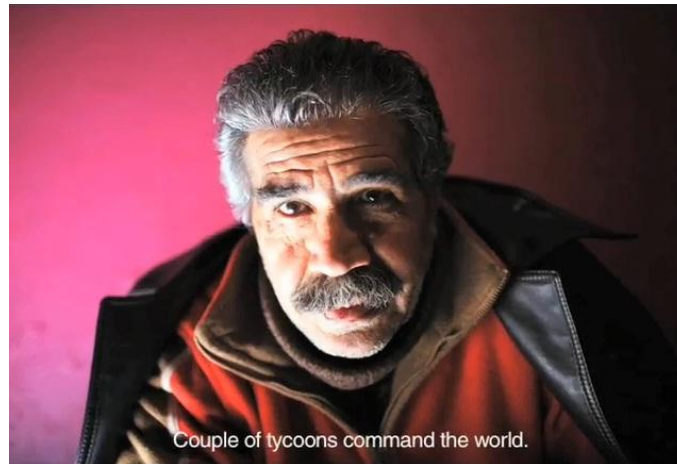


Figure 3.2: Edited one after the other, these two images powerfully illustrate what Fatih Pınar aims to visualize in his films: the powerful visual aesthetic in the first image is sustained through the facial expression of the man along with his posture while he is probably the one who argues in the background that the rich command the world. It is the people of Tarlabası who are being marginalized. The gesture of the man at the center in the second image, sitting in a coffee house, illustrates the sense of hopelessness dominating the neighborhood. (Taken from Fatih Pınar's *Tarlabası* video on his website)

The second point of critique is related to the issue of class. As David Harvey indicates, urban transformation is always a class phenomenon.²⁴⁹ The process of transformation, restructuring, and revitalization of the urban landscape around the world is inevitably linked with the displacement of the underprivileged, marginalized, and the poor urban dwellers.²⁵⁰ Those who do not have access to social, economic, and political means of recognition can easily be displaced in order to serve the interests of the elite bourgeoisie. What Harvey calls “accumulation by dispossession” works through the

²⁴⁹ Harvey, David. “The Right to the City”, p.24.

²⁵⁰ *Ibid*, p.24.

systematic disempowerment and displacement of the urban poor. Reflecting this argument, Fatih Pınar contends that unearned income generating mechanisms through urban restructuring not only create class-based segregation among society; it also paves the way for displacement for the urban poor whilst promoting luxury life standards for the rich newcomers to the districts. The construction sector, Pınar continues, tends to expand according to the demands of the upper strata of the society, therefore it is yielded to the immediate profit-making through “accumulation by dispossessing” the poor. In his video called *Tarlabaşı*, which also the name of an Istanbul district, Fatih Pınar very dramatically depicts the planned gentrification plans: an expert talks about the anticipated projects of the municipality which is designed for the upper and upper-middle class people while Pınar combines this record with the photos of the street of Tarlabaşı and the dwellers before the demolition started. In this way, he convincingly shows what is going to be lost and what is at stake for the majority of the people living there, all for the sake of prosperity of the rich newcomers to Sulukule.

The third point of critique is related to the disappearance of the historical urban texture of Istanbul. “Urban activism documentaries” provide audiovisual accounts of the actual process of demolitions of various historical districts in Istanbul. They present what has already been lost or is about to in the process, albeit knowing that the existence of the camera in the neighborhoods and districts would not help ceasing the demolitions. Yet, at the very least they bear a crucial symbolic value in that they produce “a document that lives beyond the destruction of these areas.”²⁵¹ Having once been the trademark of the city of Istanbul, the unique architectural landscape in the aforementioned neighborhoods is about to become extinct. The ongoing process of restructuring involves construction of massive building sites. It aims at creating a sense of homogenized way of life in mass housing estates. This is one of the crucial questions that Fatih Pınar incessantly returned to during our interview. Concomitant with the homogenization of the urban landscape through mass building stocks, for him the restructuring resulted in similar and sterile environments duplicated all around the city. The longstanding texture and landscape of the historical districts have been wiped out through demolitions and renovations. He states that the local municipalities, under the

²⁵¹ Göktürk, Deniz. “Projecting Polyphony: Moving Images, Travelling Sounds”, *Orienteering Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, p. 195.

supervision of the central government, are run in the manner of corporate profit-making companies, which serve the interests of the bourgeoisie. This explanation goes hand in hand with what Michael Sorkin points out as one of the salient characteristics of the new conception of the city life. Drawing upon the practices of urban planning in the United States, Sorkin claims that city planning has “mainly ceased its historic role as the integrator of communities in favor of managing selective development and enforcing distinction.”²⁵² The aesthetics of exclusion and homogenization are very well conducted in the name of creating modern, clean, and sterile environments for the dwellers. Yet, the main underlying rationale is to make profit out of the whole process through the dispossession of dwellers in selected spaces in the city.

The fourth point of critique is related to the traumatic experiences of the urban dwellers who are physically forced out of their homes and neighborhoods. The urban restructuring process entails physical destruction of the squatter houses implying psychological detrimental outcomes for the families living there. People who were born and raised in these districts are forced to leave their homes. This, in fact, creates a sense of social and physical exclusion of the dwellers from their homes and communities. The forced exclusion and displacement through material dispossession is best illustrated in a film entitled *Selahattin'in İstanbul'u*. At the beginning we see Selahattin, the main character of the film, moving into TOKİ buildings in Taşoluk. He talks about the process of transformation while he takes the minibus from Taşoluk to go to several districts of Istanbul where he peddles every day. It is only after Selahattin goes to Sulukule for the first time in the film that we can understand what displacement from that very district has meant to him. Spending his entire life in Sulukule, he seems to feel at home while he was chatting with his friends in a local coffee house or he has a dinner in his close friend's house. Meanwhile, the camera does not capture any moment of peace and happiness while he is in his apartment in Taşoluk. This place does not require any sense of belonging and identity for him since he solely feels to belong to the neighborhood where he was grown up and spent his entire life.

The fifth point of critique is associated with the violation of democratic citizenship and housing rights of people. The AKP government's neoliberal urban

²⁵² Sorkin, Michael. “Introduction: Variations on a Theme Park” in *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, ed. Michael Sorkin, Hill and Wang. New York: 1992, p. xiv.

transformation policies have rendered many people homeless and without any source of income. These policies have been consolidated through juridical arrangements and immediately executed through demolition of the *gecekondu* houses in selected districts. One of the crucial examples regarding the violation of housing rights of the residents is indicated in *Nerede Yaşarsan Yaşa!*: the title of the film already refers to one of the very informal statements that the government officials would have said to the dwellers in Tokludedede –“It does not matter where you live!”. In fact, the film shows more. There is a dramatic instance in the film showing an old woman on the street crying as the camera captures the moment: the municipal police officers turn off the water supply of her *gecekondu* house. She says that she will end up being homeless since she cannot find anywhere to go (figure 3.3). On the other side, the officers constantly repeat that the dwellers of the house were warned to leave their houses since the neighborhood was declared to be demolished by the Fatih municipality. Similar to this symbolic violence occurred in *Nerede Yaşarsan Yaşa!*, high degree of physical violence by the police can also be observed in *Göç*: the main bulk of the film focuses on the violent intervention of the police officers to the protests of the dwellers in Başlıbüyük. After the implementation of urban transformation projects, the residents constructed barricades around the construction sites in response to which the governorship assigned 1000 police officers 2008.²⁵³ The film powerfully demonstrates the violent confrontation where the police officers not only beat up the dwellers, but make a markedly disproportionate use of force. The police officers use pepper gas on the local people. One of the primary duties of a social welfare state is known to provide and protect housing right of its dwellers. In fact, the examples given above indicate that the housing rights of the residents in the respective neighborhoods are physically and juridically violated by government officials. Thus, an irreparable dent is inflicted on democracy and human rights elements considered to be vital components of a democratic state.

²⁵³ Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu, “Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başlıbüyük and Tarlabası”, p. 63.



Figure 3.3: The old woman desperately talks to the camera while the camera witnesses the moment where the officials cut off the water supply (DVD screenshot from *Nerede Yaşarsan Yaşa!*).

Acknowledging the strong connection between these five themes, “urban activism documentaries” put the emphasis on the concept of the “right to the city”. Being an integral part of the fundamental human rights, David Harvey primarily defines the “right to the city” as the “individual liberty to access urban resources.” Yet, Harvey insists that this should be understood as a “common” rather than an individual right since it is based on the idea of a “collective power to reshape the process of urbanization.”²⁵⁴ This collective power, in turn, can be transformed into decision-making mechanisms that call urban dwellers to resistance and activism.

This is why “urban activism documentaries” can also be seen to emphasize the urgent need for creating a democratic environment for self-determination. For instance in *Ekümenopolis*, the director for the most part makes the experts and academicians explain the reasons behind the necessity for defending the “right to the city”. Other films provide opportunities for dwellers to express themselves. For example, in *Selahattin’in İstanbul’u*, Selahattin speaks to the camera addressing the AKP government and says that they put many people like him out to the periphery (“to the hills” in his expression) and asks: “Are we not humans to live in the city?” Another example can be taken from *Canım Sulukule*: While narrating her long and tough life, Gülsüm Abla rhetorically seeks for an answer to her question: “Why are we the ones

²⁵⁴ Harvey, David. “The Right to the City”, p.24.

who are despised? Is it because we are Roma? Are we not human?” Likewise in *Göç*, the director records protest demonstration of the dwellers in Başbüyük where most of them express their anger and discontent about the whole process. Many dwellers reproach the prime minister saying that they are forced to leave their living space for the sake of new houses to be built for rich people. They implicitly point out to violations of their basic housing rights by the government, yet the only thing they can do is to protest and share what they have been going through with the filmmaker and his crew?

Thus, despite a thematic unity “urban activism documentaries” share – i.e. capturing the tragedies of those unfortunates who have become subject to gentrification and urban transformation processes - they yet entail different styles of documentary filmmaking.

b. Aesthetics and Politics of Documentary Filmmaking in “Urban Activism Documentaries”

While the “right to the city” is a major thematic preoccupation of “urban activism documentaries”, the films differ from one another with regard to in terms of their narrative structures. “Urban activism documentaries” have distinguished characteristics and narrative structures deriving from the “practice of mixing different modes” and models of documentary filmmaking.

Bill Nichols talks about this “practice of mixing modes” in documentaries in the sense that a selected film might include elements of multiple models and modes within the documentary genre.²⁵⁵ Here, what is important is which elements the director chooses to emphasize certain things and how he or she applies these elements to convey his or her statement in a particular and personal narrative style. For example, a documentary could contain elements of an advocacy model with a voice-over commentary, while yet carrying aspects of the “expository mode” or the “participatory mode”.

This particular practice can be useful when we think about the divergence of the styles employed by “urban activism documentaries”. The directors of almost all films

²⁵⁵ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2010 (Second Edition), p. 154-55.

discussed above make use of patterns borrowed from different modalities and sub-genres. Hence, as Nichols indicates, this practice is “different from an ‘anything goes’ approach in which filmmakers invent structures and patterns on the spot, without recourse to precedent.” In fact, Nichols continues, “the filmmakers who are familiar with previous work and aware of the basic characteristics of different models and modes typically exhibit a fluidity and grace in their ability to use a wide range of conventions and techniques to create a style, and voice, uniquely their own.”²⁵⁶

“Urban activism documentaries” likewise employ a combination of various conventions and techniques of documentary filmmaking to develop a distinct point of view on the process of urban transformation in Istanbul. At the same time, they seek to raise awareness on the politics of representation by making different aspects of the process of filmmaking visible.

Among “urban activism documentaries” examined in this thesis, *Ekümenopolis* occupies a particular place in several respects. It is the only feature-length film that was commercially released in movie theaters in Ankara and Istanbul. The commercial release is important in the sense that it enabled receiving attention by the mainstream media²⁵⁷. The film in fact became a topic for discussion in the public sphere. *Ekümenopolis* does not revolve around the story of a particular character or a particular district. Instead, the process of urban transformation of the megapolis itself becomes the central subject of the narrative.

Ekümenopolis is directed by İmre Azem who studied political science in the United States and lived there for thirteen years.²⁵⁸ He has been working as a freelance

²⁵⁶ *Ibid*, p. 155.

²⁵⁷ Taken from an unpublished interview with the director, conducted by Can Candan on August 14, 2012.

²⁵⁸ This is taken from the Artist’s Talk event taken place on May 11, 2012 for the FILM 435 course in Sabancı University. He explains the reason why he wanted to make this documentary with an anecdote: while driving a car in 2008, he listens to a speech by a minister on the radio saying that Istanbul needs a third bridge and that people living in Istanbul wants to have this bridge. This makes him curious about the whole issue concerning the construction of the third bridge as well as the transformation projects held in Istanbul and he started to conduct research, to attend conferences and to speak to the experts working on these issues for many years. For more information see: <http://altyazi.net/makale/ek%C3%BCmenopolis-ucu-olmayan-%C5%9Fehir-7-253.aspx> (Date of access: 19/05/2012)

filmmaker since his return to Istanbul in 2008. Azem considers film as the most appropriate medium to reflect one's process of learning about an issue.²⁵⁹ The film draws heavily on an activist discourse, which the director himself mentions in several published interviews.

The type of activism that *Ekümenopolis* employs can be seen to have its roots in the concept of the "right to the city". The director points out that there are several associations, platforms, initiations, and civil society institutions organized against the ongoing processes of transformation. Yet, even though they support each other's causes when necessary, the director believes that there is an urgent need for a strong and integrated collective action involving the existing mechanisms of resistance. He draws attention to the fact that these mechanisms of resistance are already focusing on participatory democracy in urban living. At that point, he is very hopeful about his film for he believes that *Ekümenopolis* gives a clear and strong message to the dwellers of the city and says that the ongoing processes conducted in Istanbul are integral parts of government policies and the private companies on urban planning. Therefore, the necessary grass root movements, resistance, and activism against these policies should be organized around strong collective alliances to be recognized by the existing "urban coalitions".²⁶⁰ They should mobilize the urbanites for initiating grass root movements, which could precipitate a collective struggle for defending the "right to the city". They also should go after establishing powerful participation mechanisms to be actively involved in urban policy-making.

In terms of style, *Ekümenopolis* has a macro-narrative structure. It employs a holistic lens by giving an overview of the implementation of a variety of urban transformation projects in Istanbul. It adopts an analytical approach by showing each detrimental process of restructuring in the city in connection to others. Being divided into six major chapters, the film presents statistical data, flow of extensive instructive information, and visual elements and graphic materials, maps, and animation sequences to convey informative data supporting its case. In a recent interview, İmre Azem underlines put this as follows:

²⁵⁹ This statement is also taken from his talk.

²⁶⁰ <http://altyazi.net/soylesiler/ek%C3%BCmenopolis-ucu-olmayan-%C5%9Fehir-7-253.aspx> (Date of access: 18/07/2012)

“We used animations in order to explain this overlooking perspective in a simpler and clearer way. In short, the only criterion for these choices was this: ‘how can we present this subject matter in 90 minutes to someone who does not have a specialty in these topics? How can we make them sensitive about these issues?’”²⁶¹

Ekümenopolis benefits from the use of aerial shots of the city and archival images of particular news that indicate press statements of the government officials (figure 3.4). Drawing heavily upon the expert opinions –including academicians from different disciplines and several high-rank managers of prominent construction companies-, *Ekümenopolis* presents a didactic narrative of the city. In this sense, it can be considered as an example of the nonfiction model of “advocacy.” In a nonfiction model, it is generally intended is to reveal evidence and examples for a specific case to convince the audience.²⁶² The film likewise seeks to manipulate the viewers by convincing them that Istanbul is “falling” into a process of gradual destruction. Having an assertive tone, the film attempts to incite feelings of reaction and anger on the audience against the ongoing restructuring process in Istanbul. Here, it is important to say that the film actually achieved its goal of drawing reactions of the audience in the printed media.²⁶³ Many critics maintained that the film was a courageous attempt to react against the government in charge and its neoliberal policies in politics and economy. Thus the consensus over the significance of the film as a tool of political intervention was immediately attained. Yet, *Ekümenopolis* also provoked criticism with regard to its politics of representation.

²⁶¹ <http://www.ntvmsnbc.com/id/25346073> Published on May 4, 2012, the title of the interview is “This balloon is obviously going to explode”. (Date of access: 06/05/2012) – my translation.

²⁶² Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, p.150.

²⁶³ After being screened in civil society organizations and festivals during 2011 and commercially released in two movie theaters in Ankara and Istanbul in 2012, the film received special attention from the film critics as well as bloggers on the internet. Several articles have been published in movie magazines such as *Yeni Film* (Vol. 23, June-September 2011) and *Altıyazı* (Vol. 111, November 2011 and Vol. 118, June 2012) while many websites and bloggers posted critiques both in English and Turkish about the film. For instance: <http://www.theguideistanbul.com/news/detail/628> and <http://sinematist.com/belgesel/ekumenopolis-ucu-olmayan-sehir-2011/> (Date of access: 29/06/2012)



Figure 3.4: Three snapshots from *Ekümenopolis*: The film constantly employs aerial shots depicting the ongoing urban transformation in Istanbul. In a sense, the film manages to capture the systematic restructuring, the incessant and ever-growing diffusion of the skyscrapers and modern building blocks throughout the city. Nevertheless, even these screenshots help understanding how the director positions himself within the big picture; he sees and exhibits the changes in the city from above, not always from within the neighborhoods. The camera, for most of the time, floats over the city. (DVD screenshots)

First of all, *Ekümenopolis* attempts to cover the problems of Istanbul through a top-down perspective. While paying attention not to omit any subject related to the whole discussion, I argue that the film becomes exhausting and difficult to follow. It seems as if the director intentionally avoided focusing on one particular problem in the neighborhoods; such as dispossession of the urban poor by the urban transformation

projects or issues primarily related the third bridge. Yet, this avoidance of dwelling on a single discussion in its entirety left the documentary without a specific focus. In fact, the film presents each chapter without any sense of profound contextualization on the subject matter.

The lack of focus is more comprehensible when we think about the narrative structure: the film does not embark upon a single problem or a particular character that the story revolves around. This, not only complicates the structure of the film, but the focus is not also clear: therefore the information is superficially given about the whole process. For instance, the question concerning the construction of the mass housing is the specific subject discussed in the fourth chapter of the film, entitled [*Anti*] *Social Building Model*]. The chapter aims to make a correlation between the 1960s' Germany and the 2010s' Istanbul, by claiming that the mass housing projects to be constructed by TOKİ in Istanbul will create an “anti-social environment” for people. Yet, the correlation that is supposed to reinforce the negative externalities of the mass housing seems far-fetched: the comparison distorts the main point of the film, which is to indicate the negative outcomes of the construction of the third bridge. Moreover, the focus of the film is also dispersed through expert consultations: constituting nearly the two-third of the film, interviews conducted with the academic and professional experts are of vital importance for the sustainability of the story (figure 3.5). Yet, if these excerpts are to be removed, the film would lose its persuasive foundation.



Figure 3.5: Examples of expert interviews in *Ekümenopolis*: (left) Mücella Yapıcı; President of the Disaster Committee of the Chamber of Architect and (right) Haluk Sur; CEO of the foundation of Real Estate Investment Company (GYODER). There are other academicians as well as businessman upon whose opinions the narration of the film is largely based. (DVD screenshot)

Anthropology and sociology use specific methods for empirical fieldwork

investigation as well as scientific data concerning the given area, social structure, or a given society. They do not deal with top-down analysis of the societies with an emphasis on macro-level superficial inferences. On the contrary, they launch into extensive research strategies examining thoroughly the inner-mechanisms and power relations within the area of study.

When looking from a social science perspective, *Ekümenopolis* has serious deficiencies. The film includes stories of the working class members exposed to urban transformation in three different neighborhoods, namely Sulukule, Başbüyük, and Ayazma. Coming from different ethnic origins and economic background, the accounts of the dwellers in three districts constitute a very small section of the film. In fact, the audience is not given a chance to comprehend the big picture in the selected neighborhoods. For instance, there is no clear explanation or information given in the film about whether the process of restructuring is conducted in the same way in all places. Likewise, there is no indication about whether the dwellers in the given districts are all opposing to the ongoing process of transformation. Hence, it has been gradually accepted by many scholars that some of the de facto *gecekondu* owners make significant profits out of the process whereas for many others, the so-called “occupiers” of the lands having no land title or housing rights²⁶⁴, the process is no more than a living hell. The complexity in the housing and property structure remains untouched throughout the film; not least because the primary goal of the film is to provide a big picture of the restructuring process.

Moreover, no analysis is given concerning the structural characteristics of the districts in question; including the demography of the selected neighborhoods, statistical data on the ratio of people coming to the neighborhoods through internal migration, extensive data study on the occupations of the dwellers, and any articulation of the existing power relations among the dwellers within the districts.²⁶⁵

Considering its assertiveness and didactic structure, it is possible to argue that *Ekümenopolis* employs characteristics of the “advocacy” model of the nonfiction

²⁶⁴ Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu, “Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başbüyük and Tarlabası”, p. 56.

²⁶⁵ Some of the points of critique about *Ekümenopolis* come from an informal interview with a scholar of sociology who asked his name not be mentioned.

documentary cinema merged with some elements of “expository mode”. The “expository mode” of filmmaking requires “direct address commentary” and the prevalence of voice-over.²⁶⁶ It also gives “priority to the spoken word to convey the film’s perspective from a single, unifying source. This, in turn, facilitates comprehension.”²⁶⁷ Even though *Ekümenopolis* does not involve voice-over narration, “direct address commentary” is sustained through expert consultations as well as statistical data and graphics full of scientific information. In fact, the storytelling in the film is not only built on the basis of opinions of the experts to express a rather homogenous statement over the ongoing process. In order to reach a conclusion about the negative outcomes of the process, the film strategically uses expert consultations to create an implicit voice-over effect: it aims at creating a sense that the opinions of the experts intrinsically and naturally form a common discourse against the process of transformation without using an additional a voice-over in the film.

The film has been screened in several universities, during festivals in Turkey and abroad and by civil society organizations for the last two years. The only fund-raising platform on the internet in Turkey (so far) called “Projemefon”²⁶⁸ has been making public announcements to raise money for the movie to be screened in movie theaters for a limited period of time in 2012. The effort gave result so that the film was screened at two movie theaters on May 4, 2012, one in Istanbul and the other in Ankara.

While *Ekümenopolis* explores the problems of urban transformation through a macro perspective with the presence of elements from the “expository” mode of documentary filmmaking, there is no other film among “urban activism documentaries” examined in this thesis that contain a similar holistic macro-narrative structure. Yet, it is possible to suggest that *Selahattin’in İstanbul’u* and *Göç* share certain elements of the macro-narrative structure. These films also entail different aspects of the direct cinema style.

Selahattin’in İstanbul’u revolves around Selahattin, a peddler of Roma origin. The film is about Selahattin’s story of involuntary displacement from his native neighborhood Sulukule to the TOKİ buildings in Taşoluk district at the outskirts of the

²⁶⁶ Nichols, Bill. p. 154-155.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 154.

²⁶⁸ “Fund to my project” in English.

city. He continues to work in several districts of Istanbul after having moved to Taşoluk. Yet, he regularly visits his old neighborhood where his friends and the past wait for him. It is precisely these moments in Sulukule that Selahattin reveals where he really belongs to: the viewer gradually comes to an understanding of not only what Selahattin is going through, but also what the demolitions in Sulukule district mean to its Roma dwellers. For instance, in one scene Selahattin talks to the owner of one of the coffee houses in Sulukule. Throughout the conversation, Selahattin aims at finding out what his friend thinks about the whole process while we, the audience, witness his complaints and anger towards the policies conducted in the neighborhood through an ironic lens: “God bless our mayor, our prime minister, and our president. They finally got rid of us. They threw us out of these hills where there is nobody caring about us. ‘Isn’t there someone to hear us’, I want to scream.” (figure 3.6). This scene is a powerful one throughout the film in the sense that it exemplifies the gradual dispossession of the urban poor from the “right to the city”.

During the interview, Aysim Türkmen pointed out that she had gone to Taşoluk buildings two months after some of the families from Sulukule had moved in the district. She claimed that people had nothing but still a slight chance to go back to their neighborhoods in the very first months. Yet, she continues, they gradually gave up on their one and only hope and they got stuck in Taşoluk, in total despair. In this sense, the scene mentioned above is one of the significant visual representations of the helplessness and unhappiness that the Roma have been experiencing throughout the urban transformation.



Figure 3.6: Selahattin complains about the process of urban transformation conducted in Sulukule by ironically thanking to the prime minister and the mayor of Fatih municipality while talking to his friend in his coffee house. (DVD screenshot)

Türkmen's relationship with Istanbul derives from the fact that she was born and raised in the city. She believes that the struggle of Roma people for regaining Sulukule is important in the sense that it was (and still is) a symbol for the urban resistance movements in Istanbul. She admits that due to the kind of empathy that she and her crew established with the dwellers, they were involved more into the process and sometimes they had difficulties in maintaining their distanced while shooting the film.²⁶⁹

Another motivation for Türkmen for making this film is her critical questioning of the AKP government's urban transformation policy. She thinks that the AKP government is competent in suppressing oppositional movements due to its powerful majority in the parliament.²⁷⁰ She believes that in order to be successful on the way to resist and have a voice in defending the right to the city, one should examine critically how the AKP government promotes the idea of modernity. According to her, the ideology emphasizing modernization and renewal in the city works successfully in legitimizing the mechanism of appropriation of urban land. She argues that the

²⁶⁹ Taken from the interview conducted on January 25, 2012.

²⁷⁰ It is taken from the same interview. The AKP's power derives from the fact that the party occupies the majority of the seats in the parliament at the time this thesis is written, and every proposed law by the government to be voted is formed and accepted according to the will of the party.

government secures itself through the fact that many people actually want to live in a utopia, which is supposedly provided through the transformation of the city. This utopia appeals to the richest as well as the poorest in society. Only a small number of people living in places like Başbüyük, Sulukule, Balat, and Tarlabası –the districts close to the city center, therefore located on valuable land, and going through the process of transformation- protest against the process of demolition, displacement, and dispossession initiated by the government. The majority does not criticize this policy.

As indicated in the previous chapter, the direct cinema movement includes elements of the “observational mode”: it entails, in other words, records of everyday life experiences with minimal involvement to the raw material, that is, actuality. Its practitioners claim that any kind of manipulation or intervention of the filmmaker to what is happening (and what is recorded) would distort the reality. Drawing mainly upon the 'fly-on-the-wall' style, direct cinema “is a study of individuals or institutions, characterized by close and detailed observation and the quasi-invisibility of the recording team.”²⁷¹ In accordance with her motivation about making a film about the process of restructuring, Aysim Türkmen’s film borrows certain elements from the direct cinema movement as this movement implies the presence of the film crew in the film. The film also employs different technical methods and narrative structures derived from other models or modes of filmmaking. It engages mostly with the “observational mode” of filmmaking which, in Nichols’ account, highlights “the life as it is lived while social actors engage with one another ignoring the filmmakers.”²⁷² He further explains the characteristics of the mode as the following:

“Often the characters are caught up in pressing demands or a crisis of their own. This requires their attention and draws it away from the presence of filmmakers. The scenes tend, like fiction, to reveal aspects of character and individuality. We make inferences and come to conclusions on the basis of behavior we observe or overhear. *The filmmaker’s retirement to the position of observer calls on the viewer to take a more active role in determining the significance of what is said and done.*” (emphasis added.)²⁷³

²⁷¹ <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/698785/index.html> (Date of access: 30/06/2012)

²⁷² Nichols, Bill. p. 174.

