

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALTKÜLTÜRLER VE SOKAK SANATI

Hazırlayan
Elvin KARAASLAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Feyzi KORUR

İZMİR - 2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Alt-kültürler ve Sokak Sanatı*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

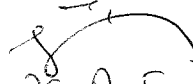
01 / 07 / 2008

Elvin KARAASLAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 03.../07/2008 tarih ve 18. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim ^{sanat} Anabilim Dalı Y.L. öğrencisi Elvin KARAAĞLAN ninkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 11.07/2008 tarihinde, saat 9:30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

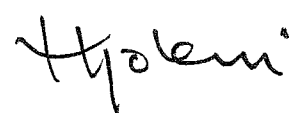
Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin Başarılıolduğuna oy birliği ile karar verildi.


Yrd. Doç. Dr. Ar Feyzi Kocan
BAŞKAN

ÜYE

Doç. Gökay SAĞLAM


ÜYE

Doç. Halil Yöleri


ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: KARAASLAN

Adı: Elvin

Tezin Türkçe Adı: Altkültürler ve Sokaka Sanatı

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Subcultures and Street Art

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 141

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 68

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Feyzi

Soyadı: KORUR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Altkültür
- 2- Sokak Sanatı
- 3- Sitüasüonist Enternasyonal
- 4- Çağdaş Sanat
- 5- Galeri

Tarih: 1 Temmuz 2008

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Subculture
- 2- Street Art
- 3- Situationiste Internationale
- 4- Contemporary Art
- 5- Gallery

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet ☒

Hayır ☐

ÖZET

Sokak sanatı kamu alanlarını yeniden düzenler ve yapılan çalışmalar yoluyla bu alanları, izleyiciye küçük mesajlar ileten mekânlar haline getirir. Amacı ise; genel bir tabirle reklam verenler ve büyük kuruluşlar tarafından satın alınmış alanları geri almak ve bu alanların dinamiklerini bir takım görseller kullanarak değiştirmek olduğu söylenebilir. Sokak sanatçıları tasvirlerini reklâmcılık dünyasına karşı bir güç olarak görürler. Özetle, herkesin görebileceği yerlerde yapılan anonim provakasyonlar denilebilir.

Sokak sanatını yorumlamak için onu kapitalist metropoller arasında oluşan gettolar ve ondan türemiş alt kültürlerle ilişkilendirmek sağlıklı olacaktır.

80'lerin başında, sokak sanatçıları New York sanat aleminin dikkatini çekmeden çok önce de, radikal sanat gelenekleri sokakta işler üretmişti. Dada, Sürrealizm, Fluxus, Sitüasyonalistler gibi öncü sanat akımları happeningler aracılığıyla sanatı sokağa taşıyordu. Walter Benjamin ve gündelik hayatın içindeki olağanüstünün peşine düşen Sürrealistler, psikocoğrafya araştırmalarına girip kenti yeniden keşfetme çağrısı yapan Sitüasyonistlere ve hatta punk altkültürüne kadar uzanan bir yol... Bunların yansımaları ise güncel sokak sanatında devam etmekte. Böylelikle sanat ile hayat arasındaki uçurum artık sokak sanatçıları tarafından aşılmaya çalışılmakta.

20.yy modern sanatının ve öncellerinin bir verisi olan sosyal alana açılma çabası günümüzde hala devam etmektedir. Günümüz sanatında sokaklar bir çok sanatçı tarafından galerilere oranla daha geniş bir platform ve sanat-hayat veya sanatçı-izleyici arasında daha güçlü bir iletişim sunması açısından tercih edilmektedir. Ancak sokak sanatına dair üretimlerin bir galeri mekanına yerleştirilmesi onun 'sokak' bağlamından koparılması anlamına gelmektedir. Sokak sanatı, bildirinin izleyici ile sokakta direkt iletişime geçmesine dayalı bir gerçekliğe sahiptir. Sanatçılar, bu şekilde kent hayatına dahil olup onu

sahiplenmektedirler. 2000’li yılların güncel sanat pratiğinde hayatla bağ kurma, toplumsal dışlanma biçimlerine yönelik başkaldırı yolları arayışlarında somut çabalar, bu tarzda şekillenmektedir. Egemen yüksek sanat normlarına; cinsel, ırksal, sınıfsal ayrımcılığa karşı kendi sözünü, işini dolaşıma sokmak için alternatif arayışların sürmesi ve bu arayışlar çerçevesinde sanatçıların galerilerden ziyade sokaklara yönelmesi sanat ile hayat arasında kuvvetli bir bağ oluşmasını sağlamaktadır.

ABSTRACT

Street art reorganizes the public spaces and through installations, converts them into media that convey messages to the spectators. The aim is to reclaim the public space from the corporations that utilize the space for advertising purposes via visual works that change the dynamics of the space. Street artists regard their expressions as a means of empowerment against the world of advertising. To sum up, it is possible to argue that street art is an anonymous provocation carried out in public spaces.

To appreciate street art, it is necessary to relate it to the ghettos surrounding metropolises and to the subcultures deriving from these ghettos.

In the early 80's, even before street artists caught the attention of the New York art scene, many other art "traditions" had produced art works on the streets. Avant-garde trends such as Dada, Surrealism, Fluxus, and Situationism carried their works through happenings. A path that leads to Walter Benjamin; to the surrealists, who sought the surreal in everyday life; to the Situationists who called for a re-discovery of the city through psycho-geographic research and even to the punk subculture...Their repercussions can still be traced in the contemporary street art. Hence, the gap between art and life is being overcome by street artists.

The effort to open up to social space, which is a given of the 20th Century modern art and its predecessors, still continues today. In contemporary art, streets are being preferred to galleries by many artists as they offer a larger platform and a stronger link between life and art or the artist and the spectator. However, placing the products of street art in art galleries entails displacing them out of their street context. Street art possesses a reality that is based on communicating the message directly to the spectator. By virtue of participating in city life, the artists claim the city life their own. In the contemporary artistic practice of the 2000's connection with life and concrete efforts in search of ways of rebellion against forms of social exclusion are being shaped in this fashion.

Persistence of alternative searches for introducing your work and word into circulation against dominant high artistic norms; against sexual, racial, class based segregation and the artist's preference of streets over the galleries within the context of these alternative searches leads to creating a strong bond between life and art.

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı hazırladığım süreç içerisinde bana yardımcı olan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Feyzi KORUR'a, hocalarım; Prof. Dr. Mümtaz SAĞLAM'a, Doç. Halil YOLERİ'ne Yrd. Doç. Gülay YAŞAYANLAR SAĞLAM'a, Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU'na ayrıca çalışmalarım esnasında yardımlarını esirgemeyen; Nurhayat KARAASLAN'a, Ömercan HASANKÖYOĞLU'na, K. Yiğit US'a, Belgin Selen HAKTANIR'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ALT-KÜLTÜRLER VE SOKAK SANATI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR	xii
RESİMLER LİSTESİ	xiii

GİRİŞ.....	1
------------	---

1.BÖLÜM:

ALTKÜLTÜR VE SUÇ ALTKÜLTÜRLERİNİN İNCELENMESİ

1.1.Altkültür nedir?.....	5
1.2.Suç Altkültürleri.....	10
1.2.1.Yapısal teoriler.....	10
1.2.1.1 Durkheim'ın Teorisi:	10
1.2.1.2 Anomi Teorisi	10
1.2.2. Sosyalleşme Teorileri.....	12
1.2.2.1. Alt-Kültür Teorileri.....	13
1.3. Türkiye ve Altkültürler.....	17

2.BÖLÜM

SOKAK SANATININ ÇEŞİTLİ ALTKÜLTÜRLER BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

2.1. Sokak Sanatı.....	19
2.1.1. Grafiti.....	22
2.1.2. Stencil (şablon):.....	25
2.1.3. Sticker (çıkartma):.....	28
2.1.4. Poster:.....	29
2.1.5. Sokak Enstalasyonları.....	30
2.2. Sokak sanatı Bağlamında Çeşitli Alt-kültürler	33
2.2.1. Sitüasyonist Enternasyonal (SE) ve Guy Debord.....	34
2.2.1.1. '68 Mayıs'ı.....	43
2.2.2. Punk Tavır:.....	50
2.2.2.1. Do It Yourself (Kendin Yap):.....	56
2.2.2.2. Fanzinler:.....	58
2.2.2.3. Sanatı Satmak:.....	64

3.BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA SOKAK SANATININ DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Güncel Sanat Bağlamında Sokak Sanatı.....	70
3.1.1. Yirminci Yüzyıl Sanatı Ve Protest Tavır.....	79
3.1.2. Sokaklar ve Sanat.....	94
3.2. Türkiye’de Sokak Sanatı.....	101
3.3. Sanatçılar.....	109
SONUÇ	129
EKLER	135
KAYNAKÇA	138
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

CCC: Cultural Cryptanalysis Collective

DIY: Do It Yourself

DJ: Disk Jokey

GPS: Global Positioning System

LE: lettrist enternasyonal

PdeT: Palais de Tokyo

S.A.W.: Street Art Workers

SE: Sitüasyonist Enternasyonal

U.K.: United Kingdom

RESİMLER LİSTESİ:

- Resim 1:** International Situationniste, 'asla çalışma' Paris, 1950
- Resim 2:** Antik Pompei'den bir politikacıyı betimleyen graffito örneği
- Resim 3:** Farklı üsluplardan Modern Graffiti Örnekleri
- Resim 4:** Stencil (şablon) örneği.
- Resim 5:** Crass, stencil (şablon)
- Resim 6:** John Fekner, Toxic, stencil , New York
- Resim 7:** Farklı sanatçılara ait sticker örnekleri, İsviçre
- Resim 8:** Farklı sanatçılara ait poster örnekleri, Nakameguro, Tokyo
- Resim 9:** Fresh Stuff "Gaia" (bir ana tanrıça), weathpastes, 2008
- Resim 10:** Arturo Di Modica, 'Charging Bull' New York, sokak enstalasyonu,1989
- Resim 11:** Slinkachu , "Little People-Bad Road" sokak enstalasyonu, Londra, Ocak 2008
- Resim 12:** Slinkachu,"Little People-Quiet Sunday"sokak enstalasyonu, Londra, Kasım,2007
- Resim 13:** David Gallagher, Kevin James, ve Jacob Jebailey"Grass Wheel" Kanada, Ekim, 2006
- Resim 14:** Henk Hofstra, "Art-eggcident", Leeuwardwn, Hollanda, 2008
- Resim 15:** Atelier Populaire "Gelecek Kaygısından Nasibini Fazlasıyla Almış Bir Gençlik" afişi, Mayıs 1968
- Resim 16:** Jamie Reid'in Sex Pistols için hazırladığı el ilanı, İngiltere, 1977
- Resim 17:** Bir punk'ı tasvir eden stencil örneği, İngiltere
- Resim 18:** Sex Pistols'ın "God Save the Queen" albümünün kapağı, İngiltere, 1977

- Resim 19:** Punk Fanzini “Sniffin’Glue” Londra, 1976
- Resim 20:** “ *Punk*” Dergisi, New York, 1976
- Resim 21:** Punk Fanzini Sniffin’Glue, İngiltere, Eylül 1976
- Resim 22:** Shepard Fairey “Obey Giant” poster
- Resim 23:** Splasher, New York, 2007
- Resim 24:** Çeşitli sanatçılar tarafından trafik uyarı levhalarına uygulanmış sticker örnekleri
- Resim 25:** Tim Redfern ve Ralph Borland, Conflux Festivali, 2007, Havemayer Sokağı, Brooklyn, NY
- Resim 26:** Matt Roberts, Conflux Festivali, 2007, Havemayer Sokağı, Brooklyn, NY
- Resim 27:** Michale Dory, , Conflux Festivali, 2007, Brooklyn, NY
- Resim 28:** Mouna Andraos, , Conflux Festivali, 2007, Brooklyn, NY
- Resim 29:** Hasan Elahi, Conflux Festivali, 2007, Brooklyn, NY
- Resim 30:** Jane Rigler, ‘Relay’ , Conflux Festivali, 2007, Brooklyn, NY
- Resim 31:** Public Domestications (Halkın Evcilleştirilmesi), Conflux Festivali, 2007, Brooklyn, NY
- Resim 32:** Banksy, “Rocket-Launcher”, 2001, Soho, stencil (şablon)
- Resim 33:** Banksy
- Resim 34:** Alfred Leete, Ülkenin Sana İhtiyacı Var, Asker Toplama Afiş Tasarımı, 1914, Londra.
- Resim 35:** James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum, 1917. Afiş, Londra

- Resim 36:** Bir sokak sanatçısının çeşitli markaların logolarını kullanarak yaptığı stencil(şablon) çalışması
- Resim 37:** Keith Harring’ın Adidas için yaptığı tasarım
- Resim 38:** Banksy, “Feeling” serisinden
- Resim 39:** Mantis, “ineed”, stencil (şablon), Londra 2006
- Resim 40:** Guerrilla Girls, “Türk Kadın Sanatçıların Geleceği (Guerrilla Girls’e görüldüğü şekliyle)” İstanbul Modern“İstanbul-Venedik”, Poster, İstanbul Modern, 2006
- Resim 41:** Guerrilla Girls, “kadınların Metropolitan Müzesi’ne girebilmeleri için illa çıplak olmaları mı gerekiyor?” İstanbul Modern“İstanbul-Venedik”, Poster,2006
- Resim 42:** Guerrilla Girls tarafından hazırlanan poster örneği
- Resim 43:** S.A.W. “ Land & Globalization” (toprak (kara) ve Küreselleşme) Poster, 2006
- Resim 44:** S.A.W. “Whose Media” Poster, 2004
- Resim 45:** Yves Klein “*Leap Into the Void*” 1960
- Resim 46:** Le Parkour
- Resim 47:** Turbo, Tab, Wyne, Usyn, Copikstar, kien, Grafiti, Taksim, 2005
- Resim 48:** Turbo, Tab, Wyne, Grafiti, Arnavutköy, 2005
- Resim 49:** Fly Propaganda, stencil, İstanbul, 2007
- Resim 50:** Ari Alpert, stencil, İstanbul, 2005
- Resim 51:** Cins, “Öpücük” , duvar resmi, İstanbul, 2008
- Resim 52:** Cins, “İrkil-4” , duvar resmi, İstanbul, 2008
- Resim 53:** Ari Alpert, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, stencil, 2005
- Resim 54:** Rad Sabrettin, duvar resmi, istanbul

- Resim 55:** Banksy, “Piltonfrisk”, stencil (şablon)
- Resim 56:** Banksy, “Media”, çizim
- Resim 57:** Banksy, “Sniperbris”, stencil (şablon)
- Resim 58:** Banksy, “Tatil Enstantaneleri”, stencil (şablon) Filistin güvenlik duvarı
- Resim 59:** Banksy, “Waterlilies”
- Resim 60:** Banksy, “Guantanamo”, stencil(şablon)
- Resim 61:** Banksy, “Cones-Sinking”, Enstalasyon
- Resim 62:** Banksy, “Phone box”(Telefon kulübesi), Sokak Enstalasyonu, Londra, 2006
- Resim 63:** Dan Witz, “ Do Not Enter”, New York
- Resim 64:** Dan Witz, “Ugly New Buildings”, NYC 2008, Karışık teknik
- Resim 65:** Dan Witz, “Ugly New Buildings”, NYC 2008, Karışık teknik
- Resim 66:** Mark Jenkins, “Embed” , sokak enstalasyonu, Haziran, 2006, Washington
- Resim 67:** Mark Jenkins, “Embed”,sokak enstalasyonu, Nisan, 2007, Londra
- Resim 68:** Mark Jenkins, “Embed” sokak enstalasyonu, Agustos, 2007, Washington
- Resim 69:** Space Invader, rubik, otomatik portakal
- Resim 70:** Space Invader “LA64” Enstalasyon, Melrose, Los Angeles 2002
- Resim 71:** Paris’teki Space Invader Enstalasyonu 2002
- Resim 72:** Space Invader Enstalasyonu, 2006, İstanbul
- Resim 73:** Mösyö André, duvar resmi
- Resim 74:** Mösyö André, duvar resmi

- Resim 75:** Mösyö André, duvar resmi
- Resim 76:** Blek le Rat, Şablon, Paris (Serge Gainsbourg'nun evi) 2004
- Resim 77:** Scandal, graffiti
- Resim 78:** Scandal, CS400
- Resim 79:** Pixel Phil, sticker
- Resim 80:** Pixel Phil, poster
- Resim 81:** Pixel Phil, sticker
- Resim 82:** Pichaçao Karakterleri
- Resim 83:** Vitche, duvar resmi, Sao Paulo
- Resim 84:** Vitche, duvar resmi, 2 Şubat, 2007, Sao Paulo
- Resim 85:** Jana Joana, duvar resmi, Sao Paulo
- Resim 86:** OsGemeos, ,Trris3, duvar resmi, Sao Paulo
- Resim 87:** Onesto, duvar resmi, Sao Paulo
- Resim 88:** OsGemeos, , duvar resmi, Sao Paulo
- Resim 89:** Regan Tamanui, Criterion gallery, 2005
- Resim 90:** Regan Tamanui Kasım, St Peters tren istasyonu yanı, Sydney,
2007
- Resim 91:** Faith 47, Güney Afrika, 2007

GİRİŞ

Sokak sanatı, modern bir şehir uğraşı ve ifade biçimidir. Sokakta, herkesin görmesini istemekten başka hiçbir şey beklenmeden yapılan bu sanat, izleyici ile üreticiyi aracısız bir şekilde bir araya getirir. Şehrin, işlevleri belirlenmiş gri binalarına karşı duvarları renklendirmeye çalışan bu üretim biçimine, şehir sakinlerinin yani reklam ve medya ile bombardıman edilmiş kimliklerin bir karşı propagandası da denebilir. Bu sanat mülkiyet kavramına karşı ve şehrin tüm insanlara ait olduğunu ifade eden bir yaklaşımı da barındırır.

Sanat, oyun, protesto, yaramazlık ne dersiniz deyin, bazıları, kimsecikler bakmıyorken sokakları baştan yaratıyor. Kaç kişi ya da kim olduklarının pek bir önemi yok; onlar da zaten bireysel şöhretlerin peşinde değiller, sanat galerilerinde sergilenmeye 'layık' görülecek 'çerçevelemiş' düşüncelerin bir parçası olmak istemiyorlar. Tek dertleri, kendilerinden izinsiz reklam panoları ve ilanlarla işgal edilen sokaklarını geri alabilmek.

Sokak sanatının çeşitli altkültürlerden (ki bunlara karşı-kültür de denebilir) beslenmesinden, bunlara çeşitli görsellerle katkıda bulunmasından hareketle ilk önce sorumuz "altkültür nedir?" olacaktır. Dolayısıyla sokak sanatının Vandalizmle olan ilişkisi göz önünde bulundurularak ceza yemek, gözaltına alınmak hatta hapse girmek pahasına bu üretimlerinden ve karşı duruşlarından ısrarla vazgeçmemelerinden hareketle (ABD polisinde sadece graffitici yakalamakla meşgul birimler bulunmaktadır.) suç altkültürlerini incelemek de gerekmektedir.

Sokak sanatı, birçok altkültürden beslenmiş ve bu altkültürlerin pratiklerinden, imajlarından ve felsefelerinden yola çıkarak onları dönüştürmüş ve birbirleri arasındaki ilişkilere vurgu yaparak kendine bir kimlik oluşturmayı başarmıştır. Sitüasyonistlerle olan ilişkileri dışında, yine sitüasyonistlerden etkilenmiş diğer bir altkültür olan punklarla, onların öncelleri dadaizm, fütürizm gibi avantgard akımlarla olan iletişimleri yadsınamayacak düzeydedir. Sokak sanatı, sitüasyonistler ve önceki Uluslararası Harfçilik akımı (Lettrist International; LI) arasındaki ilişki: örneğin; "Lettrist" (Harfçi) sözcüğü sokak sanatçılarının

kaligrafisinden tutun, 1950'lerin ve 60'ların pek bilinmeyen ses şiiri üzerine Fransız akımına uygulanabilir. Durumcuların incelediği şehrin “zihinsel haritası” kelimenin tam manasıyla sokak sanatçıları tarafından şehrin duvarlarına yazılmış durumdadır. Dada'dan, Harfçilere, Durumcular'dan Punk'a kadar bir takım özelliklerin ve eğilimlerin benzerliği gözden kaçmamakla birlikte bu incelenen unsurlar sokak sanatı hareketinde de devam etmektedir.

Günümüzde grafik biçimlerin üretim mekanı olan duvarlar, 19. yy'ın ilk yarısında büyük oranda ticari duvar resimleri tarafından işgal edilmiş durumdaydı. 1852'den beri duvarları aperiatif marka reklamları kaplamaktaydı. Şehirler kamu ilanlarının bu mekanlarda yer almasını vergiye bağlıyordu. Duvarların mülkiyeti ve denetimi devlete ait olduğundan, kamuya açık tüm imgeler propaganda alt metni içeriyordu. Güncel sokak sanatı da 1960'ların sonundaki politik eylemciliğe epeyce gönderme yapmaktaydı. Gösteri Toplumu'nda (1967) sitüasyonist (durumcu) düşünür Guy Debord eylemcilik, politik yıkım, dadaizm ve anarşizmin devrimci bir kokteyli savundu ve bu da alternatif bir kültürel etkinliği, yasal kılan bir mantra olarak kabul edildi. Debord: ‘Gösteriye doğrudan karşı durmak için politik yıkım taktikleri okullardan, fabrikalardan, üniversitelerden yola çıkmalı. Hızlı ulaşım sistemleri, alışveriş merkezleri ve müzeler de, yeni kültür ve medya biçimleri ile birlikte skandal yaratacak etkinliklerin hedefi addedilmeli’¹ diyordu.

Situationistler için çıkış uzak bir devrimi beklememek, gündelik hayatı şimdi ve burada yeniden kurmayı amaçlamaktır. Dünya algısını dönüştürmek ve toplumun yapısını değiştirmek aynı şeydir. Kişi kendisini özgürleştirdiğinde iktidar ilişkilerini değiştirmiş, böylece toplumu dönüştürmüş olur. Bu amaçla, insanları geleneksel düşünme ve eylem biçimlerinden kurtarmak için sıradan ve normal olanı bozan durumlar oluşturmaya çalıştılar. Taşlaşmış hayatın yerine *dérive* (eylemler ve yüzleşmeler akışıyla) ve *détournement* (olayları ve imgeleri yeniden yönlendirerek) arayışındadırlar. İmal edilmiş seyri ve meta ekonomisini yıkmak için, Vandalizmi, grevleri ve sabotajları savundular. Bu türden reddetme jestleri yaratıcılık belirtileri olarak görüldü. Situationiste Internationale'ın rolü kitlelerin üstü kapalı biçimde

¹ Hunt, Jeremy, **Rues de Paris A Collision Of Art, Philosophy And Terrorism On The Streets Of Paris**, çev. Yiğit Us, [<http://www.state-of-art.org/state-of-art/ISSUE%20FOUR/paris4.html>] 2007

yapmakta olduklarını açığa çıkarmaktı. Böylelikle devrimci süreç içinde katalizör olmak istediler. Bu bağlamda sokak sanatı da yöntem olarak d rive ile karşılaştırılabilecek bir deneyim ile zaman zaman provokatif bir biçimde kendine özgü bir kent haritası çıkarma mantığını taşımaktadır.

Sokak sanatçıları ait oldukları Şehir hayatını pasif bir biçimde kabul etmezler; bunu aktif bir biçimde değiştirme çabası içindedirler. Bu manzaradaki rollerini kabullenmezler; bir ilerleme kaydetmek, bir iki sahne başlatmak veya tüketicisi olarak yaşamak gibi gayeleri yoktur. Kendilerine sunulan kitlesel medya imgelerine sahip oldukları konusunda ısrarcıdırlar ve bu Şeylere sahip olan kişiler olarak ‘geçici yollar’ kullanırlar. İmgelerin anlamını alt üst etmek için daha çok st asyonist pratik kullanılır. Bu tavrı aynen punkların Şarkı sözlerinde ve çeşitli dada Şiirlerinde görmek de mümkündür, onlara göre; dil ile Şiirdeki kriz belli sınırlara vardırılsa toplumun temel yapısını sorgulamaya başlar. Gerek lettristler, gerekse sitüasyonistler bu krizi amaçlıyorlardı; bu krize ulaşmak için insanın belli Şeyleri başkalarının anlayamayacağı Şekilde ifade etmek, böylece onları kendi dillerinde her Şeyi ifade edebildikleri düşüncesine kuşkuyla bakmalarını sağlamaktı.

Sanatın yaygın biçimlerini aşmaya çalışan bir bulandırma, olumsuzlama ve provoke etme hareketleri güncel sanatın temel meselesi haline gelmiştir. Bu olumsuzlama ve provokasyon 20.yy sanatı ve öncellerinin bir getirisidir.

“Fransa’da 1968’ de alevlenen isyanlar, avangardın kutsandığı coşkunun da zirvesi sayılır. Çünkü bu isyanlarda Sitüasyonist Enternasyonal’in, kurulduğu 1957 yılından beri izlediği ‘teorik pratiğin’ etkisi büyüktür. Avangardın hayatın ele geçirilmesi stratejisini benimseyen SE, gündelik hayatı, imgelemin ve yaratıcılığın hüküm s rd ğu bir oyuna, kenti de bir oyun parkına dönüştürecek bir devrimin peşindedir. 1968’lerin karşı-kültüründe ve sokakları süsleyen karşı-estetide sadece sitüasyonistlerin değil, onların öncelleri dadaistlerin ve sürrealistlerin, ayrıca Rus f t ristlerinin, kısacası avangardın en isyankar bütün temsilcilerinin hayalleri de derin izler bırakmıştır.”²

² Bürger,Peter; “Theorie der Avantgarde”, Avangard Kuramı, , içinden: Ali Artun, Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard kuramı  ev. Erol  zbek, (2003) İletişim Yayıncılık, İstanbul, s.10

Sitüasyonist pratik bu olumsuzlamaların yanı sıra, sanatçıların kopyalanabilir işler üretmelerinden oluşan çalışmalar sunmalarında kendisini açığa çıkartır. Sanatın orijinal değil de kopya üzerine oturması 20. yüzyılın modern sanatının bir verisidir ve günümüz tüketim, kopyalama ve de aşırma, çalma ilişkilerinde kendisini daha farklı bir boyutta göstermektedir. Bu durum bize sokaklarda yapılan üretimlerin günümüz sanatı çerçevesinde neden sanat olarak değerlendirildiğini fark etmemize yardımcı olmaktadır. Sokak sanatçılarının işlerinin sadece muhalif özellikler taşımasından kaynaklı değildir bu durum, günümüz sanatı açısından sanatçılara galeri ve müzeler dışında alternatif bir platform sunması yani üretimlerini direk sosyal alanda gerçekleştirme olanağı sunması açısından ve aynı zamanda başta belirtimiz gibi, kopyalanabilir ve hızlı bir üretime sahip olmalarıdır.