²⁷³ *Ibid*, p. 174.

The film focuses on what Selahattin goes through in his daily life practices without any intervention of the film crew to the ongoing situations. In other words, particular scenes are recorded by the crew within the contours of ordinary life in a calculated moment to reveal what is intended to be transmitted through the film. An example of this is the demolition of a coffee house which has been used as the workshop for the children of the district. The camera captures the moment of demolition of the building while it also follows how Selahattin reacts to the event: the demolition makes him break out in tears while he remains silent watching it and listening to another dweller saying that this workshop was a hope for the neighborhood but it disturbed the government and the municipality so much that they demolished it (figure 3.7). He further claims that the workshop was important since it was the place where the children studied, painted, learned to read, and played on cold days. Hence, this powerful scene would not have been recorded were not the director's cameraman with her at the moment, let alone Selahattin's true reaction to the event. Thus, even though the film, for the most part, dwells on observations by the director²⁷⁴ and gains meaning through the perception of the viewer, it nevertheless includes constructed parts (unclear) to attain a refined narrative.



Figure 3.7: Snapshots from *Selahattin'in İstanbul'u*: Selahattin desperately watches the demolition of the building where workshops for neighborhood kids were organized. He cannot do anything, but weeps in silence. (DVD screenshot)

²⁷⁴ The observation and anthropological fieldwork study of the director find meaning into her activism in the sense that she is one of the founders of the solidarity association in Sulukule called "Sulukule Platformu": <http://sulukulegunlugu.blogspot.com/> (Date of access: 06/07/2012)

Screened in various film festivals and civil society organization, the film is also available on Vimeo.²⁷⁵ *Selahattin'in İstanbul'u* recently won the Best Documentary Prize in the 7th Akbank Short Film Festival in 2011.

Similar to a certain extent to *Selahattin'in İstanbul'u*, *Göç* intensively uses techniques of the direct cinema tradition. The film is structured into two parts. The first part displays an interview conducted with a young couple from lower-middle class origin living in a *gecekondu* in Başbüyük. The couple talks to the camera about their current condition and what they think they are going to face after the demolition process (figure 3.8). The second part of the film focuses on what took place on the forty-eighth day of the protest of dwellers against the demolition process. During their interview with the young couple, the members of the crew (including the director) are supposedly behind the camera but they are not seen; we presume that the couple answers the director's questions. Similarly during the forty-eighth day of the protest against the demolition process, the dwellers are interviewed by the film crew to get their instant opinions (figure 3.9). All the interviewees look directly into the camera and they express how they feel and think about the current practices of the municipality and the central government, the inequalities they are facing, and the unjust treatment imposed by the state. Except from the archival footage of the conflict between the dwellers and the police forces – taken from Hayat TV (which constitutes nearly the last 7-8 minutes of the documentary), the rest is filmed by the crew.



Figure 3.8: Young couple talks about the detrimental effects of the transformation. (DVD screenshot from *Göç*)

²⁷⁵ <http://vimeo.com/24787859> (Date of access: 10/08/2012)

Başbüyük is a working-class neighborhood located in Maltepe district on the Asian side of Istanbul. Having been an industrial locality, its population has increased to 20.000 due to internal migratory flows from central and northeastern parts of Turkey. Kuyucu and Ünsal argue that the reason why people are attracted to settle in the neighborhood lies in the “availability of vacant state-owned land and the proximity to factories.”²⁷⁶ The property structure in the neighborhood is complicated in the sense that most of the settlers are considered as “occupiers” of the lands whereas the others have de facto right (granted by the amnesty acts from the previous governments) to own and build *gecekondu*. Thus, the process of transformation created discomfort among residents. Yet it was beneficial for the municipality and private companies to execute their projects in an ambiguous environment. The film aims at testifying to the devastating events emerging out of the violations over the housing rights of a group of people. It argues that most of the dwellers in Başbüyük resist the current land regime providing profit-making strategies for the big construction companies whereas it targets the lives of underprivileged and poor people.



Figure 3.9: Interviews conducted with the residents during their protest in *Göç*. It is important to note that they directly speak to the camera. (DVD screenshot)

Since they are not visible in the mainstream media, what the crew intends is to render these grass root movements visible in the alternative sources of networks such as the internet and independent screenings in civil society organizations.

The visibility of the neighborhood in the public sphere requires capturing moments of constant struggle along with significant instances of human rights’

²⁷⁶ *Ibid*, p. 56.

violations such as brutal displays of police power against the dwellers (figure 3.10). It is meaningful for the crew to employ the “observational mode” since this mode catches daily life practices of people pretending as if the camera does not involve itself in the process of filmmaking. In that sense, it shows very well what has actually happened at a particular moment in the area. This mode is also beneficial for drawing public attention to the fact that state violence occurs somewhere near or away from other people in the same city. This, in turn, can trigger a resistance movement among the dwellers of the city.



Figure 3.10: A DVD screenshot depicting the police violence over the dwellers during the protest in *Göç*.

Yet, the “observational mode” used in *Selahattin’in İstanbul’u* and in *Göç* differs in a significant way: while in the former is used as an auxiliary technique that renders the documentary powerful as a creative work of art (benefiting from non-fictional and fictional elements at the same time), in *Göç* this particular mode becomes the primary tool of storytelling, intensifying the effect of witnessing more real time events that would not be repeated in the same manner such as the violent intervention of the police forces in the neighborhood.

The director and the crew were involved in the fieldwork studies organized by the İMECE, a non-government collective organization called “*Toplumun Şehircilik Hareketi*” (Urbanism Movement of the Society). Being a scholar of sociology who

actively works on urban studies²⁷⁷, Ezgi Bakçay mentioned that she lived in the area for more than a year in order to become familiar with the social dynamics of the neighborhood.²⁷⁸ She believes that it is of vital importance to render injustice visible in every step of life. Acknowledging that it is hard to tolerate the violence inflicted upon the dwellers, she claims that it would be impossible to get together and organize a powerful resistance mechanisms were it not for these kinds of violent footages depicting conflict. Defining her work as “militant filmmaking” which emerges out of the existing grass root social movements, she contends that it is of urgency for the militant filmmakers to produce films as quickly as possible to fulfill the needs of everyday politics.²⁷⁹ In this sense, it is possible to draw a parallel between the “militant filmmaking” and the Young Filmmakers’ movement emerged in the late 1960s in Turkey; the militant filmmaking seems to organize as a collective action rather than an ambitious attempt of a small group of filmmakers. Enis Rıza, one of the prominent figures of the movement explains that their attempt was to make the camera accessible for many people possible. The naïve and faithful spirit of the movement can be traced from Rıza’s accounts as he indicates that not only the filmmakers but also people who supported them were donating blood only for continuing to make more films.²⁸⁰

Involving real-time footage, which can convey simple, yet direct meaning without using voice-over or the presence of the crew before the camera, would turn into a powerful and preferred mechanism of filmmaking. In this way, not only would the production and the circulation of the films occur in an effective way. It also paves the way for the audience to mobilize and take the necessary action. Bakçay indicates that her motivation for making this movie comes from the fact that she wanted to get involved in a collective movement that can materialize the improvement in the lives of working class people as well as in overall urban setting. When asked about the whole process of transformation and the effects of neoliberal economy occurring in Istanbul as well as in Turkey, the director states that “the expression of ‘*rantsal dönüşüm*’

²⁷⁷ She is currently writing her doctorate dissertation at Marmara University where she has been teaching courses on art theories and methodologies.

<http://istanbulhatirasi.org/egitmenler/ezgibakcay.htm> (Date of access: 09/05/2012)

²⁷⁸ Taken from the interview conducted via internet on April 3, 2012.

²⁷⁹ Same interview.

²⁸⁰ Taken from the transcription of the classroom conversation taken place in March 26, 2008 conducted by Can Candan.

(transformation through unearned income) summarizes everything and opposition and resistance movements against that particular issue can be defined as a ‘defense of living spaces’.”²⁸¹

Göç was screened in various festivals and non-governmental organizations in Turkey as well as abroad. Bakçay indicates that, the film has been screened on several occasions specifically for the dwellers of the neighborhoods engaging in urban struggle. It is also currently available on İMECE’s website.²⁸²

As different from “urban activism documentaries” discussed above, the works of Nejla Osseiran and Fatih Pınar can be defined as “micro-narratives”. These films articulate a more sensual aesthetics and politics of filmmaking.

Nejla Osseiran is the director of *Canım Sulukule / My Beloved Sulukule* and *Nerede Yaşarsan Yaşa! / Don’t Care Where You Live!* She is a free-lance documentary filmmaker, photographer and language instructor at a university. Having been engaged in photography since her university years in Ankara, she has then continued to take photos in various districts in Istanbul as well as other big cities in Turkey. Started to take photographs in Sulukule on her friend’s request five years ago, Osseiran has kept going to the district for a long time and developed strong ties with the dwellers. She conducted interviews with people in Sulukule and took their pictures in the summer of 2007 and continued to work there until the demolition process was completed in 2009. She decided to record the voices of people during her casual conversations with them. She then juxtaposed voice recording with her photographs. The reason why she made this film can be found in her definition of activism. Osseiran believes that everyone can resist and challenge ongoing inequalities in society by using the means of expression that they master best – hers is photography.

Nejla Osseiran builds her two films upon a micro-narrative structure. Departing from an interview conducted with Gülsüm Abla, a Roma dweller of Sulukule, *Canım Sulukule* emphasizes the story of a particular individual. Born and raised in Sulukule, Gülsüm Abla recounts not only what happened to her family but also what makes the

²⁸¹ From the interview with Ezgi Bakçay.

²⁸²

http://www.toplumunsehicilikhareketi.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=14&Itemid=19 (Date of access: 10/05/2012)

lives of Roma people in the district worse throughout the whole process. She talks about the alleged defamation that resulted in her son's being imprisoned. She declares that this false accusation made her life miserable since her health worsened. And on top of it, her house, the haven where all of her memories were standing still, was under the constant threat of being demolished by the municipality. Acknowledging the fact that her house would eventually be demolished, she decided to finally talk to the director. Nejla Osseiran recounts this as follows:

“Gülsüm Abla did not have her photo taken for quite a long time, she was very resistant about it. Yet one day, she came from visiting her son (he was in jail) and “come and take a photo of me”, she said. She gave her consent only because she wanted to send the photo to her son. She finally accepted to talk to me after two years.”²⁸³

Photo-interview style of narration requires the flow of still images accompanied by a selected number of interviews about the subject. Nejla Osseiran points out that she conducted many interviews with the Sulukule dwellers over two and a half years. Yet, when she finally started editing the film she realized that many of the interviewees raised several issues but Gülsüm Abla spoke about everything. Her narration was so fluent and dense that Osseiran decided to put almost what Gülsüm Abla poured out.

Nejla Osseiran's other film *Nerede Yaşarsan Yaş!*, tells the story of a particular historical district in Istanbul, Tokludedede, which is about to be demolished in the ongoing process of transformation. Composed of moving images of the neighborhood and interviews with the long-time dwellers as well as the activists working on the issue, the film explains the history and the demographic structure of Tokludedede. Yet it focuses more on what goes after the demolition process inaugurated by the Fatih Municipality in 2006. The film starts with the historical description of the neighborhood through the voice-over of the director. After her emphasis on its being declared a renewal area by the municipality, the film shows the effects of the process on the residents. A woman, for example, states that they resist as much as possible against the demolition of their houses and the violation of their housing rights, therefore they submitted a collective petition to the municipality. Or a dweller who has been living in Tokludedede for 42 years, criticizes the ruthless regime of displacement since the municipality attempts to

²⁸³ Taken from the interview conducted on February 8, 2012.

evacuate his house. His explanation and rhetorical question clearly highlight the main argument of the film: “Even if I restore my house, I cannot stay here. Can you imagine? Why can’t I stay now? I have been living here for 42 years, why can’t I stay now?” The collective resistance of the dwellers is supported by the statements of the activist-academics in the movie. The film ends with the silent and mournful departure (or rather the expulsion) of the woman who was depicted in the movie when the water supply of her house was forcefully cut off.

Spending a lot of time in the given neighborhoods, Nejla Osseiran built strong relationships with the dwellers. She admitted that she became a trusted friend for the older people in the neighborhood whereas she was “Nejla Abla” (Sister Nejla) for the children or young people. The notion of trust is heavily important for her work. She believes that it was due to her honesty and intimate connection with the dwellers over the years that her films convey a genuine portrayal of the neighborhood. Moreover, it stimulates sensuality and empathy of the audience, thus they became more tolerant and sensitive about those who are deprived of the means for survival. Osseiran indicates that the people of Sulukule themselves wanted to have their pictures taken and they posed for the camera desiring to have one last memento in their native homeland (figure 3.11). Taking photography as a medium for social responsibility, she initiates help mechanisms through her immediate surroundings or through establishing networks of solidarity association called “Sulukule Platformu”. Moreover, she points out that it also produces an equal relationship between the director and the people photographed: they look at the director in the eye and give their consents to be photographed.²⁸⁴ The power of the director by virtue of the presence of the camera and her standpoint in the field could easily be destroyed with deliberate objection of the subjects if they do express any kind of reluctance for interview or photography. Her attempts to build equal relationship built on trust and active involvement and participation in daily life activities paves the way for employing the “participatory mode” of filmmaking.

²⁸⁴ From the same interview.



Figure 3.11: A snapshot that clearly expresses the willingness of the couple to pose for Osseiran's camera. What is brilliant about this snapshot is that the (conscious or unconscious) synchronization of the still image of the couple and what Gülsüm Abla says (in the subtitle) summarizes the way the Sulukule people were constantly obliged to clear their names before the state mechanisms as well as in the eyes of the majority in the society. (DVD screenshot)

Different from her previous film, in *Nerede Yaşarsan Yaşa!*, Nejla Osseiran benefits from the practice of mixing different techniques or modes. Requested by Amnesty International to be shared on the website with international audience, the film involves voice-over of the director briefly explaining the ongoing process of transformation in Tokludedede district. Even though the presence of the director through voice-over would normally have called for the “expository mode” of filmmaking, the interviews conducted with dwellers of Tokludedede as well as activists and researchers working in the area with local people foreground traits of observatory and participatory filmmaking.

Canım Sulukule was screened in Boğaziçi University Mithat Alam Film Center in May 2010 along with various festivals and organizations of civil society institutions. It is available on director's Vimeo page.²⁸⁵ Her second film, *Nerede Yaşarsan Yaşa!*, is available on *Slum Stories*' website as well as on the director's Vimeo page.²⁸⁶ Osseiran believes that the internet is an important tool for drawing attention to all kinds of social and political issues. It is also a platform for circulating films and other materials in social sharing websites.

²⁸⁵ <http://vimeo.com/19842109> (Date of access: 19/05/2012)

²⁸⁶ <http://vimeo.com/34149745> (Date of access: 26/06/2012)

Similar to Nejla Osseiran's documentaries, Fatih Pınar's photo-interviews pays close attention to the minor-narratives of the people living in particular "areas of urban destruction".²⁸⁷ In other words, he is interested in both the people and the districts of Istanbul as the main subjects of his works. Fatih Pınar is a professional photographer. He produced photo-interviews for *Atlas Geography Magazine* between the years of 1998 and 2004. He worked as a freelance photographer until 2009, the year in which The Union of Turkish Engineers and Architects [TMMOB] Istanbul Branch commissioned him for shooting documentaries about twelve districts of Istanbul undergoing urban transformation: Derbent, Ayvansaray, Yenikapı, Beyoğlu [Emek Movie Theater], Kumkapı, Balat, Süleymaniye, Sulukule, and Tarlabaşı. He completed this project within a year and a half (from the beginning of 2009 to the summer of 2010). Having prepared news topics including different culture and community-based journalism especially in Turkey while working for *Atlas Magazine*, Fatih Pınar furthered employing the technique of photo-journalism in all of his documentaries. His works problematize the issues of social, political, and economic inequalities in society and they aim to render those who are marginalized and excluded from society visible through audiovisuality. Pınar's key motivation in making these films derives from the fact that he has been living in Tarlabaşı since 2002. He first put together a portfolio consisting of photos taken in the district with his neighbors, and participated in the Wordpress Photo Master Class Competition with it. Using photography as a means for telling his story, he extended this project to a large-scale portrayal of the process of urban transformation and its effects on peoples' lives. Pınar contends that that the relationship between the AKP policies and the dynamics of neoliberal economy goes hand in hand in a successful way.

His works on Tarlabaşı and Emek Movie Theater consciously tackle the destruction of the historical buildings, for the sake of profit-making. Being both a journalist working in the area and a resident in Tarlabaşı affected by the process, the demolition of the buildings has a special meaning for the director: for one thing, he documents the disappearance of the collective and public history of the area, while at the same time he is partially exposed to the ongoing process as close neighbor of those who have already been expelled. Therefore, it is already taken for granted that his works

²⁸⁷ This term is used by Fatih Pınar on his website to define the areas of transformation. www.fatihpinar.com (Date of access: 06/07/2012)

derives from participant observations. He especially made people of the area speak for themselves as the main actors affected by the strict implementations of the state mechanisms. Meanwhile, he foregrounds auditory and visual elements in his works, with a strong focus on sensuous rhythm and the “poetic mode” of filmmaking.

All the films that Pınar shot for this project are available both on Vimeo and on Fatih Pınar’s personal website.²⁸⁸ Even though the director was unable to organize public screenings in the selected neighborhoods, the videos have been screened in various civil society organizations and in various exhibitions.²⁸⁹ The films can also be reached through communication networks such as Bianet and Ntvmsnbc.

²⁸⁸ <http://www.fatihpinar.com/default.asp> (Date of access: 10/05/2012)

²⁸⁹ One of the recent exhibitions where he has contributed was called “Where Fire Has Struck”, held in Tophane Tütün Deposu in 2011.
http://www.depoistanbul.net/en/activites_detail.asp?ac=45 (Date of access: 19/05/2012)

CONCLUSION

“A day may come when these days would be over.”²⁹⁰

In the light of the discussions throughout the thesis, it is possible to argue that the “urban activism documentaries” attempt to present new ways of taking action through audiovisual representation of a fact –the ongoing urban transformation. The success of the “urban activism documentaries”, if any, comes from the fact that they pave the way for discussing documentary filmmaking as a form of activism and resistance mechanism. They are both the means for conveying the grass root movements emerging out of urban restructuring processes, and also the mechanisms through which the directors share their dissentient opinions.

However, it is important to indicate that the thematic unity of the “urban activism documentaries” does not necessarily call for a homogenous and single narrative structure. Some films *Ekümenopolis* insist on a macro-narrative structure drawing special attention to the holistic understanding of the urban transformation process in Istanbul. They urge urban subjects to take action against the ongoing process

²⁹⁰ This is a writing on the wall of a *gecekondu* in Sulukule which appears in Nejla Osseiran’s *Canım Sulukule* (2010). The Turkish version is “Bir gün gelecek, bu günler bitecek.”

of urban restructuring by showing what is at stake. This kind of macro-level interpretation of the process of urban restructuring brings about a top-down analysis which does not always pay sufficient attention of the heterogeneity and differentiation of social relations and strategies of survival. The documentaries tend to employ micro-level narratives. They seem to establish a more intimate relationship with the current grass root movements. In addition to that, these micro-narratives tend to pay more attention to include individual stories and subjective voices of the people in the given neighborhoods.

As argued in the first chapter, the oppositional grass root movements are defined as “powerful and novel practices of claiming and redefining places” in the urban space.²⁹¹ Yet, even though they face various challenges coming from both the state mechanisms and the corporate bodies²⁹² they are slowly but steadily growing into a global struggle. At that point, I think that the micro-narrative style would be a more suitable form for urban activism documentaries in the sense that it is based on the genuine life stories of displaced and dispossessed people; people who are physically and mentally deprived of their homes and pasts, and who are impoverished and more marginalized than ever.

Ulus Baker introduced the possibility of the sociology of affects through the visual representation of “affective character of social types”²⁹³. In line with his opinions, I argue that “urban activism documentaries” are of genuine means to capture the affects through specific instances. The moments of disappearance, violence, and traumatic experiences are best illustrated through the audiovisual representation of the people, districts, and the process of transformation itself. The power of the audiovisual also renders those who are from the underprivileged, marginalized, and dispossessed communities visible within society. With all the discussions and analyses that have attempted to put forward in this thesis, it can be said that the “urban activism documentaries” of the 2000s are to function as the primary medium for both defining

²⁹¹ Aslan, Şükrü. *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, p.86.

²⁹² Ünsal and Kuyucu, p. 66.

²⁹³ Baker, Ulus. “From Opinions to Images: Towards a Sociology of Affects”, (unpublished doctorate dissertation), Middle East Technical University, 2002, p.72.

and expanding alternative spaces for urban politics and activism in existing circumstances. It is of vital importance that the alliance between the urban activism and the documentary filmmaking would last so far as it provides concrete solutions for the people who are suffered the most in the process.

BIBLIOGRAPHY

Ahıska, Meltem. *Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting*, London: I. B. Tauris, 2010.

Akbulut, Hasan. "Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış", *sinecine* 1(2), pp. 119-124.

Aslan, Şükrü. *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Atasoy, Yıldız. "Cosmopolitan Islamists and Globalization", Turkey, Islamists and Democracy: Transition and Globalization in a Muslim State, London: I. B. Tauris, 2005.

Ayata, Bilgin and Deniz Yüksek, "A belated awakening: National and international responses to the internal displacement of Kurds in Turkey", in *New Perspective on Turkey*, no. 32 (2005), pp. 5-42.

Ayata, Sencer. "Varoşlar, Çatışma ve Şiddet." *Görüş*, no. 18 (1981): 18-23.

Aytaç, İren Dicle. *Marshall Planı Filmleri (1948-1953): Türkiye Örneği*, (unpublished master thesis).

Baker, Ulus. "From Opinions to Images: Towards a Sociology of Affects", (unpublished doctorate dissertation), Middle East Technical University, 2002.

Balaban, Osman. "İnşaat Sektörü Neyin Lokomotifini", *Birikim "İnşaat Ya Resulullah"*, October 2011, no:270, pp. 19-26.

Bartu Candan, Ayfer and Biray Kolluoğlu, "Emerging spaces of neoliberalism: A gated town and a public housing project in İstanbul" in *New Perspective on Turkey*, no. 39 (2008), pp. 5-46.

Bayrakdar, Deniz and Elif Akçalı. "İstanbul Convertible: A *Magic Carpet Ride* through Genres", *Orienteering İstanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010.

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso, 1997.

-----'. 'Introduction: New York Calling' in Marshall Berman and Brian Berger ed. *New York Calling: From Blackout to Bloomberg*. London: Reaktion Books, 2007.

Birth, Kevin. "The Creation of Coevalness and The Danger of Homochronism", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, (N.S) 14, pp. 3-20.

Bozdoğan, Sibel. *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, Seattle: University of Washington Press, 2001.

Bozkulak, Serpil. "'Gecekondu'dan 'Varoş'a: Gülsuyu Mahallesi.'" In *İstanbul'da Kentsel Ayrışma: Mekansal Dönüşümde Farklı Boyutlar*, edited by Hatice Kurtuluş, 239-66. İstanbul: Bağlam, 2005.

Candan, Can. "Eczacıbaşı Kültür Filmleri", *Altyazı*, Haziran 2010, p. 76.

Candan, Can. "Yeniden itibar gören tür: Belgesel," *Milliyet Sanat*, May 2006, pp. 66-68.

- Crawford, Peter Ian. "Film as discourse: the invention of anthropological realities", Crawford, Peter Ian & David Turton. *Film as ethnography*. eds., Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Curator Hou Hanru interviewed by Nilgün Bayraktar "Optimism reconsidered", *Oriental Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010.
- Çakıcı, Gülçin. *Suha Arın Belgesellerinde İnsan-Mekan İlişkisi*, (unpublished masters thesis), Maltepe University, 2007.
- Çakır, R. "Milli Görüş Hareketi". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: İslamcılık* (Volume 6), T. Bora & M. Gültekinil (Eds.), İstanbul: İletişim, 2011, pp. 544-575.
- Çavdar, Ayşe. "Görünür Fanteziler: Büyüklük Kimde Kalsın?", in *Birikim "İnşaat Ya Resulullah"*, October 2011, no:270, p. 52-61.
- Deutsche, Rosalyn and Cara Gendel Ryan, "The Fine Art of Gentrification", in *October*, Vol. 31 (Winter, 1984), pp.91-111.
- Eligür, Banu. *The Mobilization of Political Islam in Turkey*, New York: Cambridge University Press, 2010.
- Ellis, John. "Dancing to Different Tunes: Ethical Differences in Approaches to Factual Film-making" in *Truth or Dare: Art & Documentary*, ed. Gail Pearce and Cahal McLaughin, Chicago: Intellect Ltd., 2007.
- Erder, Sema. *İstanbul'a Bir Kent Kondu: Ümraniye*. İstanbul: İletişim, 1996.
- . *Kentsel Gerilim*. Ankara: Uğur Mumcu Araştırmacı Gazeteci Vakfı, 1997.

- Erdoğan, NeziH and Deniz Göktürk. "Turkish Cinema", *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, ed. Oliver Leaman, New York: Routledge, pp. 533-567.
- Erman, Tahire. "The Politics of Squatter (*Gecekondu*) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse", *Urban Studies*, Vol. 38, No. 7, 2001, pp. 983-1002.
- Evren, Burçak. *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları, 2003.
- Göktürk, Deniz. "Projecting Polyphony: Moving Images, Traveling Sounds" *Orientalizing Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010.
- Gülalp, Haldun. "Modernization Policies and Islamist Politics in Turkey", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, Washington: Washington University Press, 1997.
- Harvey, David. "The Right to the City", *New Left Review* 53 (2008), pp. 23-40.
- , *Paris, Capital of Modernity.*, New York: Routledge, 2003.
- Hayword, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*, London: Routledge, 1996.
- Işık, Oğuz, and M. Melih Pınarcıoğlu. *Nöbetleşe Yoksulluk: Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim, 2001.
- Karaca, Banu. "The Politics of Urban Arts Events: Comparing İstanbul and Berlin", in *Orientalizing Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, p. 234-250.

Karaman, Ozan. "Remaking Space for Globalization: Dispossession through Urban Renewal in Istanbul", (unpublished Ph. D thesis), University of Minnesota, 2010.

Kasaba, Reşat. "Kemalist Certainties and Modern Ambiguities", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, Washington: Washington University Press, 1997.

Keyder, Çağlar. "The Setting", in *Istanbul: Between the Global and the Local*, ed. Çağlar Keyder, Rowman and Littlefield Publishers, Inc. 1999, pp. 3-28.

------. "Istanbul into the Twenty-First Century", in *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, pp. 25-34.

------. "Whither the Project of Modernity? Turkey in the 1990s", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, Washington: Washington University Press, 1997.

Kırel, Serpil. "Pelın Esmer'in "Oyun" Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri", *Culture and Communication*, 2009, 12(1), Kış, 127-159. (p.137)

Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1979.

Nichols, Bill. "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde", *Critical Inquiry*, Vol.27, No.4 (Summer, 2001), pp. 580-610.

------. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2010 (Second Edition).

Miéville, China. "Oh London, You Drama Queen", *International Herald Tribune*, (March 1, 2012)

<http://www.nytimes.com/2012/03/04/magazine/china-mieville-london.html>

(Date of access: 15/05/2012)

Mutlu, Dilek Kaya. “The Russian Monument at *Ayastefenos* (San Stefano): Between Defeat and Revenge, Remembering and Forgetting”, *Middle Eastern Studies*, Vol. 43, No.1, 75-86.

Natter, Wolfgang. “The City as Cinematic Space: Modernism and Place in *Berlin, Symphony of a City*”, *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, ed. Stuart C. Aitken and Leo E. Zohn, Rowman&Littlefield Publishers, 1994, pp.203-228.

Nolan, Peter. *Transforming China: Globalization, Transition and Development*, London: Anthem Press, 2004.

Öcal, Devran Koray. Taken from the chapter called “The 1980 Military Intervention and the Reconstruction of Turkish Social and Political Life”, (forthcoming master thesis), Istanbul Technical University, 2012.

Öncü, Ayşe. “The Politics of Urban Land Market in Turkey: 1950-1980. *International Journal of Urban and Regional Research*, 12(1) (1988), pp. 38-64.

Öncü, Ayşe and Petra Weyland. *Space, Culture and Power: New Identities in Globalizing Cities.*, ed. Ayşe Öncü and Petra Weyland, London: Zed Books, 1997.

Özyürek, Esra. *The Politics of Public Memory in Turkey*. New York: Syracuse University Press, 2007.

Pinney, Christopher. “The lexical spaces of eye-spy”, in *Film as ethnography*, pp. 26-49.

Pirenne, Henri. *An Economic and Social History of Medieval Europe*. Oxon: Routledge, 2006 [1936].

Romero, Simon. "Slum Dwellers Are Defying Brazil's Grand Design for Olympics", *International Herald Tribune*, (March 4, 2012)
<http://www.nytimes.com/2012/03/05/world/americas/brazil-faces-obstacles-in-preparations-for-rio-olympics.html?pagewanted=all> (Date of access: 15/05/2012)

Rouch, Jean. "The Politics of Visual Anthropology. An Interview with Jean Rouch", by Georgakas, D. *et al.*, *Cineaste* 8:4, 1978.

Smith, Neil. "New City, New Frontier: The Lower East Side as Wild, Wild West", in *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, ed. Michael Sorkin, Hill and Wang. New York: 1992.

Sorkin, Michael. "Introduction: Variations on a Theme Park" in *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, ed. Michael Sorkin, Hill and Wang. New York: 1992.

Suner, Asuman. "Between magnificence and monstrosity: Turkishness in recent popular cinema", in *New Perspective on Turkey*, no. 45 (2011), pp.123-154.

------. *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B Tauris, 2010.

Tuğal, Cihan. *Passive Revolution: Absorbing the Islamic Challenge to Capitalism*, California: Stanford University Press, 2009.

Ünsal, Özlem and Tuna Kuyucu. "Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başibüyük and Tarlabası", *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, ed. Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli, Oxfordshire: Routledge, 2010, pp. 51-70.

Winston, Brian. *Claiming The Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, London: BFI, 1995.

Wacquant, Loïc. “Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality”, *Thesis Eleven*, 91, 2007, pp. 66-77.

Zürcher, E. J. *Turkey A Modern History*. (3 ed.). I.B. Tauris, 2003.

<http://v3.arkitera.com/k242-toki-nedir.html> (Date of access: 10/04/2012)

<http://gundem.milliyet.com.tr/istanbul-un-ilce-ilce-deprem-raporu/gundem/gundemdetay/05.11.2011/1459695/default.htm> (Date of access: 28/05/2012)

<http://siyaset.milliyet.com.tr/gerekirse-evleri-yikacagiz/siyaset/siyasetdetay/03.04.2012/1523126/default.htm> (Date of access: 17/04/2012)

<http://www.vidivodo.com/video/basbakan-erdogan-kentsel-donusum-aciklamasi-anadolu-ajansi/890280> (Date of access: 21/06/2012)

<http://www.akparti.org.tr/site/video/7522/kira-oder-gibi-ev-sahibi-oldum> (Date of access: 21/06/2012)

<http://www.agaoglu.com.tr/en/> (Date of access: 17/04/2012)

<http://www.broadcasterinfo.net/81/sinema.html> (Date of access: 15/06/2012)

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/446186/index.html> (Date of access: 14/06/2012)

<http://www.hurriyet.com.tr/egitim/anasayfa/6465125.asp?gid=173> (Date of access: 25/06/2012)

<http://www.kultur.gov.tr/EN,38106/ipsiroglu-mazhar-sevket.html> (Date of access: 14/06/2012)

<http://www.miimar.com/events/tuerkiyede-belgesel-sinemanin> (30/05/2012)

<http://docistanbul.blogspot.com/2011/02/altyaz-subat-2011-docistanbul-sayfalar.html>

<http://www.ekipfilm.com/english/sinema-filmi/hititler/index.htm> (Date of access: 14/06/2012)

http://www.sydneyatoz.com.au/ev_anzac_day.asp (Date of access: 14/06/2012)

<http://www.siyad.org/article.php?id=799> (Date of access: 25/06/2012)

<http://boxofficeturkiye.com/film/2005047/Gelibolu.htm> (Date of access: 25/06/2012)

<http://boxofficeturkiye.com/film/2010044/Mustafa.htm> (Date of access: 25/06/2012)

<http://www.futuristika.org/kultura/sinema/beyaz-atli-prens-bosuna-gelme/> (Date of access: 21/05/2012)

<http://istanbulhatirasi.org/egitmenler/ezgibakcay.htm> (Date of access: 09/05/2012)

http://www.toplumunsehircilikhareketi.org/index.php?option=com_content&view=categy&layout=blog&id=14&Itemid=19 (Date of access: 10/05/2012)

http://news.xinhuanet.com/english/world/2011-12/25/c_131325271.htm (Date of access: 26/06/2012)

<http://gokhanakcura.blogspot.com/2010/04/emek-sinemasinda-son-perde.html> (Date of access: 26/06/2012)

<http://emeksinemasi.blogspot.com/> (Date of access: 26/06/2012)

<http://www.fatihpinar.com/default.asp> (Date of access: 10/05/2012)

http://www.depoistanbul.net/en/activites_detail.asp?ac=45 (Date of access: 19/05/2012)

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/aysimturkmen.html> (Date of access: 19/05/2012)

<http://vimeo.com/19842109> (Date of access: 19/05/2012)

<http://vimeo.com/34149745> (Date of access: 10/05/2012)

<http://www.slumstories.org/> (Date of access: 26/06/2012)

<http://vimeo.com/34149745> (Date of access: 26/06/2012)

http://www.ekumenopolis.net/#/en_US/synopsys (Date of access: 26/06/2012)

<http://altyazi.net/makale/ek%C3%BCmenopolis-ucu-olmayan-%C5%9Fehir-7-253.aspx> (Date of access: 19/05/2012)

<http://birdirbir.org/bir-istilacinin-portresi/> (Date of access: 20/05/2012)

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/513807/index.html> (Date of access: 24/08/2012)

www.youtube.com/watch?v=8Jt-Fesb2ts (Date of access: 17/04/2012)

<http://reclaimistanbul.com/2011/08/01/ecumenopolis-wins-the-human-rights-award/>
(Date of acces: 30/04/2012)

<http://www.ntvmsnbc.com/id/25346073> (Date of access: 06/05/2012)

<http://www.theguideistanbul.com/news/detail/628> (Date of access: 29/06/2012)

<http://sinematist.com/belgesel/ekumenopolis-ucu-olmayan-sehir-2011/> (Date of access:
29/06/2012)

<http://altyazi.net/soylesiler/ek%C3%BCmenopolis-ucu-olmayan-%C5%9Fehir-7-253.aspx> (Date of access: 18/07/2012)

<http://213.243.16.169/haberler/27.01.2011/varos-cocuguna-ozel-ogretmen.aspx> (Date of
access: 11/10/2011)

http://sheffdocfest.com/view/films_vertov (Date of access: 20/07/2012)

http://www.toplumunsehircilikhareketi.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=4&Itemid=4 (Date of access: 12/07/2012)

<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/698785/index.html> (Date of access: 30/06/2012)

<http://sulukulegunlugu.blogspot.com/> (Date of access: 06/07/2012)

<http://www.filmreference.com/Films-Im-Le/Le-Joli-Mai.html> (Date of access: 24/08/2012)

<http://urbanizedfilm.com/about/> (Date of access: 27/08/2012)

<http://blogs.lib.berkeley.edu/mrc.php/city-symphonies> (Date of access: 04/09/2012)

APPENDIX

25 Ocak 2012 – Aysim Türkmen Tez Görüşmesi

Aysim Türkmen: Ben şehir antropoloğuyum.... İlk filmim *Kapitalistanbul* ile birlikte İstanbul'da çeşitli meydanlarda, daha popüler mekanlarda gençlerle sohbetle başladı. Daha sonra *Galata* filmimde bir seneye yakın Galata'da yaşadım. Daha sonra Sulukule'de zaten çok vakit geçiriyorduk ve sonra Taşoluk'ta vakit geçirdik. Orada da hani alanda çalışarak, alanda vakit geçirerek araştırma yöntemi olarak bu antropolojik yöntemleri kullanıyorum. *Selahattin'in İstanbul'u* yalnız biraz daha farklıydı çünkü zaten Sulukule süreci ilk neredeyse radyoda dile getirildi. Metropolitika programını yapmaya başladık yani o sürecin başından itibaren ben çok içindeydim... (1.30-1.43 arası yok). Beraber Sulukule'ye gitmeye başladık. Sanatçılardan, araştırmacılardan, belgeselcilerden çok büyük ilgi vardı zaten Sulukule'ye. Bir yandan da bu beni belgeselci olarak esaslı bir şekilde ilgimi çekiyordu, yani bu kadar ilginin olması ilgimi çekiyordu. Bir yandan da ben de burayla ilgili, bu kadar içindeyken bir şeyler yapmak istiyordum, ama bu kadar temsilin olduğu bir yerde aynı temsillerden bir daha üretmek bir yandan da sürece bile zarar verebilirdi. Dolayısıyla başka bir kırılma noktası, farklı bir açı arıyordum. Uzun süreler gittim geldim, baktım durdum, takip ettim, çok çekim yaptım. Yavaş yavaş şey oluşmaya başladı ama, "Taşoluk'u çekeceğim", aslında benim esas amacım da Taşoluk-Sulukule arasındaki servisi çekmekti.

Sonay Ban: *Selahattin'in İstanbul'u*'nda gördüğümüz aslında minibüstü sanki.

A. T: Yok, servis aracıydı o, onu kullanmak istedim ama çekmeme izin vermediler. Saat 4'te gidiyordum Taşoluk'a, bekliyordum ki insanlar gelirken onu çekeyim ama şey oldu, orada bazı insanlar gösterilmek kesinlikle istemiyordu. Dolayısıyla baya tehditler aldım, silah çekeriz sana, kamerayı kırarız falan diye. Dolayısıyla yapamadım yani çok da denedim göstermeden çekmeyi falan ama olmadı. Bence belgesel olarak, görsel olarak muhteşemdi. Karanlığın içinde o servise biniliyor, sonra güneş doğarken Sulukule'ye varılıyor, orada insanların dağılması falan. Anlatım dili olarak, yani arada-deredeliği yansıtması açısından harikaydı ama olmadı.... *Selahattin*'le, aslında benim karakterden çok mekanla arada-deredeliği mekandan dolayı yansıtmayı istiyordum. Bir karakter bunun içinde öne çıkıyor ve mekan onun üzerinden dilleniyor ama keşke ama onu yapabilseydim. Burada maalesef o anlamda böyle bir istediğimi tam olarak gerçekleştiremedim ama *Selahattin* gibi gerçekten çok güçlü bir karakterle birlikte çalışma, birlikte vakit geçirme imkânım oldu. Oradaki en büyük sorun da şu oldu: Çok ağır bir dönem geçiriyorlardı, çok travmatikti onlar için. Yani *Selahattin*'in dediği gibi, bir anda kendilerini, bir kuşun kendini bir ormanda bulması gibi bir durum söz konusu oldu. Orada çok zorlandım, yani *Selahattin*'i ben çok zorladığımı hissettim, tabii ben de çok zorlandım devam edip etmemek konusunda. Ne kadar zorlayabilirdim onu? Gösterimlerde aldığım eleştirilerden biri; "eve girmemişsin, *Selahattin*'in evine". Ama yani bir-iki sorudan sonra da, istemediler yani nereye kadar insanların hayatına

müdahale edebilirim ki zaten? Zaten ettim, en zor zamanlarında... ben kabul etmezdim yani. Onlar kabul ettiler ve bir şekilde hayatlarına aldılar ve daha fazla zorlamadım.

S.B: Peki Selahattin'le tanışmanız ve onun bu projeye dahil olması nasıl bir süreç oldu, mesela siz mi istediniz yoksa o mu "beni oynat" dedi?

A.T: Öyle bir süreçti ki insanlar belgesel, kamera... Yani herhalde belgeseli Türkiye'de en çok yapılanlar Sulukulelilerdir çünkü iki haftada bir falan bir belgeselciyle konuşuyorlardı. Dünyadan, bu kadar çok herhalde belgesel çekilen bir yer olmamıştır, o kadar belgeselin ilgi alanıydı. Bir de kameranın falan, onlara bir yardımcı olmadığını düşünüyorlardı. (...) Sonuçta evlerini kaybettiler. Böyle bir süreci de istemiyorlardı, "çekmeyin bıktık artık sizden" haline gelmişlerdi. Dolayısıyla, Taşoluk'a gitmek aslında, çok büyük bir ilgiden hiç ilgilenilmeyen bir alana gittim. Orada birazcık şey oldu; başka sahneler de var aslında, bir film daha yapmıştım Taşoluk TOKİ (...) diye. Orada izin vermek değil çekmemi istediler, o anlamda Taşoluk iyi bir yerdi kamera açısı değiştirmek için. Orada ben ilk devrede gittiğim için yani onlar oraya taşındıktan 2 ay içinde ben oraya gittim. Orada da hemen Selahattin'le tanıştık, peki dedi. 5.- 6. ay olsaydı belki de kabul etmeyebilirdi çünkü ne olursa olsun, insanların oraya atıldık hissi var ama gene de bir umut vardı; belki bir şey kazanabiliriz, belki elimize bir şey geçer umudu vardı. Hâlâ politik duygu vardı ama süreç içinde, 4-5 ay içinde o duygu tamamen negatife dönüştü ve çok zorlandılar, çok acı çektiler. Rasyonel bir karar vermek zorunda ve hepsi de bence kendilerine özgü en rasyonel kararları verdiler. Ama bunun için de yeterince bilgilendirme yolu yok, donanımlı hissetmiyorlar kendilerini, yaptığı bir sürü şeyin hatalı olacağını düşünüyor. (...) Emlakçılar öyle, devlet öyle, onlara bazı vaatlerde bulunan aracı politikacılar vardı, mahalleden insanlar vardı, onlar öyle. Yani sadece politikacılar değil mahallenin içinden ciddi propaganda yapan gruplar oluşturuldu. Ve bu gruplar etkili oldu mahalle içinde. Şey var orada. (...) Ben Sulukule Platformu'nun kurucularındanım yani. Kaç gün kaç gece etkinlikler, çekimler yaptım, elimden gelen her şeyle ben bu işin içerisindeydim. Ama gitgide mesela aktivizmle filmciliğin de gitgide bir arada zor gittiğini gördüm. Bazı noktalarda aktivizmin gereğini yerine getiremiyordum filmci olduğum için, bazen de aktivist olduğum için filmde durmam gereken yerlerden de taviz verebiliyordum. Yani bu anlamda zor bir konuydu. Hani şey gibi, bir kere bunu da demiştim, zaten depremde, 99 depreminde ben bir gazeteciyle bütün alanı dolaştım ve insanlara, içgüdüsel olarak, onlara yardım edip küçük küçük bir şekilde ama diğer yandan da başka bir yere geçerek onu da çekmek zorundayım, çok büyük bir insanlık draması yaşıyorsun, burada da böyle. Yani nerede ben bunu belgeleyeceğim, nerede ben onlara yardım etmem gereken yerde onu yapacağım? Hep o arada kalarak... O yüzden onların zorluğu, yaşam mücadelesi başka bir boyutu, bizim temsil etmemiz, nerede duracağımızı bilmemiz de başka bir boyutu. Bu aslında o kadar da tartışılmadı, hepimiz için, bu süreçte olan herkes için bu geçerli çünkü çoğumuz burası için bir temsil biçimi, akademik çalışmalarda olsun, kitaplar yazıyoruz, işte ne bileyim programlar yapıyoruz, işte temsil ettik bir şekilde. Ama kendimizi o anlamda yeterince belki de sorgulamadık, süreç geçtikçe bunlar ortaya çıkacak.

S.B: Benim de zaten tam merak ettiğim şey oydu. Çünkü bahsettiğim diğer filmlerde de mesela bazı sahneler olabiliyor, yani orada bir çatışma var mesela, *Göç* filminde ben bunu görmüştüm; bir çatışma var polisle oradaki insanlar arasında ve kamera orada onları izliyor. Şimdi orada ben şey diyorum, yani orada ben olsam acaba nasıl davranırım? Tepki verir miydim? Hangisi daha doğru? Orada sanki bir sürü şey araya giriyor ve oradaki o temsiliyette yönetmenin gerçekten kendini nasıl konumlandığını merak ediyorum.

A.T: Senin dediğin nokta şöyle oldu; tamamen tesadüfen, ben çok erken gidiyordum Taşoluk'a, Taşoluk'tan Sulukule'ye geliyordum, Sulukule'de de Selahattin kahveye girdikçe onu takip ediyordum. Belediyenin Sulukule'nin en önemli noktası olan ...'yi yıkma gününde, haber veriyorlar geliyorlar ve o kahvehanede çocuk atölyesi vardı. Orada olduğum zaman oturup ağlamaya başladık hep beraber, herkes ağlıyor, yapacak bir şey yok. Allaha kameraman vardı yanımda, ben çekemezdim o sahneyi. Kameraman çekiyordu ve iyi de çekiyordu, haber kameramanıydı, durmadan çekti yani. Ama bir yerden açığı bulmaya falan... o kadar zor bir işti ki, yapamadım yani. Ama şöyle oldu, çok acayip bir şey oldu şimdi her şey bitti, ama ondan sonra o yıkıntılar tamamen kaldırılmadan kamera orada hala devam ediyor çekmeye, yani insanların sonraki izlenimleri... Ve orada sonra o belge çok ciddi bir belge oluyor, galiba o şey bir tek bende var, o gün orada olmak çok acayip bir şeydi, yani o son yıkıntı içindeki çocuklar; yani ne kadar vahşi bir şey olduğunu ve iktidarın ne kadar acımasız olabildiğini ve kendilerine rağmen bazen; belki isteyerek yapmıyorlar ama bazen ne kadar acımasız olabildiğini orada yakalamış oldum çünkü 2-3 gün sonra aynı görüntü yok. Hemen bir sürü insan geliyor ve oradaki şeyleri alıp götürüyor. İhtiyacı olan oluyor, demirler sökülüyor, başka bir şey oluyor yani. O anda orada tüm süreci görüntülüyor olmak çok önemli bir nokta. O yüzden bu kadar çok belgeselcinin olması da bir yandan da her anını görüntülemek anlamında önemliydi. Ama dediğim gibi yani orada benim kameramanım olmasa ben çekemezdim, temsil edecek halim yok, orada objektivitemi kaybedebiliyorum.

S.B: Aslında orada tam olarak bir objektivite de yok. Sizin oraya girmenizle birlikte aslında tam öznel bir durum da söz konusu değil mi?

A.T: Benim orada oluşum da o süreci kameraya almam da, belki yanlış bir kelime kullanıyorum ama yani (...) Çok empati kurdum. Empati... Yani antropolojide şey vardır hani, sınır var hakikaten, arkasında olup farklı bir bakış açısı yakalayacağım demek hiç de antropolojik bir yaklaşım değil. İçinde olmak, sınırda durmak lazım, işte o sınır bazen... Biz içinde durmak durumunda kaldık, hem bu şeyde bu anlamda aktivist olduğumuz içindi hem de aslında başka bir şey daha var yani bu iş bir yerlerden bize de dokunuyor. İstanbulluyum ben, İstanbul'da doğdum büyüdüm ve bu kent benim için yani sevgili gibi. Öyle bir noktası da var ve Sulukule bu anlamda kaybedildiği zaman arkasında çok büyük şeylere gebe. Öyle bir durumda hissediyordum kendimi, yani Sulukule her şeyden önemliydi, her şeyi bıraktık ve Sulukule'yle uğraşmaya başladık ve orada git gide kaybettiğimiz bir pozisyona düştük. Orada da başka bir hani o empati daha da içine girdiğimiz bir duruma dönüştü, sınırlarda durmakta çok zorlandık. Davamız

olduğundan bazen öyle yapmamaya çalıştım ama bazen oldu (çok net anlayamadım son cümleyi). Bilmiyorum bunun hani tartışılacak tarafları olduğu gibi belki güzel tarafları da vardır, bilmiyorum. Bunları gerçekten yeni yeni konuşmaya başladık. Bir araya da gelip konuşmadık bunları aslında.

S.B: İki şey geliyor burada aklıma: Bir tanesi şu an Emek'le ilgili olarak neredeyse aynı şeyler söyleniyor, yani Emek giderse Beyoğlu'nda bir sürü şey gidecek gibi bir söylem var ve sizin dediğinizle çok benzeşiyor.

A.T: Emek gitti!

S.B: İkincisi de benim aklımda şu var; hep vardır ya, atıyorum bir etnik mesele varsa ya da bir alanla ilgili, Sulukule'yle ilgili, Başbüyük'le ilgili, Ayazma'yla ilgili bir şey olduğunda sadece o yörenin insanlarını etkiliyormuş gibi bir algı var. Halbuki sizin dediğiniz çok doğru bütün İstanbul'u etkileyen bir şey ve sadece oradakiler değil bir sürü kişiyi etkileyen bir şey ama sadece onlara mal edilebiliyor ve onların güçsüzlüğü ya da eğitimsizliğinden bir sürü şeye göndermede bulunularak onlar aslında ötekileştiriliyorlar. Bu anlamda söylediğiniz çok güzel bir yer ve antropolojik açıdan bakıldığında da güzel bir yere temas ediyor bence.

A.T: Antropoloji zaten lokal, mikro bir şeye bakarken orayı represent etme değildir. Oradan dünyadaki inanılmaz, bir sürü dinamikle bir bağlantı kurabilmek için vardır. Modernleşmeyle birlikte zaten bağlantının olmadığı nokta yok. O anlamda yani Sulukule İstanbul'u olduğu kadar dünyadaki neoliberalist şeyleri de gösteriyor. Belki onların daha da gösterebilirdim hatta ben de isterdim, ama bir yandan da "creative documentary" yaptığın zaman bir hikâye anlatıyorsun ve o bağlantıları hikâyeden çıkarmak... Belki daha uğraşsam yapabilirdim ama o daha zor. *Ekümenopolis* mesela o anlamda bağlantıları çok daha gösteriyor. Akademik çalışmada iki cümle yazarsın ama burada nereye koyacaksın? Bu Selahattin'in hikayesi. Yapılabilir, yapılmayabilir değil ama çok daha zor. Bir de istediğim şeyleri çekebilseydim ben onu da yapmak isterim çünkü antropolojide beni en savunmaya iten şey; "sen burayı çalışıyorsun". Hiç öyle değil. O alandan her tarafa ulaşabilirim. Gündelik yaşam, lokal dediğin hiçbir şey büyük dinamiklerden bağımsız değildir. İşte antropolojinin de öyle algısı var, aslında o algı biçimi çok politik. Çünkü o aslında bütün kentle ilgili sorunlarımızda çok işe yarayan bir algı biçimi. Bunu Talal Asad çok güzel anlatır, kültürle politikayı, gündelik hayatla politikayı ayırdığımızda o kadar rahat ediyoruz ki... Yani "bizim derdimiz başka" dediğimiz anda insanları da oraya hapsediyorsun, tam politik olacakları noktada. Belgesel bunu da kırıyor aslında bu anlamda. Halbuki gündelik olan en politiktir çünkü kendi küçük hayatlarımızdan politikayı etkileyebiliyoruz, başka yolu yok bunun. Ama biz orayı susturma yolu olarak antropoloji çok iyi bir ideolojik araç olarak da çalışabilir, çalıştı da.

S.B: Zaten çıkış amacı da o değil midir yani, antropolojinin, Batı kültüründen gidip noluyor acaba diğer yerlerde, yapıyorlar demek gibi bir şey mesela.

A.T: Ama antropolojinin en büyük zayıflığı en büyük idealine de dönüşmüştür çünkü bunu en iyi zikreden (?) alan da yine odur. Yani bugün sosyal bilimler içerisinde Talal Asad'ın getirdiği kültür üzerinden getirdiği kritik de çok özeldir. Sosyal bilimciler bu kadar antropologlar kadar bakamıyor. O yüzden de çok eleştirel bakabiliyor, çünkü kendi bunun en büyük zaafını yaşadığı için bu zaafi en çok dile getirebilen de o oluyor ve kültür-politika ayrımını kıran şey de yine antropoloji getiriyor diye düşünüyorum. O yüzden de ben seviyorum yani, hayatım boyunca da ne yaparsam yapayım, ben şehir antropoloğuyum yani filmci olduğum kadar.

S.B: Bu politika-kültür ayrımından Talal Asad'dan bahsederken ben de, danışmanımla konuşurken özellikle şeyi çok fazla konuşuyorduk. Belgeselin akademik yayınlar ve akademik literatürle hem benzeştiğini hem farklılaştığını düşünüyorum ve farklılaştığı alanlardan bir tanesi de aslında akademik literatürde de çok ciddi kritikler oluyor ama belgesel sanki muhalefet alanını daha iyi açıyor. Yani bilmiyorum böyle daha iyi daha kötü demek istemiyorum ama, ikisinde de farklı muhalefet dinamikleri var ama belgeselde son dönemde, 2000 sonrası dönemde sizin filminizle ve diğer filmlerle birlikte sanki o muhalefet alanı daha iyi açılabilirmiş gibi geliyor. Özellikle pek çok filmin internette yayınlanmasından tutun kısa film festivallerinde ya da işte belgesel buluşmalarında, Saturdox'ta, yayınlanması da çok ciddi bir muhalefet açabiliyor. Ben şahsen sizin filmlerinizi gördükten sonra konumu düşünüp onun üzerine bir şeyler yapmaya başladım. Kafa açıcı oldu açıkçası (gülüşmeler).