Tüm bu sanatsal pratikler, daha önce üretilmiş olan formları bir yardım, ya da sokak sanatını bağlamında düşünürsek daha çok bir olumsuzlama aracı olarak kullanılır. Artık sanat işini özerk ya da orijinal bir form olarak değerlendirmektense, onu göstergeler ve anlamlardan oluşan bir ağ içine yerleştirmeye ilişkin hevesi gözler önüne serer. Hali hazırda reklam panolarına ya da trafik işaretlerine sokak sanatçıları tarafından eklenen görsellerde olduğu gibi, zaten hazırda bulunan nesnelerin farklı bağlamlar içerisine sokularak sunulması buna iyi bir örnek teşkil eder. Sanatsal soru artık “nasıl yeni olan bir şey çıkartabiliriz?” değil; “Ellerimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?”dir.

1.BÖLÜM:

ALTKÜLTÜR VE SUÇ ALTKÜLTÜRLERİNİN İNCELENMESİ

1.1. Altkültür Nedir?

Kimiz biz? Toplumsal varlığımızı ortaklıklar mı, yoksa farklılıklar mı tanımlıyor? Aynı toplum içinde yaşarken bizi birleştiren nedir? Yoksa toplum denen denizde birer ada mıyız? Sosyolojinin merkezine oturan “toplum” kavramı bu adacıkları zorla birbirine bağlayan keyfi bir analiz aracı, “birlik ve beraberlik” söylemi uyum yerine çatışma yaratan bir istek olmasın? Toplum ve toplumsallık üzerine çok fazla düşünülmüş olmasına rağmen farklılık bilgisi çok az, neden? Bir proje olarak sıkça tasarlanan toplumsallığın barındırdığı sonu gelmez çatışmaların bir nedeni de “farklılık” bilgisinin eksikliği olamaz mı? Belki de artık incelenmesi gereken “ortaklık” kültürü değil, “farklılık” kültürüdür! Peki, bu tartışmaların arasına sıkışmış “alkültür” nedir?

Brunel Üniversitesi’nde Sosyoloji Profesörü olan Chris Jenks’e göre alkültür kavramı; toplum bilimlerinin yüzleşmesi gereken önemli bir paradoksu barındırır. Altkültür fikri farklılığı yansıtsa da, farklılık odağındaki ortaklığı anlatır.

Talcott Parsons alkültürü bir bütünün parçası olarak görmez. Altkültür kavramı, ona göre toplum içindeki meşrulaştırmanın ve denetimin hakim yapısından duyulan hoşnutsuzluğu ve ya bu yapıya yapılan bir müdahaleyi ifade eden bir karşıt değerler grubuna, bölgesine, kültüne ya da ayrılmaya işaret eder. Bunlar genellikle toplumsal yapı ve kişilik arasındaki patolojik ilişki üzerinden vuku bulur ve çoğunlukla ‘düzeltme’ amaçlı bir tutumla incelenir.

Sosyal bilim literatüründe “Altkültür” terimini ilk kullanan olarak Lee (1945) zikredilirken onun hemen ardından alkültürün şu tanımını veren Gordon (1947) gelir:

Ulusal kültür içerisinde; sınıf, etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan, ama bir araya geldiklerinde o kültürdeki birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan bir alt bölüm (Gordon,1947)

Yaklaşık olarak aynı dönemden başka bir tanımlama da der ki :

“Altkültür” terimi... “nüfusun belli dilimleri tarafından sergilenen kültürel değişiklikler”e gönderme yapar. Altkültürler, salt bir iki özellikle birbirinden ayrılmazlar; nispeten kendi içinde bağlantılı toplumsal sistemler meydana getirirler. Onlar ulusal kültürümüzün daha geniş dünyasının içindeki dünyalardır. (Komarovsky ve Sargent, 1949:143)

Böylece biz, “ bir toplum, her birinin kendine has düşünüş ve eylem tarzı olan birçok alt grubu kapsar. Kültürlerin içinde yer alan bu kültürler, alt kültür olarak adlandırılır.”(Mercer,1958) tanımından “belirli bir grupta veya kategoride ortak olan bu öğrenilmiş davranışlar altkültür olarak adlandırılır.” (Young ve Mack,1959) tanımına geçeriz.

1960 kadar erken bir tarihte, ABD’de, Yinger şöyle yazmıştır:

Son yıllarda altkültür kavramı, sosyolojik ve antropolojik araştırmada yaygın ve verimli bir şekilde kullanılmaktadır. Terim, yalnızca birçok toplumda bulunan geniş norm çeşitliliğine değil, aynı zamanda ayrık davranışın normatif yönlerine dikkat çekmek için de kullanılmaktadır. Bu terimin tam anlamını, değer ve zorluklarını pek araştırmadan kolayca benimsenmesi, bireyci ve ahlakçı yorumlardan kuvvetli bir şekilde etkilenen araştırmalarda sosyolojik bir bakış açısını vurgulamakta bir kavramın faydalı olacağına bir göstergesidir. Bir mesleğin normatif özelliklerini betimlemek, toplumsal sınıfların değer sistemlerini karşılaştırmak ya da bir suç çetesinin kodlarının kontrol gücünü vurgulamak, o görüngülerin çoğu zaman önemsenmeyen sosyolojik bir yönünün altını çizmektir.

Chris Jenks’e göre; her insan grubunu bir altkültür olarak tanımlayıp geçemeyiz. Eğer ki bu amaç, daha geniş toplumdaki kitlenin düşünce ve inançlarından o insan grubunun farkını ya da o insan grubunun bu düşünce ve inançlara bilinçli karşıtlığını göstermek ise, o zaman Yinger’in (1960) belirttiği gibi, uygun şekilde “karşı kültür” kavramını kullanabiliriz. “Belki de altkültürel incelemenin amacı, belirli bir grubun pratikleriyle hali hazırdaki genel pratikler

arasındaki tutarsızlıkları göstermek ve ilaveten onların bu tutarsızlıkların yeniden üretimini garantilemek için kullandıkları sistematik stratejileri açığa çıkarmaktır; o zaman altkültürlerin failliklerini kullandıklarını, farklarının bilinçli olarak anlamlı bir eylem olduğunu ima ediyor olabiliriz; ki bu durumda onlar potansiyel olarak “toplum dışı” olmazlar mı? Tanım gereği daha geniş bir normatif yapıyla bağlantılı olması gereken altkültür kavramını (ister esnek ister katı bir kavramsallaştırmayla) ne kadar zorlarsak zorlayalım netice olarak yine sınırlar sorunuyla baş başa kalırız.”¹ Kavramı bir suç faaliyetiyle ilişkili olarak sorgulayan Downes bunu gayet güzel dile getirir:

Hiçbir kültür, tamamen bütünleşmiş bir sistem olarak düşünülemez. Çoğu kültür, aynen kişilikler gibi, görünürde çelişkilerle dolu gibi düşünülebilir.

“Altkültür” kavramının da böyle bir çelişkisi vardır. Karmaşık bir toplumun kültürünü ne oluşturur: onun bütün altkültürleri mi, sadece onların tek biçimlilikleri mi, yoksa egemen olan altkültür mü? Kabaca ifade dersek kültür nerede biter ve altkültür nerede başlar? Altkültür kültürü sadece saptırır mı yoksa tamamen yerinden mi eder? Tüm kültürün sınırlarındaki herhangi bir belirsizlik otomatik olarak altkültürlere yayılacaktır.(1966)

Downes kendi suç bilim analizini geliştirirken; altkültürlerin, bir tanesi iki alt kategori içeren, iki ana türe sınıflandırılabilirliğini söyler:

(a) *“egemen kültür” bağlamından önce gelen ya da onun dışında oluşturulanlar: örneğin, ev sahibi kültür bağlamında “altkültürler” olan göçmen grupların “kültür”ü; ayrıca kuşatıcı “egemen kültür”den önce gelen, fakat onunla beraber varlığını sürdüren, onunla kaynaşan ve ya ona farklı olarak tepki veren bölgesel altkültürler.*

(b) *Kökeni egemen kültür bağlamının içine dayananlar; bunlar iki alt kategoriye ayrılır:*

(i) *Toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine verilen “olumlu” tepkiden doğanlar; örneğin, mesleki altkültürler, yaş grubu altkültürleri,*

(ii) *Toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine verilen “olumsuz” tepkiden doğanlar; örneğin, suç altkültürleri, politikanın aşırı ucundaki altkültürler*

¹ a. g. y. , s.24

Bu anlamda aynı zamanda gençlik altkültürlerinden biri olarak kabul edilen punkları ve yine “karşı kültür” olarak da isimlendirebileceğimiz sityasyonistleri, lettristleri, dadaistleri kısacası avangartları ve bu bağlamda sokak sanatını da toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine verilen “olumsuz” tepkilerden doğan altkültürler olarak konumlandırabiliriz. Aynı zamanda sokak sanatını icra eden ve olumsuz tepkilerini bu yolla dile getiren sokak sanatçılarının sokaklarda ürettikleri işlerin Vandalizm sayılması, yakalandıklarında cezaya tabi tutulmaları yolundan hareketle sokak sanatını suç altkültürleri içerisinde dahil etmek dahi mümkün olabilir.

Mike Brake, altkültür kavramının gençlik ve popüler kültüre dair kullanımının dikkatli bir dökümünü çıkarmıştır:

Altkültür kuramı, altmışların ortalarından itibaren çok gelişti. Bu kuram dört yaklaşıma bölünebilir. İlk olarak ellilerin sonunda ve altmışların başında uygulanan işçi sınıfı mahallelerinin erkek toplumsal ekolojisi vardır. İkinci olarak, hala devam eden bir gelenek olan, suçlu altkültürün eğitim sosyolojisi ile ilişkisi vardır. Bu gelenek, boş zaman ve gençlik kültürü arasındaki ilişkiyi okul başarısının alternatifi olarak inceler. Üçüncü olarak, Birmingham Üniversitesi'ndeki Çağdaş Kültürel İncelemeler Merkezi'nin kültürel vurgusu vardır. Ulusal Ayrıklık Konferansları tarafından geliştirilen yeni kriminolojiden etkilenen bu yaklaşım, gençlik kültürlerine ve onların tarzlarına, sınıf egemen kültür ve ideolojiyle olan ilişkileri açısından bakmak için Marksist bir çerçeve kullandı. Buna, gençlik kültürünün etnografyasını, onların popüler kültürle ilişkilerini ve sınıf tarihindeki önemlerini inceleme girişimi de dahildir. Son olarak mahalli gençlik gruplarına, ilk sosyologların yaptığı gibi değil daha ziyade çağcıl ayrıklık kuramı ve toplumsal tepkinin etkisi ışığı altında bakan mahalle çalışmaları vardır. Bu iki yaklaşım da, gençlik kültürlerinin ve altkültürlerin üyeleri için taşıdığı anlamı göz önünde bulundurur. (Brake, 1980)²

Emile Durkheim, Professional Ethics ve Civic Morals'da altkültürlerin oluşum nedenlerini şu şekilde açıklar; Problem, toplumun ve dayanışma biçimlerinin, görünüşte, toplumsal değişimin hızına ayak uydurmamış olmasıdır. Modern toplum, bireylerin günlük deneyimlerine ve bulundukları sosyal ortamda kurdukları ilişkiler veya bulundukları grup deneyimlerine tam karşılık gelmemektedir. Bunun sebebi insanların birbirleri ile olan ilişkilerinde oluşan boşluktan kaynaklanmaktadır. Bu

² Brake, Mike *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures*, London, 1980

durum insanların toplum içerisinde oluşturdıkları birliğin git gide daha çok kopması ile sembolize edilir. Kimilerine göre özgürleşme olarak görülen bu bireyselleşme kendini bilinçsiz politik direniş olarak kabul edilen ego-düşkünlüğü, popülist estetik, tarz, logo, tüketim, yaşam tarzı ve modayla birbirine bağlanan altkültürlere konumlanan yeni çok yönlü bir kimliğin gerçekleştirilmesidir.

Durkheim'a göre, kişiye özgü ifade tarzına kapılıp birlik hissinin terk edilmesi bir tercih olmaktan uzaktır. Durkheim, genel olarak fark edilen (fakat kimi zaman cazip, kimi zaman ise nahoş bir tehdit olarak algılanan) bir kaygının çözümünü, denetimin tekrar kurulmasını sağlayacak insani mekanizmaların betimlenmesi olarak görür.

Denetimli planlamanın olmaması, düzenin olmaması anlamına gelir...toplumların boyutları ne kadar büyürse ve pazarlar ne kadar genişlerse, bu istikrarsızlığa bir son vermek için bir düzenleme getirmenin aciliyeti o kadar artar. Çünkü, daha önce tartışıldığı gibi, bütün parçayı ne kadar çok aşarsa, toplum bireyin ötesine ne kadar çok yayılırsa, birey dikkate almaya mecbur olduğu toplumsal ihtiyaç ve toplumsal çıkarları kendi içinde o kadar az hissedebilir. (Durkheim, 1992)³

Durkheim'in ve Downes'in bu açıklamalarından yola çıkarak şu sonuca varabiliriz; toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine verilen "olumsuz" tepkilerden doğan ve genelde suç altkültürleri çerçevesinde incelenen altkültürler; toplumdaki bir takım olumsuzlukların, düzensizliklerin bir göstergesidir. Ve toplumda yaşanan bu olumsuzlukların sanata yansması da çok doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Sanat tarihine baktığımızda, bu sanat akımlarının genelde toplumsal bir dönüşüm, toplumsal bir yıkımın sonucu ortaya çıkmış olduğunu görmek şaşırtıcı değildir. Örneğin, dadaistler gibi; dünya savaşı sonrası insanların artık hiçbir şeye inancının kalmadığı her şeyin –sanatın bile- lanetlendiği bir döneme girilmişti. Ve ya günümüzde daha da yaygınlaşan sokak sanatı, genelde toplumsal bir takım memnuniyetsizliklerin yansıtıldığı bir sanat dalı olarak alt sınıf gençlerinin oluşturduğu altkültürler içerisinde hayat bulmuştur. Tepkilerini bu şekilde duvarlara yaptıkları üretimlerle dile getiren sokak sanatçıları, duvarları gasp ettikleri düşüncesiyle cezalandırılmakta, bastırılmaya çalışılmakta ve bu sebepten suçlu muamelesi görmektedirler. Peki, toplumdaki bu olumsuzluklar nedir? Neden sokak

³ Durkheim Emile, *Professional Ethics and Philosophy*, New York, Greenwood Press, 1983, s17

sanatçıları “tehlikeli” görülüp cezalandırılmaktadır? Acaba onların duvarları gasp etmeleri mi, yoksa bir şeylerin değiştirilebileceğini ve değişmesi gerektiğini söylemeleri mi suçtur? Ve ya onları bu suça iten sebepler nelerdir? Sokak sanatı ilk olarak neden yoksul kenar mahalle gençleri arasında ortaya çıkmıştır?

1.2. Suç Altkültürleri:

1.2.1. Yapısal Teoriler:

1.2.1.1. Durkheim’in Teorisi:

İlk sosyolojik suç etoloji teorisi olarak Emile Durkheim (1858-1917)’in suçun yapısal-fonksiyonel sınırlanması teorisinden söz edilir. Durkheim, sosyolojik metod kuralı içerisinde (1895), suçluluğun analizi vasıtasıyla bu teorisini oluşturdu. Kriminologlar arasında suçun patolojik bir görünüş ortaya koyduğunun tartışmasız olduğu bir zamanda; Durkheim, suçluluğun bilakis tüm toplumlarda, her türde görünüşte olacağını belirterek itiraz etti. Suçluluğun bulunmadığı hiçbir toplum yoktur. Her yerde ve her zaman insanların bazı davranışlarına tepki olarak ceza uygulanmıştır. Bu yüzden suçluluk normaldir. Eğer suçluluğun kapsamı belirli bir sınırı aşarsa, bu hastalıktır. Suçluluk her sağlıklı toplumun bütünleşmiş kısmıdır. Suçun olmadığı bir toplum tam olarak ve hiçbir yerde mümkün olamaz.⁴

1.2.1.2. Anomi Teorisi:

Durkheim’in analizleri üzerine kurulmuş ve her şeyden önce Robert K. Merton tarafından geliştirilmiş olan Anomi Teorisi de toplumsal yapıdan hareketle suçluluğu açıklar. Anomi teorisini gelişmesinin iki aşaması olmuştur: Önce Durkheim, anomi kavramını sapıcı davranışı açıklamada kullanmıştır; anomi özellikle çeşitli sosyal koşulların yükselen kıskançlığa götürmesi ve diğer yandan

⁴Durkheim Emile, *Kriminalitet als normales Phaenomen*, in: *Kriminalsoziologie*, Frankfurt, 1968, s.3

sınırsız isteklerin sonunda düzenli normların yıkılmasına (kırılmasına) neden olması ile ilgili idi. Merton, bu teoriyi sistemleştirip, geliştirmiştir.⁵

Merton tarafından, 1938 yılında yayınlanan “Sosyal Yapı ve Anomi” adlı makale ile ortaya atılan, fakat daha sonra genişletilen anomi teorisi fonksiyonel yön tayini için uygun davranış gibi, sapıcı davranış da sosyal yapının ürünü olarak irdelenir. Her durumda sosyal yapı, gerekli bir kötülük olarak görülür, esasen bunun serbestçe yayılmasına düşmanca tahrikler sebebiyet verir; fakat bunlar daha sonra bastırılır. Oluşturulmuş beklentilerden sapma, kültüre bağlı esaslı motivasyonlar bir yanda ve sınıfa bağlı gerçekleşme şansları diğer yanda birbirine ters düşmenin sonucu olarak görülür. Kültür ve sosyal yapı birbirine karşı çalışırlar.⁶

Kültürel ve sosyal yapının çeşitli unsurları arasından ikisi doğrudan önemlidir. Birinci unsur, sosyal toplumun tümü ve ya farklı yerlerdeki üyelerine yasal hedef tayinleri olarak hizmet eden kültür aracılığıyla tespit edilmiş amaçlar, niyetler ve ilgilerden oluşur; ikinci unsur, bu amaçlara ulaşılmasında izin verilen yolların belirlenmesi, ayarlanması ve kontrol edilmesidir.⁷ Cohen tarafından getirilen önemli bir görünüş noktası onaylanarak altı çizilir. Burada geliştirilen anomi teorisi, bütün sapıcı davranışlarla değil sadece suçlu veya suç olarak kabul edilen bir kaç ile ilişkisi olmalıdır.⁸ Durkheim tarafından ortaya atılan ve Merton tarafından geliştirilen bu teoriye göre, suçluluğun olmadığı bir toplum yoktur ve anomi normsuzluk demektir. Eğer bir toplumdaki kültürel ve sosyal yapının bütünleşmesi kötü olmuşsa, yani kültürel yapının istediği davranışları, sosyal yapı engellemişse, bunu anomiye, yani normların yıkılmasına, normsuzluğa doğru bir gidiş takip edecektir. Merton, toplumlarda, toplumun üyeleri tarafından ulaşılması gereken zenginlik ve mesleki tanınma gibi, genel olarak toplumlar tarafından tanınan ve belirlenen başarı hedeflerini ortaya koymuştur. Bu hedeflere ulaşmak için toplumlar, çalışma ve miras gibi yasal yolları mümkün kılmışlardır. Bununla birlikte, mevcut araçlarla belirtilen hedeflere herkesin aynı şekilde ulaşması mümkün olmadığından, sapıcı davranışlar

⁵ Cloward Richard, *İllegitime Mittel Anomie und abweichendes Verhalten*, in: Kriminallsoziologie, Frankfurt. 1968, s. 315

⁶ Merton Robert K, *Sozialstruktur und Anomie*, in: Kriminallsoziologie, Frankfurt, 1968, s.283

⁷ Merton, 286

⁸ Merton, 304

ortaya çıkmaktadır. Diğer bir ifadeyle **anomi**, belirli bir statüye sahip olanların sosyal yapıda bulunan nedenlerden dolayı toplumun hedeflerine kolayca ulaşabilmelerine rağmen, bu durumda olmayanların aynı hedeflere ulaşmalarının zor ve ya imkansız olmasından doğan güçlüklerin sonucudur. Yani suçluluk söz konusu sosyal yapının neticesidir. Çünkü meşru yollarla bu hedeflere ulaşamayan kişiler, ihmal edilmiş durumları kaldırılmadığında, yüksek bir ihtimalle, bu amaçlara ulaşmak için sapıcı davranışlara yöneleceklerdir. Bu yüzden, Almanya'daki yabancıların yükselen ikamet sürelerine rağmen, ihmal edilmiş durumlarının devam etmesi, onları suça teşvik etmektedir. Özellikle yabancı gençlerin suçluluğu, onların Alman toplumunun kenarında bulunan ve geleceklerinin kapalı olması nedeniyle anomie teorisiyle açıklanmaktadır. Bu durum aynı zamanda punk kültürü içerisinde de görülür. İngiltere'deki ekonomik durumdan büyük zarar görmüş olan alt-sınıftan beyaz gençlerin "geleceklerinin olmadığını" (no future-punk dünya görüşüyle özdeşleştirilen sloganlardan biri) ve hayatlarının hak etmedikleri avantajlara (örneğin para ve politik güç) sahip kişilerce yönetilen bir toplum tarafından baştan belirlendiğini düşünüyorlardı. Fakat punk kültürü veya bunların öncelleri Sitüasyonist Enternasyonal ya da dadaistler gibi Avangart akımların içerisinde görülen bu sapıcı davranışlar, bu hedeflere ulaşmak değil daha çok bu hedefleri reddederek bunların boş şeyler olduğunu göstermek amaçlı olmuştur.

1.2.2. Sosyalleşme Teorileri:

Sosyalleşme teorisine göre kişi, toplumsal hakim davranış örneklerinin hor bakması altında sosyalleşmesi başarısız sonuçlandığından belirli durumlarda suçlu olacaktır. Alt kültür ve kültür çatışması teorisi sosyalleşme teorileri içerisinde değerlendirilirler.

Suçluluğu, bir insanın başarısızlıkla sonuçlanan sosyalleşmesine dayanarak açıklayan suçluluk teorileri, sosyalleşme teorileri olarak isimlendirilir. Onların çıkış noktası, insanın bir toplumda yaşayabilmesi için, sosyalleşmek zorunda olmasıdır.

Sosyalleşmeden, insanın ait olduğu grubun kurallarını, değerlerini ve yön tayinini öğrenmesi anlaşılır. Tamamıyla sosyal çevre vasıtasıyla davranış tarzlarının, düşünme stillerinin, duyguların, bilgilerin, felsefelerin, güdülerin ve değer

yargılarının öğrenilmesine aracılık eder. Öğrenme olayı, gözlem, taklit, karşılaştırma, kaçınma, alıştırma ve anlamaktır.

1.2.2.1. Alt-Kültür Teorileri

İnsanlar aynı şekilde davranmazlar; benzer durumda farklı şekilde davranırlar. Çünkü insanların durum ve hareket aracı, davranışların yöneltildiği insanların değer yargılarıdır. Bu bakımdan kültürün iki anlamı vardır; birisi, belirli toplumda sınırlı bir bölge içinde ve belirli tarihte gelişmiş değer yargılarının tümünü kapsar. Diğeri ise, uygarlık anlamında, yaşama stili, düşünme, hissetme ve davranma tarzıdır; bunlarda beslenme, giyim, ahlak ve gelenek din içinde ve dil ile ifade edilir. Kültür bu geniş anlamda davranış ve dilde gözlenebilir; öğrenilir ve kuşaktan kuşağa devredilir; davranış görüntülerinin bütünlüğü olarak tasvir edilebilir.⁹

Alt kültürden, bir üst kültür davranış ve değer sisteminden ayrı olarak varlık gösteren bir sosyal davranış ve değer sistemi anlaşılır; bununla birlikte bu, merkezi değer sisteminin bir kısmıdır. Alt kültür içinde yaşayan gruplar, üst uygarlık unsurlarını (element) ayırırlar: fakat merkezi uygarlıktan ayrılan belirli davranış görüntülerini ve değer yargılarını muhafaza ederler.

Alt kültür teorileri gençlik özellikle çete suçluluğunu açıklamayı denerler. Albert K. Cohen (1955), Richard A. Cloward ve Lloyd E Ohlin (1960), nedensellik düşüncesi içinde, hakim orta sınıfın değer ve amaçları ile alt sınıf gençlerinin bu değerleri takip etme ve bu amaçlara ulaşma imkanları arasındaki çatışmaları vurgulamıştır.

Cohen, Cloward ve Ohlin'in teorileri üzerine, Merton'un Anomi teorisi gelişmiştir. Cohen'e göre, tepki oluşumu hipotezi, psikanalitik bir fikre dayanır: İnsan savunma mekanizması olarak, bastırılan dürtü isteklerinin karşı koyduğu davranış tarzını geliştirir. Cohen'e göre, sosyal yapı böyle bir tepki oluşumuna, gençlik suçlarında sebebiyet verir. Gençlik suçluluğu –yetişkin suçluluğun aksine-

⁹ Demirbaş, Timur; “Kriminoloji” içinden: Schneider, 434 seçkin yay. Ankara, 2005. s.121

ekonomik amaç takip etmez. Gençler, kullanamayacakları ve ihtiyaçları olmadıkları şeyleri çalarlar.

Alt kültür teorisi Whyte (1943) ve Cohen (1955)'e dayanır. Suçluluk bakımından önemli olan iki sosyalleşme şekli vardır: Sosyalleşme toplum içindeki sosyal yere bağlılık içindedir (sınıf özellikli sosyalleşme) ve ikincisi; onun vasıtasıyla ortaya çıkan kültür çatışmasının suçluluğa götürebildiği diğer bir kültür alanı içinde sosyalleşme şeklindedir.

Çok sayıda sosyal sınıfın bilindiği bir toplumda, sosyalleşmenin sınıf özellikli farklı yürüyeceği anlayışı bilimsel olarak malumdur. Albert K. Cohen (1961), çok önceden sınıf özellikli sosyalleşmeyi tasvir etmiştir. Alt sınıflar içinde sosyalleşme usulü genellikle kısmen sorunsuz cereyan eder. Çocuğun ne yapacağı geniş ölçüde onun bakışlarıyla belirlenir; ebeveynin rahatlığından ve kendiliğinden dürtülerinden ve ev işlerinin gerekliliklerinden etkilenir.

Bu anomik durumdan; Cohen'in tespit ettiği aşağıdaki tepkiler gelişir: 1) Verilen durumdan memnun olma tepkileri (kendi sınıfında kalma), 2) Uygun olamayan hareket noktalarına rağmen orta sınıf amacına ulaşma denemesi tepkileri, 3) Kendi özel alt kültür değer ve norm sisteminin yararına orta sınıf amaç ve değerlerinin reddi tepkisi.