A.T: Ben aynı şeyi şeyde hissediyorum; üç senedir Antalya Film Festivali'ne gidiyorum, bu sene de jüriydim. Dolayısıyla bütün filmleri de seyretmek zorunda kaldım. Dolayısıyla müthiş bir alan var, yani belgeselle açılan, politik sorunlara ilişkin alan inanılmaz, hem geniş hem derinlik açısından büyüyor ve insan hikayelerinden alıyor. Hepimize yansıyor, hepimize dokunacak bir şeye dönüşüyor. Bir 8'deki haber bülteninin inanılmaz boyutlarını görüyoruz, 10 senelik, bazen 100 senelik tarihe gidebiliyoruz. Dolayısıyla ben de son dönemde Türkiye'de belgesel yapımının, üretiminin çok önemli bir politik alan açtığını ama daha gerekli önemin yarısına bile gelmediğimizi farkediyorum. Evet, kurmacalara 15 basar yani kalite olarak. Şeyde takılıyor yani, sinemasal kalite olarak yeterli değil, bazı belgeseller çok uzun, kurguda sorunlar var, evet ama politik alan açısından, sosyolojik olarak çok önemli olduklarını düşünüyorum. Ben bambaşka bir siyasi bilince kavuştum, son iki senedir, bir sürü gezdiğim festivallerde seyrettiğim belgesellerle. Bunun müthiş bir alan açacağını hakikaten düşünüyorum. Ama bir şekilde daha belgeselciler bile belki farkında değil bu sürecin. Ve gittikçe, politikleştikçe daha da az gösterilecek bence, zaten kendiliğinden bir medium bulamıyor, gündelik hayatta en muhalifi, en politik olanı tak diye yüzüne vuruyor insanların, çok güçlü. Jüri olmayı da zor buldum çünkü sinemasal olarak çok sorunları var, hangisini niye seçeceğimi bilemedim. Konular çok önemli, kurmacalardan daha iyi olduğu kesin (gülüşmeler).

S.B: Şunu demeniz çok güzel bence; haber bültenlerinde bilmem kim bilmem kimi öldürdü, yaraladı diye haber veriliyor. Biz sadece o bilgiyi alıyoruz orada ya da bunun bir haber kolajı olduğunu düşünelim, 1 saat içinde biz Türkiye'den dünyadan bir sürü

şey görüyoruz. Ama haberler onun geri planını hiçbir şekilde vermiyor. Belgesel o alanı sanki daha iyi açıyor, yani "bakın aslında onun gerisinde ne var"ı gösteriyor. O açıdan antropolojiyle metodolojik bir benzerliği olduğunu düşünüyorum. Dediğiniz gibi onu geri planını açtıktan sonra bir sürü şeyle bağdaştırabiliyoruz. O açıdan verdiğiniz örnek çok güzeldi.

A.T: Bir şekilde benim şöyle bir avantajım oldu. *Metropolitika* programını yapıyorum ve güncel şehir politikasını hem takip ediyorum hem Korhan Gümüş'le çalışıyorum, aktif yani hem politika üretenlerle çalışmış, İstanbul 2010 sürecinin içinden bir yerden görebildiğim durumlar var. Dolayısıyla bazen çok haber bir şeyin altını haber olarak yansıtır altını açabiliyorum, o iki yönünü de görebiliyorum; haber nasıl yapılır, niye yapılır, o da çok hoş oluyor yani. Güncel bir olayı güncel bir şeyi hissedip onun içinde bir şeyleri görme şansım oluyor. Akademinin de o anlamda müthiş olduğunu düşünüyorum, o da bir şekilde hayatımda ve çok memnunum, bir yandan da şehir üzerine ders verdiğim için, gelişmeler ve teori içinde bu nerede duruyor? Bazen akademi güncel hayatla ilişkiyi yakalayamayabiliyor. Bazen, onu nasıl anlatacağımı bilmiyorum, çok ihtiyacı oluyor o gündelik hayatın akademik şeylere, bazen geç kalıyor, bazen küçük detayları kaçırıyor, aslında çok paralel gitmesi gerek. Çok ihtiyacı var gündelik hayatın, o akademi olmadan olmaz yani aslında ama bağlantıyı kurma çok sorumluluklarında değil, halbuki çok gerekliler yani. Ben okudukça bunu farkediyorum bunların ne kadar çok birbirine yardım edebileceğini çözümlenmede, anlamada. Ama bu tercüme yollarının uzun vadede kurulduğu ve kendi aramızda konuştuğumuzu sadece... Hiç uzak değil, hiç. Bazen çok sıkı bir akademik yazının gündeliği baştan bile kurabileceği zamanlardayız ama şey geliyor bu anlamda; köşe yazarları çok gündelik yazıyor hani daha akademik çalışanların köşe yazısı yazması daha önemli. Ama git gide her hafta yazmak, her gün yazmakla birlikte git gide yazıların kalitesi düşüyor. Yani çok iyi akademisyenlerin daha az ama kritik noktalarda yazmalarını tercih ederim. Güncel politika yazarları artık bir yerden sonra kendilerini tekrar etmeye başlıyorlar, çok yüzeyselleşiyorlar. Tam da orada çok iyi akademisyenler gazeteyle de çalışıyorlar, o çok hoş bence. O fırsat biraz kaçıyor gibi geliyor bana. Bir Çağlar Keyder, bir makale yazdın mı bir dakika diyorsun. Ayşe Buğra hakikaten bir şey açıyor. O zaman o akış açısı gündelik politikalara yön veriyor, değiştiriyor. O çok önemli. Akademisyenlerin, hele de kent özelinde çok sorumlu olduklarını düşünüyorum.

S.B: Bana da şey gibi geliyor; akademisyenler mesela... Akademiye sanki insanlar çok dar bir alanda bir şeyler yapıyor gibi geliyor. Özellikle bunu şu aralar daha çok hissediyorum çünkü bir yayın okuyorsunuz ama o yayını zaten yurtiçinde ve yurtdışında belli bir kesim okuyor ve çok çığır açıcı şeyler yapıyor olabilirsiniz; bir yerdeki dönüşümü bekleyen insanların durumunu anlatabilirsiniz ama ne kadar kişiye ulaşıyor? En sonunda neye hizmet ediyor? Orada bana belgesel daha rahat ve iyi bir şekilde girebilirmiş gibi geliyor, alanı daha genişmiş gibi geliyor.

A.T: Öyle.

S.B: Akademiye hep kendi içimizde konuşup konuşup...

A.T: Ya biz akademik dilde konuşmaya başladığımız zaman kimse anlamıyor. O anlamda aslında şehir çalışan bir grup akademisyen, hepimiz aktivist olduk başka şeyler, orada da bir kırılma var, ne bileyim. Belki etnik kimlik çalışanlardan biraz daha farklı bir şey var, mesela "Bir Umut Derneği" vardır Mimar Sinan'dan, ha iyi yapıyorlar kötü yapıyorlar ama gene de Ayfer Bartu falan daha sahada, daha insanlarla... Kent konusunda bunun daha şey olduğunu düşünüyorum; *Ekümenopolis*'in çıkması falan aslında bir ortaklıktır o anlamda, bir söylem var yani. Ben o anlamda buradaki akademisyenlerin, Didem olsun, ... olsun her zaman orada bir şey yapmak için çok da uğraştı. Tartışılacak çok konu var. Belki oranın tekrar düşünülmesi gerekiyor, güzel bir alan vardı orada. Akademiye bile soluk getiren özel bir durum oldu, bundan 2-3 sene önce, yazın çok hoştu ortam ama beceremedik.

S.B: Ama bundan sonra da bir şeyler yapılabilir belki, neden olmasın ki?

A.T: (...) *Ekümenopolis* üzerinden biraz bir şey var, o da geç geldi. Yani bu süreçte doğrudu, İmre çok uğraştı da bitmedi tabii ki.

S.B: Ama hani bilmiyorum mesela, Emek'le ilgili olan süreç beni umutlandırıyor açıkçası orada hem tarihi bir mekanın yıkılması-yıkılmaması süreci var, Demirören'in o iğrenç yapısı ve onun getirdikleri var ama aynı zamanda orada da hep kent üzerine söylem de yürüyor ve o söylem İstanbul'un diğer alanlarındaki dönüşümü, yıkımı, soylulaştırmayı, nasıl adlandırırırsak, onları tetikleyebilecek bir şeymiş gibi geliyor bana. Çok yankı buldu.

A.T: Zannetmiyorum. (...) Noluyor; bir adım atılıyor, geliyor iki adım geri atılıyor. Sonra öyle bir adım atılıyor ki o tepkilerin anlamı kalmıyor, 2-3 sene boyunca gördük AKP politikası olarak, çok başarılı. Yani iyi beceriyorlar bu işi. Birilerini sürüyor, öteki bir şey diyor, ötekiler bilmem ne söylüyor, ortam karıştırılıyor... Emek'te de aynı şey oldu, yani bu politikada işliyor. Emek, Beyoğlu'nun dönüşümünde çok simgesel...

S.B: Şu an Tarlabası'nda yıkım var yani.

A.T: Esas korkuncu kentsel dönüşüm yasasıyla birlikte her taraf inanılmazlaşacak. Gerçek bir muhalefet orada yok. Emek'te var, Emek çok simgesel falan ama biz hepimiz sanatsal-entellektüel pozisyonlarımızla film festivali üzerinden kurduğumuz için hepimiz için çok değerli ama yani bu politikalarla bence Emek gider yani. Gitmese bile İKSV alsa ne olur? Çok mu farklı olacak? Galata'da yaptıklarını çok iyi gördük. Demirören'den çok mu farklı? Daha seçkin bir şekilde yapıyor bunu, farkı yok ki. Dolayısıyla çıkış yolu görmüyorum, verilmiş zaten. Emek gitti yani. Bence öyle. Taksim için de bir muhalefet oluyor, bakalım göreceğiz yani çok çabaladık ama olmadı. Arkamızda insan bulamadık. Öyle bir başka güçlü kalkınma, ilerleme, güçlü söylem var ki insanlara "bir dakika hayatlarınız çok güzel ama" dediğimiz zaman anlamlı olmuyor. Marshall Berman'ın durumunda kalıyoruz, Bronx, biliyor musun? (Evet diyorum) Tam o durumdayız. O noktada, ancak birkaç kayıpla birlikte bunlar ortaya çıkabiliyor ama kayıplar olmadan muhalefetin nerede durduğu net bir şekilde ortaya koymak çok zor. Bir de şey enteresan, bütün dünyada herkes ayaklanırken kimse ayaklanmıyor, ki

İstanbul'da alası var ama kimse ayaklanmıyor. Başka bir ivmenin peşinde çünkü İstanbullular, Türkiyeliler.

S.B: AKP politikalarına değinmeniz çok iyi oldu çünkü tamamıyla benim tezimde yararlanacağım şeylerden birisi de o. 2000 sonrasındaki dönüşüm tamamıyla AKP üzerinden gidiyor, vardı evvelinde elbette ama yasaların oluşturulması, TOKİ'nin inanılmaz güç kazanması vb. şey var. AKP'nin politikaları çok kritik bir noktada duruyor.

A.T: Ben bunun üzerine yazdım 2-3 ay sonra basılacak, İstanbul üzerine yazdım. Yani nasıl benzer, nasıl farklı nerede değişti? 2003'le birlikte neler oldu diye yazdım. Orada şey dedim, aslında bütün dönüşüm modelinde çok sıkıntı var, AK Parti döneminde de, ANAP'ta da var, var yani. (...) Birileri kendi başlarına gecekondu mahallesi kuruyorlar sonra bununla ilgili haberler çıkıyor. Diğerleri de ... bir müteahhitle bir pazarlık yapıyor (...) ?! Şu kadarlık oy için yani. Burada değişen çok az şey var ama burada (.....) Ama burada da "modern olmalıyız, ilerlemeliyiz, yenileneceğiz", ideoloji böyle çalışıyor ve yerimizi (?) elimizden almanın ideolojik meşrulaştırması böyle çalışıyor. Yani ama başarılı. Tuna'yla (Kuyucu) bir program yaptık, orada bunu konuştuk. Bence Tuna'yla mutlaka konuşmalısın. Özellikle onlar şimdi Didem Danış'la bir araştırma yapıyorlarmış, kentsel dönüşüm üzerine. Şey diyor yani, bayılıyorlar insanlar, bir ütopya içinde yaşamak istiyorlar diyor. Bu kentsel dönüşüm o ütopyanın anahtarı oldu.

S.B: Gerçekten inanılmaz bir şey de yok mu; çok güzel gösteriliyorlar bence. Yani Ali Ağaoğlu'nun reklamları, *Ekümenopolis*'te çok ironik şekilde gösteriliyor tabii, bir yanda Ayazma'nın eski hali gösterilirken diğer yanda Ağaoğlu konuşuyor. Okula giderken, Tuzla'ya giderken mesela Ataşehir şu an korku filmi gibi bir yer, her tarafta çok güzel yapılmış yerler, Ağaoğlu'nun adının bilmem kaç puntuyla yazıldığı binalar.

A.T: Bütün dünyada etkili bu.

S.B: Sadece Ağaoğlu'nun değil, şu an İstanbul'da bir sürü yerde bir sürü farklı siteler yapılıyor, nedir işte, Boğaz'ı ayağınıza getirecek Boğaz'da yapılmış bir site var, öbür tarafta TOKİ'nin belli siteleri var, katmanlı yani hepsi aynı da değil. Bir sürü şey var, gerçekten böyle bir yerde yaşayabiliriz diyor insanlar. Reklamlar ayrı bir şey, AKP'nin söylemleri ayrı bir şey. İnsanlar buralarda yaşayabiliriz diyor.

A.T: Yüzde kaç demiyor? Etrafındaki arkadaşlarımı düşün. Sen de kendini o sitede bulabilirsin, benim bir sürü arkadaşım sitede yaşıyor. Eleştiren tipler de buralara gidiyor. Bu kucak açtırmak (?). Bu balon patladığı zaman... bu balonu tamamıyla yaşıyoruz şu an, balonun içindeyiz. Demirören de tam göbeğinde, kentsel dönüşüm de bu balonun üzerinden gidiyor. Bütün ekonomik sistem bunun üzerinden yürüyor zaten şu an.

S.B: Amerika'daki o Mortgage krizi çok ciddi...

A.T: Emin değilim. Şu an Türkiye'de mesela balon şiştikçe Mortgage o kadar yükseldi ki ben düşünüyordum alamıyorum. Çok kontrol ediyorlar. Krize gitmemek için çok

acayıp önlemler alıyorlar. Ama yani böyle değişik bir mekanizma geliştirdi AKP, bu mekanizmayı çok iyi anlamak lazım, nasıl işliyor, nasıl çalışıyor? Biz bu mekanizmanın içinden konuşmayı bilmedik, hep muhalefet olarak konuştuk. Bence artık bakılması gereken biraz bu mekanizma niye başarılı? Bu mekanizma AKP'yi AKP yapan şey. Bu en görülmeyen, en dokunulmayan nokta. Biz sanki dinlenecekmiş gibi muhalefet ediyoruz ama bu tutuyor, bunun tutmadığı kesim de yok, bir de bu var. Çok zengine de hitap ediyor, çok fakire de hitap ediyor. Çok küçük bir kesim var, işte Başibüyük, Sulukule, Balat, Tarlabası gibi, yani kent merkezinde çok değerli mekanlara sahip olan insanların ellerinden alınınca reaksiyon alınıyor. Onlar da sıkı bir reaksiyon göstermedi, biz gösterdik, onlar adına gösterdik. Buna iyi bakmak lazım, bu fantazmagorinin gücüne de bakmak lazım. Bence bunun içinden konuşuyorsak daha iyi muhalefet yapabileceğimizi düşünüyorum. Bu anlamda daha biraz kaydırmak gerektiğini düşünüyorum, fantazmagori nasıl işliyor, nasıl başarılı oluyor? Her taraftan açık veriyor, eleştirilecek bir sürü yönü var ama kimse dokunamıyor.

S.B: Ama yani aslında çok güzel bir şey söylüyorsunuz fakat dediğiniz gibi alana dokunulamıyor mesela böyle bir şey çalışılmak istendiğinde TOKİ'yle ilgili...

A.T: Bir tane çalışma var *AKP'nin Müteahhitleri* diye. Bir ara şey çok iyiydi *Express*'te, Ayşe Çavdar'la çok iyiydi ama onlar da bıraktı adeta, çok şaşırtıcı. Başarılı oldu, buradan muhalefet bir yere gitmedi belki de. Herkes de bir uzman oldu tabii (gülüşmeler).

S.B: Ayşe Çavdar'ın Başakşehir'le ilgili yazısını hatırlıyorum, oradaki sürecin kendi içindeki dinamiklerini anlatmıştı.

A.T: TOKİ'yle ilgili ilk yazıları Ulus ve Ayşe yazdı. İstanbul dergilerine de bak. 2008'i tara.

S.B: 2011 Ekim'de zannedersen *Birikim*'in "İnşaat Ya Resulallah" diye bir sayısı çıktı. (A.T: Çok iyi değil diye duydum, ben okumadım.) Orada ben araştırma yapmaya başladığım için ve bilmediğim bazı şeyleri öğrendiğim için, benim için çok yararlı oldu. Pek çok makale 2000 sonrasında AKP'le TOKİ'nin çok güç kazanmasını anlatıyordu, şu an yazarların çoğunu hatırlayamıyorum. Benim açımdan baya iyiydi ama ben bu sürece sizden çok daha sonra dahil olduğum için benim bilmediğim şeylerdi onlar, gayet açıklayıcıydı. Ama dediğim gibi 2008'e özellikle bakayım. Dediğiniz yazınız nerede yayınlanacak?

A.T: *Alt-üst* dergisinde.

S.B: Benim için çok iyi bir konuşma oldu gerçekten. Sonrasında mailleşebiliriz de.

A.T: Ben daha çok kentsel pozisyondan baktım ama belgeselci olarak biraz daha düşünürüm. Çekmeköy çalışıyorum, bu Uydu Şehir dinamikleri. *Çekmeköy Underground*. Gençler üzerine, Gaziosmanpaşa'ya da gittik, bir röportaj, bu ay. Ne demek "underground"? Onu da özel bir şekilde yorumlamış olan, Dostoyevski'nin

underground'unu çok güzel yorumlamış olan Nurdan Gürbilek üzerinden Çekmeköy Underground ne demek, yeniden hani, gençleri anlamak üzerinden.

S.B: Çok güzel bir bağlantı olmuş.

A.T: Çok. Bakalım şimdi senaryo yazıyoruz, hala *Çekmeköy Underground* adı. Bir başka alan var, hani gençlerin medyada ters (?) bir şekilde gösterilmesiyle birlikte hem kendilerini bir reaksiyon olarak hem de ... bir parçası olarak yansıttıkları bir durum var, apaçi gençlik diye. Acayip bir şey! Şu anki en ilginç konu yani. Dolayısıyla bunu yansıtmaya çalışıyorum ama çok zor. Senaryo bunun üzerine ama bakalım, becerebilecek miyiz.

S.B: 90'larda çocukluğumdan hatırlıyorum, hep bir varoş söylemi vardı. O söylem artık başka şeylere de kayıyor. Aslında 70'lerden, 80'lerden itibaren hep 10 senelik değişimler olmuş.

A.T: Çok çarpıcı bir yazı var, Tahire Ekmen'in *Değişen Gecekondu Söylemi* diye. Her 10 senede bir değişen, önce mazlum olan gecekondu, sonra suçlu olan gecekondu diye, çok güzel.

S.B: Çok dönemde apaçi söylemi çok ciddi bir noktaya ulaştı, bir yandan, ben böyle bir haber izlemiştim de, Show TV'deydi herhalde. Haberin yayınlanması ayrı bir şeydi ama, oradaki o kişilerle konuşuluyor ve "ben apaçiyim" diyor ve oynamaya başlıyor ama bir yandan da onların toplumun diğer kesimleri tarafından ridiküle edilmesi de var. Herkes farklı bir açıdan o kimlik üzerinden bir şeyler söylüyor.

A.T: Bir yandan da bu kesim şehrin en büyük (?) nüfusunu oluşturuyor. Genç, en çok apaçikondularda yaşayan, gecekondu mahallesinde yaşayan kesim. Dolayısıyla şehir bu yani. En göze çarpan, en patladığı nokta bu. Bütün İstanbul'un antropolojisini de kendi üzerinde taşıyan, küpesiyle, makyajıyla, saç-başı... Çok enteresan. Bununla kentsel dönüşümü çakıştırdık bakalım, ne çıkacak.

S.B: Ne zaman çekmeyi düşünüyorsunuz?

A.T: Biraz attı.

S.B: Bu konuya benzer bir şekilde, *Köprüdekiler* filminde de benzer bir şey var sanki, 3 karakter üzerinden gidiyor. Köprüde bir polis memuru çalışan, bir tane orada çiçek satan bir çocuk, nerede yaşadığını tam hatırlamıyorum ve bir dolmuş şoförü, sürekli köprüyü kullanan üç insan üzerine. Oradaki çiçekçi çocuk, tam bahsettiğimiz apaçi kimliği üzerine oturuyor. Ama bir yandan da o kadar dışarıda ki, bir şekilde sisteme entegre olmayı hem istiyor hem istemiyor. Bir yandan polis memuruyla bir sahnesi var, polis memuru "burada satma" diyor. Orada devletten bir kopma durumu var, çünkü informal bir şey yapıyor. Ama pek çok yerde de devletin içine girmeye de çalışıyor. İlginç bir durumda.

A.T: Anne-babaya ve sisteme karşı çıkış var ama diğer yandan da tam da kopmuyor yani eleştirel de değil.

S.B: Ya da modernliğin getirebileceği bir sürü şeyi de kabul edebiliyor.

...

30 Ocak 2012 – Fatih Pınar Tez Görüşmesi

Fatih Pınar: ... Yaşadığımız süreçte kapitalizmin bir üst versiyonu gibi, neoliberalizm artık rantal karşılığını kentlerde buluyor. Dünya nüfusunun %70'i şu an kentlerde yaşıyor. Biz şimdi kırsal kesimde köy yaşamı ve insanları bir şekilde şehre göçmek zorunda bıraktılar, politik olarak. İkincisi ekonomik olarak ve üçüncüsü de şey, özendirerek insanları; kapitalizm hani, biz sizin ayağımıza gelmek zahmetine çok "rantable" (?) değil, bizim olduğumuz yere gelin ve tüketim çarkını, yani ürettiklerimizi tüketecek hem de ucuz işçilere ihtiyacımız olduğu için insanlara sanki, şehrin dışında oldukları zaman çok şey kaçırıyormuş gibi bir duygu yaratıldı. Şimdi "İstanbul niye bu kadar kalabalık, niye geliyorsun, iş yok diye şikayet ediyorsun niye geliyorsun" diye bir zihniyet var ya böyle, bu çok saçma, söylenecek bir laf değil tabii ki de, bu kahve ağzıyla söylenen şey. Hepimiz aynı yolun yolcusuyuz bir; ikincisi de çocuklarına daha iyi bir eğitim vermek, daha iyi bir hayat yaşamak ya da işte buradan bir şey kaçırılıyormuş gibi falan. Yani televizyonda gördükleri hayatı, bir şey yapabileceklerini sanıyorlar. Kaldı ki sadece bu değil; yaşadığı kırsal alanda, köyünde hayvancılığıyla, çiftçiliğiyle, toprağıyla, ağacıyla, meyvesiyle geçinemiyor. Ve bir de şey; sistem aynı şekilde insanları o kadar sonsuz bir hale getiriyor ki, o tüketim toplumuyla birlikte kırsaldaki, köydeki en ücra yerdeki insan bile döngüye maruz kalıyor. Aynı tüketim çarkına maruz kaldığı için hiçbir zaman şey olmuyor; o ürettiği, karşılığını aldığı o doyum (?) olmuyor. En ufak esnaftan, zanaatkardan, işte bir küçük çiftçiye kadar, buradaki beyaz yakalı çalışana kadar herkesin sıkıntısı aynı. Her neyse. Kentlerde böyle bir yığılma olduğu zaman tabii ki şey oluyor, belli bir alan var ama sürekli artan bir nüfus var, o zaman sürekli şey oluyor... Bir de son yıllarda bir trend gibi aslında; nasıl bir dönem şehrin dışındaki banliyölerde yaşamak, bu Kemerburgaz örneğinde olduğu gibi, şehrin dışında, uzakta, geniş alanlarda yaşan trendi varken şimdi son 10 yılda hemen hemen, özellikle İstanbul için Tarihi Yarımada'da ve Haliç kıyısında tarihi bir binada yaşamak bir trend, bir gösteriş haline geldi insanlar için.

Sonay Ban: Onların da yenileştirme süreci var.

F.P: Yani o alanlar hele İstanbul ölçeğinde dar bir kent alanından bahsederseniz, o alanlar çoğaltılamaz, kent çeperlerine doğru büyüyorken bu bahsettiğimiz alan zaten sınırları belli, yapılaşması belli, zaten yeri olmayan bir yer. O zaman ne olacak; o yer dikine de yükselemeyeceğine göre o zaman oradaki insanların nüfus hareketi başlayacak. Yani burada doğrudan ilk akla gelen bunun karşılığı ne, bunu biz akıl etmiyoruz, matematiksel olarak konuştuğumuz denklemin sonucu sınıfsal bir ayrımcılık yaratıyor. Yani üst sınıfın hizmetkârı olan yerel yönetimler belediyeler de tabii ki o sınıfa hizmet ettiği için, devlet organları gibi; hiçbir zaman eşit, adil, halk tabanına yayılmış bir işleyişi olmadığı için tabii ki, her zaman olduğu gibi gücü olan, kapitalizmin sonuçlarından birisi, yani kapitalizmde hukukun, adaletin olması da mümkün değil, nasıl eşitlik üzerine kurulu değilse. Dolayısıyla bunun yansımalarından birisi olarak, güçlü olan "ben bunu istiyorum" diyip devlet organlarını kullanarak o insanları, öncelikle sınıfsal bir ayrımcılık var burada, "sen burada yaşayamazsın". 50 yıldır, 100

yıldır, benim filmlerimde görmüşündür, niye ki yani? Ayvansaray'da birisi "benim annem burada doğup büyümüş, ben 100 yıldır Ayvansaraylıyım." Eee? Noldu? Zengin birisi geldi "artık Ayvansaray'daki bu ahşap köşklerde yaşamak istiyorum." Trend bu, fantazi bu falan, "parası neyse verip yaşarım." Ya da burada işte rezidanslar, butik oteller yapmak çok kâr getiriyor filan, bunu yapıcım filan.

S.B: Orada da öyle söylemiyorlar ama onun da bir kılıfı olmuyor mu? "Buradaki koşullar çok kötü bunu yenilemeye çalışıyoruz" gibi bir söylem oluyor.

F.P: Tabii ki bunu bu şekilde zenginlerin yordakçılığını yapıyoruz diye açıkça söylemek değil. Açıkça gösteriyorlar, bu anlamda çok pervasız, çok aymazca davranışları var, insanı çıldırtacak derecede. Tabii ki söz, kelâm anlamında bırak da söylemesinler. Söylemeleri gerekmiyor; ayrıca şeyi çok iyi biliyorum, özellikle Tarlabası; zaten kentsel dönüşüm yasasının diğer adı "Tarlabası Yasası"dır, 2003'te çıkan yasa. Tarlabası, o dönemki en işte kapkaçlarla, hırsızlıklarla, uyuşturucu operasyonlarıyla falan sürekli Tarlabası'nın ne berbat bir yer olduğunu gösteren şeylerle doluydu. Oysa bütün o bahsettiğimiz şeyler Beyoğlu Emniyet Müdürlüğü'nün hemen yanında, sağında, solunda olan olaylardı, bir. İkincisi sanki şey gibi; birdenbire bir sabah uyanmışız ya da bir ay burada yokmuşuz da birdenbire Tarlabası böyle bir yer haline gelmiş gibi bahsediliyor. Bir saniye yani bu sadece Tarlabası için geçerli değil. Süleymaniye için de Zeyrek için de, Kumkapı için de... Burası niye bu hale geldi? Siz kendiniz burayı bu hale getirdiniz. Yani bir devlet politikası, askeri ve devlet politikası olarak en başından beri, tamam 1915 Ermeni katliamını saymayalım, ama bunları şey yapabilirsin; 1923, mübadele. İstanbul özelinde konuşacak olursak, 1938'i saymıyorum, o İstanbul dışında bir şeydi. Benim bütün yaptığım kentsel dönüşüm işleri İstanbul'da. Daha sonra 1955 6-7 Eylül olayları, 1974 Kıbrıs Savaşı... Bütün bunlar niye yapıldı? Buradaki gayrimüslim nüfusu yok etmek üzereydi. O insanlar yok edildi, ne yaptınız yerine? Planlı programlı, onların yerlerini koruyup bir şey yapmadınız, gasp ettiniz. Bunu böyle bir tarihsel süreç olarak anlatmaya bile gerek yok, ben hâlâ Aynalıçeşme'de oturuyorum, Tarlabası'na yakın, 10 yıldır burada oturuyorum ve hani Tarlabası'nda çalışıyorum, bütün bu kentsel dönüşüm alanlarında; o güzelim, her biri ayrı bir sanat eseri olan binaları öyle boş gördüğüm zaman hakikaten içim sızlıyor. Ve bütün bunları bilen birisi olarak, hakikaten şey yani, orada bir beddua gibi, bir kahredilmiş şey gibi duruyor. İnsanların işgal edilmiş yerlerinde yaşıyoruz ve o yerlerde yaşama kültürüne de sahip olmadığımız için o binanın hakkını veremiyoruz. Zeyrek'teki konaklarda olduğu gibi; ahşap bir konakta yaşamının bir yaşam tarzı, kültürü vardır, onu bilmediğin zaman o bina 100 sene yaşayacaksa 20 senede çöküyor. Buradaki binalar da aynı şekilde, yani senin oturduğun apartman da öyle. O mermer, merdivenler, tırabzanlar, o tavan süslemeleri filan, Aman Allahım! Ama şey yok pencereleri yok, temizlik yapılmıyor, ışıkları yanmıyor, kapısı kapanmıyor filan. Böyle saray gibi bir binada yaşıyorsun, o zamanın o ustalığı... Hem o yapan mimarı, o zanaatkârlar, o yaşayan insanlar, o yaşam zenginliği, 100 yıl önceki şeyi düşün, tamam mı? Hani bunu şu anki durum, bunu şu an burada, bu yaşam kültürüne sahip olmayan insanların yaşadığını ve hatta bir çoğunun niye boş olduğu sorusunu sorar değil mi herhangi bir turist. "Allah Allah bu kadar güzel bir yerde bu

kadar güzel bir binalar niye boş acaba?", arkasında böyle karanlık bir kabus göz kırpmıyor anlıyor musun, hikâye buradan geliyor. Ondan sonra da Süleymaniye'de de böyle, 350 tane bina nasıl yaniverdi? Bir tane bina yandıktan sonra, Aman Allahım, olay olup artık tanesinin daha yanmaması, hani sansasyon yaratması gerekirken 350 tane Osmanlı'nın en güzel, ahşap örneği köşklere konaklardan bahsediyoruz. Kaldı ki kendimiz hani böyle Osmanlı, milliyetçilik vs. diye... Hadi burayı gayrimüslimlerin, bunu bile şey yapabilirsiniz diye düşünelim. O mimariyi, onlardan kalanları bile yadsıyabilirsiniz ama kendi mirasınızı da koruduğunuz ettiğiniz yok. Dolayısıyla inanılmaz bir cehalet var. Bedrettin Dalanların, şimdiki Mustafa Demirlerin falan birbirinden farkı yok. Birisi geliyor... Bizdeki yerel yönetimlerin en büyük handikapı burada; kendi kişisel sermaye alanlarını, babasının çiftliği denir ya gerçekten öyle gibi, yani belediye halka hizmet vermek için değil bir kâr amaçlı şirket gibi yapıyor. Hani yapılan bütün toplu ulaşım zamları, yollar, elektrikler, sular vs. belediyenin verdiği bütün hizmetlerde şu var; "ee napalım zarar ediyoruz!" Ya da "şu kadar kâr elde etmemiz için şunu yapmamız şart". Kâr etme zaten, sen hizmet vermekle yükümlüsün. Her neyse... Aynı zihniyet şehri yenileme anlamında da öyle çünkü hem görsel olarak hem tarihsel olarak bir belleğe sahip değiller. İki anlamda da bir vizyonları olmadığı için kentsel dönüşümden anladıkları şey şu: her şeyin şıkır şıkır, böyle steril, tertemiz, şahane olmasını anlıyorlar. Oysa o kadar aptallar ki, İstanbul'a bu kadar çok insanın gelmesinin, dünya ölçeğinde olmasının sebebinin zaten şu kendiliğindenlik yani. O Mahmutpaşa'daki hanları, Balat'ta sokakta oturan kadının, çocukların vs... İnsanların bu hoşuna gittiği için geliyor. Oysa onlar, tertemiz sokaklar, işte kapıları pencereleri tamamen kapalı, yaşam belirtisi olmayan, Boğaz'daki birçok yalıda olduğu gibi. Giderken görürsün gerçekten çok güzel yalılar var ama 50 tanesinden 2 tanesinin ışığı yanıyor ya da yıllarca gittiğimde "aa şurada ne güzel insanlar yaşıyorlar"ı göremezsin, çok istisnai yani. Böyle bir yaşam kurmayı doğru bir şey zannediyorlar. Yanlış olan şey bu işte. Yaşamdan anladıkları bu değil, anladıkları yanlış bir kere. Dolayısıyla böyle bir zihniyet napacak, tabii ki o çarpıtılmış, steril, zenginlere hizmet eden, işte böyle duvarlarla çevrili, kameralar, güvenlikler vs. Böyle bir yaşamı, İstanbul'u yaratmaya çalışıyorlar. İstanbul'un ruhuna tamamen ters. Buna en iyi örneği de Sulukule. Bırak turistlerin tercihini vs. ben kendim, İstanbul'da yaşamayı tercih etmiş ve giderayak bunun için mücadele veren birisi olarak Sulukule'ye gittiğim zaman gerçekten Sulukule yıkılmadan önce bir dergiye fotoğraf çekmek için gittiğimde, oradaki o çingeneler, onların çocuklarının hali, kadınlar filan, oraya gittiğim zaman güzel olan buydu. Çingene mahallesine gidiyorsun, o kahveye girdiğin zaman, tamam orada esrar satılıyordu, içiliyordur, kadınlar böyle bilmem ne. Ya da kadınlar da küfürlü konuşuyordur falan. Ee tamam. Bundan hoşlanmıyorsan gitmezsin. Ben hoşlandığım için oradan extra zevk alıyordum. Şimdi yanından bile geçerken başımı çevirmek istemiyorum, o binaları görüp o kirlenmişliğe maruz kalmamak için yani. Çünkü orada o tadı yaşıyorsun, anladın mı? Yok etmeseydin Kumkapı'da Ermeni kültürü, zanaatlar işçilikler böyle. Yok ede yok ede koskoca Türkiye'yi bir şöyle, kendi deyimleriyle bir betona çevirdiler. İstanbul da bunun daha bölgesel bir simgesi oldu aslında. Aynı şeyi Türkiye ölçeğinde düşünsene, onca halkı; Ermenisi, Süryanisi, Yezidisi, Rumu... O insanlar gitti diye nolur, böyle kupkuru, çöl gibi, hiçbir zanaatı, hepsi birbirinin aynı

olan, ilerde bütün Türkiye bir TOKİ çölüne dönecek. Şimdi insanlar niye "aa Mardin'i görmek istiyorum" diyor. Çünkü her şehrin karakteristik bir şeyi vardır, mimarisi vardır yüzyıllar içinde biçimlenmiştir bu. Şimdi yok ki. İstanbul dışında Bağlarbaşı'na, Sultanbeyli'ne, özellikle işim olmadıkça neden gideyim ki? Yani Anadolu'nun herhangi bir şehirden bir mahallesinden hiçbir farkı yok ki oranın; aynı sokaklar, aynı binalar... Ee nolacak o zaman? Böyle ruhsuz bir şeye evriliyor, çünkü bir şey var, hepimizin altından çekilmiş bir geçmiş var. Yok ettikleri bir şey var. Dolayısıyla ben şuraya bağlayacağım; önce bunun hesabının verilmesi gerekiyor. Süleymaniye'de de Tarlabası'nda da. Buraya şeyden geldik; Tarlabası çöküntü bölgesi ilan edildi ya, çöküntü bölgesi olması için emniyetin etrafında olan şeyleri ben... Ben kendim sabahın 11'inde... emniyetin üç bina ötesinde esrar içiyordu insanlar. Benim fotoğraflarımdan birisi o muhabbette olmuştur yani, anladın mı? Yani böyle bir yaratılmış şey var tamam mı, benim yazdığım yazıda şey diyordum önce çöküntü alanı ilan etmek için bunların oluşması bekleniyor, yaratılıyor, çöküntü alanı ilan edilebilirsin ki, "aa çöküntü alanı, napalım? Tabii ki temizlemeliyiz". Deprem daha da çirkin bir şey yani, depremi bir şantaj aracı olarak kullanacak kadar aşağılıklar aynı zamanda, gerçekten böyle düşünüyorum yani. Düşünsene hırsızlıkla, kapkaçla, uyuşturucuyla, korkuyla çöküntü alanından temizleyeceğiz diyorlar, bir süre 2005'lerde falan benim o Tarlabası'nı çalıştığım zamanlarda, aman Allahım Tarlabası'nı savunan kendi arkadaşlarım arasında bile bir şey söyleyemiyordum. "Aaa işte onlar da kapkaççılar, benim çantamı çaldılar" bilmem ne, "nasıl savunursun onları" filan.

S.B: 2000 sonrasında bu çok daha ayyuka çıktı.

F.P: Evet ve sonra 2003'te çat diye kentsel dönüşüm yasası çıktı Tarlabası için.

S.B: En doğru deyim evet. Yani koşullar yaratıldıktan sonra "ee nasıl müdahale edeceğiz, tabii ki TOKİ'yle" durumu var.

F.P: Bilmediğimiz başka bir dünyadan bahseder gibi, ülkemizde kendi şehrimizde, kendi halkımızdan korkulması gereken, kovulması gereken, temizlenmesi gerekenler olarak bahsedilmesi... Sulukule için "burayı temizleyeceğiz" dedi, halkı için bir çöplükten bahseder gibi bahsetti, acı olan; dangalağın teki çıkıp bu şekilde konuşabiliyor, bu hayata geçirilebilecek kadar başarılı olması mümkün olmamalıydı, acı olan bu.

S.B: Bu hafta içerisinde Aysim Türkmen'le konuştum, o da şeyi söylemişti mesela, bu mekanizma neden bu kadar başarılı bir de yani bir şekilde buradan resmediyoruz, biraz daha dışarıdan ve bir şekilde başarısını kabul ediyoruz. Bir yandan da o mekanizmanın içerisinde ne oluyor acaba diye sormuştu.

F.P: Bu AKP'nin sadece kentsel dönüşüm meselesindeki başarısı değil, AKP neoliberalizmin en iyi uygulayıcılarından biri ve şöyle bir örnek vereyim sana: Beyoğlu'ndaki bu masa-sandalye operasyonlarından ilk aklımıza gelen şey oldu; ben artık ondan sonra "yeter artık kaçınıcı defa aynı şey" dedim. Tayyip buradan geçmiş de içki miçki sokaklarda demiş, o muhafazakar, dindar kafa yapısıyla geçiyor sokaklardan

kaldırılınsın diyor. Alakası yok. Artık insanlara şunu söylüyorlar, 1 liraya çay içip, 5 liraya bira içip Beyoğlu sokaklarını işgal edemezsiniz, burada bir üst gelir grubunun yaşaması söz konusu olacak, apartlar olacak, çok daha büyük paraların konuşulduğu bir yaşam tarzı temelini atıyor aslında. Dolayısıyla bunlar, Allah'a, dine falan değil direkt paraya taptıkları için bu kadar iyi uygulanıyor. O neoliberalizm şeyi de buradan geliyor, sadece kentsel dönüşümle vs. ile değil artık biraz önce konuştuğumuz şey gibi; sistem dedik ya, şehre göç, tüketimin nesnesi haline gelmiş olması insanlığın, bunda olduğu gibi tek tek bireylerin parayla kafayı yedirttiği için, insanlar artık "aman ekonomi iyi olsun, cebimizdeki para uçmasın" vs. Tabii şimdiye kadar da bir sürü krizler yaşadıkları için, insanlar için birincil belirleyici olan bu. Bunun üzerinden gidiyor. Ekonomi politikalarının da, bir iktisatçı değilim ama neye bağlı olduğunu biliyorum, dönüşüm de zaten birinci şey o. Düşünsene kentte dönen rant sürekli katlanarak... inanılmaz bir rant var. Sadece Tarihi Yarımada'da değil, Ümraniye'de de aynı şey. Yıkıp yeniden yapacak ve inanılmaz o paranın hareketi, o dolaşımı yeniden sağlıyor. HES'lerdeki pervasızlığına bakar mısın? Barajlardaki pervasızlığına, maden konusundakine? Umurunda bile değil. Bir maden alanına çeviriyor, satılık olmayan hiçbir şey yok. İstanbul'u, Tarihi Yarımada'yı, oradaki etnik ayrımcılığı... Aman Allahım! Bu şey örneğinde olduğu gibi; Allah, günah münah falan. Alakası yok. Tamamen paraya ve neoliberal politikalar doğrultusunda yapılması gerekenler üzerinden karar verilmesi ile tamamen.

S.B: Aslında din üzerinden gösterilip...

F.P: Bektan bir AKP politikası, onu herkes şey yapar (gülüyorum). Bir üst şeyden konuşmalıyız; politik olarak da felsefik olarak da... Neyse böyle bir giriş yapmış olduk, uzun.

S.B: Güzel oldu... Dediniz ya 10 senedir burada yaşadığımızı. Nasıl başladı sizin için bu süreç?

F.P: Ben 97 yılında İzmir'de üniversiteyi bırakıp İstanbul'a geldim, sadece ve sadece fotoğrafçı olmak için, *Atlas Dergisi*'nin fotoğrafçısı olmak için. Dolayısıyla 97 Eylül'den beri İstanbul'dayım. Sonra *Atlas Dergisi*'nde 2004'e kadar çalıştım, fotoröportaj... *Atlas* bir coğrafya dergisi olduğu için gazete muhabiri gibi çalıştığım konuya dair tek bir fotoğraf, anlattığım hikâyeyi bir fotoğraflar bütünüyle, 15-20 farklı fotoğrafla anlatmam gerekiyordu. Gittiğin yerin insan tipolojisini de, genel görünümünü de, kültürel yapısını da, bütün bunlara dair fotoğraflar çekmek gerekiyor. *Atlas Dergisi*'nde 2002 yılında da ailemin kararıyla... Öyle bir şey vardı işte annemi tanıyorum; nasıl olur da ben 28 yaşındaydım ve yıllarca hayır dedim itiraz ettim en sonunda kıramadığım için, büyük çoğunluğunu onlar verdiler, çünkü annem çocukları arasında bir adalet şey yapıyor, abilerimin bunları şunları var, ortak bütçeden nemalanarak ortaya çıkan bir şey, hak ediyorsun diyip, bir Anadolu köylü kadını olarak "bu ev alınacak" diyor. Kendi birikimlerimde vs. ve anlattığım gibi, o zaman 25 milyara aldığım yer, ancak param ona yetiyordu, Aynalıçeşme Caddesi'nde, Cihangir'e tabii ki bakamıyoruz. Şey oldu, ben de aslında bu, gidip Ümraniye'de değil, yani sosyal yaşantıyı sevdiğim için bu semttten bir yer almıştım. Dolayısıyla benim Tarlabası'ndan

bir yer almam biraz da bununla ilgili. Benim Tarlabası'daki fotoğraflarım Wordpress Foto'nun (?) master class yarışmasına katıldı, orada eğitim almak için hazırladığım portfolyomdakilerden birisi de Tarlabası'ydı ama komşularımdı daha çok. Ben de yaşadığım evdeki otoportremle Tarlabası'ndaki portrelerle birlikte yaşıyorum, bu mahallede yaşayan bir tip olarak böyle bir proje yapmışım mesela. Benim algım buydu. Benim mahallem de bir "gentrification" alanı haline geldi. İnsanlara bunu anlatırım; ben mahalleye ilk gittiğimde, şu halimle "ya bu tip nereden çıktı" diye bakılıyordu bana, değişik bir tip falan. Şimdi ben gerçekten söylüyorum, aynı şeyi söylüyorum bir başkası için. Kendince düşünceleri olan birisi olmama rağmen, kötü anlamda söylemiyorum, marjinal şeyler oluyor. Londra'nın Soho'nun tiplerinin aynısını görüyorum sokağımda. Her neyse İstanbul'a gelişimin hikâyesi bu... Fotoröportaja ilgim de dediğim gibi *Atlas*'ta çalıştığım için. Daha sonra bu kentsel dönüşüm filmlerini yaparken orada (sitesinde) kronolojik sırayla koymaya çalıştım, ilk Süleymaniye sonra Tarlabası. Onlarda video, Süleymaniye'de çok azdı. Ben "kentsel dönüşüm konusunu fotoröportajla çalışayım bari" demedim. Hangi yöntemle çalışsam, hani elimde bir sürü yöntem var da onu tercih ettim değil, ben onu yapmayı biliyordum zaten. Elimde fotoğraf makinamdan başka hiçbir şeyim yoktu. Çıkış noktam şeydi, koşullardan... En iyi bildiğim şeyi en iyi bildiğimle yaptım. Daha sonra makinamı yenilediğim zaman, ilk Zeyrek konusunda, 13 tane video yaptım Mimarlar Odası'na, onu da anlatacağım, 6.sında şimdiki makinamı aldığım zaman video da çekiyordu. O da hayatıma gidince artık multimedya yapmaya başladım, o yüzden fotoğraf-fotoröportaj-multimedya diye gidiyor. Artık başka bir anlatım tekniğini kullanmaya başlıyorsun. Aslında benim gerçekten de Mimarlar Odası'na proje önerip kabul edildiğimde yapmak istediğim şeydi, kamera kullanmak, daha fotoğrafçılığımı kullanarak belgesel tadında bir şey yapmaktı ama bir kamera alamadım. Sonra da makinam video çekiyor olmasaydı belki hâlâ video olmayabilirdi, öyle bir imkânım olmadı. Bu bir lüks değil sonuçta aman aman 50 bin dolarlık bir kameradan bahsetmiyoruz, video kameradan bahsediyoruz. O fotoröportajların multimedya evrilmesi de böyle oldu. Sorulardan birisi kentsel dönüşüme olan ilgi, ona gelecek olursak... Şimdi ben 2005'lerde Tarih Vakfı'nın çıkardığı 3 aylık *İstanbul Dergisi* vardı, orada çalışan arkadaşlarım işte Ulus Atayurt ve hâlâ *Express*'te yazar, en yetkin kalemlerendir. Ayşe Çavdar benim yakın arkadaşlarım. Onlar da işte dergiye fotoğraf istiyorlar, o ara dergi kentsel dönüşüm alanları haritası yapmıştı. O zamanlar 2005-2006'da... Şimdi herkesin ağzında kentsel dönüşüm var, bilmiyorum ben bir mimar değilim, kent bilimci vs. değilim ama bir foto muhabiri olarak bu kadar çok şey bilmiyordum, o zaman farkına varınca daha üzerine kafa yormaya başladım. Çıkış noktam oradaki arkadaşlarım ve onların konuşmaları üzerinden bir baktım ki bu gerçekten de... Biraz ileriye düşündüğün zaman da şu an aman Allahım bunun asla ucu bucağı yok. Bunun üzerine eğilmek lazım diyip Mimarlar Odası'na sunmak üzere bir proje hazırladım. 13 tane, o dergideki kentsel dönüşüm alanlarını hem fotoğrafla hem videoyla belgeleyeceğim ve bundan 5-6-7 dakika arasında bir film çıkaracağım. Ve o fotoğraflar da, ham halleri, ses kayıtları ve videolar da Mimarlar Odası'nın arşivine kalacak, yaptığım filmler de çeşitli etkinliklerde insanlara ulaşıp bilgilendirme yapacağını düşündüm. Gerçekten sembolik denebilecek bir paraydı. Hemen kabul ettiler gel yap dediler. 1,5 sene sürdü, benim amacım şeydi,

her ay bir tane yapmaktı. Zaten bu medyada kendi yapmak istediklerimi yaparak iş bulamadığım için, bulduğum işlerden 6 ay 9 ay sonra artık, insanlar gerçeği görmek ve göstermek istemediklerinden, ayrıldığım için... 2004'e kadar sadece *Atlas*'ta çalıştım ve bir sıkıntım yoktu. Düşün 8 senedir 50 tane yerle görüşmüş, 500 tane yere başvurmuş, 10 tane yere girip birisi olarak; kaldı ki her iş görüşmesinde "ne kadar yetenekli" diye bizzat o insanlar tarafından söylendiği halde bir şey üretmeme müsaade edilmediğini görünce artık bu benimle ilgili değil, karşı tarafla ilgili. Karşı taraf gerçeği önce kendi görmek istemiyor, sonra da insanlara göstermek istemiyor. Artık şunu anlıyorsun; ya onların istediği gibi olacaksın, ben hayır demişim zaten, o zaman da kendi işlerini yapacaksın. Ben şimdi video aktivizmi yapıyorum tamamen. Kendi işlerin demek de proje için sponsor bulman gerek, sponsor da rezalet çirkin bir şey böyle. Sermayeye karşı bir şey yapmaktan bahsediyorsun sonra sermayenin sana destek olmasını, nafaka vermesini istiyorsun. Bu Garanti'nin SALT'ı Beyoğlu'nda kendisi gentrification'ı, o kültürel dönüşümü yaratıyor, sonra da orada benim videolarım gösteriliyor. Ulus dediğim arkadaşım da son derece radikal yazıları var, oraya konuşma yapmak için çağırıyor. Sonra birdenbire bir toplantıda konuşurken farkettiler ki Ulus'la, biz karşı olduğumuz şeye hizmet eder hale geliyoruz. Ama komik olan şey şu; farkındayız, o kadar da aptal değiliz ama muhalif olan şeyin de, bu postmodern tüketim nesnesine dönüşüyor yaptığın iş de orada.

S.B: SALT'taki gösterimler sizin izniniz dışında mı gerçekleşti?

F.P: SALT'a verdiğim işler şeydi, o da ayrı bir komiklik, 5 sene önce, o zaman başındaki kişi şey yaptı, Frankfurt'tu sanırım, bir şehirde interaktif bir sergi açacaklar, bu iş için benim ilk yaptığım Tarlabası işini istemişlerdi. Ben de diyorum Garanti Bankası benden bilmem ne için iş istiyor. Gittim, işte biz malum böyle işler üretebilmek için şey yapıyoruz, bu tip sergiler vs. bir yerden bir destek olsun ki, ben bu işi yapmışım zaten ama yeni bir iş için. Yok dediler, para vermediler o iş için. İnanamadım, yani siz de vermiyorsanız kim verecek ki yani. O zaman vermiş buldum falan.

S.B: İnsan Hakları Sergisi...

F.P: O ayrı, orada yerine oturan... Ben o serginin videosunu yaptım (bildiğimi söylüyorum). O kadar güzel bir sergiydi ki gerçekten. Video aktivizmi denen tam olarak o. Ne İHD'den ne Tütün Deposu'ndan bir şey istemedim, istemek de aklıma gelmedi. Oradaki o hak ihlallerini göstermek, o rakamları vermek çok daha kıymetli bir şey, bunu yapmak lazım. Buradaki birçok sorunun da cevabını veriyor zaten. Belge niteliği taşıdığını, ideolojik temelleri olduğunu düşünüyor musunuz diyorsun ya, başka bir şey düşünmüyorum. Yaptığım iş fotoğraf sanatçısı vs. olmadan önce öncelikle politik olarak bir iş üretiyorum ve ürettiğim işin aracı sadece benim için fotoğraf, multimedya vs.

S.B: Sizin işlerinizi izlerken öyle olduğunu düşünüyorum fakat sizden duymak istedim.

F.P: Tamam, soruda bir şey yok, ben cevaplamış olayım...

S.B: O zaman Mimarlar Odası'ndan...

F.P: 2009'un başında başladım işte, 2010'un yazında bitti. Biraz aslında fazla Tarihi Yarımada yapmış oldum, Derbent gibi gecekondulara sorununa hiç değinmemiştim.

S.B: Depo'da vs. gösteriliyor işiniz. Başka sivil toplum kuruluşlarıyla...

F.P: Depo'nun bir karma sergiydi ve şey istediler, malûm birçok sanatçı katılıyor, o serginin küratörü "şu şu işlerini paylaşmak ister misin" dedi, ben de memnuniyetle böyle politik bir işe girmek isterim. Şu an yok. Gazetecilik dışında sadece proje vs. sadece Mimarlar Odası oldu hayatımda, hiçbir STK'nın, kurumun, kuruluşun vs. şeyiyle yapmadım. Geçen gün şey oldu, çok meşhur bir mimarlık firmasının büyüklerinden, benim Yenikapı işimi Yalı Mahallesi'ni, oradaki proje için yarışmaya katılacaklarını da benim görüşlerimi almak için ofislerine çağırıyorlar. Bunu merak da ettim yani, nasıl bir şey. Benim görüşlerimi almak istiyorsan filmimi izlersin, niye ofisine çağırıyorsun ki? Ya da ben ne adına sana görüşlerimi vereceğim?

S.B: Gittiniz mi?

F.P: Gitmedim canım.

S.B: Aslında gidip...

F.P: Merak ettim aslında ne diyecekler falan, şeye bile tahammülüm yok o yapmacık bir sürü bir yerlerden kıvrıp... Benim nereden baktığım, ne söylediğim, o insanların ne söylediği açıkça ortada, neyi bekliyorsun ki? Bana şeyi izâh ediyor yani, o dönüşümü hazırlıyoruz ve o proje için şey vereceğim ben, benim söylediklerim oradaki... Bir de şey kullanıyor, o mahalleliyle çok iyi iletişim kurmuşsunuz, kendi içlerinden hikâyelerin içine girip oradan bir Kürt kadının kişisel hayat hikayesinden bilmem neyine kadar, tamam mı? Öyle şeyler işte.