Sınıfların farklı durumları vasıtasıyla gerekli olan, toplumsal ilişkilerin bu takdiri temeli üzerinde, günümüzde suç etolojisi, özellikle gençlerde alt sınıf ve orta sınıf arasındaki değerler sisteminin çatışmasının bir sonucu olarak doğar. Ortaya çıkan alt sınıf güçlüklerinden dolayı genci bir suçlu olarak değil şartlarını zorlamış bir kişi algılamalıyız. Şüphesiz kötü okul eğitimi, eksik bir mesleki eğitim de alt sınıfa dahil olamaya götürür. Bu yaşananlar çatışmalara ve hayal kırıklıklarına götürür. Sosyal memnuniyetsizlik, orta sınıf tarafından şekillenmiş değerlere karşı muhalefeti ve suçluluğu doğuracaktır.¹⁰

¹⁰ Demirbaş, Timur; “**Kriminoloji**” seçkin yay. Ankara, 2005. içinden: Kurzinger, 86

Chris Jenks'e göre, altkültür fikri, bazen kaybedenleri, reddedilmiş, düşmüş olanı, ya da belki de daha analitik olarak, toplumdaki ilişkilerin egemen, normatif, sınıflandırıcı yapısı tarafından dışlananları bir araya toplama tarzı olarak kurama evirilir. Bu, daha çok, "ayrık" ve ya "suçlu" altkültürü fikri arcılığıyla amaçlanan bir çağrışımdır. Gerçekte, bu gibi gruplamaların destek, vesayet, süreklilik ve ya rol modeli konusunda söyleyecek çok az sözü olsa da onlar, aslında, toplum dışına itilmiş, izah edilmeyenlerin ve daha önceki dayanışma kuramları tarafından dışlananların bir araya toplanmasıdır.¹¹ Marx, tam da kapitalizmin doğuşundaki ve devrimden önceki bu gibi kümelenmeler hakkında yazdı. Emek bağlılığı yoluyla oluşan bir kimliğin, ihtiyat açısından düşmüş "tehlikeli sınıf"ında, Marx'ın Lumpenproletariat kavramını buluruz. Onlardan şu şekilde bahseder: 'tehlikeli sınıf' toplumun yüzkaraları, eski toplumun en düşük tabakalarının başlarından attığı o pasif olarak çürüyen kitle, ara sıra, bir proletarya devrimi tarafından harekete sürüklenebilir; bununla beraber, onun yaşam koşulları, onu, daha çok, gerici entrikanın rüşvet verilen bir aracının parçası olmaya hazırlar"(McLellan'da alıntılanan Marx,1988:29) ve başka bir açıdan:

Görelî artık nüfusun en düşük katmanı, nihayet yoksulluk alanında ikamet eder. Seraserileri, suçlular, orospular, tek kelimeyle "tehlikeli" sınıfları bir kenara bırakırsak, toplumun bu tabakası ve üç kategoriden oluşur. Birincisi, çalışabilenlerdir. Kişinin yoksulluk düzeyinin her krizle arttığını ve ticaretin her canlanmasıyla azaldığını keşfetmek için, İngiliz yoksulluk istatistiklerine şöyle bir göz atması yeter. İkincisi, öksüzler ve yoksul çocuklardır, bunlar, sanayinin yedek ordu adaylarıdır ve 1860 gibi büyük refah zamanında, hızla ve büyük oranlarda, aktif bir emekçi ordusuna kaydolurlar. Üçüncüsü, ümidi kırılıp ve yılgın düşmüş olup çalışmayanlar, işbölümünden dolayı, çoğunlukla uyum sağlama yetersizliklerine boyun eğen insanlar... yoksulluk, aktif emekçi ordusunun hastanesi ve sanayi yedek ordusunun kaybidir... yoksulluk, kapitalist üretimin bir koşulunu oluşturur... kapitalist üretimin faux fraisi'ne (gereksiz harcamasına) girer; fakat kapitalizm, ekseriyetle, bunları, kendi omuzlarından emekçi sınıfının ve alt orta sınıfın omuzlarına nasıl atacağını bilir.(McLellan'da alıntılanan Marx,1988)¹²

¹¹ Jenks, Chris "Subculture The Fragmentation of the Social" (Altkültür Toplumsalın Parçalanışı), çev.Nihal Demirkol, Ayrıntı yay. İstanbul, 2005,s 98

¹² McLellan, David; "Marxism: Essential Writings" Oxford University Press, USA (March 31,1988)s.53

Marx'ın devrimci bir sınıfın gelişimi hakkındaki fikirlerinde, altkültür oluşumlarının daha olumlu görünümelerini bulabiliriz. Marx'a göre, kapitalist toplumunda ne olursa olsun insanlar arasındaki gerçek ilişki grupları, her zaman ideolojinin sis perdesi ardında kalır. Bu suretle, birey, değer, aidiyet, dayanışma ve ya daha geniş bir toplumla özdeşleşme fikrini hangi şekilde deneyimlerse deneyimlesin, her zaman insanlar arasındaki gerçek maddi ilişkiler tarafından belirlenen bir uçurum, bir ayrılma ve bir bölünme vardır. Aslında, Marx'a göre, su götürmez bir şekilde kapitalizmin doğuşu ve gelişmesi, iş bölümü vasıtasıyla, insanlar arasında temel bir tabakalaşmayı mecbur kılar. Bu temel tabakalaşma, üretim araçlarının mülkiyetine dayanır; oldukça basit bir şekilde anlatmak gerekirse, bazı insanlar üretim araçlarının sahibidir ve diğerleri, o üretim araçlarına hizmet ederken böylece o araçların sahipleri için çalışırlar ve onlara boyun eğler. Birlikte yaşayan insanlar için var olan bu temel çatlak, toplumu, doğal süreç yoluyla çözüme kavuşturulamayacak bir şekilde iki kola ayırır. Bu ayırım, sürekli ve çatışmacıdır; efendi köle ikiliğinin yeniden şekillenmesi, bir olumsuzlama ve bunların sonucu olarak, devrim için mükemmel bir ortam olarak gerçeğe dönüştürülür. Kapitalist düzen sadece görünüşte yani sahte bir dayanışmadır. Faydalananlar yani *burjuvazi*, yani üretim araçlarının sahipleri, atık olanı, *proletaryayı*, ya baskı ya da aristokratik araçlar vasıtasıyla denetim altına alarak, hoşnutsuzluğu, sömürüyü ve yaşam tarzındaki açık maddi farkları denetim altına alır ve sürdürürler.

Maddi farklar, kapitalist ekonomilerin basit ve değişmez bir özelliği, yani kar aracılığıyla devam ettirilir. Proleterler günlerinin bir kısmında kendileri için çalışırlar, fakat onların emek gücü, kazandığından daha fazla bir değer biriktirir ki bu artı değer olarak adlandırılır ve karın kaynağının ta kendisidir. Marx'a göre bu artı değer kavramı insanlar arasındaki gerçek ilişkiyi gizler, ki bu ilişki de kapitalist bir toplum içinde herkes tarafından doğal kabul edilen bir sömürü ilişkisidir. Bir kez, onları düşmanlık ve sömürücü sefalet içinde tutan egemen ideolojiden kurtarınca, o zaman, tabakalaşmaları ortadan kaldıran yeni bir toplumsal yapı biçiminin gerçekten olabilirliğine sahip olacaklardır.

1.3. TÜRKİYE VE ALTKÜLTÜRLER:

1980 sonrası sosyal yaşamın farklılaşmasını Nurdan Gürbilek şu şekilde özetler: "80'lerde Türkiye'de bir kültürel bölünmeden, bir yarılma söz etmek gerekiyor. Bir yanda kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran; kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye var. Reklamların sunduğu seçkin imgeler, vitrinlerin bolluğu ve 80'lerin basını: bütün bu birikim, bütün bu görüntüler, bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmış izlenimini doğurmayı başardı. Batılılar gibi sanki artık görmezden gelinebilecekmış, sanki NewYork'ta olduğu gibi yolun ortasında yatan açların üstünden atlanabilecekmış gibi. Görüntünün bittiği yerde ikinci Türkiye başlıyor: bütün bir söz patlamasının ortasında söz hakkından mahrum bırakılmış, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan Türkiye. Özellikle 80'lerdeki baskının geri dönüşü ancak, 90'lardaki bir açığa çıkmaya, tam olarak yüzeye çıkmasa da, dipten gelen bir dalgalanmaya işaret eder. (Her katmandan gençlik hareketleri için 90'lı yıllar önemlidir.) Daha çok altkültür olarak da adlandırabileceğimiz bir geri dönüştür. Edebiyattan politik mevzulara kadar incelediğimiz fanzinlerde '90 sonrası süreçte dünyadaki konjonktürel yani süregelen gelişmelere paralel olarak etkisini yitiren Marksizm'in sadece bir iktidara gelme pratiğine dönüşmesi ve tek kutba indirgenen dünyanın ABD hegemonyası etrafında şekillenişinde bir EXIT yazısı arayan gençlik, kendini anarşizm, feminizm ve özgürlükçü sosyalizm vb. anti-otoriter anlayışların çerçevesinde ifade etmeye başlamıştır.(fanzinler konusuna daha sonra değinilecektir) Bu aynı zamanda Türkiye gibi bilgi aktarımını daha çok çeviri üzerinden sağlayan ülkelerde karşı, alternatif mücadele biçimlerinin okunmaya, tartışılmaya ve bununla beraber benimsenmeye yeni başladığını da gösteriyordu." Gençlerin kullandığı bu ifade biçimleri çeşitli underground yayınların yanı sıra sokak sanatı ile de kendine, seslerini duyurma ve iletişimde bulunma açısından geniş bir platform bulmuşlardı. Kitle kültürü tüketicilerinin "bilinç endüstrisi"nin vaatleri tarafından bütünüyle kandırılmayıp onun slogan, imge ve ürünlerine etkin ve yaratıcı bir biçimde el koydukları gösterilebilirse, o zaman bütün devrimci umutların ölemediğini, kitlelerin beyninin tümüyle yıkanmadığını göstermiş olacaktı. Dick Hebdige'nin gençlik altkültürleri ile ilgili dikkate değer incelemesi Subculture: The Meaning of Style'da (Gençlik ve Altkültürleri) belli altkültürlerin nasıl egemen

kültürle uzlaşmaya çalıştığını, topluluk birliği ve dayanışma kurabilmek için onun nesne ve simgelerini uyarladığını açıklamaya çalışmıştır.

Gilles Deleuze, 20. yy.'da disipliner toplum yapısının en yüksek ama, son noktasına geldiğini ve kendini denetim toplumuna bıraktığını belirtmişti. Denetim toplumu, (William Broughs) anormal olanı, deliyi, suçluyu, işsizi, serseriye, komünisti cezaevlerine tıkmaktan; onlara yüz yüze işkence etmekten çok onları 'gösteri' alanında kısıtırmayı deniyordu. Erk, kentin her yerinde asayişî berkemal kılmayı amaçlayarak her tarafı gözetleyebilecek bir mekanizma kurmuştu. Gözetim mekanizmasını (kameralar, mernis projesi vb.) klâsik şartlanmanın (korku, işkence vb.) eğitimsel dinamikleriyle eşleştirerek suçluyu her an, her yerde izlediğini hatırlatıyor ve onu sinemasında hem çekingen, korkulu bir figüran hem de alanlarda bir kahraman gibi görmeyi istiyordu. Bu alana kısıtılan veya sürüklenen kentin insanı kendine yeni, yabancı kimlikler de eklemlenmeye başladı ve kendini altkültürlerle ifade yolunda buldu.¹³

¹³ Barış, Eren; “Fanzin Mesel”, eBenzin.com, Sayı:3, 2007 <http://www.ebenzin.com/sayi3/3.asp>

2.BÖLÜM

SOKAK SANATININ ÇEŞİTLİ ALTKÜLTÜRLER BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

2.1. Sokak Sanatı (Street Art):

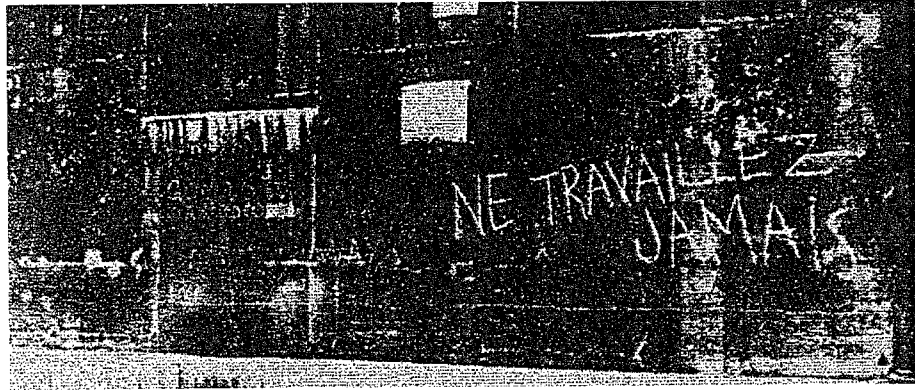
Sokak sanatı demek, sokakta büyüyen sanat demektir. Sokak sanatı; yerel yönetime ait üstgeçit, yol, sokak köşeleri ve duvarlara, çoğunlukla genç sanatçıların tasvirlerini gizlice icra etme eylemlerini tümüyle kapsayan bir terimdir.

Graffiti kültürüyle özdeşleşen vandallık, kurallara aykırı davranma vs. gibi olumsuz tanımlamalar sokak sanatı için de kullanılıyor. Ama araçların ve onları kullanışın farklılığından dolayı çoğu yerde sokak sanatı için post-graffiti yahut doğasına uygun şekilde daha sarsıcı bir sokak diliyle ‘gerilla sanatı’ deyimlerini uygun görülüyor.

Aslında bu akımın tam olarak kim tarafından ne zaman başlatıldığı bilinmiyor bu yüzden Graffiti’nin çıkış zamanları, Street Art’ın da temellerinin atıldığı zaman olarak kabul ediliyor ve 80’lerde Amerika’daki reklam furyası ve sanatın elitleştirilmesi çabalarının tavana vurmalarıyla da hız kazanıyor. Amacının ise genel bir tabirle reklam verenler ve büyük kuruluşlar tarafından satın alınmış alanları geri almak ya da bu alanların dinamiklerini bir takım görseller kullanarak değiştirmek olduğu söylenebilir. Ayrıca bu akımın sırf resim, şablon, yazı, sticker ya da posterden ibaret olduğunu söylemek de yanlış olur. Sokak müzisyenleri, tiyatrocuları ve duvarlara projekte edilen kısa ya da uzun filmler de bu akıma dahil edilebiliyor. Üstelik hem mekan hem de araç konusunda herhangi bir sınırlaması olmadığı için bu listenin genişleyebilmesi de olası. Özetle, herkesin görebileceği yerlerde yapılan anonim provakasyonlar.

Sokak sanatını yorumlamak için onu kapitalist metropoller arasında oluşan gettolar ve ondan türemiş alt kültürlerle ilişkilendirmek sağlıklı olacaktır. International Situationniste dergisi, ilk sayısını 1958’de ‘Dünyayı Mahvedeceğiz’ vaadiyle çıkardı. Dergi, Avrupa’nın çeşitli ülkelerinden bir grup okumuş gencin kurduğu Sitüasyonist Enternasyonal adlı eleştiri grubunun yayın organıydı. Onlara

göre modern kent dediğimiz şey bir yabancılaşma fabrikasıydı. Hayat metaya teslim olmuştu. Sanat bir yalandı. Sitüasyonistlerin istediği güzellik, geçici ama gerçek olanın yaratacağı gerçek bir güzellikti. Dergi sekizinci sayısında Paris'te 1950'li yılların başında çekilmiş bir duvar yazısının fotoğrafına yer verdi. Kentlilere '**asla çalışma**' diye sesleniyordu bu duvar. International Situationniste de fotoğrafı 'önemli bir yadigar', 'bir vasiyetname' olarak kutsuyordu. '68 Mayıs ayaklanmasında gençler protesto ve ütopyalarını estetik yaratıcılıkla duvarlara yansıtıyorlardı. Bu heyecanlı eleştirmenler dünyayı mahvetmeyi başaramadılar. Ama modern kültüre getirdikleri radikal yorumlar hala hatırlanıyor. Sitüasyonistlerin aradığı geçiciliğe dayalı güzellik, yerleşik ve kurumsal sanatın antiteziydi. Bir duvar yazısına bunca önem vermeleri bu açıdan çok anlamlıydı. Çünkü duvar geçici, gerçek ve hayata yakın bir üretim yapmak için en elverişli ortamlardan biriydi. Çünkü gündelik hayatın aktığı yer sokaktı.¹



Resim 1: International Situationniste, 'asla çalışma' Paris, 1950

Bu anlamda Sokak Sanatı'nı çözümlemenin yolu bir zamanların sitüasyonistlerini, dadaistlerini, punklarını anlamaktan geçiyordu. Çünkü hepsinin söylemek istediği tek bir şey vardı ve bunun yansımaları kent duvarlarını süslüyordu.

Sokak sanatı (ya da daha yaygın ama İngilizce bir deyimle Street Art), deyince insanların aklına çoğunlukla Graffiti geliyor ama aslında Graffiti bu akımın sadece bir parçası. Sokak sanatçıları, en büyük silahları sprey boyalar olan ve işlerini en kısa zamanda bitirmeye programlanmış Graffiticilerin tersine daha resmi sanat teknikleriyle ve çok daha uzun zaman dilimleri dahilinde çalışıyorlar. Bu bağlamda

¹ Erşen, Mustafa Türker "Kent Mekanı Sanatı Olarak Graffiti", Atlas Dergi, Aralık 2006

sokak sanatçılarının illegal olarak yapılan üretimlerinin devlet baskısına rağmen hayatta kalmayı başardığı ve hatta hızla büyüdüğünü söylemek mümkündür. Bu akım, şablon, sticker, sokak enstalasyonu gibi teknikler aracılığıyla ve reklam kültürünün provokatif özelliklerini adapte ederek, gizemli, bulaşıcı ve ilgili kalmayı başarıyor.

Graffiticilerle belirgin farklılıkları olan sokak sanatıyla politik müdahale taraftarlarının artan önemi ve tasarım etkileri görülüyor. Eylemci spreyci boyacıların graffitilerindeki sonuna kadar dürüstlük ve küresel sokak politikası, hip-hop ideolojisi, kaykay kültürü, vahşi Amerikan şehirciliği ile ilişkili ve Punk altkültürüne kadar zaman kayması gösteriyor. Sokak sanatı ve şehir eylemciliği kışkırtıcı bir şekilde sanat teröristlerinin kapşonları altında birleşiyor. Burjuva Güzel Sanatlar saldırganları, kısmen Japon gençlik kültürünün mikro dünyasından esinlenerek (ki içinde bilgisayar oyunları, manga [Japon çizgi romanları], Hello Kitty tarzı imgelerin her yerde oluşu var) dekoratif kalıplar, posterler ve mozaik desenler gibi çeşitli medya ile ironik bir kavramsal müdahale duruşu geliştirmiş. Ayrıca daha önce sokak felsefesi olan yabancılaşmayı, gelişkin internet sayfaları ile iletişimi, internet bloglarını veya pembe dizileri kendi işlerinde tersindirerek, ticari galerilerle ilişkiye geçiyorlar; markalaşmayı, moda ve mücevherler gibi lüks tüketim mallarında pazarlama fırsatlarını benimsiyorlar.² Buna rağmen birçok sokak sanatçısı işlerini galerilerde sergilemeye ve ya çeşitli markalar için reklam yapmaya karşı bir tutum sergilemektedir. Sokak sanatı camiasında işlerini galerilerde sergileyenler veya markalar için üretim yapan sanatçılar pek hoş karşılanmamaktadır.

Sokak sanatı kapsamında en yaygın olarak uygulanan teknikler grafiti, stencil (şablon baskı), sticker (çıkartma), poster ve sokak enstalasyonlarıdır. Şimdi kısaca tekniklere bakalım.

² Hunt, Jeremy, **Rues de Paris A Collision Of Art, Philosophy And Terrorism On The Streets Of Paris**, çev. Yiğit Us,[<http://www.state-of-art.org/state-of-art/ISSUE%20FOUR/paris4.html>] 2007

2.1.1. Graffiti:

Duvar resmi yapma geleneği mağara devrine kadar inse de, bunlara “ilk grafitiler” demek durumu biraz abartmak olurdu ama bu uygulamalar yüzeyleri iletişim aracı olarak kullanması açısından önemlidir. Duvara yazılar yazma ve resimler yapmanın tarihin tüm dönemlerinde yaygın olduğunu görüyoruz. Arkeolojik dönemlerde duvarlara günümüz grafitilerine benzer amaçlarla karalamalar yapıldığı biliniyor. Bu antik duvar yazılarına ve resimlerine “graffito” deniyor. Graffito; resim çizmek, iz bırakmak, karalamak ile verilen mesaj anlamını da taşır. Eski Roma ve Yunan medeniyetlerinde anıtların duvarlarına yazılan veya çizilen ve genellikle hiciv, karikatür niteliği taşıyan yazı ya da resimlere verilen bir ad. Bunların benzerlerinin Pompei’de ve Efes’te de bulunduğu bilinmektedir. Aynı zamanda Eski Mısır’da da, yolculuğa çıkanların, geçtikleri yerlerin duvarlarına adlarını yazarak yada birtakım resimler çizerek iz bırakması sonucu oluşan duvar resimleri de mevcuttur.

Bu antik duvar sanatı örnekleri, ait oldukları dönemdeki gündelik hayat ve dil hakkında verdikleri bilgiler açısından çok önemli. Fakat çağdaş grafiti ve sokak sanatını oluşturan damarın modern şehirlerin oluşumu ile dikkat çeken duvar yazılması geleneğine bağlamak daha doğru olacaktır.

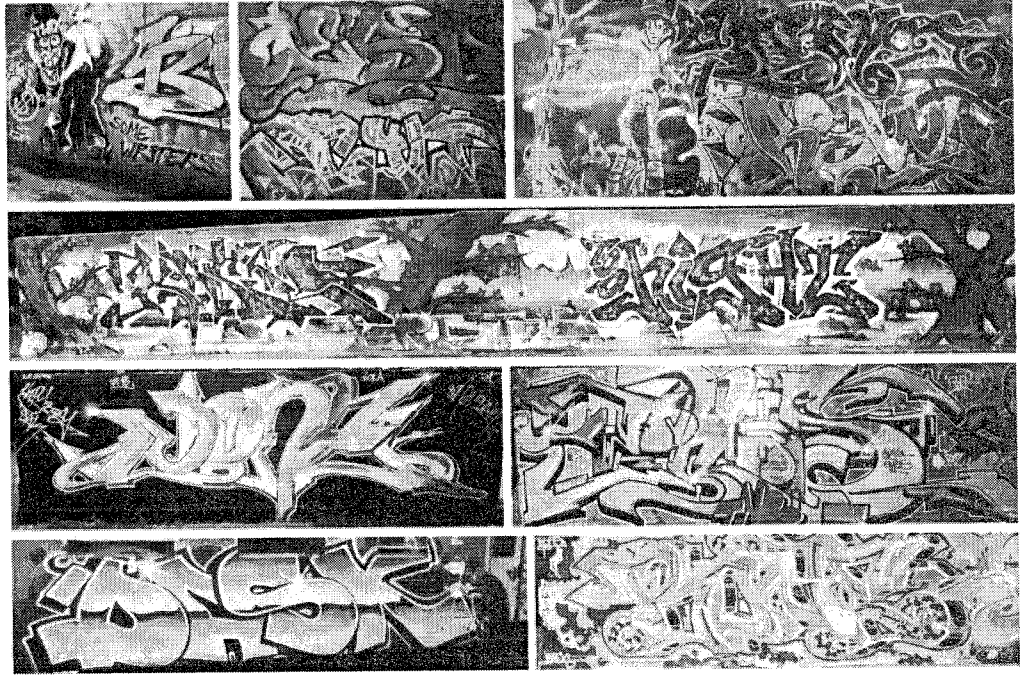
Resim 2: Antik Pompei’den bir politikacıyı betimleyen graffito örneği



Tam olarak nerede ve ne zaman çıktığı bilinmeyen grafiti sanatı hakkında bilgi toplamak bir hayli zor olsa da, bir kent sanatı olduğunu ve genellikle gettolarda yaşayan gençler tarafından benimsendiğini söylemek mümkün. Aynı zamanda hip-hop, rap ve çete kültürüyle de yakından bağlantılı. Graffiti genel anlam olarak kamu alanlarına izinsiz kişisel ya da bireysel görüşü yansıtan yazı yazmaktır. Gettolarda yaşayan gençlerin bir anlamda seslerini duyurma ve varlıklarını insanlara gösterme çabalarının bir sonucu olarak hip-hop ve rap müziğinin yankılandığı sokaklarda kendini göstermiş ve bu sanatın içeriğinde isyan da kaçınılmaz olmuş haliyle.

Bugünün özellikle farklı etnik ve kültürel kökenli grupların yoğun olarak yaşadığı şehirlerde, yazım ve çizim aracı, tekniği, içeriği eski anıtların duvarlarındakine pek benzemese de, mesaj verme amacı taşıyan, hatta politik içeriği olan oldukça estetik graffitiler görmek mümkün. Farklı ülkelerde ve ya farklı sanatçılar arasında çeşitli üslup farklılıkları olduğunu görmek grafiti sanatının ne kadar geliştiğini anlamak açısından önemli bir nokta. Bunun dışında, herkesin görebileceği yerlere yazılan bireysel sloganlar, argo içerikli kelime veya cümleler de yine en sık rastlanan basit grafiti türlerinden. Kişinin adını veya takma adı kullandığı tag' lar ise yine en yaygın olarak görülen çeşitlerden biri olduğu söylenebilir.

Farklı kaynaklara göre çağdaş grafiti sanatının çıkışı hakkında kesin bir görüş bulunmasa da bu görüşlere kısaca değinmenin faydalı olacağı kanısındayım. İlk görüşe göre: Graffiti 60'lı yıllarda iki ayrı grup tarafından kullanılan bir yöntemdi. Politik gruplar mesajlarını iletmek için, sokak çeteleri ise hükmettikleri bölgeleri belirleyip herkese duyurmak için sokak duvarlarına imzalarını bırakmaya başladılar. Coolbread ve Cool Earl adında iki genç isimlerini duyurmak ve kamuoyunda ilgi çekmek için bombing (bombalama) diye de bilinen şehrin tüm duvarlarına isimlerini yazma işlemini ilk uygulayan iki kişi. Graffitinin şehir duvarlarından metrolara, yani underground'a inmesi TAKI-183 takma adıyla tanınan Yunanlı bir gencin oradan oraya haber taşıırken spreyci boyalarla metroların üzerine adını yazmasıyla başlar. TAKI bu gencin adı yerine kullandığı bir kısaltma, 183 ise yaşadığı caddenin adı olduğu sonradan ortaya çıkar. Çoğu metro istasyonunda rastlanan bu ad herkesin ilgisini çeker. Benzerleri olan JULIO 204, FRANK 207 ve daha birçoğu metrolara isimlerini ilgi çekecek şekilde yazmaya başlarlar. Bu isimler çoğaldıkça, rekabet ortamının zorunluluğu olan farklı olarak öne çıkma arayışları da başlar. En ilgi çekici, en renkli yazı biçimini kullanarak adını yazma uğraşı ortaya yepyeni stiller çıkarır. Ve böylece tag adı verilen grafiti yazarı imzasına; semboller, ilgi çekici resimler eklenmeye başlanır. Zamanla kullanılan harflerin boyutları büyür, harflerin içi desenlerle süslenmeye başlanır.