S.B: Tarla başı'nda yaşadığınız için orada biraz da içerden bakıyorsunuz sanki oraya ama diğer projede şeyi, temsiliyet daha çok benim için önemli ya, o süreçte alana girişiniz, oradaki iletişiminiz nasıl acaba, biraz bahsedebilir miyiz?

F.P: Orada aslında kentsel dönüşüm üzerine iş yapan birisi olmaktan ziyade gazeteciliğim daha ön planda. Sonuçta ben direkt belgesel videodan başlayan birisi değilim, profesyonel anlamda fotomuhabirliğine *Atlas Dergisi*'nde başladım, yaptığım iş gazetecilikti. Bir de şöyle bir şey vardır, gazetede konuların her birinin farklı bir konusu vardır. Ben hep insan ağırlıklı konular çalışıyordum yani halk, kültür falan. Benim dergi bu tarz işlerde başarılı olduğumu... Mesela çok iyi coğrafya fotoğrafı çeken insan fotoğrafı çekemiyor, en yakından çektiği insan fotoğrafı 80 metre falan. Benim fotoğraflarım oysa şey, 20 milim geriden çekilen. İnsanlara nasıl bu kadar yakından çekebiliyorsun vs. Burada başka bir şey geliyor, gazeteciliğimden, fotoğrafçılığımın önce iletişim kurma yeteneğim, ya da o insanlara kendi anlatmam, empati, karşılıklı iletişimin bir şeyi var. O samimiyetin bir formülü ya da reçetesi yok, şu şudur gibi. Benim öncelikle yaptığım şey şu gittiğim zaman, bir selam verip niye orada olduğumu, ne yapmak istediğimi anlatıp söylediğim zaman, elini sıkıttığım zaman insanlar zaten açılıyorlar. Çünkü bu modern zamanda, bu yabancılaşmada, "aa nasıl insanlarla kontak

kuruyorsun, kadınlar tek başına, ev hanımı isiz nasıl alıyorlar" falan. Ya gidip o insanlara merhaba dediğin zaman, hâl hatır sorduğun zaman zaten insanların çok hoşuna gidiyor, hani yabancı birisi, oturuyor, dertleşiyor, zaman ayırıyor sana. Zaten şey, insanlar 1-0 önde başlıyorsun, çok memnun oluyorlar. Zaten dertliler, şöyle bir şey var; onlara onların tarafında olduğunu anlatıp dile getirmek ve bu sesi herkese aktarmak için yeteneğimi, mesleğimi kullandığımı söylediğim zaman inanıyorlar. O inanmanın formülü, reçetesi yok dediğim şey o. Bu karşılıklı. Kapılar açılıyor, muhabbetler zaman ayırdıkça tabii daha içtenleşiyor. Fotoğrafta da öyledir, hani geçerken o an merhaba diyip çektiğinizle, saatlerce ya da ne bileyim bir köyde zaman geçirdikten sonra size alışılır ve o yaşanan an, o döngü artık kendi olağanlığı halinde olmaya başlar. Çalıştığım konuların hepsinde en az 1 hafta-10 gün çekim yaptım, o alanda çalıştım. Küçük bir mahalle olduğu için bir çoğu artık şey yapıyordu, hoşgeldin falan. İlk gün beni kovan kadın 3. günde artık şey yapıyor, bakmış ki mahallede herkesle kanka olmuşum, kendini dışlanmış hissetmemek için benimle konuşuyor falan (gülüyorum). O tamamen insani bir şey. Dolayısıyla ben öncesinde koyduğum kurallar yok, burada da öncesinde bölgeye dair kabaca fikrim olsun diye araştırma yapıyorum. Ama öyle çok profesyonel, aman Allahım bir araştırmam yok doğrusu, zaten tek başına yaptığım bir şey. Hep de şey oldu; o gittiğim yerin hikayesi o insanlardan öğrenip... yer yer tabii bu konu üzerine araştırma yaptım, uzmanlarla röportaj vs. yaptım, çünkü onların da ses kaydını alıp. Genelde hep şeyi tercih ettim, bir Tarlabası'nda vardı, diğerlerinde de vardı. Ama şey oldu, nedense şeyi tercih ettim; oradaki mahalleliyi, şivesi, konuşma tarzı, o şekilde onları kullanmayı istedim çünkü bu onların hikayesi, dönüşüm alanlarının göstermek kadar bundan etkilenecek insanları göstermek benim için daha öncelikliydi. Bunu da dediğim gibi bir plan çerçevesinde, başka türlü bir şey yapmam mümkün değil çünkü şey, insan olmayan bir fotoğrafım yoktur benim. Buda yine o *Atlas*'taki o gazeteciliğimin getirdiği bir şey. O zaman o dönemde yoğrulmuş olan, ki bu da tesadüfen böyle birisi oluvermedim, kendi bilincim, isteğim ve yönlendirmemle. Çünkü yani çağına tanıklığını, yaşadığın sürece belgelemeyi yerine getirmenin en elzem yolunun insandan geçtiğini düşünüyorum. Tabii ki doğadan da geçiyor ama önce insanı dinleyip, çözüp, anlayıp, yardım edip vs. bunu yapacağız ki daha sonra diğerleri çıkacak. Öncelik insan ögesi idi o yüzden Mimarlar Odası yaptığım işleri beğenmesine rağmen mimari anlamda çok yetkin değil ama akademisyenler, mimarlar bile "ya sen ne güzel yapıyorsun, biz anlatıyoruz ama senin o 5 dakikan kadar etkili olmuyor" diyorlar. O etki şeyden geliyor, çünkü insan insandan anlar. Orada görüyorsun adam mağdur, ya da teyze gerçekten orada doğup büyümüş ve ayrılmak istemiyor. Şimdi o kadın kapı dışarı kalınca ne olacak bu kadının hali diye empati kurabiliyor insanlar izledikleri zaman.

S.B: Aslında ben biraz da kentsel dönüşümün akademideki, zaten bir sürü çalışma yapılmış, ben kendimce niye belgeselleri seçtiğimi biraz bununla açıklıyorum. Bir sürü şey okuyoruz ve bir akademisyenin yazdığını mesela ama görsel olarak bir şeyi gördüğümüz zaman, bilmiyorum, görsellik biraz daha insanı etkiliyor, içine çekebiliyor ("Gerçeklik duygusu" diyor Fatih Pınar). Her iki tarafta da şey var, bir tanesinde yazı yazıyorsunuz, öbür tarafta da görsellikle kendi metninizi oluşturuyorsunuz ama

mecralar farklı. Ben bu iki mecranın birbirini tamamladığını düşünüyorum ama görsellik insanları biraz daha etkileyebiliyor.

F.P: Tabii, görsellik gerçeklik duygusunu pekiştiren bir şey.

S.B: Ama ben belgeselle antropolojiyi bir arada görebiliyormuşum gibi geliyor çünkü metodlar bazı yerlerde aynı bazı yerlerde farklı. Alana nasıl girdiğinizi o açıdan biraz da sormak istiyorum çünkü antropoloji derslerinde o alana girişimizin akademik anlamda nasıl olduğunu biz tartışırız ve orada doğru olan nedir, yanlış olan nedir diye düşünürüz, o yüzden hani alana girişiniz nasıl diye sormak istedim.

F.P: Anladım. Bu anlamda senin işte üniversitede antropolojide aldığın derste sonuçta bu konunun uzmanı bir hocadan ya da bilimsel bir kitap okuyarak eğitimini almışsın. Benim böyle bir şeyim yok işte.

S.B: Asıl güzelliği zaten burası.

F.P: Evet, fotoğrafın da, fotoröportajın da, videonun da, kurgunun da, hiçbir şeyin... Ya eğitime karşıyım da, gerçekten söylüyorum. Aslında kurguyu mecbur kaldım öğrendim. Bir arkadaşım yapıyordu, artık yapamayacağım dedi öğrendim. Bunun tabii ki gidip öğrensem ama... O başka bir şey; ben daha resmi eğitimden bahsediyorum, karşı olduğum dediğim şey o. Resmi ideolojik bilgilerin pompalandığı, insanların hani yarattıkları eğitim biçiminden bahsediyorum. Her neyse, o anlamda fotoğrafçılığında da diğerlerinde de böyle bir eğitimden geçmedim, tamamen alanda, *Atlas*'ın fotoğrafçısı olmak için de tamamen kişisel çabalarımınla tekrar tekrar deneyerek oldu. "Şöyle fotoğraflar çekmeliyim" diye gidip o fotoğrafları uygulamadım, onları çoğaltarak şeyler yapmadım. Bunu yapmamış olmak, o zamanlar internet de yoktu, mesela şimdi çok görüyorum; bir çoğunun tarzı... artık savaş fotoğrafı bile bir imaja dönüştü. Çok iyi fotoğrafçılar var, tarzlarını oturtmuş. Bir fotoğrafçının fotoğrafını Türkiye'de bir dergide görüp "aa bu iyi fotoğraf" falan ama bir daha bakıyorsun "Allah Allah" diyorsun "bu fotoğrafta bir şey eksik, ruh yok". Hele alanda çok zaman geçirince; *Atlas*'ta 120-130 ana konu çalıştım, bunun 20 tanesi başka ülkedendi. Her ana konu için şöyle düşün; Türkmenistan'a gideceğim, Türkmenlerle ilgili bir konu çalışacağım, tamam mı? Vize almakla uğraşırsın, uçak bileti, gidersin çekim yaparsın gelirsın, 20 gün boyunca altyazılarını yazarsın bilmem ne, böyle düşün. Bir ayını alan bir şey, her bir konu böyle. Bir konu için Irak'a gidersin, San Francisco'ya gidersin... O kadar emek, onu daha iyi hissediyorsun. Artık ister istemez o gördüğün çok etkilendiğin, olabilir tabii ki bakacak, görecektir, etkilenecek filan. Ama işte bizim, bu tarzdan bahsettik ya, o zaman bir dergi görürdüm böyle, onun yerine benim fotoğraf tarzım zamanla biçimlendi. O da şeydi; gördüğüm anda, o karşıdaki ânın enerjisiyle, o kişinin enerjisiyle bana hissettirdikleriyle, tamamen bir karşılıklı alışveriş, o duygusal, sezgisel falan. Tabii biraz yaratıcılık, farklı bir şey falan, başka bir yerden anlatmalıyım bu fotoğrafı, bu kareyi, bu anı falan, daha uzun zamana yayıyorsun. *Atlas*'ta şeydi, çok şanslı olduğum bir yerdi, bir haftada bir konuyu çalışabiliyordum orada. Yok işte harcırahım var falan. Özgürdüm, konularımı da kendim seçiyordum. *Atlas*'tayken orada editoryal bir ekip olduğu için, "ya şu konuya gider misin" dedikleri de oluyordu tabii ama ilk ntvmsnbc'ye

yaptığım fotoröportajlar da bu kentsel dönüşüm de nasıl, kendim seçtiysem. 8 Mart, 1 Mayıs gibi ntvmsnbc'ye yaptım. Onların hepsi şeydir; benim kendi seçtiğim, yaptığım, kendi karar verdiğim işlerdir. Yani işi üretirken ya da daha sonra kurgu aşamasında müdahale edilmiş değiller onlar.

S.B: Baya şanslıymışsınız o zaman.

F.P: Mesele orada zaten. Şansın şey olmuyor, işte bu kadar orijinal, özgün bir iş üretilsin ister di mi herkes. Ama düşünsene; o 8 Mart'taki, 1 Mayıs'taki... Ve ben şey de yapmıyorum; yine bana söylenen bir şey, ben kendime bir paye çıkarmak için söylemiyorum; hiçbir şey yok, gayet objektif, gayet ajitasyon yok, anladın mı? Gayet adam rasyonel bir şekilde adam şey yapıyor, böyle ağlayan hüngür hüngür bir şey anlatmıyor. Ha durum öyle olsa bile, daha rasyonel bir şekilde gerçekliğini ortaya koyuyorum, hani sonunda adam şey diyor yani "niye ben 600 liraya kirada oturan birisi olarak geçinmek zorundayım, bütün gün bütün hafta çalıştığım halde?" sorusunun cevabını vermek, böyle ağlak bir şeyden daha önemli, jargondan... Tam 1 saat doldu (gülüyorum).

S.B: Tek tek soruları sorduk mu?

F.P: Sormadık ama ben kaptırıp gittim için... Sen şey yapabilirsin yani, çok vazgeçemediğin...

S.B: Şey merak ediyorum: Vimeo'da yayınlıyorsunuz, kendi sitenizde zaten yayınlıyorsunuz. Depo'da sergiler oluyor. Başka yerlerde...

F.P: Bu mesela kentsel dönüşüm işleri... Ben mesela şey yapmıştım, videoları yaptığım zaman bianet'te yayınlanacak, bunun basın, yani insanlara ulaşması için haber portalı olarak bianet'i kullandım. Ama yaptığım en önemli işin, bu videolar da önemlidir ama - öyle bir soru da vardı, asıl önemlisinin, dedim ya sana, o fotoğraflar, o videolar, o ses kayıtlarını da Mimarlar Odası arşivine bıraktım. Çünkü düşünsenize Ara Güler'in fotoğrafçılığında ziyade 1950'lerle İstanbul'u fotoğraflayan yegâne adamlardan birisi olması gibi. Yani hele şu süreçte, şeyden çıkmışız tarihin ivmesi hiç olmadığı kadar hızlı, hadi ondan önceki yüzlerce yıl önce olandan daha fazla şey oluyor, son 20 yılı düşün, son 80 yılda olandan çok daha fazla falan. Hele kentsel dönüşümle ilgili bir şey yapıyorsan... Düşünsene ben Sulukule'yi çekerken, ilk çektiğimde normal her zamanki hayat devam ediyordu, daha tozu dumanı duruyordu. Şimdi ne Sulukule kaldı, yerine böyle kendi binalarını diktiler; ne kadar hızlı bir şey. O fotoğraflar hakikaten çok kıymetli. Şey olacak, Tarlabası'nda bile bu 350 binanın olduğu bölgede bile 20 sene sonra orada yaşayan insanlar "burada nasıl insanlar yaşıyormuş ya!" diyecekler.

S.B: Bir de şeyi soracağım. Çekim yaptığınız mahallelerde hemen kurguladıktan sonra gösteriyor musunuz?

F.P: Bu şansım olmadı, çok isterdim aslında. Öyle bir organizasyon olmadı. Ama uğraşamıyorum yani, bütün bu işimi... Arada şey yapmak zorundayım, başka bir yere de yetiştirmek için bir şey yapmam gerekiyor. Ha çok iyi para alırsın da 2-3 ay uğraşsın,

üzerine senin zamanın kalır bilmem ne. Bahanesi değil ama hakikaten şey oluyor, zaman... Onu da bir başkası organize etsin yani. Ama şey yani, benim bu işlerim o kadar çok yerde gösterildi ki, internette de free download edebiliyorsun, insanlar yani biz burada gösteriyoruz dedikleri zaman oradan tık diye indiriyor. İnternette zaten gösteriliyor.

S.B: Oraya koyduğunuzda zaten (dediğini anlamadım)

F.P: Mesela ne bileyim işte hiç sormadan gösteren de çok oluyor, bizzat gidip üniversitelerde, fotoğraf kurumlarında bir sürü yerde STK'larda, İFSAK gibi yerlerde gösterdiğim zaman zaten kendim gidiyorum, anlatıyorum, gösteriyorum böyle. Bu da hani amacına bir şekilde ulaşmış oluyor ama Tarlabası bile sadece 18000 izlenmiş, görebiliyorsun. Bu da bir şeydir, bütün işlerim böyle en vasat olanı 4000-5000.

S.B: Sizinle görüşeceğimi söylediğimde bir sürü arkadaşım çok iyi biliyor.

F.P: Beni hiçbir zaman, elimdeki stok fotoğraflarımda da öyle, çekmiş olduğum fotoğraflar ilgilendirmede, o fotoğraflardan nemalanmak vs. değil. Beni hep ileride yapabileceğim, üretebileceğim şeyler ilgilendirdi, şu anda da öyle. Mesela insanlar şey yapıyor, ya süper bir sürü şey yapmışlar. İlgisi yok bundan çok muzdaribim, o kadar daralmış durumdayım ki bırakıp gitmeyi bile düşünüyorum. Bütün alanlar kurudu, denemediğim bir sürü yer kalmadığı halde, yani öyle tamamen bırakıp gitmekten bahsetmiyorum da bir kafa değiştirmek vs. Öyle işte, senin sorunun yanıtı olabildi mi bilmiyorum ama.

S.B: Oldu... Başka şu an bir şey gelmiyor aklıma. Çok teşekkür ediyorum.

8 Şubat 2012 - Nejla Osseiran Tez Görüşmesi

Nejla Osseiran: Önce kendimden söz edeyim (gülüşmeler).

Sonay Ban: İstedığınız sorudan başlayabilirsiniz.

N.O: Tamam. O zaman şöyle; ben aslında öğretmenim. Fotoğraf benim üniversite zamanlarımdan beri bir hobimdi ve öyle yanımda fotoğraf makinesiyle geziyordum. Bazen utanıyordum ama hani, hiçbir zaman fotoğrafla böyle bir yapabileceğim aklıma gelmezdi daha doğrusu. Çok severek yaptığım bir şeydi; eşimin dostumun, sokaktaki insanın fotoğraflarını çekiyordum ama ne kursa gittim, ne bir derneğe üye oldum. Tamamen alaylı bir şekilde yani; hoşuma gittiği için, bu konuda bol kitap okudum, arkadaşlarımdan yardım, destek falan. Aslında fotoğrafla bir şey yapabileceğimi daha yeni sayılır, 10 sene evvel algıladım. Bu da fotoğraf çekmeye başladıktan neredeyse 20 sene sonra, ya da 15; şöyle oldu: Bir tane yerde yatan çocuk vardı, tartıcı, sokakta - Nispetiye Caddesi'nde. Uyuyakalmış, tartıyı yastık yapmış kendine, hatta benim sitemde var bakmak istersen. Parmak emerek yatıyordu. Ben onu gördüm, yanımda da fotoğraf makinesi vardı ve dehşete kapıldım, o korkunç bir görüntüydü. Sokağın ortasında çocuk para kazanmak amaçlı, yorgun argın... Sonuçta o bir bebek yani, o kadar şey. Makineyi otomatik çıkardım ve çocuğun fotoğraflarını çekmeye başladım. Normal insanları habersiz çekmeyi sevmiyorum ama uyandırmak istemedim hem uyuyordu yazık yani; o şekilde uyandırmak istemedim hem de sormadan bir şey yapmak normalde sevmiyorum ama o anı bozmak istemedim ve içimde bir öfkeyle isyanla karışık bir duygu ve hani ben napabilirim diye sorduğum zaman; bunu belgeleyebilirim dedim, o şekilde. Napabilirim, evet yani çoğu zaman insan kendini çaresiz hissedebiliyor ben napabilirim diye vs., ve orada ben ayıldım, evet yapabileceğim bir şey var. Benim de belki gücüm fotoğraf makinesi yani. Gücüm buna yetiyor ve şöyle de bir şey var; önemli de bir güç, sen gördüğünü de gösterebiliyorsun, "işte buyurun". Yani sen belki geçerken o çocuk yoktu ama ben geçerken vardı ve oldu yani, bu oldu böyle. Hayatta böyle insanlar var, Nispetiye Caddesi'nde işte tartıcı, yerde yatan, parmağını emen bir çocuk var yani, tam Fridays'in önü. Böyle çocuğun yanından geçip gidiyorlar, böyle de bir acımasızlık var, neyse. Ve birden onun böyle bir güç olduğunun farkına vardım, daha önce hobi olan, hani laylaylom, hani "aa güzel fotoğraf" peşindeydim yani. Ben hiçbir zaman bir güç olarak düşünmemiştim. O çocuğa kadar. Ve ondan sonra hep dedim ki bu benim projem olsun, 10 sene boyunca ben çalışan çocuk peşine düştüm, sanayilere gittim, UNBP'de insanlarla gittim konuştum, tanıdıkları vardı, nerede bulabilirim diye gittim konuştum, İzmir'de acayip bir yerlere gittim, Ankara'da...

S.B: İstanbul'da değil yani sadece...

N.O: Ankara, İzmir, İstanbul'da çalışan çocuk çektim ve epey yarışmalara, oraya buraya gönderdim, sergilendi, basıldı falan. Evet belki büyük bir şey değil bu ama sonuçta bilmiyorum tabii... Ama benim gücüm buna yetiyordu, bunu yapabildim ve hani hiçbir şey yapılamaz değil tam tersi herkesin bence bir gücü var ve yani dolayısıyla fotoğrafı bir sosyal sorumluluk aracı görmem, hani fotoğrafa başlama şeyiyle karşılaştırırsan

biraz yeni oldu. Ve ha napıyordum, sergilenmesinden falan çok daha önemli; ben öğrencilerime gösteriyordum onu. Yani bir gücüm de o, öğretmenlik. Çünkü ne bileyim senede hani Boğaziçi, bir de ben lisede çalışıyordum, elimin altından, kursları dersleri falan da katarsan böyle bir 60-70 kişilik bir grup insan elimden geçiyor. Tabii bir de 10 yıla çarp, çok ciddi; o çocukların belki biraz kalplerine ulaşabilsem, o bana yeter de artar yani. Mesela bazen mektuplar alıyorum, işte bilmem ne tavsiye ettiğiniz kitabı, işte *The Catcher in the Rye*'i okudum, işte arkadaşşıma hediye ettim bilmem ne, hani yüzde 1'den bile bir feedback verse, buna bile razıyım. Düşün ki bunu bütün öğretmenler yapsa müthiş bir güç aslında. Kimsenin, hani "benim gücüm yetmez, ben bir şey yapamam" dememesi lazım aslında. O yüzden şey, bir duyarlılık bir bilinç belki aşılacak... Hani o lisedeki çocuklarıma mesela, "bu fotoğrafı nerde çektim?" diye soruyorum, böyle bakıyorlar. "İki sokak arkanızda çektim"; Karaköy'de çünkü çalışıyordum o lisede. Ve sen hani mesela onlar farkında değil tabii böyle görüntülere, artık bundan sonra farkında olmaya başladılar yani orada bir çocuk var, seninle yaşıt belki senden daha küçük ve orada işte simit satıyor, ayakkabı boyuyor bilmem ne. Bunun aslında normal bir şey olmadığını ya da en azından o farkındalıkla o çocuk ilerde bir şey yapacak; hani belki daha da duyarlı olacak, daha az acımasız olacak. Daha da ne bileyim düşünecek, bu aklının bir köşesinde olacak diye umuyorum; bilmiyorum. Neyse, dolayısıyla hani fotoğraf, öğretmenlik; birbirini aslında tamamlayan şeyler çünkü işte bir şey görüyorsun, belgeliyorsun ve birilerine gösteriyorsun, hani seyircim de var (gülüşmeler). Tabii bu internetin ve şeyin dışında tabii ama direkt hani öğrenciyle de birebir ilişkin olduğu için yaptıklarımı onlarla paylaşıyordum. Hepsi benim Sulukule'yi ezberle biliyorlardı artık, yani orada olup bitenleri, neredeyse hani çok iyi-sık görüştüğüm bir aile vardır Sulukule'de, hani ismen bilirler "aa bak bu Damla, bu bilmem ne" falan. Ne bileyim sergilere götürüyordum onları bu konudaki duyarlılıklarını arttırmak için. Böyle de bir misyonum, hani öğretmenim bir de artı böyle bir misyonum var gibi hissediyordum. Sadece öğretmen olmak hani bilgiyi böyle aktarmak değil yani sonuçta o çocukların kalbine, vicdanına hitap etmek lazım, öbür türlü zaten kitap okuyup öğrenir yani, o anlamda öğretmene ihtiyaçları yok. Kafalarını karıştırıyordum (gülüşmeler). Evet, soru işaretleri kalıyordu hani, bir de anlıyor, öğretmen... Öğretmen dediğin girer, dersini yapar çıkar di mi? Ben onlara ne hikâyeler anlatıyorum, ne acayip karanlık yerlere girip çıkıyorum bu arada. Bir de bambaşka bir dünya getiriyorum, hem de görsel olarak, anlatmakla değil yani.

S.B: Görselin gücü orada sanki devreye giriyor.

N.O: Evet. Yani tabii, anlatmak da önemli ama pat diye fotoğrafı gördüğü zaman bir insan onu görmemiş gibi yapamaz artık, geçmiş olsun. O haksızlığı, onu algıladıktan yani kalbiyle gördükten sonra görmemiş gibi yapamaz.

S.B: Okuduğunu unutabilirsin ama..

N.O: Kolay bir şey değil. Yani bu... ama ben bunu çok bilinçli bir şekilde şey yapmadım, şimdi toparlayıp bunları sana anlatırken daha derli toplu... Hani hiçbir zaman o kadar bilinçli yapmadım "aa ben öğretmenim, bak şunu da yapayım", yok. O

böyle doğal. Hatta ben fazla da anlatmıyordum öğrencilerime, bir gün ağzımdan kaçtı Sulukule. Bunlar "aa hocam nedir" falan filan, neyse böyle yani. (Gülüşmeler). Bu birinci soru mu daha, eyvah! "Fotoğraf ve fotoröportaj alanında sizden evvel çalışan kişiler..." Yani tabii ben asla ilk değilim yani, mutlaka birileri var, Ali Öz diye bir fotoğrafçı var, bir sürü insan var sonuçta. Bir de ben yaptığının fotoröportaj olduğunu sonradan anladım bu arada. Fotoröportaja olan ilgim aslında daha doğrusu istersen Sulukule'yi anlatayım, oradan daha iyi olur. Şimdi ben, hani hobi gibi başladım ama bir süre sonra artık daha ilerletmeye başladım, sergilerim falan olmaya başladı ve işte bu çalışan çocuklar. Sonra gazeteci bir arkadaşım, eskiden, o sırada 5 sene evvel, Macaristan'daydı, orada bir Roma Hakları Merkezi'nde çalışıyordu ve ben onu ziyarete gitmiştim o yaz. Sohbet falan dedi ki bir makale için fotoğraf lazım, Sulukule'ye gidip fotoğraf çekeceksin, "aaa hay hay" dedim. Zaten hep duyduğum ve görmek istediğim bir yerdi ve yani tek başıma da böyle cesaret edip hadi ben oraya gideyim diyemiyordum. İşte bana dedi ki git şu insanı bul, o gezdirsin seni fotoğraf çek bize yolla. Ben de gittim işte, çektim bir sürü fotoğraf, iki tane küçük kız beni gezdirmişti, onların da bir sürü fotoğraflarını çektim ve dediler ki "bize getirirsin di mi?", dedim "tabii, mutlaka getiririm" dedim ve götürdüm onlara fotoğrafları ve böyle başladı. Yani sonra beni mesela yağşünü partisine davet ettiler, sokakta bir parti. Çok fotoğraf çektim falan, bu arada böyle bir ara oldu 3 ay falan gidememişim. Sonra gittiğimde o yağşünü olan çocuğun annesi fotoğraflara saldırdı resmen, meğersem o gecenin sabahına karşı kocası bir kavgada öldürülmüş. Ve kadın hani "kocamın da fotoğrafını çekti mi?", çünkü o son gecesiymiş, öyle de bir anlamı vardı. Neyse...