Resim 3: Farklı üsluplardan Modern Graffiti Örnekleri

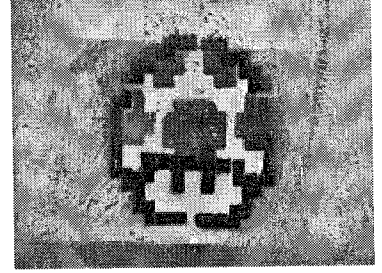
İkinci görüşe göre ise: 2.dünya savaşından sonra doğu bloğunu ayırmak için yapılan Berlin duvarı, uzun süre insanlar üzerinde özellikle doğu Almanya halkı için bir baskı olmuştur. 1970lerin başında protesto amacıyla getto insanları çeşitli yazılar yazmaya başlar. Yazıların amacı sadece mevcut düzene başkaldırma idi, yani hiç bir sanat ruhu taşıymıyordu. 80'lerde graffiti kültürü gelişmeye devam etti, artık insanlar sadece mesaj vermek yerine görselliğe de önem vermeye başlarlar. Graffiti az da olsa medyada yer almaya başlar. Bir üniversite öğrencisinin ilgisini çekinceye kadar, underground sanatçılar tarafından icra edilmeye devam edilmiş. Hugo Martinez adlı öğrenci, graffiti'deki potansiyeli fark edip, United Graffiti Artists derneğini kurar ve graffiti örneklerini bir sergide sanatsever kitlelere sunmasıyla bu sanatın fark edilmesine ve gelişmesine katkıda bulunmuş olur.

Bu anlatımlardan da anlaşılacağı üzere grafiti sanatı farklı ülkelerde, farklı zamanlarda doğmuş ve gelişmiştir. Tıpkı sanatçıların üslup farklılıklarında olduğu gibi. Günümüzde grafiti sanatı o kadar gelişmiş ki kendine ait dil oluşturmuştur. (Bu terimlerin bazıları Ek'ler kısmında verilmektedir.)

2.1.2. Stencil (şablon):

Kullan-at şablonlarla üretim bandında yaratılan gündelik imgeler, eli bir baskı makinesine dönüştüren, sistematik bir kendini ifade biçimi olagelmıştır stencil. Bu kalıplar kişisel çizim ve ya sembollerin düzenlenmesiyle oluşturulmaktadır. Punk kültüründeki kendin yap (Do-It-Yourself) felsefesinin bir uzantısı olan stencil ev içerisinde basit materyallerle hazırlanabilme özelliğine sahiptir. Desenin şablon olarak kullanılacak yüzeye aktarılması ve desenin iç kısımlarının kesilerek çıkartılması şeklinde gerçekleştirilir. Günümüzde yaygın olarak sprey boyanın bu boşluklardan püskürtülmesi şeklinde gerçekleştirilen bu üretimler airbrush ya da sünger kullanılarak akrilikle de gerçekleştirilmektedir. Şablon yüzeyinde kalan kısımlara island (ada) bu islandları birbirine bağlayan geçişlere ise bridges (köprüler) denilmektedir. Stencil yapımında kalıp olarak kolay ulaşılabilir ve sağlam olması sebebiyle en fazla tercih edilen malzeme asetat vb. plastik ve esnek, kolay kesilebilen, sağlam yüzeylerdir.

Resim 4: Stencil (şablon) örneği.



Şablonun tarihi bir yer arayış planıdır. Güncel sokak sanatı da bu faydacı süreci kendi amaçları ve topluluklarına uygulayan eylemci sanatçıların öyküsüdür. Şablonlar ağaç kabuğundan elbiseleri süslemek için, dilimlenerek muz kabuklarından, Uzak Doğu'ya Buda imgesini yaymak için deriden, dini sığınakları süslemek için oyularak tahtadan, başlık sayfalarını süslemek ve illüstrasyonları yeniden üretmek için elle kesilmiş kağıttan, çocuklara yazmaya öğretmek için toplu üretilerek plastikten, bir takımın logosunu göstermek için hokey patenlerine boyanarak ve en yakın tarihte de tüm dünyada mahallelerde sloganlarının indirilmesi, spreylenmesi, süngerlenmesi için internet vasıtasıyla üretilmiş.

Antik dönemlerdeki zanaatkarlar ve askerlerden günümüze aktarılan şudur ki.; basit geometrik, gölgeli ve doğrusal formların, şablonun süreci ve tarzına uygun yapısı vardır. Grek ve Roma süs sanatında yaygın olan sarmal biçimler en kolay şablon yapılan formlardır, tıpkı doğrusal “Svastika” gibi (Sanskrit’de iyi olma

anlamına geliyor) ki bu formun uzun süslü tarihini, Naziler tarafından ele geçirilişi ile lekelenmektedir. Askeri birimler şablon kullanarak sahada basit, güncel işaretler ve talimatlar yapaktadırlar.³

Bir zamanlar pratik bir uygulama olan şablon yazı biçimlerinde moda olmuş. Profesyonel tasarımcılar şablon gibi formlarla yerel bir anlayışı veya faydacı bir estetiği aktarmışlar. Yüzyıl başında Paris’li yazı tipi üreticileri Deberny ve Peignot, Geroges Auriol’a Art Nouveau dönemini yansıtacak bir şablon/fırça tarzı yazı biçimi tasarlama işi sipariş etmişler. Daha yerel şablon yazı biçimi olan Tea-Chest (çay kutusu) 1936’da tasarlanmıştı ve sanki doğrudan paketin etiketinden kaldırılmış gibiydi. Aynı sene Harper’s Bazaar şablon bir logoyu şık bulmuştu. Josef Albers’in Kombinationsschrift alfabesi daha çok fayda güden bir yazı tipi setiydi; yuvarlak ve dikdörtgenin on temel permütasyonundan ibaretti. Albers 1 ve 2 istenen herhangi bir harfi veya sayıyı üretebildiğinden şablon için idealdi.

Şablon rahatlığı ve tarzı sebebiyle, Fransa’da Art Deco döneminde zirvedeydi. Bu dönemde şablonla yapılan süs biçimleri, kitapları ve reklam sanatını süslüyordu. 1920 ve 1930’ların başlarında Fransız yayıncılar Japon baskılı ürünlerinin etkisiyle kullandıkları şablon ile kitap illüstrasyonlarında renk ayrımı üretiyorlardı. Kullandıkları teknik bir yüz yıl önce İngiltere’de kullanılan elle boyama tekniklerine benzerdi ama bir imgenin tonlarını yeniden üretirkenki yöntemsel çabayla ayrılıyordu.⁴ Derrain gibi Fauvist ressamların eserlerini yeniden yapan zanaatkarlar her bir ton için farklı şablon keserlerdi. Picasso’nun 1920 yılında Balet RuPablo için yaptığı tasarımların şablon reproduksiyonları bu dönemdeki ince baskının dikkate değer örneklerini teşkil eder. Ancak baskı teknolojisi geliştikçe kitap tasarımındaki şablon sanatı ve zanaatı geriledi.⁵

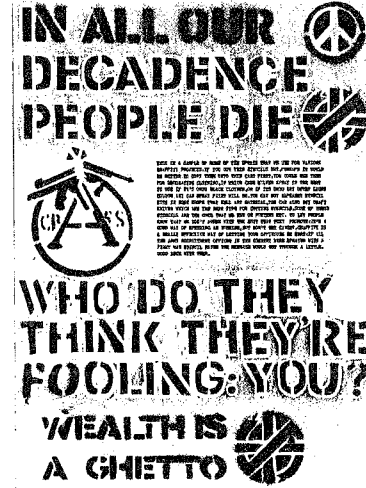
³ Walsh, Peter, "Mapping Social and Cultural Space: the Ramifications of the Street Stencil," [http://math.jehman.cuny.edu/tb/issue3/gallery/walsh1.html], 1996

⁴ Heller, Steven and Louise Fili. **French Modern: Art Deco Graphic Design**. San Francisco: Chronicle Books, 1996.

⁵ Ercoli, Giuliano. **Art Deco Prints**. New York: Rizzoli, 1989.

Şablon uzun bir tarihi geçmişe sahip olup eski halk geleneklerinden günümüze kadar gelmiş bir tekniktir. Mesela; bir yemek salonunun zeminine şablon ile bir gül vs. motifi yapmak, güzel halı almaya gücü yetmeyen insanlarca kusursuz kılınmıştır. Bu motif mahallenize yapıldığında ise, bu kez Sitüasyonist pratik(geçici bir dekorda saklı işaret)’i hatırlatan bir geçmişe sahiptir. Bu yöntem, felsefi açıdan 1800’lerdeki çıplak zemini süslemeyle, 1990’larda kaldırımlara slogan işlemeyi birleştiriyor. Ama tarih boyunca şablon otoriteye de aynı şekilde hizmet etti; hem de adını işaretlerken bir altın külçesi şablonunu kullanan Ostrogotların okuma yazma bilmeyen kralı Theodoric’ten (MS. 454 – 526) bugün Paris’in her yerindeki resmi “Defense d’Afficher” (İlan Asmayın) işaretine ve ülkemizde de TEK’in kullandığı ‘tehlike işareti’ yani kuru kafaya kadar.

Resim 5: Crass, stencil (şablon)



Günümüzde stencil, graffitiye oranla daha kolay ve hızlı bir üretim olduğu için sokak sanatçıları tarafından da tercih edilir olmuştur. Stencil daha çok politik mesaj iletmek isteyen sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Örneğin; anarcho-punk gruplarından crass savaş ve ırkçılık karşıtı ve feminist görüşlerini stencil tekniği kullanarak gerçekleştirmiştir. Günümüzde ise en fazla tanınan stencil sanatçıları; Fransa’dan Blek le Rat, İngiltere’den Banksy, New York’tan John Fekner’dir.

Resim 6: John Fekner, Toxic, stencil, New York



En güncel şablon ise el ilanı, çıkartma ve gündelik posta sanatına yatkınlığı paylaşmaktadır, bunlar bilginin yayılmasının etkili yöntemleri ama şablonun mekana özgü doğası kendisini basılmış örneklerden ayırmakta, rast gele dağıtılan el ilanlarından daha saldırgan olmaktadır. Bugün şablon eylemcileri internetten lazerle kesilmiş şablonları arzuladıkları gibi sipariş edebiliyor. Baltimore'daki Kültürel Kriptoanalistler Kolektifi (Cultural Cryptanalysis Collective (CCC)) "Bu Yer Bir Müzeyi İşaret Ediyordu" şablonuyla yerel şehir sanatında tanınmaktadır. CCC bu şablonu internetten indirebilir kılarak eylemcilerin kendi topluluklarındaki yerel mekanları işaretlemesini teşvik ediyor. Stencil ile ilgili sitelerde hazır kalıplar bulabildiğiniz gibi, polise yakalanmamak için hangi saatlerin bu iş için uygun olduğuna veya polise yakalanma durumunuzda polise neler söyleyeceğinize kadar bütün bilgiler yer almaktadır.⁶

2.1.3. Sticker (çıkartma):

Stickerlar postmodern sanatın bir alt kategorisi olarak değerlendirilmekle birlikte, avantgarde sanatın politik mesajlarını ve basın hakkındaki yorumlarını ileterek bu kampanyaya katkıda bulunmaktadır. Sokak sanatının bir uzantısı olan stickerlar çeşitli imaj ya da mesajların herkese açıkça gösterilmesi amacıyla kullanılmaktadır.



Resim 7: Farklı sanatçılara ait sticker örnekleri, İsviçre

⁶ Western Cell Division, "On the Street - Off the Street"
[<http://math.lehman.cuny.edu/tb/issue3/gallery/wcd.html>], July 1996.

Bu bağlamda grafitiler göz önünde bulundurulduğunda stickerlar, sanatçının çok daha az yakalanma riskine sahip olması açısından ve sokak sanatı kapsamında üretilen diğer çalışmalara oranla daha az zarar gördükleri için tercih edilirler. Aynı zamanda düşük maliyetleri, kolay üretilabilir olmaları ve kolay taşınabilir yani daha ufak boyutlarda olmaları sebebiyle de tercih edilirler. Kendi bilgisayarınızda kolayca üretebileceğiniz ve çıktısını alabileceğiniz özellikleriyle Stickerlar da do-it-yourself mantığında üretilme yatkındır.

Stickerların daha sağlam olması için ise weathpaste yani buğday zankı ya da yüksek performanslı bir yapıştırıcı olan poliüreten de kullanılmaktadır.

2.1.4. Poster:

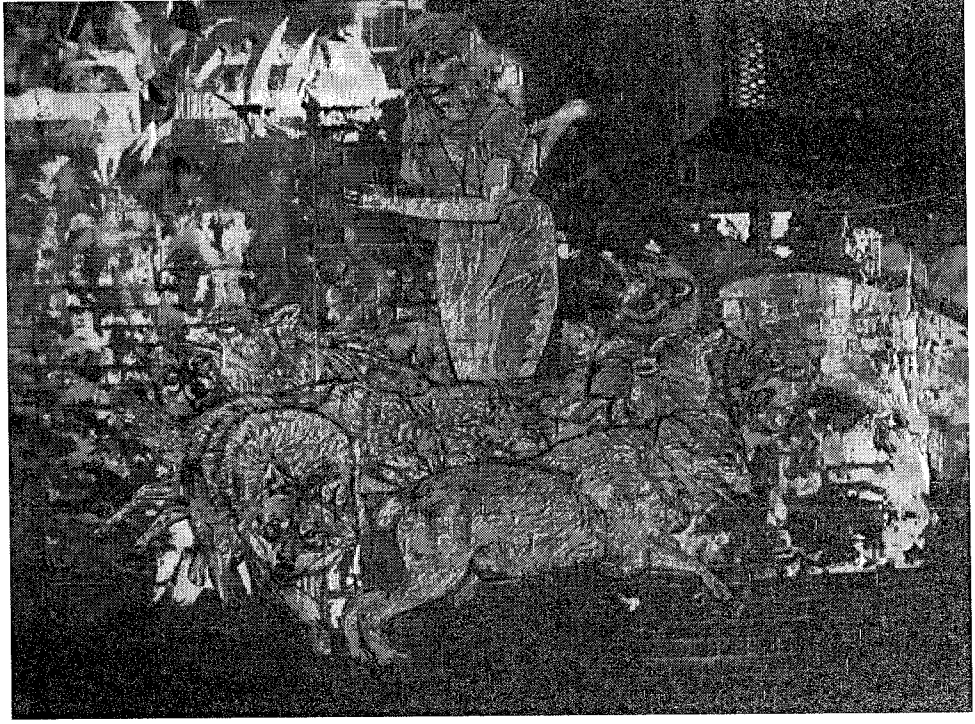
Hippi kültürüyle birlikte yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan posterler sanatsal çalışmalar yapmak, politik bir bildiri yayınlamak için en uygun materyallerden birisidir. Sokak sanatçıları tarafından da kullanılan bu medyum sticker ya da stencil tekniklerinde olduğu gibi hızlı uygulanabilir olduğu için yaygındır. Aynı zamanda fotokopi ile çoğaltılabilme özelliğinden ötürü düşük maliyetlidir.



Resim 8: Farklı sanatçılara ait poster örnekleri, Nakameguro, Tokyo

Posterler için kullanılabilecek uygun kağıtlar gazete kağıdı, ince craft kağıdı ve fotokopi kağıdıdır. Kağıdın ince olması dikkat edilmesi gereken bir özelliktir. Posterin yapıştırılmasında sağlamlık açısından en yaygın olarak kullanılan malzeme buğday zankı ya da yüksek performanslı bir yapıştırıcı olan poliüretendir.

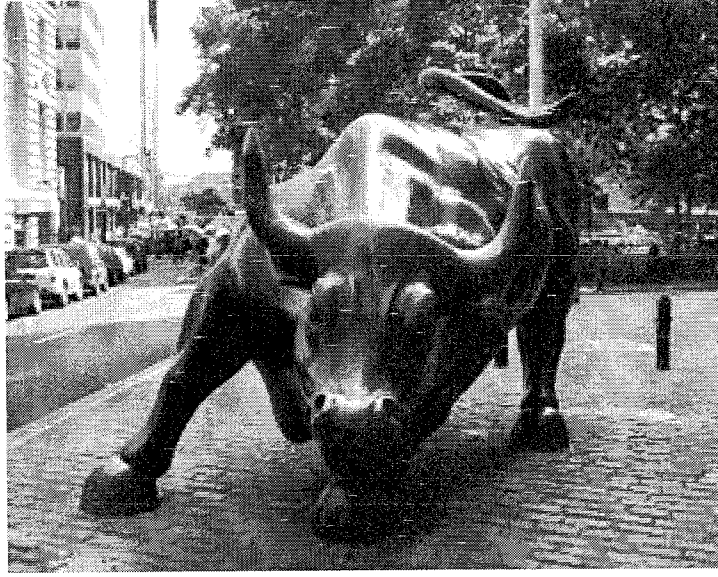
Weath-paste adı verilen teknik ise çeşitli görsellerin genellikle yazı kullanılmadan poster tekniğinde olduğu gibi yüzeye yapıştırılması şeklinde uygulanır.



Resim 9: Fresh Stuff “Gaia” (bir ana tanrıça), weathpastes, 2008

2.1.5. Sokak Enstalasyonları:

Her ne kadar bu akımın başlıca malzemeleri her an yanınızda taşıyabileceğiniz kadar basit bulunabilen şeyler olsa da, sokak sanatının en meşhur eserlerinden biri, Arturo Di Modica’nın 1989 yılının kasım ayında New York Stock Exchange’in tam karşısına diktiği ‘Charging Bull’ adını taşıyan bronz bir heykel. İzin alınmadan yerleştirilmiş olan bu heykel kısa sürede New York’un alametifarikalarından biri haline gelir ve bir süre sonra bulunduğu noktadan birkaç blok ötedeki Bowling Green Plaza’da sabitlenir. Bu Heykel ayrıca kendisi gibi diğer birçok sokak enstelasyonunun da önünü açtı. Mesela Fabricators of the Attachment grubundan Jason Sprinkle, Seattle’da bulunan ‘Hammering Man’ heykeline bir zincir bağlamıştı. 60’lı yıllarda ise Amsterdamlı bir sokak sanatı grubu olan The Provos üyeleri, Noel Baba kostümleri giyinerek bir mağazanın mallarını izinsiz şekilde çocuklara dağıtmışlardı.

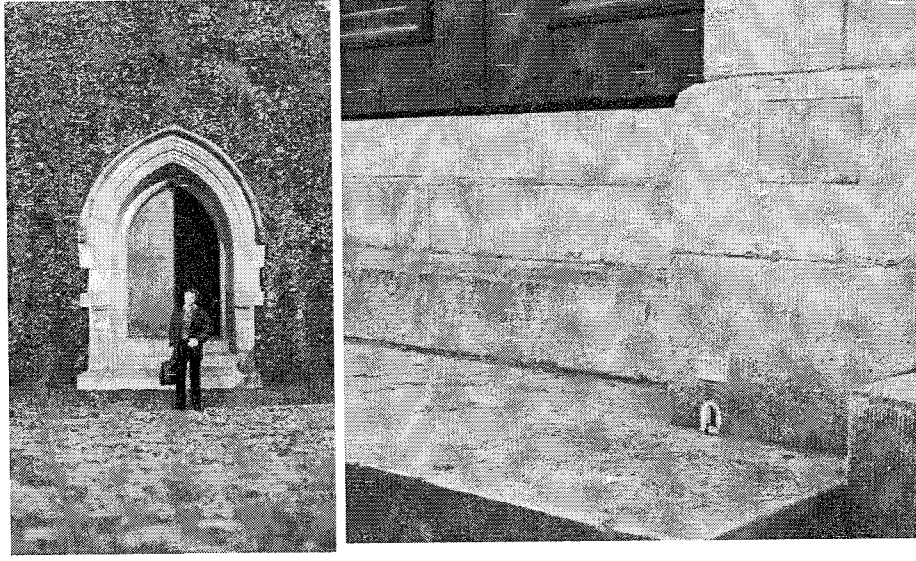


Resim 10: Arturo Di Modica, ‘Charging Bull’ New York, sokak enstalasyonu, 1989

Son dönemde gerçekleştirilen projeler içerisinde en ilgi çekilerden birisi ise Little People projesi. Bu proje, Slinkachu adlı artist tarafından başlatılan minik bir street art projesi. El yapımı ufak insanlar kendi başlarının çağresine bakmaları için Londra sokaklarına bırakılıyor. Türlü zorluklarda bırakılmış bu minik insanlar, şehrin sokaklarından manzaralar sunuyor.



Resim 11: Slinkachu , “Little People-Bad Road” sokak enstalasyonu, Londra, Ocak 2008



Resim 12: Slinkachu , “Little People-Quiet Sunday” sokak enstalasyonu, Londra, Kasım, 2007

Kanada’nın Halifax şehrinde bulunan Dalhousie School of Architecture’ dan mimarlık fakültesi öğrencileri; David Gallagher, Kevin James, ve Jacob Jebailey’ nin yeşil alanların her geçen gün yok oluşuna çare bulmak için yarattıkları “Grass Wheel” projesi, hamsterlar için tasarlanmış tekerlek kurgusuyla yeşile olan özleme göndermeye yapmayı başarmış. Şehir merkezlerindeki beton mimarinin yeşil alanları yok etmesi üzerine, insanların kendi yeşil alanlarıyla gezintiye çıkabileceklerine mizahi bir yaklaşım da yapılmış diyebiliriz.



Resim 13: David Gallagher, Kevin James, ve Jacob Jebailey’ “Grass Wheel” Kanada, Ekim 2006



Resim 14: Henk Hofstra, “Art-eggcident”, Leeuwarden, Hollanda, 2008

2.2. Sokak Sanatı Bağlamında Çeşitli Alt-kültürler:

“Kesin olan bir şey var ki, o da mutlaklardan oluşan bir yüzyılda modernist hareketlerin şüphenin mutlağını ilan ettiğidir; bu şüphe birbirinden apayrı hayatlar yaşayan ve şüphelerini duyurmak için küçük guruplar halinde bir araya gelmiş olan birkaç kişinin şüphesi, öyle bir şüphe ki, bir söylevden skandallara, sağlam eleştirilere, göz kamaştırıcı reddetmelere, karışıklıklara, olumsuzlamaya, sonra da ona tutunmaya çalışanlar da yok olmaya dönüşür. Dadacı Richard Huelsenbeck, Sitüasyonist(Durumcu) Guy Debord, Punk Johnny Rotten: bu insanlar adlarını bu yüzyıla sanki rujla yazmış ve hem tehlikeyi hem de hazzı müjdeleyen cezbedici bir imza atmış gibidir.” Der Greil Marcus Ruj Lekesi adlı kitabında ve şöyle devam eder.⁷

“Hikayeler, unutulmaktan ziyade anılarda yer almaya başladıklarında kendilerini anlatacak yeni bir ses bulurlar. Bu ses, tamamen farklı bir ruha sahipmiş gibi ortaya çıktığı, bu yüzden insanlarda sanki birdenbire ortaya çıkmış duygusu uyandırdığı için, dünyaya daha önce hiç duymadığı bir hikaye anlattığından emindir.”

İlk bakışta, belki birbirinden bile haberi olmayan bu insanları aynı cümle içinde kullanmak tuhaf gibi görünebilir. Hatta daha da ileri giderek söylemeliyim ki, Sokak Sanatçıların üretimleri bir zamanın sitüasyonistlerinin, lettristlerin, dadaistlerin ve punkların söylemeye çalıştıklarından pek de farklı değil. Greil

⁷ Marcus, Greil “ ‘Lipstick Traces’ A Secret History of the Twentieth Century” (Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi),çev.Gürol Koca, Ayrıntı Yay., İst.1999,s.13

Marcus'un da dediği gibi bu hikayeler unutulmaktan ziyade kendilerini anlatmak için yeni bir ses bulmuşlardı. Bu hikayeler unutulmamıştı ve anılarımızı harekete geçirmek için kent duvarlarında canlanıyorlardı. İnsanlar şaşkın bir şekilde duvarları saran resimlere bakıp bunun amacını, nedenini anlamaya çalışıyorlardı. Neden sokak? Neden bu resimler? Ne anlatmaya çalışıyorlardı???

2.2.1. Sitüasyonist Enternasyonal ve Guy Debord

Günümüzde grafik biçimlerin üretim mekanı olan duvarlar, 19. yy'ın ilk yarısında büyük oranda ticari duvar resimleri tarafından işgal edilmiş durumdaydı. 1852'den beri duvarları aperiatif marka reklamları kaplamaktaydı. Şehirler kamu ilanlarının bu mekanlarda yer almasını vergiye bağlıyordu. Duvarların mülkiyeti ve denetimi devlete ait olduğundan, kamuya açık tüm imgeler propoganda alt metni içeriyordu. Güncel sokak sanatı da 1960'ların sonundaki politik eylemciliğe epeyce gönderme yapmaktaydı. Gösteri Toplumu'nda (1967) sitüasyonist (durumcu) düşünür Guy Debord eylemcilik, politik yıkım, dadaizm ve anarşizmin devrimci bir kokteyli savundu ve bu da alternatif bir kültürel etkinliği, yasal kılan bir mantra olarak kabul edildi: Debord 'Gösteriye doğrudan karşı durmak için politik yıkım taktikleri okullardan, fabrikalardan, üniversitelerden yola çıkmalı. Hızlı ulaşım sistemleri, alışveriş merkezleri ve müzeler de, yeni kültür ve medya biçimleri ile birlikte skandal yaratacak etkinliklerin hedefi addedilmeli'⁸ diyordu.

1967'nin sonunda *The Society of the Spectacle* 'da (Gösteri Toplumu) Guy Debord ve *The Revolution of Everyday Life* 'ta (Gündelik Hayatta Devrim) Raoul Vaneigem, 1968 öğrenci ayaklanması sırasında Fransa'da yaygın bir etki yaratan Situationist teorini en ayrıntılı ifadelerini ortaya koydular. Hareketin Paris sokaklarında görülen en ünlü sloganları genellikle onların formüllendirdikleri tezlerden alınmıştı: TUTKULARI ÖZGÜRLEŞTİR, ASLA ÇALIŞMA, ÖLÜ GİBİ YAŞAMA...⁹

⁸ Hunt ,Jeremy, *Rues de Paris A Collision Of Art, Philosophy And Terrorism On The Streets Of Paris*, çev. Yiğit Us,[<http://www.state-of-art.org/state-of-art/ISSUE%20FOUR/paris4.html>] 2007

⁹ Marshall, Peter; "Demanding the Impossible A History of Anarchism"(Anarşizmin Tarihi *İmkansız İstemek*),İmge yay. Çev. Yavuz Alogan, 2003, s. 753

“Ben bir hiçim ve her şey olmalıyım” diye yazar Karl Marx, devrimci itkiyi tanımlarken. Debord’un 1950 ler ve 60 larda ele aldığı biçimiyle “gösteri” de işte bu itkinin aynı zamanda hem çalınıp kaçırılması hem de mahkûmiyetidir. Bu, bütün hayatın bitimsiz bir şova dönüştüğü harika bir mahkûmiyettir; bu şov, Debord’un deyimiyle “dolaysızca yaşanmış olan her şeyin yerini bir temsile bırakarak uzaklaştığı” bir şovdur, güzel bir sanat eseridir. Ortada mutlak bir sorun vardır; bu sorun, Guy Debord’un 1967’de yayımlanan *La Societe du spectacle* (Gösteri Toplumu) isimli kitabının ilk sayfasında yer alan, Hegel’in şu sözüyle tanımlanabilir: “sadece temsil edildiği ve idealleştirildiği vakit benlik, gerçek değildir: yerine kendini temsil eden şey geçtiğinde ise, artık yoktur.”¹⁰

“Gösteri” der Debord “sermayenin birike birike bir imaja dönüşmüş halidir”. Gösterilerin hiç durmadan gerçekleşen birikimleri –reklamlar, eğlence programları, trafik, gökdelenler, politik kampanyalar, alışveriş merkezleri, spor olayları, haberler, sanat etkinlikleri, başka ülkelerde cereyan eden savaşlar, uzaya roket fırlatılması- ona göre, her türlü iletişimin tek yönlü, yani güçlü olandan güçsüz olana doğru gerçekleştiği bu modern dünyayı yarattı. İnsan, bu iletişim biçimine ne karşılık verebilir, ne sorgulayabilir, ne de müdahale edebilir; olsa olsa bunları yapmak istemeyebilir. Gösterinin alanında pasiflik büyük bir gizli projenin, toplumsal denetim projesinin aynı zamanda hem bir aracı hem de sonudur. Kendine özgü hegemonya biçiminin koşulları çerçevesinde gösteri, doğaldır ki aktörler yerine seyirciler üretir. Kadınıyla erkeğiyle modern insanı; seyretmeleri için kendilerine sunulan her şeyi büyük bir heyecanla seyreden dünyanın en gelişmiş toplumlarının yurttaşlarını üretir.

Debord’a göre gösteri dini yanılsamaların maddi olarak yeniden inşasıydı. Modern toplumun bolluğu içinde yer alan modern efendicilik, teknolojinin doğa üzerindeki hükmü, zorunluluk alanının kaldırılması ihtimali insanın elindeki gücünü hizmetine sunduğu, kendinden uzaklaştığı din bulutlarını dağıtmamış, bunları

¹⁰ Debord, Guy “*La Societe du spectacle*” (Gösteri Toplumu), Çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay. 1996 ist. s.23

dünyevi bir tabana demirlemişti sadece. Bu dünyevi taban, 1950'lerden itibaren bariz ihtiyaç ve lüks malların üretilmesi işinden geride bırakıp daha büyük bir üretim alanına yayılmış bir ekonomi tarzı olan modern kapitalizmdi. Bir gösteri olarak kapitalizm, bedensel ihtiyaçları doyurduktan sonra ruhun arzularına yönelmişti. Tek tek erkeklere ve kadınlara yönelmiş, onların özel duyguları ile yaşantılarına el koymuş, bir zamanlar hafızalardan kolayca silinebilen bu fenomenleri nesnel ve kolayca çoğaltılabilir metalara dönüştürmüş, onları fiyatlandırıp piyasaya sürmüş ve tekrar bu duygu ve yaşantıların asıl sahiplerine yani gösterinin mahkumu olan ve bu tür şeyleri ancak piyasadaki bulabilir hale gelmiş olan insanlara, satmıştır.

İşte bu özel metalar kişinin statüsünü belli eden bir kıyafet vs. şeklinde tekrar kişinin kendisine pazarlanmaktaydı. Kendinin bu özel metalarla var olabileceği, kendini bu metalarla tamamlayabileceği düşüncesiyle, gösteri mahkumları bunlarsız bir hiç olduğuna inandırılmakta. Bir zamanlar bizim olan şeyler, artık ulaşılmaz ya da birtakım olanakların (para vb.) yettiği seviyede ulaşılabilir, en çekici imajlar halinde sunulmaktaydı.

Sonuç itibarıyla, böylesi bir dünyada insan herhangi bir şeyi değil, kendisini tüketmektedir ancak. Özel olan her şey öteki olmuştur. "Marksistler yabancılaşmayı çalışma alanında, ürettiği şeylerin işçinin elinden alındığı alanda tanımlamışlardı. Debord'a göre ise maddi zenginlik ile teknik beceri insana tarihte ilk kez kendini yeniden üretme imkanı tanımıştı, ancak bu radikal özgürlük alanında insan, her edimin kendine karşı yabancılaştığı gösteri dünyasını, kendi imgesini bulabilmişti bula bula. Bu dünyada, insanın bir zamanlar sahip olduğu şeyler elinden alınmıştı. Modern dünya böyle bir şeydi işte..."¹¹

Czeslaw Milosz, 1953'te *The Captive Mind* (Esir Edilmiş Akıl) adlı kitabında, "halk demokrasilerine baktığımızda bilinçli bir kitle oyunu ile karşılaşırız... Rolüyle uzun bir tanışıklık döneminden sonra insan bu durumuna öyle alışık ki, gerçek benliği ile taklit ettiği benliği birbirinden ayıramaz olur, bunun neticesinde de en samimi konuşmalarda dahi parti sloganları diliyle konuşur. İnsanın

¹¹ Marcus, Greil " 'Lipstick Traces' A Secret History of the Twentieth Century" (Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi), çev. Gürol Koca, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s. 120

oynamak durumunda olduğu role kendini tanımlaması, onu rahatlatır, uyanık durumunun verdiği gerginlikten kurtarır.”¹² Diye yazar.

Debord 1967’de: “seyircinin seyredilen nesne uğruna” –kişinin idealize ettiği şey veya ona ilişkin herhangi bir şey uğruna- yabancılaşmasının safhaları şu şekilde özetlenebilir: seyirci ne kadar çok şey seyrederse, o kadar az yaşar; kendisini imaj ihtiyacının hükümdarlığında tanımlamaya ne kadar izin verirse, kendi varlığı ile arzularını o kadar az tanır. Gösterinin içinde yer alan bir insanın aktif insandan farkı, jestlerinin artık kendine ait olmaması, onları kendisine sunanlara, ötekine ait olmasıdır. Bu öteki ise, Greil Marcus’a göre gösterinin cisimleşmiş haliydi, insanın işe gelip giderken yolda karşılaştığı reklam tabelalarında yer alan yüzlerdi, sevişirken aklında canlandırdığı kendi ideal benliğiydi. Böyle olmakla ideal benlik insanın her an karşısındaydı, her zaman ulaşılmazdı. Özgürlükten sapmak anlamında bu ideal benlik, diğer sapkınlıklar kadar erotikti; yabancılaşma anlamında ise insana, büyük bir fırsat kaçırdığı duygusunu yaşıtıyordu. Devrimin kökleri insanın kendi hayatını yaratma arzusuna, doyurulması ancak yeni bir toplum yaratmakla giderilebilecek olan derin ve doyumsuz bir arzuya kadar inebiliyorsa, gösteri bu arzuyu kendine katıyor ve onu halihazırdaki hayatı, gösterinin sürekli yenilenen ütopyasında halihazırda bulunan hayatı kabul etme arzusu olarak insana iade ediyordu.

Greil Marcus bu açıklamasını da şu şekilde örneklendirir:

“Gösteri terimi, bir şeyin imajının o şeyin yerini aldığı anlamına gelmekteydi. İnsanların ABD’nin kaybettiği Vietnam Savaşı’nı Rambo filmleriyle kazanabileceğine olan inançları, tüketicilerin istedikleri ürünleri istedikleri gibi seçmelerinin reklamlar tarafından kısıtlanması, insanların gazete okumak yerine artistlerle ilgilenmeleri gibi.[...]Gösteri, modern dünyada gerçeği tanımlıyordu, bu tanımlama da gerçek olmayanı. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakıyorsa ortada gerçek hayat yoktu, ancak bundan başka hiçbir hayat da gerçek görünmüyordu.[...]Gösteri kendi karşıtını kendisi üretiyor ve onu yutuyordu: bir gösteriyi reddetmek, bir başkasını talep etmek demekti.”¹³

¹² Czeslaw Milosz , “**The Captive Mind**”-1953- (Tutsak Edilmiş Akıl)çev. Osman Fırat Baş, Elips Kitap, Mart 2006 İst. , s.55

¹³ Marcus, Greil “ ‘**Lipstick Traces**’ A Secret History of the Twentieth Century” (Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi),çev.Gürol Koca, Ayrıntı Yay., İst.1999,s.122-123

Situationistler için çıkış uzak bir devrimi beklememek, gündelik hayatı şimdi ve burada yeniden kurmayı amaçlamaktır. Dünya algısını dönüştürmek ve toplumun yapısını değiştirmek aynı şeydir. Kişi kendisini özgürleştirdiğinde iktidar ilişkilerini değiştirmiş, böylece toplumu dönüştürmüş olur. Bu amaçla, insanları geleneksel düşünme ve eylem biçimlerinden kurtarmak için sıradan ve normal olanı bozan durumlar oluşturmaya çalıştılar. Taşlaşmış hayatın yerine *dérive* (eylemler ve yüzleşmeler akışıyla) ve *détournement* (olayları ve imgeleri yeniden yönlendirerek) arayışındadırlar. İmal edilmiş seyri ve meta ekonomisini yıkmak için, Vandalizmi, grevleri ve sabotajları savundular. Bu türden reddetme jestleri yaratıcılık belirtileri olarak görüldü. Situationiste Internationale'nin (SE) rolü kitlelerin üstü kapalı biçimde yapmakta olduklarını açığa çıkarmaktı. Böylelikle devrimci süreç içinde katalizör olmak istediler. Devrim yoluna girdiğinde, SE bir grup olarak ortadan kalkacaktı.¹⁴

“Zira sanat geçirdiğimiz anlara, sırf o anların hatırına, en yüksek niteliği vermeyi vaat ederek çıkacak karşınıza, başka bir şey vermek için değil,” der Walter Pater.1873'te oysa şimdi ütopya alanı herkesin günlük hayatıydı ve anlar bir tarihe dönüştürülebilirdi. *Potlatch*'ın 5. sayısında “yeni güzellik DURUM'un güzelliği olacak, geçici ve yaşanmış. İnsanlar kendi katedrallerinde ve ya kendi hapisanelerinde yaşayacaklardı; bir sayfa ve ya ciltle etrafı kapalı olan bu hapisane bütün şiirlerin, bütün resimlerin ayağa kaldıracağı her şeydi. Geleneksel sanat olsa olsa bütünden ayırarak kurardı olanaklılığı. Bu olguyu dile getirmesi için sayfanın boş olması gerekiyordu, tuvalin beyaz, perdenin boş olması: sanatın olsa olsa yürümek, konuşmak gibi sıradan olaylardan biri olabileceğinin kanıtlanması gerekiyordu.”¹⁵

Lettrist International (LE) ve sonra 1958'de onu izleyen Situationist International(SE) ile yeni bir nosyon ortaya çıktı: Duchamp'ın karşılıklı hazır-yapımlarının (ready-made-réciproque) politik kullanılması olarak tanımlanabilecek sanatsal *détournement* (çalıntılama, saptırma; önceden var olan sanatsal öğelerin

¹⁴ Marshall, Peter; “**Demanding the Impossible A History of Anarchism**”(Anarşizmin Tarihi *İmkansız İstemek*),İmge yay. Çev. Yavuz Alogan, 2003, s. 755

¹⁵ Marcus, Greil “**‘Lipstick Traces’ A Secret History of the Twentieth Century**”,*içinden:* Guy Debord, “**Society Of Spectacle**”, çev. Donald Nicholson-Smith (New York: Zone Boks, 1994),s.379

başka bir bütünde yeniden kullanılması), uzmanlaşmış üreticiler tarafından yürütülen “özerk” sanat fikrine dayanan ve mükemmel sanatsal etkinliğe katkıda bulunan araçlardan biridir. Situationist International, aktörlerin ve seyircilerin varlığı arasında ayrımı olumlayan işlerin yerine, yaşanmış “durum”ların kurulmasını, tercih ederek heyecan verici günlük yaşamın optiğinde var olan çalışmaların détournement’ını (çalıntılama, saptırma) kullandı. Détournement kuramının başlıca zanaatkarları Guy Debord, Asger Jorn ve Gil Wolman’a göre, kentler, binalar ve sanat işleri arka fonun bir parçası ya da karnaval ve oyuncular araçlar olarak değerlendirilmeliydiler. Situationistler la dérive’i (ya da sürüklenmeyi), sanki film setleriymiş gibi çeşitli kentsel sahneler yoluyla yol bulma tekniğini övdüler. Kurulması gereken bu durumlar deneyimlenirdi; kısa ömürlülerdi ve maddesellikten yoksun çalışmalardı; belirlenmiş herhangi bir sınırlamaya direnç olan geçip gitmekte olan zamanın sanatıydı. Amaçları modern sözlük dağarcığından ödünç alınan araçlarla, sanat işinin bir yoksunluğun görünür kılınmasından başka bir şeyi temsil etmeyen bir ekran ya da bir destek ögesi olarak işlev gördüğü yabancılaşmış gündelik yaşamın sıradanlığının kökünü kazıydı. Anselm Jappe’nin yazdığı gibi, “sanat çalışmalarının situationist eleştirisi, tuhaf bir biçimde, böylesi üretimlerle doyurulmamış arzuların bastırılması bağlamında psikanalistik bir bakışı akla getirir.”¹⁶

Gösterinin her şeyi kendi karşısına dönüştürdüğü fikrinde ısrarla duran Debord, aslında modern toplumlardaki “dönüştürülebilme özelliğine sahip bağlayıcı bir etken”den, modern toplumu modern yapan asıl şeyden, baskı yapıları içinde büyüyen olumsuzlama prensibinden söz etmekteydi. Bu, gösteri sahasında, simgecilik şeklindeki toplumsal hayatın yeni alanında devrimci itkinin odaklandığı yerd. Eğer bir anıt, bir simge, gösterinin tek bir noktada odaklandığı alan idiyse, o zaman insanların asıl üzerinde yaşadıkları ve görünmez olanı açığa çıkarmanın en emin yolu simgelerin tahrip edilmesi idi. Bu anlamda sokak sanatında kullanılan, olumsuzlama ve karşı tavır da aynen simgelerin tahribiyle gerçekleşmekteydi. Her şeyin gerçekliğini sorgulayan, toplumsal bir takım olaylara duyarsız kalamayan sokak sanatçıları insanlıkla birlikte kendilerinin de çok yakından toplumdaki bu çarpıklıklara maruz kalmalarından hareketle, bu simge tahribi yoluyla insanlığı

¹⁶ ** Jappe, Anselm, “Guy Debord” , çev. Donald Nicholsan-Smith (Berkeley: University Of California Press,1999),s.70.

aydınlatmak ve birtakım şeylerin farkında olmalarını sağlamaya çalışmak amacındaydı. Bu bağlamda dadaistlerde, punk kültüründe ve sokak sanatında yer alan bu şok etme stratejisi bir anlamda insanlara bunların gerçek olmadığını, değişebilir olduğunu fark ettirmektir.

Situationist détournement sanatsal tekniğin kataloğundaki bir seçenek değil, avant-garde projenin tamamlanmasına bir engelden başka bir şeyi temsil etmeyen, sanatı kullanmanın biricik mümkün yöntemi idi. Asger Jorn'un *peinture détournée* (saptırılmış resim, 1959) adlı yazısında öne sürdüğü gibi geçmişin tüm çalışmalarına "yeniden yatırım yapılması" gerekir, ya da bunlar gözden silinip gidecektir. Böylece, "situationist bir sanat"ın değil, sanatın değerden düşürülmesini içeren bir sanatın situationist kullanımı olabilir ancak. Guy Debord'un 1957'de yayınladığı *Durumların Kurulması Üzerine Rapor...*'da, onlara özgü herhangi bir değerle mücadele etme yoluyla, varolan kültürel formların kullanımını teşvik eder. Daha sonra *Society of the Spectacle*'da (gösteri toplumu) açıkça belirteceği gibi, détournement "sitillerin yadsıması değil, yadsımanın sitilidir."¹⁷ Jorn bunu "yüklenmiş değerlerin düşürülüp nötr hale getirme" eylemi ile mümkün kılınan bir "oyun" olarak tanımlar.

Bu tavır aynen punkların şarkı sözlerinde ve çeşitli dada şiirlerinde görmek de mümkündür, onlara göre; dil ile şiirdeki kriz belli sınırlara vardırılırsa toplumun temel yapısını sorgulamaya başlar. Gerek lettristler, gerekse sitüasyonistler bu krizi amaçlıyorlardı; amaçları; o krize ulaşmak için insanın belli şeyleri başkalarının anlayamayacağı şekilde ifade etmek, böylece onları kendi dillerinde her şeyi ifade edebildikleri düşüncesine kuşkuyla bakmalarını sağlamaktır.

Sitüasyonistlerden sokak sanatına, hatta güncel sanat ve öncellerine demek daha doğru olur, yadigar kalan en önemli taktik çalıntılama yöntemidir. LE *Potlatch*'daki yazılarında sıklıkla çalıntılama yönteminden yararlanırdı. Bu en basit bitişirme tekniği ile oluşturulmuş bir zıtlıktı. Bu bir oyundu, ve bütün oyunlar gibi

¹⁷ Bourriaud, Nicholas, " 'Postproduction' Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World", ('Postprodüksiyon' Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor) çev. Nermin Saybaşı (Ankara, Bağlam Yayıncılık, 2004), s.59.

kendine özgü kuralları vardı. Çalıntılama “prefabrike unsurlar”dan oluşan bir gürültü söylemiydi; Debord’la Wolman 1956’da “çalıntılama yöntemleri”nde, özgün bağlamlarından koparılmanın etki alanında kalan özgün unsurların özgün anlamlarını yitirdiklerini, fakat her unsurun başka bir unsurla birleşmesi halinde yeni bir anlam kazandığını ve tüm bunların bileşiminin, kurucu unsurlarının anlamını aşıp geçen bir anlam yarattığını yazar. Başlık son derece önemlidir; konuya en uzak, an alakasız görünen unsur, üzerinde durulmaya en çok değen unsurdur. “her işaret başka bir şeye dönüşmeye meyillidir, hatta tam karşısına bile”¹⁸

Bu ‘çalıntılama’ ve ‘saptırma’ yöntemleri günümüz sanatının da önemli bir parçasıdır. Bu anlamda sokak sanatçılarının bazı markaların amblemleri üzerinde yaptıkları çeşitli oyunlarla (tahribat, olumsuzlama) değiştirmeleri örnek olarak göstermek mümkündür. Sokak sanatının en popüler formlarından biri, halihazırda billboard’larda bulunan reklam ilanlarındaki mesajları sticker’lar ya da başka araçlar kullanarak başka bir absürd şeye ‘dönüştürmek’. Bu gibi işler hem amaçladıkları dikkati daha çabuk şekilde çekiyor, hem de bu sanatın var olma sebebi olan ‘sokaklarımızı geri istiyoruz’ savunmasını zeki bir şekilde uygulamaya koyarak hakkını veriyor.

Sokak sanatçıları, medya ve politikacı imgelerini bir araya getirerek Guy Debord’un “gösteri toplumu” olarak tanımladığı sityasyonist stratejiyi, Pop sanat gerçekçiliği ile gösteriyor. Debord’a göre bu medya imgeleri derlemesinde çelişki yok:

“Bu gösteri, tıpkı modern toplum gibi hem bir bütün hem de parça parça, birlikteliğini ayrımlar üzerine kuruyor. Ama çelişki gösteride tezahür edince anlamı tersinmesiyle bir çelişki oluşturuyor, böylece gösterilen ayırım bütünleştiriyor, ancak gösterilen birlik bölünüyor”¹⁹

¹⁸ Marcus, Greil “ ‘Lipstick Traces’ A Secret History of the Twentieth Century” (Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi),çev.Gürol Koca, Ayrıntı Yay., İst.1999,s.414

¹⁹ Debord, Guy “La Societe du spectacle” (Gösteri Toplumu),Çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay. 1996 ist. s.55

1956'da Guy Debord "methods of detournement" da (saptırma yöntemleri): "İnsanlığın edebi ve sanatsal mirası partizan propaganda amaçları doğrultusunda kullanılmalıdır. [...] Nereden alınırsa alınsınlar, herhangi bir öge yeni kombinasyonların oluşmasını sağlayabilir. [...] Herhangi bir şey kullanılabilir. Söylemeye hiç gerek yok ki kişi bir çalışmayı düzeltmekle ya da zamanı geçmiş çalışmaların muhtelif parçalarını yeni bir çalışmaya katmakla sınırlandırılmamıştır; kişi ayrıca 'alıntılar'ın körü körüne kopya edilerek korunmasını ahmaklara bırakarak herhangi uygun bir biçimde bu parçaların anlamlarını değiştirebilir."²⁰

Bütün biçimleri sıfır değere indirgeme çabasının yanı sıra, birbiriyle ilgisiz görünen fenomenlerin yan yana getirilmesi, yirminci yüzyıl modernist sanatının temel taktiklerinden biriydi. Bu taktiğin ardında, estetik katagorilerin yanlış olduğu kanıtlanabilirse, toplumsal sınırların **inşa edilmiş** yanılsamalar olduğunun açığa çıkarılabileceği, böylelikle dünyanın değiştirilebileceği fikri yatmaktaydı. Şeyler göründükleri gibi değildir: o zamanlar iletilmek istenen mesaj buydu, şimdi, sokak sanatçıları tarafından iletilmek istenen mesaj da budur. Sokak sanatının ulaşmak istediği durum bir şekilde önceden de başka yollarla ulaşılmaya çalışılmıştır ve bu anlamda da lettrist'lerin veya punkların tavrı üzerinden bir yorum çıkartmak gerekir. Sonuç itibariyle sürekli aralarında paslaşan bu insanların ortak bir problemi vardır. Demek istedikleri şey aynıdır ve sürekli birbirlerine atıfta bulunmaktadır. Örneğin: LE'nin 1953 yılına ait duvar yazısı "ASLA ÇALIŞMA", Mayıs '68'de duvar yazısı olarak tekrar kullanılmış, 1977'de ise Sex Pistols'ın "seventeen" adlı parçasının sözlerine geçmiştir: "We don't work / I just feed / That's all I need" (biz çalışmayız / sadece karnımı doyururum o kadar / İstedğim hepsi hepsi bu kadar.

Parıltılı şehrin ufak tefek parçaları, LE'nin dikey getto ve apartman morgu adını verdiği yeni yapılar dünyanın dört bir yanında yükselmeye başlamıştı". Bu çalışma "en berbat baskıcı güçler"e hizmet ettiği için diyordu Wolman, "tümüyle yok olacak" ve çok geçmeden Sitüasyonist Enternasyonal bu yok oluşu gerçekleştirmek üzere oluşturulacaktır ve bunu gerçekleştirmek için grubun yapacağı tek şey takviyeli

²⁰ Debord, Guy "Methods Of Détournement" İçinde: Situationist International Anthology, Ed. Ve Çev. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), s.9.

betonarmeye karşı düzgün yazılmış sözcüklerle ileride birer duvar yazısı olarak anılacak olan teoriler sunmak olacaktı...

Sokak sanatı ve sitüasyonistler arasındaki ilişkiyi ve önceki Uluslararası Harfçilik akımını (Lettrist Enternasyonal; LI) düşününce, bereketli topraklara adım atıldığı anlaşıyor. “Lettrist” (Harfçi) sözcüğü sokak sanatçılarının kaligrafisinden tutun, 1950’lerin ve 60’ların pek bilinmeyen ses şiiri üzerine Fransız akımına uygulanabilir. Durumcuların incelediği şehrin “zihinsel haritası” kelimenin tam manasıyla sokak sanatçıları tarafından şehrin duvarlarına yazılmış durumda. Dada’dan, Harfçilere, Durumcular’dan Punk’a kadar bir takım özelliklerin ve eğilimlerin benzerliği gözden kaçmamakla birlikte bu incelenen unsurlar sokak sanatı hareketinde de devam etmektedir. “Sokak sanatçıları ait oldukları şehir hayatını pasif bir biçimde kabul etmezler; bunu aktif bir biçimde değiştirme çabası içindedirler. Bu manzaradaki rollerini kabullenmezler; bir ilerleme kaydetmek, bir iki sahne başlatmak veya tüketici olarak yaşamak gibi gayeleri yoktur. Kendilerine sunulan kitlesel medya imgelerine sahip oldukları konusunda ısrarcıdır ve bu şeylere sahip olan kişiler olarak ‘geçici yollar’ (bu imgelerin anlamını alt üst etmek için daha çok stüasyonist pratik kullanılır) kullanırlar ve bunları değiştirirler.”²¹

2.2.1.1. '68 Mayıs'ı :

Adını Fransız Devrimi sırasında Jacques Roux’nun başını çektiği radikal bir gruptan alan ve SE hayranlarından oluşan **Enrages** (Fransızca’da kuduruklar, fanatikler, çılgınlar anlamına geliyor), 1968’in başlarında Paris Üniversitesi’nin seçkin, sol görüşlü hocaların ağırlıkta olduğu bir fakültesinin bulunduğu Nanterre’de kuruldu: Lefebvre, Alain Tourraine, Jean Baudrillard ve Edgar Morin gibi hocalar. Enrages duvarları sloganlarla bezedi “ZAMAN ÖLDÜRMEYEN YAŞA”, “CAN SIKINTISI HER ZAMAN KARŞI-DEVİRİMCİDİR”, “TARTIŞILABİLECEK HERŞEY TARTIŞILMALI” ve dersleri iki ay engelledi. Mitingler düzenlenir;

²¹ Holsworth, Mark “Tamanui, Street Art and Situationists”
[<http://markcritic.artsblogs.com/blog/blog.asp?entryId=70691>] 1 feb. 2007

insanlar verdikleri dersleri sorgulamaya başlarlar, sonra üniversiteyi, sonra da üniversite fikrini. Enrages kampüsün girişine devasa bir pankart asar: “ASLA ÇALIŞMA”, çok geçmeden kimse çalışmamaya başlar. Kargaşa sürer, basında yer alan haberler büyüdükçe büyür ve 2 Mayıs’ta Nanterre dekanı üniversiteyi kapatır.

1960’ların sonundaki öğrenci muhalefatinin yöntemleri naif olması nedeniyle kolaylıkla dışlanmasına rağmen hareket aslında, “oyun”un özgürlük anlayışı ile Guy Debord’un ardılı Fransız aydınlarının değimiyle “gösteri toplumundaki ticarileşmiş eğlence biçimlerini” karşılaştıran düşünce biçimlerinden beslenmiştir. 1920’lerde Fransa’daki Gerçeküstücüler oyun biçiminde gerçekleştirdikleri absürd ve amaçsız eylemleri politik bir duruş olarak desteklemiş ve bu yüzden kapitalist ekonominin yararcılığı tarafından kullanılamamıştır. Bu gelenek Debord’un da yer aldığı bir sanatçı ve yazarlar topluluğunun 1957 yılında kurduğu Situationist International (durumcu enternasyonal) tarafından yeniden ele alınmış ve Mayıs 1968 Olayları’yla doruk noktasına ulaşmıştır.