S.B: Tam bir belge aslında.

N.O: Evet, yani çok acayıpti çünkü böyle tabii ben farkında değilim çektim "tamam getiririm" dedim, sonra biraz geciktim, neyse sonra götürdüm. Ve ben sonra yavaş yavaş şeyi fark ettim; böyle bir şeyin ne kadar önemli olduğunu, hani bizim için fotoğraf çekirmek, bastırmak işte çok kolay ama onlarda böyle bir şey yok; fotoğraf makinası yok, bilgisayar çok az evde var.

S.B: Belki de o kişinin tek fotoğrafı bile olabilir.

N.O: Evet ve bu hani oranın yıkılacağı artık çok belliydi. Ve dedim ki "o zaman ben bu süreci belgeleyeyim", bu artık yıkılacak orası ve insanlar da artık iyicene ahbap olduk, işte ben gidiyorum geliyorum, işte düğün oluyor, şu oluyor. İşte "kapımın önünde çek, şunu yap bunu yap" falan, böyle güvenleri de arttı bana karşı; ben o fotoğrafları götürdükçe onlara, yanındakine "bak getiriyor ama" diyor. Çünkü kendilerini şey gibi hissediyorlar; kullanılmış gibi, onu da çok iyi anlıyorum, yani insanlar hayvanat bahçesine gider gibi, gerçekten ama, hani avcı gibi çat çat çat çekiyorlar ve bir daha yok oluyorlar. Ee dur yani o insanın da bir tane fotoğrafını çek, bir tane de getir kardeşim ya. O insan için çok önemli bir de. Sonra tabii asıl bu uyanma şeyde oldu; yine bana böyle direnen bir kadın vardı, "gel kız" dedi "çek beni kapımın önünde" dedi, "yıkılacak nasıl olsa" dedi. Son bir hatıra, kendi dedi yani. Bir anda fark ettim ki insanlar bir de hem kendi fotoğraflarını istiyorlar hem de kapılarının önünde, evlerinin önünde. Çünkü

o mekân artık yok olacak ve tek ellerinde götürebilecekleri şey o fotoğraftı. Birden ben o süreci belgelerken onların da hani, onlara da çok değerli bir şey vermiş oldum. Onu hissettim yani, o kapının önünde, o mahallede, kaldırımda işte bilmem, sevdiği bir insanla beraber. Ve tabii yan misyonlarım vardı, hapishanedeki kocalarına, askerdeki çocuklarına, işte bilmem onlara gönderiyordum, çocuklarının fotoğraflarını falan. Bu arada mesela o çok uzun bir süreçti yani 2,5 sene gibi bir süreydi.

S.B: Tarih verebilir misiniz?

N.O: 2007'de başladım, 2007'nin yazından 2009'un sonuna kadar, oradaydım. Yani yıkılana kadar süreç, 2,5 yıl. Mesela arada birtakım insanlar ölüyor, mesela "ayy sen Ümit'in fotoğrafını çekmiştin, iyi ki çekmişsin" diyor. Mesela bir tane fotoğrafı yok o çocuğun.

S.B: Olan da sizde di mi?

N.O: Evet. Yani o yüzden böyle bir minnettarlık. Dolayısıyla hani eğer onlardan bir alıyordusam, hani o almaksa eğer fotoğraf çekmek, onlara veriyordum da. Bence işin o boyutu da var; ahlâklı olan da doğru olan da bu. Yani evet ben bu süreci çekiyorum, belki kitap yapıcam belki sergi yapıcam, hani bir şey olacak, işte film yaptım zaten ama tabii ki onlara da hani, nasıl diyeyim, karşılıklı bir şey olmalı. Onlar da o sürecin içinde olmalı diye düşünüyorum. böyle sadece al, "sen naparsan yap", hiç kimsenin haberi yok, olmaz! Yani o filmi mesela yaptım, galiba onu da soruyorsun; mahallede göstermedim ama mesela dernek başkanına bir kopya verdim ve Mithat Alam Film Merkezi'nde gösterdim ve bütün mahalleyi davet ettim. Aslında o konuşan Gülsüm Abla'yı. Keşke onu çekseydim bu arada çünkü Gülsüm Abla filmi seyredirken ve kendi sesini dinlerken yüksek sesle konuşmaya başladı film sırasında, bütün millet yatıyor bir yandan ağlıyoruz. Neden? Çünkü böyle yorum yapıyor, "aa bu da bilmem kim", "ne demişim ya, aaa" falan yapıyor (gülüşmeler). Sonra kendi evini gördü ve ağlamaya başladı kadın, biz bütün salon ağlamaya başladık kadınla. Ve tabii ki onda da bir kopya var, Gülsüm Abla'yla zaten hâlâ görüşüyoruz, destekliyoruz vs. Bir de, onu da sordun galiba, yani sadece fotoğraf çekmek, onlara fotoğraf götürmek de değil, bir şekilde desteklemek lazım. Onun için de platformdakilerle ilişkiydim.

S.B: Sulukule Platformu di mi?

N.O: Evet. Orayla ve orada çalışanlarla bire bir. Bir de ben hani, onlardan daha fazla bildiğim için mahalleyi, kimin başı belâda, kimin derdi var vs. biliyordum ve ben onlara aktarıyordum. Bir de ben tabii burada kendimce kampanyalar yapıyordum; arkadaşlarımdan, eşimden, dostumdan kılık kıyafet, işte bazen para, ne gerekiyorsa, o şekilde de ayrıca destek veriyordum. Yani çünkü bir şeye tanıklık ediyorsan onun da sorumluluğunu taşımalsın diye düşünüyorum. Orada bir kadın çocuğuna ilaç parasına ihtiyacı varsa, orada "ahh vah" diyemezsin yani, varsa senin cebinde o kadar para çıkarıp vermelisin diye düşünüyorum. Buna karşı gelen olabilir, işte profesyonel fotoğrafçılar, işte biz objektifiz şöyle böyle, olabilir, beni ilgilendirmiyor. O da kendi şeyi, ben bu konuda da çok didiştim, kavga ettim, yani "benim işim fotoğrafçılık"!(...)

Bu insan bu kadar mı robot olmak... zorunda da değilsin. Yani yardım edersen kaptırmazsın da kendini, bilâkis bu senin yaptığın işi belki daha iyi yapmana neden olur. Zannediyor ki millet "duygusallaşırsam, hani işimin kalitesi düşer". Bence tam tersi, çünkü insanlar seni severse sana çok yardımcı olmaya çalışıyorlar ve hani suretlerini veriyorlarsa daha fazla veriyorlar yani sevgiyle veriyorlar. Çok tatlı bakıyorlar senin objektifine çünkü seni seviyorlar. Sen de o zaman çok iyi bir fotoğraf çekebilirsin. Mesela bir hikâye var başıma gelen. Ben tabii oranın kurdu olduğum için (gülüşmeler), Nejla Ablası daha doğrusu, fotoğrafları çekiyorum ve geri götürüyorum, işte bir gün bir olay olmuştu Sulukule'de, unuttum şimdi, yıkım mı bir şey. Bir sürü gazeteci gelmiş, neyse. Ben de oraya giderken arkamdan bir gazeteci yürüyordu, elinde makineyle, sanıyorum gazeteciydi. Arkamdan geliyor, ben de bir yere saptım, normalde kimsenin bilmediği bir yere çünkü anayol var bir de böyle ara sokaklar var. Bu da peşimden geldi, anladı yani benim farklı bir yere gideceğimi, böyle hemen bunu bir fırsat bildi ve arkamdan geldi. Neyse gelsin ben bir şey demedim, benimle de konuşmuyor bu arada, hani gel de ki "ben şuyum sen nereye gidiyorsun, beraber gidelim, yardım et bana" da demiyor. Böyle fırsatçı resmen arkamda, ben de gelsin dedim. Sonra baktım bir yerlere gidiyor, bir süre sonra ben de başka bir yere saptım. Bir baktım geri döndü böyle 5 dakika sonra, alı al moru mor, "Nejla Hanım siz misiniz?" (gülüşmeler); "evet" dedim. "Sizi çağırıyorlar", "sen git Nejla Abla gelsin" demişler. İstememişler onu. Halbuki salak, ben orayı senden daha iyi biliyorum, beraber gitseydik senin de işine yarardı. Bu böyle fırsatçılık yaparak kaybetti yani şansını. Neyse yani o yüzden bence orayı belgeleyeceksen, fotoğraf ya da film veya neyse, oradaki insanlarla, neyi belgeliyorsan iyi bir ilişki kurmalısın, bence o çok önemli bir şey. Onun için duygusal olman lazım tabii.

S.B: Aslında sizin tam bu dediğiniz şeyde Aysim Türkmen'le konuşurken o da bahsetmişti.

A.T: O da bizim platformdan di mi? Ben tanımıyorum onu ama yazışmalardan biliyorum.

S.B: O da mesela şey dedi ve gerçekten siz de aynı şeyi söylediniz. O dönemde, onun da çektiği dönemde işte; öyle bir şey vardı ki dedi, hani orası sanki, siz dediniz ya hayvanat bahçesi gibi, o da benzer bir şey söyledi. Yani herkes oraya gidip bir şeyler yapıyor ve Sulukule belki de dünyada en fazla, bir sürü insanın gelip çekim yaptığı tek yerdi ve insanlar artık "yine geldiniz ve bize hiçbir yararınız yok, gidin" diyorlardı dedi. (N.O: Çok kızıyorlardı.) Aslında sizin dediğiniz gibi çok fazla kişi olarak bir şey alıp geri vermiyordu. Bununla da alakalı belki de.

N.O: Aynen öyle, geridönüşümü yoktu ve kullanılmış gibi hissediyorlardı ve bana şey diyorlardı (S.B: Çok normal o yüzden o tepkiyi vermeleri de bence.). Evet. Yani bizim fotoğraflarımızı satıyorlar ve bizim üzerimizden kâr ediyorlar bir şekilde. Tabii öyle bir şey yok yani... Taksim'de satıyorlarmış. Ha bir tane sergi vardı bir adam Romanları çekmişti, Sulukule'yi değil ama başka yerlerde ve satıyordu hakikaten, yalan da değil. Mesela hani ben yapamadım sergi kitap ama hep şey diye düşündüm, "yaparsam

mutlaka derneğe, bir geridönüşümü olmalı". Yani kâr amaçlı asla zaten yapmam da, öyle bir şey anlamlı olur çünkü öbür türlü bunların üzerinden para kazanmak yani ayıp geliyor bana. Onların yararına yani. Neyse. Fotoröportaja nasıl başladım. Ben aslında bu belgeleme sürecini şey yaparken, bir arkadaşım dedi ki; ha kitap ve sergi düşünüyordum, hiçbir zaman film düşünmüyordum, aklımda yoktu. Bir arkadaşım dedi ki; "kitap veya sergi de yapacak olsan sen bir de insanlarla konuş" dedi. Yani "kitabına eklersin, onlardan alıntı koyarsın". Sonra hatta ben şey hayal ettim sergide dolaşırken insanların sesini de duyarsın hani. Ve onun üzerine küçük bir kayıt cihazı aldım, insanlara yıkıma dair, buradan ayrılmaya dair, duygularına dair birtakım şeyler sordum. Böyle de bir kaydım vardı. Bir de işte Gülsüm Abla vardı, o böyle çok direndi, hiç ne fotoğraf çekirtirdi ne yüz verdi böyle. Ve bir gün, işte oğlu hapisteydi, oğlundan yeni dönmüştü, "gel" dedi "çek beni" dedi, izin verdi çekmeme; çünkü oğluna fotoğraf yollayacaktı, dedim ya böyle de bir fonksiyonum vardı. Ve benle konuşmayı kabul etti 2 sene sonra. Kitap için sponsor ararken editörlük yapmak isteyen çocuk dedi ki bana "sen kayıt yaptın, fotoğrafla seslerden bir derleme yap, sponsora öyle gidelim, daha etkili olur" dedi. Sonra da işte İmre'yle (Azem) tanıştım, tabii ben işin teknik kısmını bilmediğim için, ona da dedim "bana yardım eder misin", "hay hay" dedi, "seve seve" ve şey yaptı, hani kimin konuşmalarını seçeriz falan ben böyle dinlerken, bir dinledim; herkes bölük pörçük bir şeyler söylüyor fakat Gülsüm Abla her şeyi söylüyor. Hani bir kişide... çünkü çok zor oradan bir parça al falan, ve fotoğrafları seçtim ve Gülsüm Abla'nın konuşmasını seçtim ve İmre onu montajladı bana. Hani böyle kendi içinde çok şahane bir şey oldu, yani kitaptan ve sergiden çok daha güçlü bir şey oldu çünkü çok yayılabilecek bir şey oldu.

S.B: Aynı anda hem ses hem görüntünün olması etkili oluyor.

N.O: Evet ve bunu çok insan izleyebilecek, o açıdan çok iyiydi. Sonra Mithat Alam'a gösterdim bizim Boğaziçi'ne, işte orada gösterildi ve ben öyle çağırdım herkesi mahalleden falan.

S.B: Ben hatırlıyorum o gösterimi ama gelememiştım o zaman, işim vardı galiba.

N.O: O gün çok acayip bir gündü çünkü okulda bir sürü başka etkinlik de vardı, en çok bizim film kalabalıktı (S.B: Ne güzel!), ondan sonra her yerde 3-4 kişi, bizde Mithat Alam'da millet yerlerde seyretti, tıklım tıklım. Sonra gazeteye de çıktı, haber oldu. Ve ben tabii o zamana kadar yine farkında değilim, sonra o kadar tantanası olunca "aa demek ki bu önemli bir şeymiş" dedim. Sulukule'yi herkes çok merak ediyordu. Gülsüm Abla içerden bir insan ve hem orada, bir de yani içerden anlatan birisi. O açıdan çok direkt geldi bana ve insanlara da sanıyorum öyle oldu; direkt olduğu için ve içerden olduğu için etkili oldu. Ve sonra birkaç festivale daha yolladım, MAFM'de gösterildi, sen onu da soruyorsun galiba, mesela Glasgow'da bir insan hakları festivalinde gösterildi, Documentarist'te gösterildi, 2010'da. Glasgow'daki neydi, Document9 muydu 8 miydi ne, istersen onun sonra linkini yollarım. Hatta poster yaptığım fotoğrafı da onlar kendi broşürlerinde kullanmışlar.

S.B: Filmin afişi çok güzel bence, çok beğenmişim.

N.O: Neyse, ve böyle dolayısıyla fotoröportaja böyle adım atmış oldum, yine böyle el yordamıyla, başka bir şeyin peşindeyken, tesadüfler, birtakım şartlar bir araya geliyor çünkü ben bu işin uzmanı değilim; oradan bir şey buradan bir şey, ses görüntü, öyle birleşti ve kendi içinde film gibi bir şey oldu, artık ne dersin. Ama mesela Facebook'ta acayip paylaşıldı, yani öyle böyle değil. Çünkü hem az hem öz, hem her şeyi anlatan bir şey, çok da samimi bir şey. Orada Gülsüm Abla o gün gelmiş işte oğlunu ziyaret etmiş, çok dertli, canı sıkkın ve hani yelkenleri düşük bir şekilde. Zaten o da kendine şaşırıyor "aa ben bunları mı demişim" diye. Çok tatlı ya, çok filozofik bir kadın bir kere. Neyse işte o açıdan bir sürü insanın kafasında bu Sulukule meselesi ve kentsel dönüşüm meselesi biraz uyandı. Yani benim 2,5 senenin sonucunda 10 dakikalık bir şey çok önemliymiş, o böyle mesela çoğu zaman oraya giderken ayaklarım geri geri gidiyordu, gitmek istemiyordum, çünkü çok moralim bozuluyordu, her seferinde böyle gidiyorsun, bir ev daha yıkılmış, iki ev daha yıkılmış. İşte sokakta insanlar kalmış, o çocukların hali; hani "tamam bu son, bir daha gitmeyeceğim oraya" çünkü yani her gidişim benim de içim çöküyordu, içim kararıyordu. Fakat o fotoğrafları da vermem lazım, bir sorumluluk içinde gidiyorum. Çünkü artık neredeyse hiçbir şey kalmamıştı ama ona rağmen ben bir şekilde gidiyordum. Sonra tabii bu film çıkınca dedim ki "değdi, bu kadar yorulmaya, bu kadar moral bozukluğuna"... dönüşte de Eminönü'nden vapura biniyordum, biraz kendime geliyordum eve gidene kadar çünkü baya içim kararıyordu. Kolay bir şey değil yani. Böyle o iğrenç zabıtalara, belediye. Yani o yıkımın insanlar üzerindeki etkisini görmek bile çok ağır bir şey. Onları düşünemiyorum bile. Ama hani dedim ya baştan, hiç kimse çaresiz değil diye, diyorsun ki "evet ağladım zırladım". Ha bu arada tehlikeler atlattım, işte moloz parçası düştü yaralandım, tabii. Bir sürü, işte, polislerin dolaştığı bir zamanda işte "sen kimsin, fotoğraf çekemezsin" falan; o sırada da operasyon yapıyordu, neyse. Böyle bir sürü maddi manevi yorulmalara... 10 dakikalık şeye bakıyorsun ve diyorsun ki "değdi, hiç olmazsa bir şey anlatabildim, yani bir derdimi anlatabildim"; insanlardan bunun feedback'i geliyor ve mesela "biz hiç bilmiyorduk Sulukule'nin böyle olduğunu" diyorlar. O yüzden hani değdi diyorum ve böylece de farkında olmadan fotoröportaj dünyasına adımımı atmış oldum.

S.B: Aslında şey dediniz ya, 10 dakikalık kısa bir şey olması. Gerçekten sosyal medyada artık şunu farkedebiliyorum: Kısa olan bir şeyi izlemesi, okuması daha etkili olabiliyor. Uzun bir şeyde insanlar çok çabuk sıkılabiliyor ve nokta atışı bir şey yaptığımız zaman "aa bu güzelmiş" diyip paylaşabiliyorlar, daha fazla kişiye ulaşabiliyor.

N.O: Evet, az öz. Ben de kendim uzun şeyler izlemekten sıkılıyorum. Bir de uzatmanın da bir alemi yok, kısa zamanda çok şey anlatabiliyorsan yeter, nasıl essay yazarken (gülüşmeler), hatırlarsın. "Az öz yaz evladım" çünkü uzun yazmak çok matah bir şey gibi öğretilmiş. Halbuki aynı cümleyi bir daha tekrar ediyorsun, bir cümlede söyle bitsin. Yani uzatmanın hakikaten hiç âlemi yok. Bir de internet aracılığıyla hem Türkiye içi hem dışı, hani çok kişi de seyretmiş oldu böylece.

S.B: Zaten siz kendiniz yayınlıyorsunuz di mi?

N.O: Vimeo'ya koydum. Oradan paylaşıyorum, YouTube'a koymuyorum, onu sevmiyorum. Vimeo düzgün de bir site. Oradan şu anda valla 8500 falan galiba (izleyen kişi sayısı). Bu arada Tokludedde'yle ilgili yaptığım filmi de izleyenler Sulukule'ye de bakıyorlar.

S.B: İlgili video olduğu zaman...

N.O: Evet. Bir film daha var, onu da bilmiyorum izledin mi?

S.B: Ben *Nerede Yaşarsan Yaşa!*'yi izledim, bir de *Canım Sulukule*'yi.

N.O: Bir de orada Gülsuma var.

S.B: Evet, onu izlemedim.

N.O: İşte beni yönetmen yapan film o (gülüşmeler). Neyse bu uzun hikâye, onu sana off-record anlatırım. Seyret sonra anlatırım.

S.B: Başka bir buluşmamızda :)

N.O: Çünkü onun hikâyesi şey.. onu izle ama.

S.B: Tamam izleyeceğim.

N.O: Onu film yapmak istiyordum, o şekilde oldu, neyse uzun hikâye. Hani şey demek geliyor içimden... Bilge Karasu bir zamanlar bir yazısında Bursa'da yakılan binlerce köpekle ilgili, fırınlarda yakılan böyle çok ciddi 80'lerde bir katliam yapmışlar, kuduz vakası diye. Sokaktaki hayvanları toplayıp yakmışlar fırınlarda. Onun üzerine "Cinayetin Azı Çoğu" diye bir yazısı var. Onun sonunda şöyle diyor, yanlış hatırlamıyorsam. "Fırın silahsa kalem de silah" diyor. Yani sen dozerle evi yıktıysan ben de belgeledim bunu. O güce karşı senin de gücün var yani. Bunu işte kalemle yap, fotoğraf makinesiyle yap... Bir şeyi belgelemek, hakkında konuşmak, bunu yapabilirsen sen de bir güç oluşturabiliyorsun.

S.B: Muhalafet de oluyor.

N.O: Evet. Muhalefet, tabii. Hiçbir zaman unutulmayacak bir şey yani. Çünkü zavallı insanlar napsınlar, evet, çok zavallılar, kendilerini koruyacak güçleri yok. Ama sen bunu görebiliyorsan en azından sen onların sesi belki olabilirsin, ya da işte o insanların vicdanına seslenebilirsin; yok olmak üzere olan bir sürü vicdan. Çünkü görmüyorsan yoktur muamelesi ama hani ben görüyorum yani, evet insanlar belki günlük yaşantıları içinde birtakım şeyleri görmüyor olabilirler. Evinden çıkıyor işine gidiyor, trafiği görüyor. Ondandır işini görüyor, evine geliyor, televizyon seyrediyor, dolayısıyla aslında şehirle ilişkisi bu kadar, kısıtlı. Hani sana devlet, hükümet ne gösterirse onu görüyorsun. Ama hani ben kalkıp başka yerlere gidiyorum ve başka dünyalar görüyorum yani ve bunu gösterebiliyorum. "Bak bu da var, al sana", evet belki televizyon kadar reyting almıyorum ama 8000 kişi bence önemli yani. Keşke daha fazla izlense, ama bu da benim için önemli ve ilerisi için belki daha da önemli. Dedim ya;

ilerde bir bu kentsel dönüşümün sonuçlarını da göreceğiz, işte mesela bu filmi atıyorum 15 sene sonra "aa bak böyle yaptılar, o yüzden demek ki" belki diyecekler. Bu filmin de böyle bir anlamı olacak. Tabii zaman içinde ben de daha fazla algılıyorum. O anda düşünmemiştim.

S.B: Düşünmemiş olmanız zaten... Belki de öyle düşünseydiniz ve o çıkarımları yapsaydınız bu kadar etkileyici olmayabilirdi. Bence böyle olması daha da güzel.

N.O: Yani tek düşündüğüm şey; bu çok önemli bir süreç ve ben bunu belgelemeliyim. Yani bunu çok net hatırlıyorum. Bu mahalle yok olacak ve ben bu süreci belgelemeliyim. Hani dediğim gibi, bu kadar derin düşünmedim ama buna çok inandım, bunun doğru ve iyi bir şey olduğuna. Bunun belgelenmesi gerektiğine. Evet başka! Çok konuştum." Yaptığımız fotoröportajlar öncesinde çalışma alanlarıyla ilgili ne gibi ön hazırlıklar yapıyorsunuz?" Yani ön hazırlık; bir kere, insanlarla olan ilişkim ve o güveni sağlamak çok önemli bir şey, yani eğer bunları da yazacaksan, atıyorum bu belgeleme konusunda insanlar öğüt istiyorsa; mutlaka o insanlar senin naptığımı bilmek zorunda. Napiyorsun sen bu fotoğrafları? Hani kitap yapıcım, sergi yapıcım, hakikaten öyleydi ilk başta, ondan sonra, ve işte hani getiricem diyorsun fotoğrafları ve götürüyorsun dediğin zamanda. O yüzden mesela çok önemli o güveni sağlamak ve tabii ki edebiliyorsan yardım etmek. Atıyorum platformdakileri tanımıyor olabilir, oraya yönlendirmek falan, hani böyle de bir arabulucu bir rolün de olabilir. Sen çünkü o dernekte yardım edilecektir, bak diyorsun işte.

S.B: Ya da haklarımı belki öğrenmek için...

N.O: Evet, haklarını tabii.

S.B: Aysim Türkmen şeyden bahsetmişti, pek çok kişi gerçekten o süreci yaşıyor ama birçok şeyi de bilemeyebiliyor dedi. O yüzden de onu bilen birisiyle bir araya getirmek daha iyi olabilir.

N.O: Çok! Evet, bu Tokludedede'de böyle oldu. İstersen oraya geçelim (S.B: Tabii tabii.) Bu arada ben de çok şey öğreniyorum. İnsan ilişkileri konusunda, yaptığım işle ilgili, bazen çuvallıyorum, mesela bazen fark ediyorum habersiz de çekiyorum, sonra çok vicdan azabını duyuyorum veya bundan sonra yapmamam gerek... daha doğrusu nasıl yapmam gerektiğini. O şekilde, benim için de müthiş bir öğrenme süreciydi, ben de kendimle ilgili hem duygusal olarak hem de fotoğraf açısından benim için de müthiş bir deneyim oldu. Benim de içim yıkılıyordu o evler yıkıldıkça, mahvoluyordum hani böyle acayip belki, atıyorum, Lübnan'ı hatırlıyordum, savaşı hatırlıyordum (kayıttan evvel Nejla Hanım Lübnan'daki savaştan dolayı ailesiyle Türkiye'ye göç ettiklerinden kısaca bahsetmişti), bilmiyorum. Geçmişimle de ilgili de olabilir. Ama böyle bir şey katlanmak da kolay değil, o insanların halini görmek, çaresizliği... Buldozeri bekliyorlar yani onu görmek... O yüzden hani öğüt verebilirim, hani şunu yapın böyle yapmayın diye. "Zararları" (benim sorularımdan gidiyor Nejla Hanım burada)? (gülüşmeler) Zararları oldu tabii ki işte moloz parçası düştü, tehlike atlattım (gülüşmeler). Bilmiyorum sen tırnak içinde yazmışsın, ne demek istiyorsun.

S.B: Aslında bir yandan kişisel olarak size zarar veren bir şey olarak, bir de işinize zarar veren...

N.O: Bir sürü param gitti (gülüşmeler). Fotoğrafları basmak çok ciddi bir maliyet, yine en ucuz yeri buldum Sirkeci'de, olabildiğince ama, adam, çok komik, bakıyor "aa abla bunlar kim" falan, işte böyle böyle... Ona da anlatıyordum indirim yapıyordu, bir de albüm veriyordu. Hani bir de böyle, fotoğrafçıyı da işin içine soktum. Adam çünkü görüyor, benim bir şey söylememe gerek yok. "Bak" diyorum, "ben bu insanlara götürüyorum yani, bunu kâr amaçlı yaptığımı zannetme" adam da hakikaten üzülüp, atıyorum 300 kuruşa yapıyorsa 200'e falan düşürüyordu. O da "vah vah şu çocukların haline bak falan. Hani hakikaten fotoğrafın, insanın vicdanına hitap eden bir tarafı var; sömürme değil, onu sevmiyorum, var öyle.