“Situationistler Marx’ın kapitalizmin koşulları içerisinde emeklerini satarak metalaşan insanların konumu olarak tanımladığı “meta fetişizmi” teorisinden yola çıkmış ancak vurguyu üretimin yarattığı etkiden kitlesel tüketimin etkilerine yönlendirmiştir. Situationistler kitle-kültürü tüketiciliğinin “gösterileri”, zorla kabul ettirdiği uysal eğlence biçimleri ve içi boş zevk bağımlılıkları ile geleneksel toplumsal ilişkilerin samimiyetini erozyona uğrattığını savunmuşlardır.”²²

1966’da Strasbourg Üniversitesi’nin bir grup sitüasyonist sempatzanı önderliğinde öğrenci birliği tarafından işgal edilmesinin ve 1968’de Mayıs hareketleri döneminde Cumhurbaşkanı de Gaulle’ün “olumsuz olmaktan zevk alan” birkaç insanı suçladığı, ancak bu birkaç insanın nasıl olup da başkanı olduğu hükümeti dağılmanın eşiğine getirdiğini açıklayamadığı o konuşmasına vesile olan patlamanın ardındaki SE, “esrarlı enternasyonal” olarak ün yapar. Bu birkaç insan, de Gaulle’ün sözleriyle, “ister doğudaki komünist toplumlar isterse Batı’daki kapitalist toplumlar olsun, modern topluma, tüketim toplumuna, teknoloji toplumuna

²² Clark, Toby ; “Art and Propaganda in the Twentieth Century The Political Image in the Age of Mass Culture” (Sanat ve Propaganda ‘Kitle Kültürü Çağında Politik İmge’) (çev: Esin Hoşsucu, Ayrintı yay. İst. 2004) s.185

karşı bir ayaklanma içerisinde.” “sitüasyonistlerin marifeti”, diye yazar Eylül 1969’da *International Situationniste*’in 12. ve son sayısında, “ modern toplumdaki isyanı harekete geçirecek yeni odaklara işaret etmelerinden ileri gelir”; bu isyan bu toplumun mutluluk fikrine, hayatta kalma zihniyetine, yaşam standartlarında meydana gelen herhangi bir yükselmenin “can sıkıntısı standartlarında” belli bir yükselmenin meydana gelmesi anlamını taşıdığı bir dünyaya, dili kendi yanlışlığı tarafından, en ufak bir reddedişin dahi ardında herkesin anlayabileceği bir ‘hayır’a dönüşüvereceği kadar iğdiş edilmiş bir dünyaya karşı gerçekleştirilecek bir isyandı. “insanlar bizim yazdığımız şeyleri yaptılarsa,” diye yazar sitüasyonistler son bir kez, “ bunu, yaşadığımız ve bizden önce birçok kişinin yaşadığı olumsuzlukları dile getirdiğimiz için yaptılar.”

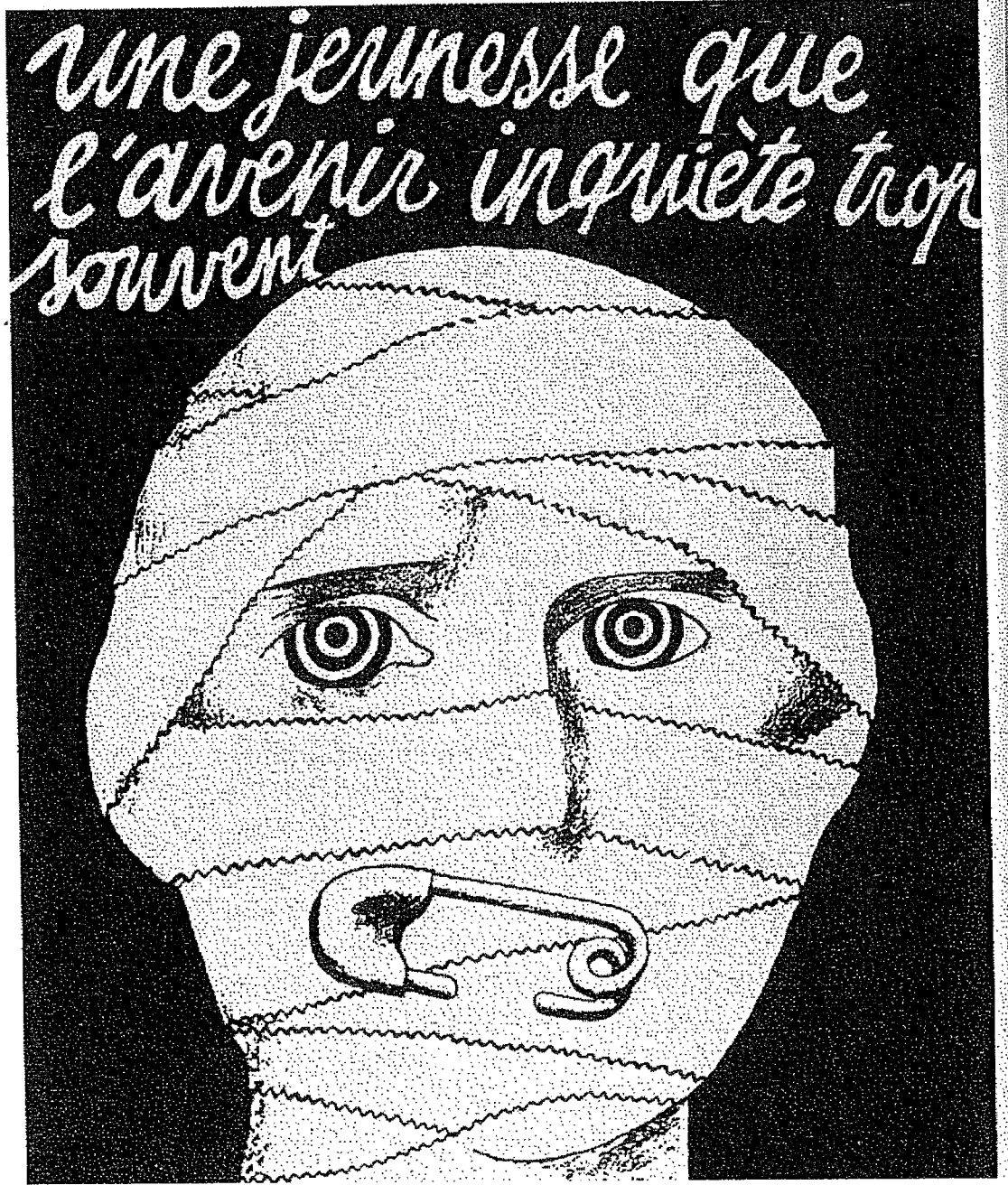
Gençlik kendisini şiddete ve geri çekilmeye maruz bırakıyordu, çünkü “efendilik” sistemi tarafından iliklerine kadar sömürülüyordu; LE’nin dünyayı değiştirmek üzere gençleri sokaklara çağırması bu yüzdendi.

Harekete katılan öğrencilerin bazıları aşırı kalabalık, bütçesi yetersiz ve giriş çıkış kontrol etmek için çitlerle çevrilmiş okullarda gerçekleştirilen eğitim sisteminde reform yapılması talebinde bulunmuştur. Muhafazakar ve soğuk öğretim metodlarından şikayetçi olan öğrencilerin, esneklikten yoksun, modası geçmiş otoritaryen Fransız kurumlarına ve özellikle Gaullist hükümete bakışları gittikçe olumsuzlaşmıştır. İşçi eylemleri düzenleyen küçük “eylem komiteleri” ağı üniversitelerden fabrikalara yayıldıkça radikal öğrenci liderleri mücadeleye evrensel bir devrim perspektifinden bakmaya başlamıştır. Katılan birçok kişiye göre bu ayaklanma ne reformlar ne de dünya devrimi için değil, düşüncelerin yaygın şekilde değişmesi için gerçekleşmiştir. Bu anlayış duvar yazılarında, keskin bir düşünce gücü yansıtan afişlerde, grafik çalışmalarında ve gençlik sloganlarında bir patlama yaratmıştır: “şiir sokaklardadır... Gerçekçi ol ve imkansız iste...Eylem, tepkisel değil yaratıcı olmalıdır...Komşularınızla konuşun...Yüreğinizin pencerelerini açın...Birbirinizi sevin...Ne olursa olsun pişmanlık yok.”²³

²³ Clark, Toby ; “Art and Propaganda in the Twentieth Century The Political Image in the Age of Mass Culture” (Sanat ve Propaganda ‘Kitle Kültürü Çağında Politik İmge’) (çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay. İst. 2004) s.183

1978 Mayıs'ında, Los Angeles'ta yayımlanan punk dergisi **Slash**'te içindekiler sayfasında yer alan bir notta o sayının "on yıl önce hayatı değiştirmeye uğraşan bir avuç **enrages**'a adandığı belirtilmiştir. Bu yazının hemen yanında, '68 Mayıs'ında sanat öğrencilerinden oluşan Atelier populaire isimli grubun yaptığı, bir dönemlerin meşhur "une jeunesse que l'aveir inquiete trop souvent" (gelecek kaygısından nasibini fazlasıyla almış bir gençlik) afişi yer almaktaydı: afiş, başı sargılarla çepeçevre sarılmış ve ağzı çengelli iğne ile tutturulmuş genç bir kıızı resmeder. On yıl öncesi hakkında, ABD'nde artık unutulmuş olan '68 Mayıs ile ilgili yapılmış gerçek bir arkeolojik bir çalışmaydı bu. O tuhaf dönemlere, Paris'in banliyölerindeki üniversitelerde meydana gelen bir iki önemsiz kargaşanın birbirine zincirleme bir reddiye hareketine dönüşüverdiği –önce öğrencilerin, sonra fabrika işçilerinin, tezgahtarların, profesörlerin, hemşirelerin, doktorların, atletlerin, otobüs şoförlerinin ve sanatçıların çalışmayı reddettiği, caddelere döküldüğü, barikatlar kurduğu ve polisle çatıştığı ve ya çalıştıkları yerlerin aleyhinde hareketlere katıldığı, oraları işgal ettiği, bağlı oldukları sendikaları, dernekleri başlarından def ettikleri, çalıştıkları yerleri birer tartışma laboratuvarına dönüştürdükleri, Paris'teki duvarların alışılmamış sloganlarla baştan başa boyandığı-, on milyon insanın modern toplumun açık bir uyarlamasını askıya aldığı dönemlere çok farklı bir dönüştü bu. "Mayıs ayaklanmasının o kargaşa ve hengamesinde öğrencilerin sloganları ile haykırışları" diye yazar Bernard E.Brown, '68 Mayıs'yla ilgili benzersiz akademik çalışması *Protest in Paris*'te, "kitlese bir kendiliğindenlik hareketi ve bireysel yaratıcılık ürünleri" olarak değerlendirildi. Ancak ondan sonradır ki bu sloganların hemen hepsinin sitüasyonistlerin yayımladıkları bildiri ve broşürlerde yer alan tutarlı ve ayartıcı bir ideolojinin fragmanları olduğu anlaşıldı...

DEVİRİM, UGRUNDA KURBAN OLMAK ZORUNLU HALE GELDİĞİ ANDA YOK OLUR / YASAKLAMAK YASAKTIR / NE TANRILARI İSTERİM NE DE EFENDİLERİ / KAHROLSUN SOYUT OLAN, YAŞASIN GEÇİCİ OLAN / TANRI ÖLDÜ, ARDINDAN DA SANAT / KAHROLSUN AÇLIKTAN ÖLMEMEYECİMİZİ TEMİN EDİP SIKINTIDAN ÖLDÜREN BİR DÜNYA / CLUB MED, BAŞKA İNSANLARIN SEFALETİNDE UCUZ BİR TATİL / PATRONLARI DEĞİŞTİRME, YAŞAMIN ÇALIŞTIRILMASINI DEĞİŞTİR / ASLA ÇALIŞMA / FIRSAT SİSTEMLİ BİR ŞEKİLDE KEŞFEDİLMELİ / MERHAMETSİZ OL / ÇOK TÜKETEN AZ YAŞAR /ZAMANI ÖLDÜRMEYEN YAŞA KENDİNİ SINIRSIZ ARZUYA KOYVER GİTSİN /GÜNDELİK HAYATA DAİR AÇIK İMALARDA BULUNMADAN, AŞKIN YIKICI TARAFLARINI, KISITLAMALARIN REDDİNİN OLUMLU TARAFLARINI ANALMADAN DEVİRİM VE SINIF MÜCADELESİ HAKKINDA AHKAM KESENLERİN AĞIZLARI CESETLERLE DOLUDUR / KALDIRIM TAŞLARININ ALTINA DAL SAHİLİ GÖRECEKSİN!



Resim 15: Atelier Populaire "Gelecek Kaygısından Nasibini Fazlasıyla Almış Bir Gençlik" afişi,
Mayıs 1968



Resim 16: Jamie Reid'in Sex Pistols için hazırladığı el ilanı, İngiltere, 1977

Daha çok da öğrencilerin gösterileri sayesinde Mayıs ayaklanmasında modern dünyaya ve onunla ilgili bütün işlere karşı ihtirash, gizemli ve ilksel olana vurgu yapan büyük bir protesto sesi yükseldi... daha çok onların sayesinde Mayıs ayaklanmasında modern dünya ile onun bütün meşgalelerine karşı tutkuyu, gizemi ve ilksel olanı içinde barındıran devasa bir protesto ortaya çıkabilmişti. 1969'da Internationale Situationniste'in (I.S.) yirminci ve son sayısı ise o dönem için "yeni bir çağın başlangıcı" başlığını atıyordu. "yeni bir çağın başlangıcı"nın, adi kağıda basılı, İngilizce'ye kötü bir dille çevrilmiş bu kitapçığın baskısının piyasadan kalkışından yıllar sonra Slash okuyucularından, gayri resmi '68 Mayıs TATİLini*, hatırlamaları bekleniyordu. Slash okuyucuları Atelier populaire afişine gelişi güzel bakıyor, sonra da Jamie Reid'in "God Save the Queen" için yaptığı ve II. Elizabeth'i dudaklarında bir çengelli iğne ile resmeden o meşhur foto kolajına bakarak aralarında ilişki kuruyorlardı. "Sonuçlarını 1968 yılında gösteren 1960'ların devrimci umutları" diye yazıyordu. John Berger 1975'te,

"Şimdi artık engellenmiş veya ortadan kalkmış durumdadır. Birgün bunlar yeniden ortaya çıkacak, dönüştürülecek ve daha farklı sonuçlara yol açarak yeniden yaşanacaktır. Bunun böyle olacağını sadece belirtiyorum, yeni umutların eskilerle arasındaki farkın ne olacağına ilişkin herhangi bir kehanette bulunmuyorum. Bu gerçekleştiği zaman, sitüasyonist programın (veya anti-programın) o dönemlerin umutsuz gücünü ve seçkin zayıflığını uç yöntemlerle yansıttığı o tarihi on yılın en akli başında ve en saf politik formülasyonu olduğu anlaşılacaktır muhtemelen". (John Berger, 1975)

John Berger'in de belirttiği gibi engellenmiş ve ortadan kalkmış gibi görünen bu durumlar büyük oranda punk felsefesinde, sokak sanatında ve hatta güncel sanatta tekrar gün ışığına kavuştu. Punk kültürünü büyük oranda etkilemiş olan bu sitüasyonist pratik günümüz sanatının ve dolayısıyla sokak sanatının da önemli bir parçasını oluşturmakta. '68 Mayıs'ında öğrenci protestoları döneminde yaşanan bu isyanlar ve bunların yansıması olan sloganlar, posterler günümüzde sokak sanatçılarının kullanım amacından çok da farklı görünmüyor.

* "Tatil" fikrinin yabancılaşma ile tahakkümün halkalarından biri olduğu, modern hayatın yanlış vaatlerinin bir simgesi olduğu düşüncesinde olan Sitüasyonist tema 1968 Mayıs'ında Paris'te duvar yazısı haline gelen , sonra da öyle görünüyör ki "Holidays in the Sun"(punk grubu sex pistols'ın bir şarkısı)' a dönüşen CLUB MED- BAŞKA İNSANLARIN SEFALETİNDE UCUZ BİR TATİL gibi bir anlayışı içinde barındırıyordu.

Hatta bunlara çağdaş sokak sanatının ilk örnekleri demek çok da yanlış sayılmaz. Tabii ki biçimsel olarak çok daha fazla gelişmiş olmakla beraber hala aynı felsefeyi içinde barındırmaktadır. SE'nin çalışmaları her zaman kaba sloganlarla ifade ederdi: "ARZULARIM GERÇEKLİK BENİM İÇİN, ARZULARIMIN GERÇEKLİĞİNE İNANDIĞIM İÇİN" Fakat bu sloganlar aynı zamanda şifreliydi, içlerinde anlatılmamış hikayeler barındırır, bir cümlede bütün bir varoluş tarzını özetler nitelikteydi; tıpkı günümüz sokak sanatında olduğu gibi., şifreli slogan LE'nin mirası olarak da bizzat dönüştürülebilir bağlayıcı bir etkendi zaten; doğru zamanda, doğru mekanda, doğru duvara yazılmış, doğru bir yazıydı. "Eserlerimiz Louvre Müzesi'nde sergilenmeyecek, bu kesin," diye yazar LE 29 Nisan 1955'te *Potlatch*'ın 19. sayısında LE, duvar afişleri için tasarım yapıyorduk gibiydi diyordu Bernstein, Dahou, Debord, Fillon, Vera ve Wolman.

2.2.2 Punk Tavır:

Sokak sanatı, daha önce de belirttiğimiz gibi birçok altkültürden beslenmiştir. Belirttiğimiz bu altkültür pratiklerinden, imajlarından ve felsefelerinden yola çıkarak onları dönüştürmüş ve birbirleri arasındaki ilişkilere vurgu yaparak kendine bir kimlik oluşturmaya başlamıştır. Bir önceki bölümde anlattığımız, sitüasyonistlerle olan ilişkileri dışında, yine sitüasyonistlerden etkilenmiş diğer alt kültürler olan punklarla, dadaizm, fütürizm gibi avantgarde akımlarla olan iletişimleri yadsınamayacak düzeydedir. Punklara dadaistlerden yadigar kalan foto-kolaj gibi teknikler punk fanzinlerinde sıklıkla kullanılmakla birlikte bu fanzinler kendi grafik tarzlarını oluşturmuş ve sokak sanatında da etkili olmuştur.

Bu bölümde punk kültürü ağırlıkta olmak üzere, bu altkültürler hakkında kısaca bilgi verip aralarındaki ilişkilere değinilecektir.

İngiltere'de 1970'lerin sonlarındaki Punk sahnesi, Punk akımının gerçek özüdür yani, bu tarz ilk kez burada billurlaşmış ve popülerlik kazanmıştır. Bu akımın üyeleri çoğunlukla, İngiltere'deki ekonomik durumdan büyük zarar görmüş olan alt-sınıftan beyaz gençlerdi. 'geleceklerinin olmadığını' (no future) ve hayatlarını hakketmedikleri avantajlara (para ve politik güç vb.) sahip kişilerce yönetilen bir

toplum tarafından baştan belirlendiğini düşünüyorlardı. İş bulamayacaklardı ya da son derece sıkıcı, hiçbir yaratıcılık olanağı taşımayan ve çok az kazandıran işlere mahkum olacakları gerçeği onları bunaltıyordu. Kendilerinden önceki avangard akımların üyeleri gibi onlar da anti-burjuva ve anti-kapitalisttiler.

Britanya’da anarşi, altmışların sonunda, öğrencilerin protestoları, eylemleri ve çatışmaları sırasında gençlik kültürüne nüfuz etmekle kalmadı, yetmişli yıllarda da alternatif komünler ve kooperatifler hareketinde açığa çıktı. Anarşistler, anarşizmin sadece bir inançlar sistemi olarak değil, aynı zamanda bir hayat tarzı olarak gören “karşı kültür” içinde de önemli rol oynadılar. Giysileri ve tavırları siyasal görüşlerine uyarlandı ve yeni özgür kurumlar yaratmaya çalıştılar. Tek başlarına kalarak kendi hayatlarını yaşamaya çalışan “hippiler” ve “gezinler” arasında alternatif bir şebeke geliştirildi. Yetmişli yılların sonuna doğru, kent gençliği arasında punk formunda bir anarşist tutumlar ve semboller patlaması yaşandı. Sex Pistols’un ilahisi *Anarchy In the UK* (birleşik krallıkta anarşi) 1977’de müzik listelerinde fırtına gibi esti, anarşi ile punk ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlandı: “Ben bir anarşistim/İsa Karşıtım” diye haykırıyordu Johnny Rotten. “No Future” (gelecek yok) diyorlardı.

*“Tanrı ve Devlet, iş ve seks, ev ve aile-hepsi burjuva hayat tarzının teker teker devirdikleri dayanaklarıydı; hepsi insanlara daha iyi bir keyif sağlayabilen müzik aracılığıyla lanetlendiler. Johnny Rotten, anarşist bir tarz edindi ve ilk dört şarkısı bilinçli ya da bilinçsiz olarak müziğe dönüştürülmüş bir isyanın yankısı oldu. Gene de bu, bütünüyle yeni bir fenomen değildi. Grubun grafik sanatçısı Jamie Reid ve menajeri Malcolm McLaren, etkisi İngiliz sanat kolejlerinde altmışların sonunda ve popüler müzik alanında yetmişlerde hissedilen Situationistlerin teori ve etkinliklerinin gayet iyi farkındaydılar.”²⁴**

1976’nın sonlarına doğru Londra’da “Anarchy in the U.K.” isimli plak piyasaya çıktığında, dört kişiden oluşan Sex Pistols isimli Punk grubunun ve sözlerini vokalist Johnny Rotten’ın yazdığı bu parça, bir zamanlar Paris kökenli entelektüellerden oluşan bir çevrenin kullandığı eleştiri tarzını damıtmış kaba bir şiir üslubunda bestelemişti. Daha önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi; İlk olarak

²⁴Marshall, Peter; “**Demanding the Impossible A History of Anarchism**”(Anarşizmin Tarihi *İmkansız İstemek*),İmge yay. Çev. Yavuz Alogan, 2003,s.681

1952’de Lettrist Enternasyonal adı altında toplanan, daha sonra 1957’de Avrupalı avangart sanatçıların bir konferansında Sitüasyonist Enternasyonal adı altında tekrar bir araya gelen bu Paris’li entelektüeller gurubunun kötü şöhreti, eleştirisinin dayandığı öncüller kaba bir dille sloganlara aktarıldığı ve Paris’teki duvarlara baştan başa spreylere boyalarla yazıldığı Mayıs 1968 ayaklanmasında iyice artmıştı.

Punk politikası ve estetiği ile her ne kadar farklıysa da, 20.yy avangardında yer alan bazı akımların politik ve estetik anlayışlarıyla pek çok benzerlik taşır. Tıpkı avangard gibi Punk’ta devrimcidir. Kurumsallaşmış sanat kuramları ile tekniklerine olduğu kadar, bunları yaratan topluma karşı da bir tepkidir. Sanatçıyı bir devrimci olarak görür ve geleneksel değerlerden ortaya çıkan bir dünya görüşü yerine, dünyayı daha uygun bir şekilde yansıttığını düşündüğü bir felsefeyi savunur. Ayrıca, bir sanatçı dünyası -özellikle sanata yönelmiş bir toplum- yaratır. ‘Avangard’ terimi, iki düz anlamı ‘öncü kuvvet’tir (advance guard), Punk’ın ‘new wave’ (yeni dalga) anlayışıyla karşılaştırılabilir. Her ikisi de değişime öncülük eden etkin güçleri tarif eder.

Peter Bürger’e göre:

“Avangardist eser, anlamının yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenim bırakmaz; yaratıldığı kadarıyla izlenimse, tek tek parçalara başvurularak açıklanamaz çünkü artık o parçalar bir amaca tabi değildir. Alımlayıcı, anlam varma noktasındaki bu reddi, şok şeklinde tecrübe eder. Avangardist sanatçının amacında budur, anlamın bu şekilde reddedilmesiyle, eseri okuyanın dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine çekmek ister. Şokun, yaşam tarzının değiştirilmesi yönünde bir uyarıcı olması amaçlanır, estetik içkinliği kırmanın, alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmanın aracıdır.”²⁵

Punk müziğinde de benzersiz olan şey dünyayı değiştirme arzusudur. Bu arzu, tarihin bir nesnesi olarak yaşamak yerine öznesi olarak yaşamayı, insanın, bir şeyleri gerçekleşmesi doğrudan kendi eylemlerine bağlıymış gibi yaşamasını talep etmekle başlar işe ve bu taleple kapılar tamamen özgür bir “sokağa” açılır. İnsanların günlük yaşamına, seyirci ile kendisine lanetler yağdırarak bu müzik, bütün bu şeylerin doğal olgular olarak değil de, ideolojik kurgular şeklinde algılanarak

²⁵ Bürger, Peter; “*Theorie der Avantgarde*” (avangard kuramı), çev. Erol Özbek, İletişim Yay. 2003, ist. s.152

yaşanmasını, bunların insan eliyle yapılmış şeyler olduklarının, bu nedenle değiştirilebileceklerinin anlaşılmasını sağlamayı kısa yoldan mümkün kılar. Kabul etmemizin istendiği bir hayatın yanlış olduğuna dair inancımızın dışında hiçbir şey doğru değildir. Hiçbir şey doğru değil idiyse her şey mümkündü. Pop camiasında, toplumun genelde daha çok simgeler üretmek ve bu simgeleri etkisizleştirmek için koruduğu arenada, Johnny Rotten gibi bir hiçin sesini duyurabildiği yegane camiada bütün kurallar yerle bir oldu. Pop müziğin o güne kadar hiç sahip olmadığı tonlamalarla, pop müziğin o güne kadar hiç iletmemiş olduğu talepler dile getiriliyordu.

Greil Marcus, *Ruj Lekesi* adlı kitabında Johnny Rotten'ın amacının, bütün hiddeti, zekayı ve gücü bünyesinde toplayıp bunları dünyaya saçmak, dünyanın dikkatini çekmek, dünyanın en çok bağına bastığı üzerine toz kondurmadığı inançları hakkında şüpheyi düşmesini sağlamak, onu işlediği suçlara karşılık karabasanlar içinde kıvrandırmak olduğunu söyler.