S.B: O biraz niyetle alakalı değil mi?

N.O: Evet. Hani görüyorsun bazen, o kadar neredeyse pornografik düzeyde, sömürüye dayalı, bu başka bir şey. Olanı göstermek başka bir şey vicdanını sonuçta insan kendi ölçüyor. Öbürü, gerçekten kötü bir şey, sömürüye giriyor, orada ince bir ayırım var ona da dikkat etmek lazım yani o insanları çekerken de insanlıklarına saygı duyarak, hani o sana o fotoğrafı sana verdiği için; seyretmişsindir herhalde hemen hemen yüzde 99'u bana bakıyor, orada da eşit bir ilişki var. Yani biliyor çekildiğini ve buna razı, bunu göstermesi de çok önemli.

S.B: Bir noktada da şeyi düşünüyorum; orada o kişi size hayır dediği zaman, diyebilir de. Tamam kamera elinde olan kişinin bir gücü var ama karşıdaki kişinin de bir gücü var hani.

N.O: Tabii. Çocuk dahi olsa istemediği sürece asla istemediği bir şeyi... Yani gizli çekebilirsin ama o senin iyi bir fotoğrafçı olduğunu değil adi bir insan olduğunu gösteriyor bence, açıkçası bu. Yani senin bir gücü varsa onun da bir gücü var, çok doğru. İyi bir fotoğrafçı olmak istiyorsan adil olmak zorundasın ve o eşitliği... senin elinde makina var diye sen güçlüsün demek değil. Karşılığında rıza göstermesi çok önemli. Hele bir de insan haklarıyla uğraşıyorsan... "Olumlu olumsuz tepkiler?" He olumlu işte dediğim gibi çok tabii fotoğrafları götürdüğü için, hâlâ da hep bu şekilde başka mahallelerde fotoğraf çekiyorum, mutlaka napıp edip o fotoğrafı geri götürüyorum, bazen postayla yolluyorum. Olumsuz tepkiler... almıştım Sulukule'yi ya da başka yerleri çekerken, hani "satıyorlar" falan ama hani bir şekilde anlatıyorsun, zaman içinde anladılar hani "aa tamam canım Nejla Abla bu, yabancı değil" hani artık yabancı olmaktan çıktım. sen bir şey diyordun?

S.B: Oradaki mahalle içinden olumsuz tepki aldınız, peki dışarda o mahalleden olmayıp izleyenlerden aldığınız oldu mu tepkiler? Mesela filminizle ilgili? Eleştiriler? Hani iki taraftan da?

N.O: Filmlerle ilgili direkt almadım, daha doğrusu olumsuz bir şey almadım, hep olumlu. Hani belki teknik birtakım eleştiriler olabilir, fotoğraf ya Sulukule, belki onunla

ilgili. He şöyle bir şey aldım; "Gülsüm Abla'yı görmek istiyoruz" diyorlar. Öyle şeyler, orada çünkü Gülsüm Abla geçiyor da belirtilmiyor, fonda kim olduğunu görmek istiyorlar gibi. Yoksa onun dışında olumsuz bir tepki dışardan almadım, ya da olduysa haberim yok. En fazla annemden aldım çünkü ödü patlıyordu benim başım belaya girecek diye (gülüşmeler). Orada polislerle.

S.B: Bu anneler hep böyle (güliyorum).

N.O: Evet. Bir de hani Sulukule, suç şeyi falan, "paranı çalacaklar" falan. Halbuki tam tersine bazen çantam açık falan geziyorum "Nejla Abla kapat çantanı" falan diyorlar, düşün. Neyse. Bir tane hikâye, şöyle bir şey oldu. Bu Gülsüm Abla'nın evini yıkmaya geldiklerinde çok korkunç bir ortam. Gülsüm Abla zaten attı kendini evden, görmek istemiyor. Zaten kadıncağızın tansiyonu falan yükselmiş, birisi aldı onu götürdü, orada değildi. Polis var, zabıta var, dozer orada bekliyor. Bu arada bizim platformdan arkadaşlar evden çıkmıyorlar. Hani işte şey, zorluk çıkarıyorlar, "kağıdı getirin, şunu yapın" falan. Bir de o gün Gülsüm Abla'nın mahkemesi vardı eviyle ilgili çünkü onun bir sürü ne tapusu, bir sürü hisseli tapu falan, onunla ilgili mahkemesi vardı falan. Tatsız bir ortam; belediye kamyon yolladı, kadıncağızın eşyalarını bizimkiler taşıdı yani. Neyse, ben de fotoğraf çekiyorum, yapabildiğim tek şey. Bir tane belediyeden yanıma geldi birisi. Bir de nasıl diyeyim sana; normalde çok kasvetli herkes, ortamda çok kasvetli zaten, hava da falan. Avukatlar var, platformdakiler var, gazeteciler var, fotoğrafçılar var, ben de çat çat çekiyorum. Bir tane geldi, ha bu arada ben sürekli eve de girip çıkıyorum işte bizimkilerle konuşuyorum, hem fotoğraf çekiyorum hem böyle bir şey yapıyorum. Geldi yanıma, "siz" dedi, "gazeteci misiniz" dedi ama böyle şey yani, ukala bir tavırla, sen kimsin gibi. "Ben gazeteci değilim, öğretmenim" dedim ama hayatının şokunu yaşadı orada. "Hangi okul" dedi böyle tehditkâr bir tavırla, "Boğaziçi" falan. "Siz" dedim "hangi okuldan mezunsunuz" (gülüşmeler), bu böyle kaldı. İşte "Yıldız Teknik", "aa öyle mi benim oradan master öğrencim var" falan işte böyle, adamla, alttan alıp adamı yumuşatmaya çalışıyorum konuşmamla. Birden adam bir yumuşadı hakikaten, işte "ben öğretmenim, sizin okuldan öğrencim var", yalan da değil hani. Ondan sonra, "belediyede ne iş yapıyorsunuz" falan, böyle eşitledim konumumu adamla. Sonra adam yumuşayınca böyle baktı bana, dedi ki "hocam" dedi, "senin İstanbul'da bu kadar güzel yer varken senin burada ne işin var, niye burayı çekiyorsun" dedi. Yumuşadı ya, "çünkü gerçek bu" dedim, tamam mı? Evet, ben buranın çok da güzel yerlerini çekebilirdim ama bunu zaten herkes yapıyor. Bir de işin böyle bir gerçeği var yani, orada adam böyle kaldı (gülüşmeler), bir şey diyemedi. Gerçek bu çünkü, öteki yalan, işte vapur çek, köprüyü çek falan. Ama sen içerde, vapurun içindeki insanın derdini biliyor musun yani. Onu çek, marifet bu.

S.B: Bunun yıkıma engel olamaması... Keşke...

N.O: Ama o kadar çok ah işittim ki, eğer o mekanizma çalışıyorsa, o ah mekanizması (gülüşmeler), orada oturacaklara şimdiden acıyorum, gerçekten. Çok kötü şeyler olacak.

S.B: Bence çalışıyordur ya, eninde sonunda çalışması lazım, ben buna inanıyorum.

N.O: Yani bunun bir sonucu olacak. Hani bu ah mı vah mı bilmiyorum ama böyle ve sadece Sulukule için değil. Böyle bir dönüşümün hakikaten geri dönüşü olacak yani, onu göreceğiz. Hem dediğim gibi 10-15 içinde ben bekliyorum, belki daha erken yani. Çünkü mümkün değil yani sen böyle bir şey yapıyorsun, insanların hayatlarıyla, gelecekleriyle oynuyorsun, daha beter yoksullaştırıyorsun. Yani her şeyi koy bir kenara, suçun ikiye katlanmasına neden oluyorsun, insanların hayat kalitesi düşürüyorsun yani, ee bunun da bir sonucu olacak.

S.B: Bir tarafın hayat kalitesi zaten düşük ve iyice düşürülürken diğer taraf daha da fazla yükseltiyor.

N.O: Evet. Onlar orada yaşarken bir network vardı, bir ağ vardı, yani hiç kimse aç kalmıyordu. Evet, yoksullardı ama aç değillerdi en azından. Yardımlaşma vardı bir birliktelik varken kendi içlerinde bir sürü şeyi hallediyorlar. İyi veya kötü, kötü şeyler de olmuyor değildi hani ama mesela onu Hacer söyledi bizim platformdan; önce temiz, sosyal ... (anlamadım) uzmanı yollaman lazım oraya. Suç varsa var. (...) Ama kimse de "hadi ben kızımı satayım" sabah kalkıp aklına gelmez yani, onu okula yollamak varken.

S.B: O sürecin bir arka planını görmek lazım.

N.O: Kendi oturduğum yerden onu yargılayamam, bu adam karnını doyuracak, bilmem ne yapacak yani. Bir de hayatın gerçeği var ve elinde başka bir aracı yok, bilmiyor da. Sen öğretmemişsin, "bak kardeşim kızımı okula yolla, şunu öğren bunu yap" desen belki daha fazla iyi geçineceksin yani. Bunu hemen bir namus bilmem ne meselesi yapıp o insanı buradan yargılıyorsun. Çalarsa çalar, aç olsan sen çalmaz mısın? Ben çalarım, hiç açlıktan ölemem yani. Bırak beni, çoluğum çocuğum varsa... Yaparsın. Hiç kimse "aa ben ölsem yapmam"... Ay vallahi ben yaparım, kusura bakmasınlar yani (gülüyorum).

S.B: Anne-babaların hep dediği şey vardır ya; çocuğu için gerçekten insanlar her şeyi yapabilir, bana çok mantıklı geliyor. Gerçekten başka bir çaren yoksa yapacaksın yani.

N.O: Bunların (sorularıma bakarak) hepsinin cevabını vermiş olduk di mi? "Yaptığınız işleri belgesel türünde nereden konumlandırıyorsunuz?" Aktivist belgesel. Bir gün sokakta yine böyle ben bir gösteri çekiyordum, yabancı birileri geldi falan, konuşuyoruz falan. Ne dedim ben onlara; "I'm an activist photographer" dedim (gülüşmeler). Öyle ağzımdan çıktı, güzelmiş di mi? Evet. Bundan sonraki title'ım bu olabilir. Önce öğretmen fotoğrafçı, şimdi öğretmenlik az yapıyorum, özel ders veriyorum, okulları falan bıraktım, onlara vaktim kalmıyor diye. İşin komiği fotoğrafçılıktan da filme geçtim, dolayısıyla ne olacağımı bilmiyorum; aktivist belgeselci belki. Evet, belgesel; bunun fotoğrafı şeyi yok.

S.B: Benim kafamda şöyle bir şey var; bence hepsi belgeselle alakalı, yani fotoğraf da fotoröportaj da ama fotoröportaj daha bir belgele yakınlaşıyor gibi. Tabii belgesellerin de türleri var elbette, deneysel belgeselden tutun da kurmacayla harmanlanmış olana kadar. Ya da ne bileyim herkes kendini farklı şekilde tanımlıyor.

N.O: Benimki neye giriyor o zaman? Sen söyle bakayım. Kurmaca... evet yani sonuçta bir kurgu var yani.

S.B: Bence her belgeselde kurmaca var zaten, sizin yaptığınız montaj da kurmacaya tekabül ediyor. Ama hani bilmiyorum, bence hikâyesi olan ve belgelemeye çalışan, olan bir şeyi göstermeye çalışan bir belgesel (gölüşmeler). Ben de şimdi tam bir tanım bulamadım ama...

N.O: En azından benim bakış açımı yansıtıyordu. Ben tabii, evet benim bakışımı ve olabildiğince doğruyu... mesela kurgusunu yaparken İmre (Azem), "şurayı keselim burada çok tekrar var" diyordu, ben mesela onu çok istemedim. Çok çok az müdahale var orada, bir-iki lafını kestik, o da biraz tekrar gibiydi. Yoksa Gülsüm Abla'nın konuşması komple olduğu gibi neredeyse yani. Ama mesela şimdi bu filmi yaparken, işte Tokludedede, *Nerede Yaşarsan Yaşa!*, mesela bize zaman kısıtlaması verdiler, Amnesty International dedi bunu. Toplam 7 dakika. Tokludedede'yle ilgili onlar istediler bizden film. *Nerede Yaşarsan Yaşa!* Amnesty International'a yaptığımız bir film. Ben zaten orada çekiyordum, belgeliyordum da hiç böyle "aa film yapayım"... film yaparım da kimbilir ne zaman yaparım, vaktim olursa. Kendim yapıyordum, hiç "aa bu senaryosu hazır, işte bilmem ne, parası hazır", hiç öyle bir şey yoktu. Ondan sonra duyduk ki onlar böyle slumstories.org için bir şeyler... (S.B: Onu ben yazayım) Sana yollayayım hatta linkini. Bütün dünyada olan kentsel dönüşüm, mağduriyet hikâyeleriyle, sadece Türkiye'de değil, Türkiye'yi biz yapıyoruz. Onlar öyle bir zaman limiti koydukları için, bir sürü kesme biçme yapmak zorunda kaldık. Hani orada da yine az ve öze iyicene bu sefer odaklandık. Maksimum şeyi minimum zamanda nasıl anlatırsın, bu da benim için bir öğrenme oldu. İnsan bazen kıyamıyor, kendin çekiyorsun ya, ay bu da olsun şu da olsun falan ama bu sefer işte başka şeylerden kaybediyorsun; işte akıcılığı gidiyor falan. Bu da bambaşka bir dünya ve ama çok faktörlü çünkü işte görüntü var, ses var. Gülsüm Abla'yı yaparken, *Canım Sulukule*'yi yaparken ses ve görüntü vardı, hareket yoktu mesela. Hani fakat film yaparken bambaşka bir âlem, yani ses var, görüntü var, akıcılık var, işte mesaj var, minimum sürede maksimum şey anlatmak var ve bunların uyum içinde olmaları var falan. Yani acayip bir gezegen oralar. Film dünyası bambaşkaymış, ben fotoğraftan gittiğim için bugüne kadar tek bir boyutuna baktım. İkinci boyutu sestti, o kadardı. Şimdi binbir tane, yani o da benim için ayrı bir deneyim oldu. Şimdi ikinci Sulukule'yi, şimdi sana gösteririm onu, o da mesela, tabii bu sefer daha tecrübeliyim. Bu sefer hani "aa olmamış"; kabul etmem çok daha kolay oldu ve hani işte kıyabiliyorsun (gölüşmeler). Çünkü hakikaten bunlar internette izlenecek şeyler. İnternette mesela sinemaya gittiğin zaman belki uzun bir film seyredebilirsin ama internette insan 5-6 dakikadan fazlasını istemiyor.

S.B: Daha hızlı akıyor orada bir şeyler.

N.O: Çünkü iş arasında bakılıyor. (O sırada "slumstories" adlı sitenin web adresini bana veriyor Nejla Hanım, siteyle ilgili konuşuyoruz). Mısır'dan İtalya'dan, dünyanın çeşitli yerlerinden; işte en son bizim Sulukule filmini eklediler.

S.B: Ben yurtdışı kaynaklarına da bakmayı istiyorum hani teoride pek çok şeyi okuyorum ama bunu söylemeniz çok iyi oldu, nerede ne olduğunu – karşılaştırma değil ama, bu sadece Türkiye'de değil dünyanın bir sürü yerinde de oluyor, nasıl oluyor. Onu görmek için çok iyi.

N.O: O çok güzel. Bizimki baya film gibi, onlarınki habere benziyor. Bilmiyorum bakarsın, ben bir şey söylemeyeyim. İsrail'den var, Mısır'dan var, İtalya'dan, Romanya'dan var, Afrika'dan var. Başka sormak istediğin?... Belki hani son bir ilave, bilmiyorum bu *Nerede Yaşarsan Yaşa!*'yi istiyorsan... aslında onu söylemiş de oldum. Ben bu Sulukule bittikten sonra; Sulukule biliyorsun, Edirnekapı, o duvar boyunca surların yanında. Tabii en çok da oralarda oluyor çünkü çok değerli yerler oralar, hem turistik açıdan, hem merkeze yakın, çok rantın yüksek olduğu yerler. Dedim ki içimden "bunlar duvar boyu gidecekler ve sıra Ayvansaray'a gelecek". Bu Edirnekapı'dan şeye kadar Ayvansaray'a kadar; hani haritayı gözünün önünde canlandır, o bölgeyi... benim tahminim; ki zaten başladılar ufak ufak oralarda da, Balat'ın bir kısmını zaten yıktılar. Ve şey dedim; "bu mahalleler hâlâ ayakta", Sulukule'nin de ilk halini görmediğim için...

S.B: Onlar ilk hâli gibi.

N.O: Evet. Yani onu dedim, o "Sulukule'nin ilk hâli acaba nasıldı" ve ben oralarda çekmeye devam ettim ve bu Tokluded'e de orada rastladım. Ve kimsenin haberi yoktu onlar da mesela yardım alabileceklerini falan bilmiyorlardı, hani oraya gidip o insanların halini görünce, işte ben ilişkilendirdim onları dernekle. "Aa" dedim, "sakın şöyle yapmayın". Tabii yıkıldı bir sürüsü ama hâlâ direnenler var mesela. Hani böyle de bir şey oldu çünkü ben gezdiğim için, ya da ben şeye yolladım, gruplara yolluyorum bunları, bizim Sulukule Platformu'nun yazışma grubu var falan. Onlar da "aa böyle bir şey var" falan, onlar başka mekanizmaları harekete geçiriyorlar. Dolayısıyla işin de böyle bir boyutu var, yani...

S.B: Orada da çok güzel bir aktivizm var aslında.

N.O: Evet. "Bakın, zabıta geldi, mektup da budur", yani istiyorsan onları da yollarım sana. Bunlar okuyunca tabii benim de bütün sinirim... çünkü Sulukule'deki deneyimin tekrarı, aynı Sulukule'de yaptıklarını burada da bu insanlara geçirmeye çalışıyorlar. Onu görüp çok deliriyorsun. Dolayısıyla ilişkide olmak çok önemli yani böyle kurumlarla. Sadece bağımsız olayım demek değil. Bu bence bir, ben tamamen onların çalıştığı gibi çalışmasam bile benim en azından böyle bir katkı oluyor onlara. Dolayısıyla ben de kendimi onların bir parçası gibi görüyorum. Evet, belki toplantılara gidemiyorum, işte onların yaptığı işleri yapmıyorum ama benim de yaptığım az buz bir iş değil ya da...

S.B: Herkes farklı bir yerden tutuyor.

N.O: Ben direkt sahadayım, oradayım ve orayı belgeliyorum. Yani ne bileyim işte o yüzden; herkesin yetecek bir gücü var bence. Onu bileceksin, hani sen de ilerde bunun işte master'ını yapacaksın yani, işte bu da bir silah bence. İlerde sen de belki sen de hoca olacaksın, sen de öğrencilerine bunu öğreteceksin, yani o yüzden "aa biz bir şey

yapamayız" falan diye bir şey yok, inanmıyorum. Onu görüp farkına varıp, hani senin gücün ne... Atıyorum poğaça bile yapabilirsin, o toplantıya poğaçayı götürmek bile, o insanlara çay ikrâm etmek bile, evini açmak bile bir şey. Zaten belki de en önemlisi o (gülüşmeler). O insanları doyur falan. Neyse yani direnmek için çok da fazla bir donanım ihtiyacın yok yani, bileceksin gücün nerde, yeter yani. İşte bu kadar. Başka bir soru?

S.B: Çok güzel oldu.

N.O: Beğendin mi? (gülüşmeler). Kayıtta mıyız cihazda?

S.B: Evet.

N.O: Kaç dakika diyor sende? Bende 1 saat 13 dakika diyor.

S.B: Bende de 12, o biraz daha erken başlamıştı. (Nejla Hanım kendi kayıt cihazını da yedek olarak kullandı görüşme sırasında).

3 Nisan 2012 – Ezgi Bakçay Tez Görüşmesi (İnternetten)

Sonay Ban: Kısaca kendinizden ve yaptığınız işlerden bahsedebilir misiniz?

Ezgi Bakçay: Doktora öğrencisiyim, Marmara Ünv.de sözleşmeli öğretim görevlisiyim.

S.B: Kentsel dönüşüm sürecinde, bu projelerin yapıldığı alanlardaki neoliberal politikaları ve projeleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

E.B: Rantsal dönüşüm sözü her şeyi anlatıyor ve buna karşı süren mücadeleyi yaşam alanlarının savunulması olarak özetlemek mümkün.

S.B: Filminizin çekiminden önce projelerin yapıldığı alanla ilgili ne gibi ön hazırlıklar yaptınız?

E.B: Film İMECE'nin mahallede yürüttüğü çalışmanın, kurduğu dostlukların bir ürünüdür. Film yapmak çok sonradan gelen bir fikirdi ve sadece bilgi ve deneyim paylaşımı için düşünüldü. Bu nedenle alanı hem kentsel hem de politik unsurlarıyla bir yıldan fazla bir süredir tanıyor ve yaşıyorduk.

S.B: Süreçten zarar gören, etkilenen ve mağdur edilen insanlarla onlardan alınmaya çalışılan yaşam alanlarında nasıl bir iletişim kuruyorsunuz? Onların filmlerinize eklemelerinden bahsedebilir misiniz?

E.B: Filmin kurgusu bitmeden mahalle kahvesinde kadınlara ve erkeklere ayrı ayrı gösterim yapıp tartıştık. (Bu bizim değil mahallelinin seçimiymi.) Kurgu sonra tamamlandı. Kadınlar yaşadıklarımızı çok az göstermişsiniz biz bundan daha çok acı çektik dediler. Erkekler bizi madur göstermişsiniz dediler. İki farklı tepki de değerlendirildi. Sonuçta herkesin bizim filmimiz dediği bir iş çıktı ortaya.

S.B: Filminizin bir yerinde semte gelen polis ekipleriyle mahallelinin “çatışma”sı söz konusuymuştu. Mahalleliler mücadelelerini sürdürürken ve yaka paça polis tarafından götürülmeye, susturulmaya çalışılırken biz seyirciler olarak kaydın devam ettiğini görüyoruz? Kayıt alınırken siz ve ekibinizin ruh hali ve kamera arkasındaki koşulları nelerdi? Bunlardan bahsedebilir misiniz? Buradan da bundan sonraki sorma geçmek istiyorum:

E.B: Çatışma görüntülerini biz çekmedik. Çatışma sırasında belgeselcinin tavrı çok tartışılmış bir konu ve bence cevabı kişiseldir. Benim cevabım haksızlıkları görünür kılmamanın zor ama önemli bir görev olduğu yönünde. O kayıtlar olmasa yaşanan saldırıya karşı tepkinin örgütlenmesi mümkün olmaz.

S.B: İMECE'yle olan ilişkinizden bahsedebilir misiniz? İMECE dışında başka sivil toplum örgütleriyle veya topluluklarla çalışıyor musunuz?

E.B: İMECE sivil toplum kuruluşu değil bir toplumsal harekettir. Kuruluşunda bulunduğum bir örgüttür ve kendi meslek alanım ve siyasi tavrım dahilinde başka gruplarla da ilişkilerim var.

S.B: İşlerinizle ilgili olarak ne gibi olumlu veya olumsuz tepkiler alıyorsunuz? Seyirciyi bu süreçte nasıl bir yerde konumlandırıyorsunuz? İşlerinizin neye hizmet etmesini istiyorsunuz?

E.B: İnsanların birbirleriyle ve çevreleriyle kurdukları ilişkilerde değişim yaratmak amaç olarak tanımlanabilir. Bu nedenle seyirci işin bir parçasıdır, onu tamamlar ve anlamlandırır. Anlam izleme sürecinde oluşur.

S.B: Filminizi yaparken neler düşünüyordunuz ve film bittikten sonra sizce ortaya çıkan üründe ne gibi değişiklikler hissettiniz? Yani; film sürecinde hem yaptığımız işte hem de sizin ilgilendiğiniz konuya bakış açınızda değişiklikler, olumlu ya da olumsuz eklenenler ya da çıkarılanlar oldu mu? Buradan da aslında filmlerinizin kurgularını neye göre yaptığınızı sormak istiyorum.

E.B: Kurguda “duygu” meselesini fark ettik. Duygunun politik karşılıklarını düşündük. Görüntü ve müzikle insanı değiştirmek mümkün fakat amaç fikir oluşturmak olmalı. Buna karşın hem gerçekliğin bizim üzerimizdeki etkisi hem de elde etmek istediğimiz güçlü etki kimi zaman fazla duygusal planlara neden oldu. Fakat sonuçta peşinde olduğumuz temel duygu “umut” tu. Kurgudan yeniklik duygusuyla çıkmamaya karar vermiştik. İzleyenin ağlaması değil oturduğu yerden “şimdi ne yapmalı” diyerek kalkmasını istedik. Bunu başarmak çok zor. Uсталık burada ve şimdilik üzerine düşündüğümüz bir konu.

S.B: Yaptığımız işi belgesel türünde nerede konumlandırıyorsunuz?

E.B: Militan belgesel film olarak nitelendirebilirim.

S.B: Yaptığınız işi/işleri nasıl tanımlıyorsunuz? Tarihsel belge niteliği taşıdığını, ya da ürettiğiniz işlerin siyasi ve ideolojik temelleri olduğunu düşünüyor musunuz?

E.B: Siyasi temelli olduğu açık. Her görüntünün bellek için önem taşıdığını düşünüyorum. Görüntüye anlamını veren ise bağlamıdır. Biz filmi her zaman gösterildiği yer, koşullar ve peşi sıra gelen sohbetlerle birlikte düşündük. Başka filmlerle destekledik ve bir söylem oluşturduk.

S.B: Filmlerinizin aktivizm ve akademik çevrelerle bağlantılı olduğunu düşünüyor musunuz? Evetse bunu biraz açabilir misiniz?

E.B: *Göç* doğrudan toplumsal hareket içinden çıkmış bir iştir

S.B: Filminiz İMECE'nin sitesinde gösterilmesi dışında nerelerde gösterildi? Çekim yaptığınız mahallelerde ve semtlerde gösterim yapıldı mı? Yapıldıysa mahalle sakinlerinden aldığınız tepkiler nasıldı?

E.B: Neredeyse kentsel dönüşüm mücadelesinde olan tüm mahallelerde defalarca gösterildi. Yurtdışı gösterimleri de yapıldı. Olumsuz hiçbir tepki almadık. Süre gelen mücadelenin durumuna göre kimi zaman öfke kimi zaman hüznü yarattığına tanık olduk.

S.B: Neden filminizin süresinin 20 dakika olduğunu, bunun teknik ve diğer gerekçelerini açıklayabilir misiniz? İstanbul'la olan ilişkiniz, İstanbul'da ne kadar zamandır ikâmet ettiğiniz hakkında bilgi verebilir misiniz?

E.B: Pratik nedenlerle 20 dk. bu bir militan filmidir. Ne yazık ki estetik-politik bir iş değildir. Artık toplumsal hareketlerin alet çantasında film vardır. Militanlar günün koşullarında gerekliliklerin aciliyetinden dolayı hızla film üretirler ve aktivizm ağları içine yayarlar. Bu filmlerde bilgi zaman içinde değişir.