Anarşi, kışkırtıcı müzik, giyim ve hayat tarzı içinde gelişerek ayrı bir kültür oluşturan Punk'a, kendi şok taktiklerini ve kendine güven dürtüsünü kazandırdı. (tıpkı dadaizmin yaptığı gibi) Bu yeni anti-elitler, "bizler küçük aylaklarız" diyorlardı, "hiçbir şeye aldırmayız". Daha sonra Clash, "süpermarkette kaybolmak" adlı parçada "güvenceli kişiliği" reddederek modern İngiliz yabancılaşmasını açığa çıkardı. Mekons, The Slits, X-ray Spex ve Subway Sect gibi gruplar müzikal yıkıcılığı sürdürdü. 1980'lerin sonunda Situationistlerden ve anarşist teorilerden bir diğer post-punk anti otoriter eğilim, İskoçya'daki "özgür üniversite" kolektifi çevresinde ve *Smile, Here and Now* gibi yayın organlarında ve daha bilimsel bir yayın organı olan *Edinburgh Review* sayfalarında ortaya çıktı. "Yeni liberter yazarların çoğu Bağırğan ve Dadaist şiirsel söylem geleneği içinde yer almaktaydı. Bu yazılarda, olgu ve kurgu, tarih ve mit kaynaştırılır ve 20.yy sanatında (sokak sanatında olduğu gibi) ilkel olan uygar olanın karşısına kondu. Ajit-prop'a başvurmakta olsa, kültürü siyasallaştırmaya ve gündelik hayatı dönüştürmeye çalıştılar."²⁶

²⁶ Marcus, Greil " 'Lipstick Traces' A Secret History of the Twentieth Century" (*Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*), çev. Gürol Koca, Ayrıntı Yay., İst.1999, s.440-441

Punk akımının üyeleri kendilerini sık sık ‘yeni-Dada’ olarak anarlar. Örneğin, yaşananlara dair içeriden bir bakış sunan *Punk* adlı kitaplarında yazarlar şöyle der: “Sert, saldırgan bir ortamdı. Grafiti, kolaj ve giyimde, yani Punk’ın tüm unsurlarında yeni Dadacı bir tat mevcuttu.” (Blair ve arkadaşları, 1978, 102). Konserler ‘yeni-Dadacı’ performanslar olarak da ilan edilmekteydi. Punklar kendilerini Fütürist akıma da yakın hissetmişlerdir. Örneğin Belsito, Davis ve Kester *Street Art* adlı kitaplarında şöyle bir ithafta bulunurlar:

Bu kitap aşağıdakilerin yazarı olan Fütürist akımdan şair ve hayalperest Filippo Marinetti’ye (1976-1944) ithaf edilmiştir:

“Tehlike aşkının, tehlike ve gözüpeklik tutkusunun şarkılarını söylemek istiyoruz.”

“Mücadelenin güzelliği dışında hiçbir güzellik, saldırgan yapıda olmayan hiçbir başyapıt kalmadı artık.”(1981).²⁷

Punklar giyim kuşamdan, Rus Fütüristlerinin yaptıklarına çok benzer bir şekilde devrimci bir unsur olarak yararlanmışlardır. Fütürizm, Filippo Marinetti tarafından, onun Paris’te çıkan *Le Figaro* gazetesinde yayımlanan “Fütürizmin Kuruluşu ve Manifestosu” başlıklı yazıyla 1909’da adını duyurmuştur. 20.yüzyıl avangardındaki diğer akımlar gibi görsel sanatları, yazını ve performansı (gösteri) kapsayan disiplinler arası bir akımdı. Geleneksel sanat biçimlerinin alaşağı edilmesi, doğallık-karşıtı anlatımlar ve seyirci katılımı ön plandaydı. Rus Fütüristleri “fütürizmelerini halka taşımışlardı: saldırgan giysiler içinde –suratları boyalı, kafalarında silindir şapkalar, kadife ceketler, küpeler ve üzerine astıkları turp ve kaşıklarla- sokaklarda dolaşmışlardı” (Goldberg, 1979,22). Toplumsal yargılarını sokağa taşımak isteyen Punk’lar da, Londra’daki King’s Road’da üzerlerinde zincirler, köpek tasmaları, rengarenk saçları ve korku filmi tarzı makyajlarıyla voltalayarak, benzer şekilde halkı rahatsız etmişlerdi.²⁸

²⁷ Belsito, Peter, Davis, Bob, Kester, Marian. *Street Art: The Punk Poster in San Francisco*: Last Gasp, 1981,s.19

²⁸ Young, Tricia Henry; *Punk: Bir Alt kültürün Oluşumu*, Dost Kitapevi, 1999, Ankara, s 17

Punklar yaşamlarına uygun düştüğüne inandıkları bir estetiği kurmaya uğraşırken, önceki avangard akımların üyelerince uygulanmış devrimci taktiklerin çoğunu aynen kullanmışlardır. Daha önce belirttiğimiz gibi; dadaistler ve situasyonistlerle ve dolayısıyla da güncel sokak sanatıyla olan benzerlikleri de dikkat çekicidir: ayrıksı giyim tarzı, sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların bulanıklaştırılması, görünüşte asla yan yana gelmeyecek nesneleri ve davranışları bir araya getirme, seyircinin kasıtlı olarak kışkırtılması; (birebir dahil edilmesi). Bu dadist performanslarda da sıkça kullanılan yöntemlerden biriydi. Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'sünde (çeşitli fütürist performanslarda olduğu gibi) kullanılan küfürler ve oyuncuların küstahça tavırlarının karşısında seyircilerin ayaklanması meşhurdur; Richard Huelsenbeck'in savaşa övgüler yağdırdığı, ekspresyonizme saldırdığı, izleyicileri aşağıladığı Berlin'deki kışkırtıcı performansı da benzer protestolarla karşılanmıştır. Punk kültüründe ise bunun yankıları hiçbir eğitim almamış icracıların kullanılması ve kabul görmüş gösteri biçimleri ile usullerinin keskin bir şekilde yeniden düzenlenmesi ya da düzensizleştirilmesi şeklinde tekrarlanmıştır.

Tricia Henry Young Punk ile avangart arasındaki bağlantıyı şu şekilde örneklendirir:

*“ Punk ile avangart arasındaki bağlantı devrimci ve asi tavırlar olarak iki paydadadır. ‘Çiğ’ malzemenin kullanımı –teknik eğitim yoksunluğu veya bunun aşılması- bir diğer paydadır. Örneğin, Duchamp’ın ‘hazır-yapıt’ları ve Johnny Rotten’in şarkı söyleme yeteneğinden ziyade saldırgan görünüşü nedeniyle Sex Pistols’ın solistliğine seçilmesiyle karşılaştırılabilir. Bu iki örnekte de teknik ustalıktan daha çok entelektüel ustalık öne çıkar, burada ustalık teknik eğitimden çok fikirlerin özgünlüğü anlamındadır”.*²⁹

Resim 17: Bir punk’ı tasvir eden stencil örneği, İngiltere



²⁹ a. g. y. s, 20

Çeşitli altkültürler arasındaki zor fark edilen bağlantılar ayrılmaz bir biçimde birbirini tamamlar. Situationistlerin, modern kültür eleştirileri, yaratıcılığı övmeleri, gündelik hayatın dolaysız dönüşümü üzerinde durmalarıyla, anarşist teoriyi hiç kuşkusuz zenginleştirmişlerdir. Fikirleri anarşist ve feminist çevrelerde, Punk'ın üslup ve içeriğinde, sokak sanatında etkisini sürdürmüştür.

Sokak sanatında sanat eserlerinin karanlık müze salonlarında birer yüce nesne konumuna yükseltilmesine yönelik tepki öne çıkar. Ve ilk önce akla Dada'cıların elitist sanat anlayışlarına karşı yükselttiği protestoları ve anti-sanat hareketini getirir. Sokak sanatçılarına göre galeriler bir avuç milyonerin koleksiyon fiyatlarını yükselmesinin aracı konumuna gelmiştir ve bu yüzden sanat eyleminin başlıca hedefi konumundadırlar. Burada Punk hareketi içinde yer alan birçok insanın, tavırlarının kökeninde Dadaist başkaldırının izlerine rastlamak ve sokak sanatıyla olan bir takım ilişkileri yorumlamak kolaylaşır. Punk nasıl rock müziği dönüştürülmeye çalışıldığı parıltılı, şöhret oyunundan kurtarıp sokaklara geri döndürmüştü; Sokak Sanatı da sanatı büyük müzelerden hayatın nabzının aktığı sokağa indirmiştir. Sokak sanatçılarına göre sesi çıkamayanlara ses olmak sokak sanatının başlangıç noktasıdır ve yapıtlarında Punk'ın saldırgan tarzı belirleyicidir. Zaten kurumlara, kuruluşlara bağlı olmadan bireysel yaratıcılıkla yapılan sokak sanatının kendisi, Punk'ın 'kendin yap'(do-it-yourself) etiğinin bir yansıma alanı da değil midir? Sprey boya ile sesini yükselten alt-kültürün, kenar mahallelerin bıçkın çocuklarının sözcülüğü misyonunu üstlenen sokak sanatçıları olmuştur.

2.2.2.1. Do It Yourself (Kendin Yap):

Çoğu samimi Punk çabalarının arkasında yatan 'kendin yap' (do-it-yourself (DIY) etiğidir. "Zengin iş adamlarının kendilerine kar sağlayacak biçimde eğlencelerimizi düzenlemelerine ihtiyacımız yok, biz kendimiz kar derdine düşmeden de yapabiliriz. Biz Punk'lar konserler ve eylemler düzenleyebilir, eylemlere katılabilir, plak çıkartabilir, kitap ve fanzin yayımlayabilir, ürünlerimizi sipariş üzerine postayla dağıtabilir, plak dükkanları yönetebilir, edebiyat dağıtabilir, boykotları teşvik edebilir ve politik etkinliklere katılabiliriz. Biz bunların hepsini

yapıyoruz, hem de iyi yapıyoruz. 80’li ve 90’lı yılların başka herhangi bir gençlerden oluşan karşıt-kültür hareketi bu kadar çok şey yaptığını iddia edebilir mi?”³⁰

Sokak sanatçılarını da etkisi altına alan Punk altkültüründeki ‘kendin yap etiği’ öncelleri olan situasyonistler tarafından da benimsenmişti. Situasyonistler gösteri toplumu yerine, paranın, meta üretiminin, ücretli emeğin, sınıfların, özel mülkiyetin ve devletin olmadığı bir komünist toplum önerdiler. Yapay ihtiyaçların yerini gerçek arzular alacak, kar ekonomisi haz ekonomisine dönüşecekti. İşbölümü ve iş ile oyun arasındaki farkın üstesinden gelinecekti. Bu, serbest oyun akışını temel alan, önderliği, özveriyi ve rol üstlenmeyi reddedişiyle nitelenen bir toplum olacaktı. En önemlisi her bireyin hayatın her anının yeniden inşasına fiilen ve bilinçli olarak katılması gerektiğini ısrarla belirttiler. Kendilerine özellikle Situationist (durumcu) dediler, çünkü bütün bireylerin kendi hayat durumlarını inşa etmeleri, potansiyellerini serbest bırakmaları ve bizzat haz duymaları gerektiğine inanıyorlardı.³¹

Punk camiası dahilindeki bilgi alış veriş genellikle sokaklarda dağıtılan ‘fanzin’ adlı küçük yayınlar vasıtasıyla gerçekleştiriliyordu. Bu fanzinler olaylar, performanslar ve konserler hakkında bilgi vermelerinin ve genel beğeniye seslenen eleştirmenlere karşı bir seçenek sunmalarının yanı sıra, Dick Hebdige’in *Subculture: The Meaning of Style* adlı kitabındaki ifadesi ile çeşitli manifestolar da sunuyordu. Bunlardan birini anlatırken Hebdige şöyle der:

İlk çıkan ve en yüksek tiraja ulaşan fanzin olan Sniffin’ Glue’da, belkide alt-kültürün ürettiği en esin verici propoganda yazısı yer alıyordu; Punk’ın kendin-yap (do-it-yourself) felsefesini net bir şekilde ortaya koyan yazıda, bir gitar üzerinde üç akorun yerleri gösterilmiş ve şu başlık atılmıştı: “işte size bir akor, işte iki tane daha, hadi gidip kendi grubunuzu kurun”³²

³⁰ Joel, PE, Sayı: 11\12, Sonbahar, 1991, s. 10

³¹ Marshall, Peter; “Demanding the Impossible A History of Anarchism”(Anarşizmin Tarihi *İmkansız İstemek*),İmge yay. Çev. Yavuz Alogan, 2003, s.755

³² Hebdige, Dick; *Subculture: The Meaning of Style*-, Routledge, New York 1979(*Alt kültür ve Tarzın Anlamı*) Çev. Sinan Nişancı, Babil yay. İst., Ekim 2004, s.112

Punk altkültüründeki ‘kendin yap’ etiğini sokak sanatçıları tarafından da ne kadar benimsenmiş olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Tıpkı punk sanatçıları gibi sokak sanatçıları da galerici-müze-küratör-sermaye çemberinde kurumsallaşmış güncel sanatın karşısına aynen bu gerekçeyle dikiliyor. Sanata bakış açılarının dışında üretim teknikleride bu felsefe doğrultusunda uygulanıyor. Punk altkültüründe olduğu gibi sokaklarda iş üretmek için sanatçı olmanıza gerek yok. İstedığınız görselleri hazırlayıp bu anlamda en geniş platform olan sokakta insanlarla paylaşmanız mümkün.

Kendin yap mantığını sadece sokak sanatı ve punk kültürüyle de sınırlamamak lazım. 20.yy modern sanatının bir verisi olan; sanatçıların artık orijinal resim ve ya heykel yerine özellikle kopyalanabilir işler üretmelerinden oluşan çalışmalar sunmalarında kendisini açığa çıkarır. Bunu Nicholas Bourriaud şu şekilde açıklar; günlük yaşamımızda üretim ve tüketimi birbirinden ayıran yarık gün geçtikçe daralıyor. Varolan kayıtları kullanarak tek bir nota müzik çalmayı bile bilmeden müziksel bir çalışma üretebiliriz. Daha genel olarak söyleyecek olursak tüketici kendi kişiliğine ya da ihtiyaçlarına göre aldığı ürünleri değiştirebilir ve uyarlayabilir. Uzaktan kumanda kullanmak da bir üretimdir; yabancılaşmış boş zamanın alçakgönüllü bir üretimi: tuş üzerine koyduğunuz bir parmağınızla bir program yaparsınız. Kısa zamanda “Kendi İşini Kendin Yap” (Do-It-Yourself) mantığı kültürel üretimin her bir katmanına ulaşacak”.³³

2.2.2.2. Fanzinler:

Punklar protestolarını, toplumsal yargılarını, sokağa taşırken sadece yıkıcı giyim kuşam şeklinde değil, çıkarttıkları çeşitli fanzinler de bu yıkıcılığı görsel anlamda gerçekleştirmeye devam etmişlerdir. Bu fanzinler punk topluluğu arasında bir görüş alışverişi ağı kurmakla kalmamış, punk grafik estetiğinin şekillenmesine de katkıda bulunmuştur. Bu grafik yönelim yalnızca fanzinlerle sınırlı değildi; konser posterlerinde, tişörtlerde, ceketlerde, duvarlara yapılmış stencillerde ve sonrasında plak kapaklarında da kendini gösteriyordu. Hebdige bu grafik anlayışı şöyle tarif eder:

³³ Bourriaud, Nicholas; **Postproduction Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World**, (Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor) çev. Nermin Saybaşılı (Ankara, Bağlam Yayıncılık, 2004), s. 64.

Plak kapaklarında ve fanzinlerde kullanılan grafik tasarım ve tipografi biçimleri bile Pink'in yer altı kaynaklı anarşik tarzının bir uzantısıydı. Bu tipografide kullanılan modellerin ilki akıcı bir 'sprey boya' (stencil) yazıya dönüşmüş olan grafiti, ikincisi ise yazarın kimliğine anonimlik kazandırmak üzere gazete vb. kaynaklardan kesilen farklı yazı karakterlerindeki tek tek harflerin yan yana dizildiği fidyeci mektubuydu. Örneğin; Sex Pistols'ın "God Save the Queen" albümünün kapağı (ki sonra tişörtlerde, posterlerde vb. kullanıldı) bu iki tarzı da birleştiriyordu: oradan buradan toplanmış farklı harflerin oluşturduğu kelimeler Kraliçe'nin gözleri ve ağzına yapıştırılmıştı ki, bu pulp dedektif dergilerinde kimliği gizlemek üzere kullanılan siyah banırları akla getiriyordu (böylece bir suçu ya da skandalı çağırıyordu)³⁴



Resim 18: Sex Pistols'ın "God Save the Queen" albümünün kapağı, İngiltere, 1977

Hakim rock kültürü, burjuva toplumu, batı uygarlığı, tarih, Beatles, işsizlik onların kustukları zehir ve aşığalamalarının hedeflerinden sadece birkaçıydı. Dönemin egemen ideolojisine, "insanlar üzerinde onların idrak edemediği bir işleyiş yoluyla itkili olan...algılanan-kabullenilen-katlanılan bütün kültürel nesnelere,yani toplumdaki düşünce ve yaşam biçimlerini bilinçdışı bir yolla şekillendiren imgeler, kavramlar ve yapılara karşı açık bir başkaldırı başlattılar. Gençliğin öfkesi ve yaşadığı yabancılaşma Sex Pistols'ta kendine keskin, kulakları sağır edici bir ses buldu. Punk akımının eksiksiz bir neferi olan Sex Pistols, döneminin kültürünü kesin bir şekilde etkilemiştir. Dahası, rock'ta her daim temel bir rol üstlenmiş olan pek çok olumsuz ögeyi-'kötü çocuk', isyankar, uygunsuz, yasa tanımaz, zevk düşkünü,

³⁴ Hebdige, Dick; *Subculture: The Meaning of Style-*, Routledge, New York 1979(*Alt kültür ve Tarzın Anlamı*) Çev. Sinan Nişancı, Babil yay. İst.,Ekim 2004, s.12

toplum dışı olan rock yıldızı-fiziksel ve ruhsal olarak temsil ederek, rock'ın sınırlarını tiyatro ve kavramsal sanata doğru genişletmiş ve, pratikte, kendilerini bir sanat yapıtı olarak ortaya koymuşlardır.



Resim 19: Punk Fanzini “Sniffin’Glue” Londra, 1976

Fanzinlerle ilgili somut tarihsel ve ekonomik veriler toplamak güçtür. Punk kültürünün ürettiği diğer birinci el materyaller gibi, fanzinler de kısa ömürlüdür, okunup atılmak üzere tasarlanmışlardır. Punk’ların kendi tarihlerini belgeleme konusundaki isteksizlikleri nedeniyle bu güne pek az fanzin kalmıştır. Dahası fanzinleri çoğu tarihsiz ve sayısızdır; anonim metinleri içerdikleri için yazar ve editörlerin kimliğini öğrenmek, dahası bütçeleri, dağıtım yerleri ve ne kadar süredir çıktıklarına dair bilgilere ulaşmak neredeyse olanaksızdır. Bir fanzinin herhangi bir kayıt tutulmadığından ve, Punk dergisi hariç, bu yayınların periyotları belirlenmediğinden, çıkış tarihlerini tam olarak tespit etmek de bir o kadar zordur. Fanzinler bu yönleriyle de sokak sanatıyla büyük benzerlik taşır. Çoğu sokak

sanatının hangi tarihte yapıldığı ve ya sanatçısının kim olduğuna dair bilgiler bulmak çok zordur tabii ki hala tahrip edilmemiş bir durumdadır ise. Bu tutum aynı zamanda SE ve LE’de de bulunmaktadır Greil Marcus bunu *Ruj Lekesi* adlı kitabında şu şekilde aktarır:

“LE’nin tarihi temsil eden bir mührü vardı; grup, bir sarhoşluk anında kaybolan bu mühürle eğlence gezilerinden ve yeraltı mezarlarındaki gecelemelerden bir felsefe çıkarmaya çalışmıştı. Bu hareketlerden bir felsefe çıkarmaya çalışmanın yanı sıra “ardında iz bırakmaya” inananları lanetlemişlerdi, kendileri ise çok az iz bırakmıştı artilarında: beş yıl içinde üç düzine kadar gazete yazısı, bir tomar yayımlanmamış makale, çalınılanmış çeşitli fotoğraf ve yazı örneklerinde oluşan kolajlar, telefon direklerine yapıştırılan türden bazı çıkartmalar, duvarlardan birinin üzerine yazılmış bir slogan. Buna birkaç LE yadigarı ürünü de katabiliriz: Debord’un ağaç zımparası kapaklı kolaj kitabı, Sur le passage de quelques personnes a travers une assez courte unite de temps (1959) ile In girum adlı filmleri ve Michele Bernstein’in Tous les chevaux du roi (kralın bütün atları, 1960) ile La Nuit (Gece,1961) adlı romanları; fakat bütün bunlar çok belirsiz anılardır, zira hepsi konu veya mekan olarak LE’ye dayanıyor olsa da, bunlarda LE’nin adına dahi rastlanmaz.

Fakat bir şekilde bu belirsizlik tam da yerine oturuyordu; çünkü grubun amacı gerçekte, kendisiyle ilgili konularda insanların aklında bir boşluk fikrinin canlanmasını sağlamaktı. LE’nin gerçekleşmesi olanaksız projesi “hiçbir şey” yapmamak ve buna rağmen varlığını sürdürmektir.”³⁵

Ocak 1976’da New York’ta *Punk* adlı yeni bir dergi çıkmaya başladı. Ocak 1976 ile Ağustos 1979 arasında çıkan bu dergi, New York’taki Görsel Sanatlar Okulu’nda öğrenci olan 22 yaşındaki John Holmstorm tarafından hazırlanıyordu. Holmstorm okulda Harvey Kurtzman’la (Mad Magazine’nin yaratıcısı) ve Will Eisner’le (1945’te yayımlanmaya başlayan çizgi roman serisi *The Spirit*’in yaratıcısı) karikatür çalışmıştı. Holmstorm *Punk*’ı çıkarmaya başlamasını şöyle anlatır:

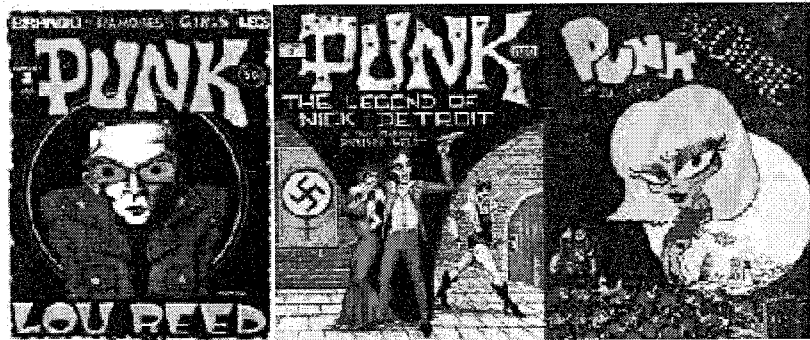
“Her türlü yayından etkilendim. Creem dergisinden underground gazetelere ve hatta Fransız çizgi romanlarına kadar hemen her şeyden. Ne varsa çorba etmek ve ortaya ilginç bir şey çıkarmak

³⁵ Marcus, Greil “ ‘Lipstick Traces’ A Secret History of the Twentieth Century” (*Ruj Lekesi- Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*), çev. Gürol Koca, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s.362

istiyordum. Hem zaten, 1950'lerden beri rock-and-roll ile çizgi romanlar arasında bir bağlantı mevcuttu. Ellilerde suça eğilimli gençler çizgi romanlar okur ve rock-and-roll dinlerlerdi, bunu yeniden canlandırabileceğimi düşündüm"³⁶

Punk'ın ilk sayısı 1 Ocak 1976'da çıktı. Bu sayı, gerek içerik, gerekse grafik tasarım açısından daha sonra çıkacak dergilerin eklektik yapısına bir emsal oluşturmuştur. Punk fazlasıyla Amerika'ya ait bir fenomen olan rock-and-roll'un yanı sıra, çizgi romanlarla Mad Magazine'le, bilim kurgu romanlarıyla, yasa dışı uyuşturucularla, B sınıfı korku filmleriyle ve Cumartesi sabahları yayımlanan çizgi filmlerle büyümüş bir kuşağın dallı budaklı ilgileri üzerinde de yoğunlaşmıştı. 1970'lerde bu, dibine kadar medyaya bulaşmış toplu bilincin tahlil edilip yeniden şekillendirildiğini ve nihayetinde kendini yeni biçimlerde ifade ettiğini gösterir. Punk'ın ilk sayısının içeriği bu karman çorman iğlileri yansıtır ve banliyölerde yaşayan Amerikan gençliğinin devraldığı miras üzerine yapılan kendine dönük bir eleştiri sürecinin başlangıcını açıkça ortaya koyar.

İngiliz Punk rock hayranlarına yönelik ilk fanzin Sniffin'Glue adıyla Temmuz 1976'da Londra'da çıkmaya başladı. Birkaç ay içerisinde bu fanzinlerin sayısı arttı. Tabii ki bu fanzinlerde diğerleriyle aynı nitelikleri taşıyordu.



Resim 20: “Punk” Dergisi, New York, 1976

³⁶ Young, Tricia Henry; *Punk: Bir Altkültürün Oluşumu*, Dost Kitapevi, 1999, Ankara, s 84

Eylül 1976 tarihli Sniffin'Glue sayısı İngiliz punk fanzinine tipik bir örnektir. Yayının fotoğraf ve illüstrasyonlarda, kağıdın cinsi ve kalitesinde, zımbalanışında, kısaca bütün görünüşünde kasıtlı çığlık akla hemen Punk'ı getirir. Sanki bir gecede hazırlanıp çıkartılmış gibidir. Kaliteye ilişkin her şeyden özenle kaçınıldığı bir bakışta belli olur. Hemen arkasındaki duvara büyük harflerle stencil tarzında yazılmış olan "Damned" (lanet olsun!) yazının önünde çalan Damned grubundan Bryan James'ın yer aldığı kapak fotoğrafı, İngiliz Punk estetiğinin keskinliğini vurgular. Bu fotoğraf görsel açıdan ilgi çekici olsa da, fanzini çıkaran kişilerin üretim aşamasında gayet bilinçli olarak uyguladıkları amatör yaklaşım nedeniyle fazlasıyla kalitesiz basılmıştır. Bu fanzinlerde kullanılan kasıtlı çığlık görsel açıdan sokak sanatıyla benzerlik taşımasının yanı sıra, sokak sanatının bir uzantısı olan stencil tekniği bu fanzinlerin görsellerinde sıklıkla kullanılmaktaydı. Stencil tekniği fanzinler dışında punklar tarafından sokaklara da uygulanan önemli materyallerden birisiydi. Kullanılan diğer materyallerde posterler ve çıkartmalardı. Bunların dışında bazı sokak sanatçıları da punk albüm kapakları için tasarımlar gerçekleştirmişlerdi.



Resim 21: Punk Fanzini Sniffin'Glue, İngiltere, Eylül 1976

2.2.2.3. Sanatı Satmak:

İnternetle birlikte gelen popülarite sayesinde sokak sanatının giderek daha ticari amaçlarla da kullanılmaya başlandı. Sonuç olarak sadece Graffiti değil, punk-hardcore ve kaykay kültürüyle de yakından alakadar bir akımdan bahsediyoruz ve bahsi geçen bu kültürlerin de zamanında piyasa tarafından sömürüldüğü de bir gerçek. Punk kültürü bu sömürüye ve yozlaşmaya dayanamayan altkültürlerden birisi.

Bazı alternatif rock yıldızları, bir zamanlar Punk'a yakın mesajlar benimseyen ya da kendileri Punk olan rock grupları ya da onların üyeleridir. Onların suçu genellikle daha çok para kazanmak ve daha büyük dinleyici kitlesine ulaşmak için daha küçük, bağımsız bir müzik şirketinden çıkıp dev müzik şirketlerinden birine (CBS, EMI, Epic, vb.) geçmektir. Bu gruplardan birçoğu amacının (yani daha büyük bir kitleye ulaşmanın) aracını (daha büyük bir müzik şirketine bağlanmayı) temize çıkardığını düşünüyor. Fakat bu fikir sıklıkla reddedilir ve kınanırdı çünkü baş kaldırmayı paraya dönüştürmek söylediklerinin içini boşaltıyor ve hiçbir şey söylemez oluyorlar. Fakat bazı gruplar taviz vermeyi reddettiler. Müzikleri ve politik inançlarının değeri onlar için daha büyüktü. Başkaldırılarını kitlesel tüketim için pazarlamak onlara göre değildi.

Tıpkı punklar gibi sokak sanatçıları da bireysel şöhretlerin peşinde değiller, sanat galerilerinde sergilenmeye 'layık' görülecek 'çerçevenilmiş' düşüncelerin bir parçası olmak istemiyorlar. Tek dertleri, kendilerinden izinsiz reklam panoları ve ilanlarla işgal edilen sokaklarını geri alabilmek.



Resim 22: Shepard Fairey “Obey Giant” poster

Gizemli herşey gibi bu akım da saman altından bütün dünyayı etkisi altına aldı. Başladığı yer olarak kabul edilen New York dışında özellikle Londra, Berlin ve Tokyo gibi dışardan herşeyin mükemmel gözüktüğü ama şık topuklu ayakkabıların sesleriyle çınlayan sokaklarının altında çaktırmadan büyüyen altkültürler sayesinde çatırdamaya yüz tutan kaldırımlarla dolu dünya kentleri dışında Rio De Janerio, Lyon ve hatta İstanbul gibi şehirlerde de kendini göstermeye başladı. Bu akıma yer veren dergi ve galerilerin sayısı giderek artıyor, Üstelik her akım gibi sokak sanatının yaygınlığı ve potansiyel gücü de reklamcıların gözünden kaçmadı ve şimdilerde hedef kitlesi özellikle gençler olan çoğu marka, iletişim aracı olarak kendine bu salgını seçmiş durumda.

Underground hareketlerin bile çoğu zaman mainstream’in kısıkaçlarına takıldığı bir gerçek. Bunun en büyük kanıtı, birçok sokak sanatçısının bugün neredeyse herkes tarafından tanınıyor olması ve işlerinin tam da karşısında durdukları mecralar (reklam sektörü) tarafından sömürülür hale gelmesi. Buna en büyük örnek olarak Shepard Fairey'nin Obey Giant sticker ve posterleri gösterilebilir

(bu posterlerin bıyık takılmış ve DJ'lenmiş hallerini Türkiye'de bile gördük!). Ayrıca Neckface, Adbusters gibi genç sanatçıların gayet provokatif işleri, gazetelerin manşetlerinden ve sanat gündeminden düşmüyor.

Sokak sanatı; bir binanın, duvarın veya bir objenin boyanması veya kelimelerle resimlerle ya da sembollerle bunu yapmanın yasadışı ve yetkisiz olarak tahrip edilmesidir. Bu tanıma göre bir galeri gösterisi bu akımın antitezi konumundadır. Temiz bir beyaz duvar üzerine ucuz bir aydınlatma sokak sanatını asla temsil edemez. “Juxtapoz” dergisinin Temmuz 2007 sayısında grafiti sanatçısı ve Seventh Letter Crew üyesi Retna'nın belirttiğine göre “Bir galeride grafiti yazıcısı olmanın pek de hoş karşılanmayacağı bir okuldan geliyorum”. Öğrendiğim kadarıyla galerilerde grafitiler yer almamalıdır. Sokak sanatçıları bir galeride özgün bir çalışma yaratmak için çok çalışıyor olsalar dahi sokağa özgü kalitenin galerilerde çoğaltılması gibi bir durum asla söz konusu olamaz.³⁷

Sokağı temsil eden ve şekillendiren çalışma ile gösterinin yapıldığı mekân arasındaki bağ kopmuştur. Kasmir Malevich'in dediğine göre “hissetmek yer ve mekân tanımaz, yaratıcılığın tek ve eşiz kaynağıdır”. Galeride sanatın gerçek kaynağı kaybolmuştur. Reklâm ve sokak başarısı arasındaki boşlukları köprülemeye çalışan sanatçı, ortamı neyin daha ilginç hale getireceği bakış açısını kaybetmektedir: sokak sanatını en büyük parçalarından biri harektettir; arabaların insanların hareketleri, mimikler, renkler ve diğer günlük olgular. Bu olgular bir kutunun içine yerleştirildiğinde hareketliliklerini kaybederler. Bir diğer önemli konu sokak sanatını geçici olmasıdır. Grafitiden aldığımız hızlı bir histir. Sokaktaki bu sanat yaratılırken bir gün varlığını yitirecek olması fikri ve bunun kabullenışı sanatçıda mevcuttur. Yağmurla yıkanması otobüs bekleyen yolcunun onu kazıması veya bir yabancı tarafından üzerinin boyanması. Bu geçicilik aynı zamanda sanatçının eserini gerçekleştirirken sahip olduğu kısıtlı zamanda da kendini göstermektedir. Sokaktaki bir karalama görsel açıdan etkileyici olabilir çünkü hiç beklenmeyen bir zamanlaması vardır. Kuruluş karşıtı çağrışımlara sahiptir. Ancak galerideyken aynı karalama tamamlanmamış ve yarım kalmış gözükmektedir.

³⁷ http://akotheemptyobjects.blogspot.com/2007_08_01_archive.html

Galerinin yasal doğasının getirisi olarak aceleden ve tehlike olgusundan uzak sanatçı daha çok bir robot gibi gözükmekte bir suç işleme duygusundan uzak boyama hareketlerini gerçekleştirmektedir. Grafiti genellikle şehir sanatçıları tarafından resmedilen ve alışık oldukları bir biçimde üretilen bir olgudur. Bazıları grafiti yapmanın eylemselliğini çocuksu olarak nitelendirmekte ancak hala onlara böylesine bir uç nokta sağlayabilmek için alt kültürden beslenmektedirler. Bu uç nokta arasında gerçekte var olmayan ve sanatçı yeni bir çalışma yaratabilmek için sokak sanatının kökenlerini görmezden geldiğinde işin tüm duygusal yönü kaybolmaktadır. Çoğu zaman bir sokak sanatçısının verebileceği en büyük armağan çevremizdeki dünyayı gözlemlemeyi hatırlatmasıdır.

Bahsettiğimiz gibi sokak sanatı, son yıllarda, galerici-müze-küratör-sermaye çemberinde kurumsallaşmış sanatın karşısında durmaktadır. Fakat Shepard Fairey'nin Obey Giant sticker ve posterleri dışında Swoon gibi birçok sokak sanatçısı işlerini, kimi zaman Nike, Adidas, Playstation ve benzeri markaların hizmetine sundu, kimi zaman da alternatifi oldukları sistemin içinde küratörlere ve galerilere yeni gelir kapıları açtı.

Dergilerde ve basında yer alan haberlere göre; bu durum bazı sokak sanatçıları tarafından protesto edilmeye başlanmış. “Splasher” isimli kimse, New York’daki duvar resimlerinin ve graffitilerin üzerine bir kova boya boca ettikten sonra manifestosunu yapıştırmak suretiyle sanatını gerçekleştiriyor. Dadaistlerin söylemine benzer bir dili olan manifesto, ayrıca okuyanı da bu yazıyı duvardan söktüğü takdirde elinin tutkal içerisindeki kırık cam parçaları vasıtasıyla kesilebileceği tehdidiyle uyarıyor. Bu sabotaj konusunda çeşitli resmi bildirimler dağıtarak sorumluluğu üstlenirken, 1950’lerin ve 1969’ların sityasyonistlerinden alıntılar da veriyor. Manifestolardan biri sokak sanatını “burjuva destekli bir isyan” olarak tanımlarken, ayrıca politik açıdan iktidarsız olduğunu ve değersiz malların değerini arttırıp, pahalılaştırmayı kolaylaştırdığını öne sürüyor.

New York Times’ın haberine göre ise; biri Manhattan’ın Aşağı Doğu Bölgesi’ndeki bir sokak sanatı koleksiyoncusu olan Faile’in gösterisinin açılışına bir koku bombası fırlattı. İtfaiye arabaları olay yerine geldikten sonra o bölge boşaltılarak herkes evlerine yollandı. Sokak sanatçılarının galerilerde boy

göstermesine bir tepki olan bu davranışlar bir dönem sitüasyonistlerin gerçekleştirdikleri eylemlerle benzerlik göstermekte; Bir seferinde Paris'teki bir sitüasyonist, bir Dominikan rahibi gibi giyinip, Notre Dam Katedrali'nde kendisini şaşkın şaşkın dinleyen bir cemaate ateist inanca ait bir broşür okudu. 1960'larda Kopenhag'da İskandinav Bauhaus Sitüasyonist Hareketi adını verdikleri bir hareketin üyelerinin şehrin meşhur sembolü 'küçük denizkızı'nın başını kopardıklarından ve bunu çaldıklarından şüphelenilmişti.³⁸

Seçkin sanat stüdyolarının tuval üretmesine, masa üstü heykeller yapmasını destekleyen devlet sisteminin anlayış eksikliğini ve oluşturduğu karşıtlığın yanı sıra, toplumsal kökleri çeşitlilik arz eden mülksüz yaratıcılarını, sokak sanatçıları ifade ediyor; kurum dışı, sistemin denetiminden azade, norm dışı yaratıcılık mutlak bir özgürlükte gerçekleşiyor. Sanatın yeni yaşam alanları işte bu sokaklar oluyor ve haliyle üretimlerini galerilerle paylaşan sokak sanatçıları dışında, sokak sanatına yönelmiş olan galeriler de bu protestolardan nasibini alıyor.

Re
sim
23:
Spla
sher
,
Ne
w
Yor
k,
200
7
alai



s de Tokyo, Ocak 2002'de açıldı. Amacı bilhassa günümüz Parislisinin ve uluslar arası sanat sahnesinin etkinliğini işlemek ve sergilemekti. Var olan galeri sisteminin

³⁸ Kimmelman, Michael; *Splashing the Art World With Anger and Questions*, New York Times, June 30 2007, çev. Yiğit Us

dışındaki güncel sanatı göstermek, sergi mekanı konusunda demokratik açıklık ve uzlaşım getirmek gibi asil amaçlarla kurulmuştu. Galerinin boşaltılmış iç mekanları, kaykay estetiği sanatçı stüdyolarının üretimlerini benimsese de, gel gelelim, sanat kurumlarının resmi kanallar vasıtası ile yaratıcılığı denetleme çabası olarak algılandı. Bu sahtekarlık imgesi de şu görüntüyle pekişti. Bloomberg'in ticari bilgi sağlayıcısı olan Boss sponsorluğunda, bir takım iş adamlarından oluşan kalabalığa keçeli kalemler verildi ve duvara yazı yazmaya davet edildiler. Resmi niyetlerle sokak tepkisi arasındaki boşluk Stéphane'de kişileşmiş durumdaydı. PdeT'nin kabusu haline gelen bu şehir eylemcisi, devlet örgütü tarafından sokak sanatının ele geçirilmesiyle deliye döndüğünden uzun süreli bir gerilla savaşı başlattı. Aylar boyunca orada olduğunu galerinin duvarlarına adını spreyle yazarak gösterdi. Her dönüşünde işareti silinmiş buluyordu. Sonra tamamen eylemle dolu bir dönem başladı. PdeT'nin duvarlarına 'Encyclopédie des Terrorismes (Terör Ansiklopedisi) içerisinde çizim sayfalarını yapıştırmaya başladı. Sonunda istenmeyen kişi ilan edildi ve posterler, yapıştırmalar ve balonlarla bir medya kampanyası başladı. Sloganı şuydu: Et moi j'n'irais plus au Palais de Tokyo (Ve ben artık gitmiyorum Palais de Tokyo'ya). Bu sırada, Şubat 2003'te PdeT bir etkinlik düzenledi: Hardcore, vers un nouvel activisme (Yeni Eylemciliğe Doğru).

Galeriye yanmış arabalar yerleştirdiler, Eylül 2003'ye Interface, An Art and Squatters Festival'i düzenlediler (Arayüz: Sanat ve İşgalci Festivali). Stéphane bu sergilerle iyice zıvanadan çıktı ve kendi kampanyasını Pompidou Centre'in dışında düzenlediği bir etkinlikle sonlandırdı: Sırtında Palais de Tokyo yazan bir kukla astı. Sonuç burjuvaları şoke etmektense sinirlendirdi o kadar.³⁹

³⁹ Hunt, Jeremy, **Rues de Paris A Collision Of Art, Philosophy And Terrorism On The Streets Of Paris**, çev. Yiğit Us,[<http://www.state-of-art.org/state-of-art/ISSUE%20FOUR/paris4.html>] 2007

3.BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA SOKAK SANATININ DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Güncel Sanat Bağlamında Sokak Sanatı:

Benjamin'in 1936 kaleme aldığı makalesinde; artık "aura"nın, yani kutsal halenin sanat eserinin tepesinden uzaklaştığını, silindiğini ve başka bir döneme doğru gidildiğini belirtmekteydi. Artık, fotoğraf veya sinemada olduğu gibi yeniden üretilmiş imgelerle çalışmaktayız. O halde toplumumuz bir tür aura'sı kalmamış toplumlardır. Halenin kutsallığından arınmış gündelik yaşam kültürü bizi kuşatmaya başlamıştı.

Kopyalanabilir işler günümüz teknolojisinin bir üretim şekli olduğu gibi sanatların da üretiminin değişmez parçası haline gelmiştir. Fotoğraf olsun, enstalasyon olsun veya videolar olsun, bilgisayar ortamı içinde çoğaltılan, montajlanan ve yeniden değerlendirilen bir üretim sürecinin vazgeçilmez bir hali olarak karşımızda durmaktadır.

Tüm bu sanatsal pratikler, daha önce üretilmiş olan formları bir yardım, ya da sokak sanatını bağlamında düşünürsek daha çok bir olumsuzlama aracı olarak kullanılır. Artık sanat işini özerk yada orijinal bir form olarak değerlendirmektense, onu göstergeler ve anlamlardan oluşan bir ağ içine yerleştirmeye ilişkin hevesi gözler önüne serer. Hali hazırdaki reklam panolarına ya da trafik işaretlerine sokak sanatçıları tarafından eklenen görsellerde olduğu gibi, zaten hazırda bulunan nesnelerin farklı bağlamlar içerisine sokularak sunulması buna iyi bir örnek teşkil eder. Sanatsal soru artık "nasıl yeni olan bir şey çıkartabiliriz?" değil; "Ellerimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?"dir.



Resim 24: Çeşitli sanatçılar tarafından trafik uyarı levhalarına uygulanmış sticker örnekleri

Benjamin in dediği yapıt ve üretimde aura'nın(hale) kayboluşu, saflığın ve orjinin bozulması, merkez ve çevrenin içiçe geçişi olarakta okunabilir. Aslında bu şey ilkin 20.yy başlarında meyvesini Malevich, Kandinsky, Duchamp da ya da Picasso'da, Kübistler, Dadacılar, sonrasında Fovistlerin afrikan “avant-garde” sanat pratiklerinde belirginleştirmiş, 1960'lar sonrası ise belki de son “avant-garde”lar” olacak olan Situationist Hareketin sanat çıkışı politik anlatımıyla yüzyılın entelektüel ve artistik krizini farklı bir noktaya, ulus-devlet'ten kopuk bir sanatın yersizleşme noktasına taşıyacaktı. Onun için şunu diyeceğiz ki, sosyolojik ve felsefi bir fenomen olarak toplumsal yapının morfolojisinin değişmesi sanatın pratiğini de değiştirmiştir. Örneğin 1970'ler sonrası Avrupa da bir çok squatın (işgal evleri) sanatçıların yerleşim alanı, üretim barakaları haline geldiğini ve buralarda yüksek sanata karşı “anarşizan post avant-garde” sokak performansının ortaya çıktığını görmekteyiz. Bir şenlik havası yaratılıyor bu squatların içindeki sanatsal eylemlerde. Yani sanat üretiminin ve sanatçının tavrının dünyada ciddi bir sorun olmaya başlayan savaş, göç, milliyetçilik, işsizlik, çevre, demokrasi ve insan hakları ideolojisinin kriz anlatımlarından uzak olamayacak kadar içinde olduğu ve yüksek sanatın daha dışından konuşmaya başladığını görüyoruz.¹

¹ Şevki, Abdullah; “Parçalanmış Sanat” Hece Dergisi, , Şubat 2008

Sanatçıların orijinal yaratı sürecinden uzaklaşmaları sokak sanatçıları tarafından da benimsenmiş olup bu durum 20.yy ve öncellerinin getirisi olarak günümüz sanat anlayışında da etkisini devam ettirmektedir. Modern sanatın sonunu belirleyen, akımlar ‘dadaizm’ ve ‘sürrealizm’dir. Her iki akımın da aktif olduğu dönemde, sanatsal hareketlilik toplumsal alanda bir altüst oluşa sebep olmuştu. Birbirine hem bağlı, hem de karşıt olan bu iki akım; politik, estetik, gündelik hayata dair her şeyin sorgulandığı toplumsal hareketlerin ışığında kendi varlıklarını kazanabilmişlerdi. Dadaizmin sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırma radikalliği; sürrealizm açısından, tersine sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirme çabası olarak belirmişti. Her iki akımın birikiminin mirasçısı olarak 60’lı yıllarda filizlenen “sitüasyonizm” bu karışıklığı, hayatla sanatı örtüşme veya sanatı hayatın gücüyle aşma çabasıyla çözümlledi. Sitüasyonist pratiğin ardından gelişen her alternatif güncel sanat pratiği de bu yetkin katkının izlerini içinde barındırmaktadır.

Ali Akay’ın da belirttiği gibi asıl postprodüksiyonun kendisi, sitüasyonist bir pratiği, yani saptırma eylemini ortaya çıkaran, varolanı, elde duranı temellük (devralma, kendine mal edinme) ederek, yoldan çıkarma kavramının adı olarak belirlemektedir. Nasıl ki, Duchamp sosyal olanı, kapitalist üretim biçiminin özgüllüğü içinde, sanat alanına taşıdıysa, bugün de sanat kendisini üretimin sosyal alanına doğru taşımaktadır. Nasıl sosyal olan (ready-made pisuar) sanat eseri haline geldiyse, 20. yüzyılın başında; bugün de sanat olan kapitalist emek toplumuna doğru eğilmektedir. Dokümanter sanat, sanat tarihi göndermeleri ile, sosyal alana (sokağa) doğru açılmaktadır.²

Sitüasyonist pratik bu olumsuzlamaların yanı sıra, sanatçıların kopyalanabilir işler üretmelerinden oluşan çalışmalar sunmalarında kendisini açığa çıkartır. Sanatın orijinal değil de kopya üzerine oturması 20. yüzyılın modern sanatının bir verisidir ve günümüz tüketim, kopyalama ve de aşırma, çalma ilişkilerinde kendisini daha farklı bir boyutta göstermektedir. Bu durum bize sokaklarda yapılan üretimlerin günümüz sanatı çerçevesinde neden sanat olarak

² Bourriaud, Nicholas; **Postproduction Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World**, (Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor) içinde: Theoria Dizisi Editörü: Ali Kakay’ın önsözünden. çev. Nermin Saybaşı (Ankara, Bağlam Yayıncılık, 2004), s.12

değerlendirildiğini fark etmemize yardımcı olmaktadır. Sokak sanatçılarının işlerinin sadece muhalif özellikler taşımasından kaynaklı değildir bu durum, günümüz sanatı açısından sanatçılara galeri ve müzeler dışında alternatif bir platform sunması yani üretimlerini direk sosyal alanda gerçekleştirme olanağı sunması açısından ve aynı zamanda başta belirtimiz gibi, kopyalana bilir ve hızlı bir üretime sahip olmalarıdır.

Fakat situationistler saptırılmış çalışmaların değerini bozma, örneğin kültürel sermayenin kendisine saldırma amacı taşımışlarken, günümüzde sanatçılar üretim sonrasını nötr, toplamı sıfır eden bir süreç olarak uyguluyorlar. Son zamanlardaki müzik akımları détournement'ı (çalıntılama, saptırma) sıradanlaştırırken, sanat işleri artık engeller olarak değil, inşa edici materyaller olarak algılanıyor. Günümüzde herhangi bir Dj çalışmasını sanatsal avant-garde'in tarihinden miras kalan ilkelere dayandırıyor: détournement, karşılıklı ya da yardımlaşarak ortaya çıkarılmış hazır- yapımlar.

Dj program sırasında kayıtlar, yani ürünler çalar. Dj'in işi, bu kayıtların sırasına olduğu kadar aynı zamanda bir atmosferin oluşmasına da dikkat çekerek (doğrudan dans eden kalabalığı dikkate alarak ya da onların hareketlerine karşılık vererek), müzik evreni yoluyla kişisel bir rota tasarlamak ("playlist" programda çalacağı şarkıların listesi) ve bu öğeleri belirli bir sıra ile birbirine bağlamaktır(crossfade). Ayrıca çizerek ya da tüm bir eylem dizisi kullanarak (filtreler kullanmak, miksin düzeyini ayarlamak, sesler eklemek vb.) kullanılan nesneye fiziksel olarak etkiye bulunabilir. Dj'in programı, Duchamp'ın "yardımlaşarak ortaya çıkarılmış hazır-yapım" olarak tanımlayacağı nesnelerin bir sergisinden farklı değildir: sekansları belirli bir süre üreten, az ya da çok üzerinde oynanmış ürünler. Dj'in stili, açık bir ağa (sesin tarihi) yerleşme hünerinden ve çaldığı sample'lar arasındaki bağlantıları düzenleyen bir mantıktan kendisini belli eder. Dj'lik, rap, tekno ve bu türlerin yan ürünlerini birbirine bağlayan formların kullanımının bir kültürüne gönderme yapar.³

³ Bourriaud, Nicholas; **Postproduction Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World**, (Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor) içinde: Theoria Dizisi Editörü: Ali Kakay'ın önsözünden. çev. Nermin Saybaşı (Ankara, Bağlam Yayıncılık, 2004), s.62

Japon müzisyen Ken Ishii'ye göre,

“şimdi herkes sınırsız bir biçimde müzik besteleyebilir; müzikler herkesin kişiliğine bağlı olarak giderek daha çok sayıda farklı türlere ayrılıyor. Tüm dünya giderek daha da fazla insanla, esinler, bin bir çeşit müzikler ile dolacak. Eminim ki bundan sonra yeni müzikler dur durak bilmez bir biçimde ortaya çıkacaktır.”⁴

Sitüasyonistlerin, dadaistlerin détournement tarzı üretimlerinden ya da punk kültüründeki Do-It-Yourself mantığından pek de farklı olmayan bu üretim tarzı, sözünü ettiğimiz alt-kültürlerin sokak sanatında olduğu kadar güncel sanat anlamındaki üretimlerde ne kadar etkili ve hala taptaze olduğunu görmekteyiz. Bunun için, New York'ta geleneksel olarak düzenlenen Conflux Festivali'ne ve sanatçıların üretimlerine kısaca göz atmakta fayda var.

2007 yılında dördüncüsü düzenlenmiş olan bu festival, Fransız yazar, film yapımcısı ve Sitüasyonist Hareketin kurucularından biri olan Guy Debord'un 1950'lerin ortalarında ortaya attığı ve insanların hislerinin ve davranışlarının içinde bulundukları fiziksel ortamdan etkilenebileceğini ifade eden, kısmen de olsa psikocoğrafyadan ilham alınarak oluşturulmuş bir terim. Debord'un bu eğilimi radikal ve yenilikçiydi. “Kendimizi içinde hapsolmuş gibi hissettiğimiz toplumda ve hayatta, insanı en özgür bırakan değişimi gerçekleştirmek istedik” diye yazmıştı Debord. Bundan yola çıkılarak bu festival düzenlenmişti ve üretimler haliyle sokakla birlikte var olmuştu.⁵

Yürüyerek yapılan bir multimedya turu (“derive” ya da “sürükleniş” kavramından yola çıkılarak oluşturulmuş... Debord'un çeşitli ortamlarda yapılan geçici yolculuk” olarak tanımlandığı tur) iki saat içinde 10 mola verecekti. Daha çok Havemeyer

Sokağı ve Metropolitan Caddesi'nin kesiştiği yerde ağırlık kazanan festivalde, görsel grafittilerden gözetim teknolojilerine kadar çeşitli şeyleri görmek mümkündü. Teknoloji hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde her yerdeydi.

⁴ Guillaume Bara, *La Techno* (Paris: Libro Musique, 1999) s.90.

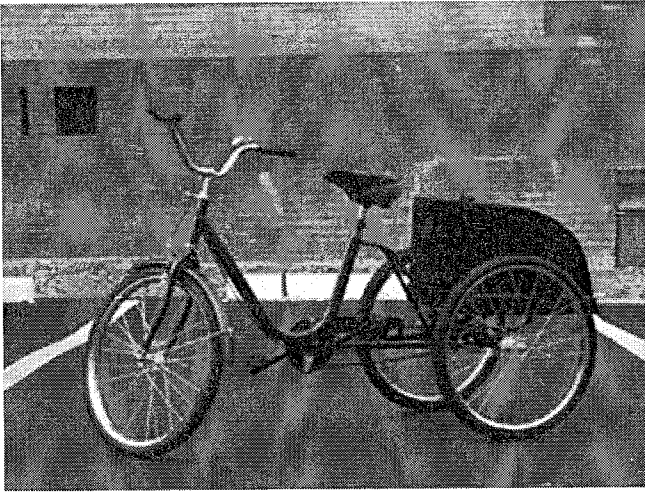
⁵ Schwendener, Martha; “The death of situationist theory: "ConFlux" in Brooklyn NY” New York Times Magazine, september 18 2007, çev. Yigit Us

Bir galerinin üstüne gerilla hücre kulesi yerleştirilmişti. Dublinli sanatçılar Tim Redfern ve Ralph Borland, İngiltere'deki kendileriyle konuşulduğunda “cevap veren” kameraların taklitleri olan gözlem kameralarını Havemayer Sokağı'na yerleştirdiler. Bu cihaz hiçbir görüntü iletmiyor ancak somut bir şiirin mırıldanarak okunması gibi kendiliğinden bir ses ürettiyordu.



Resim 25:Tim Redfern ve Ralph Borland, Conflux Festivali, 2007, Havemayer Sokağı, Brooklyn, NY

Matt Roberts anında oluşturulan soyut deneysel video klipler çekebilmek için birçok teknolojiyi bir arada kullandı. İki kişilik bisikletine, zemine doğrultulmuş bir video kameranın, bir evrensel yer belirleme sistemi (G.P.S.) cihazının ve bir yazılım redaksiyon programıyla donatılmış bir dizüstü bilgisayarın bulunduğu



çantalar yerleştirilmişti. Bisikletin arka tarafına oturup, Mr. Roberts'ı sokaklarda istediğiniz yere doğru yönlendirebiliyor, Conflux ana merkezine döndüğünüzdeyse, Roberts hemen size Stan Brakhage tarzı bir hatıra olarak saklayabileceğiniz bir DVD oluşturuyor.

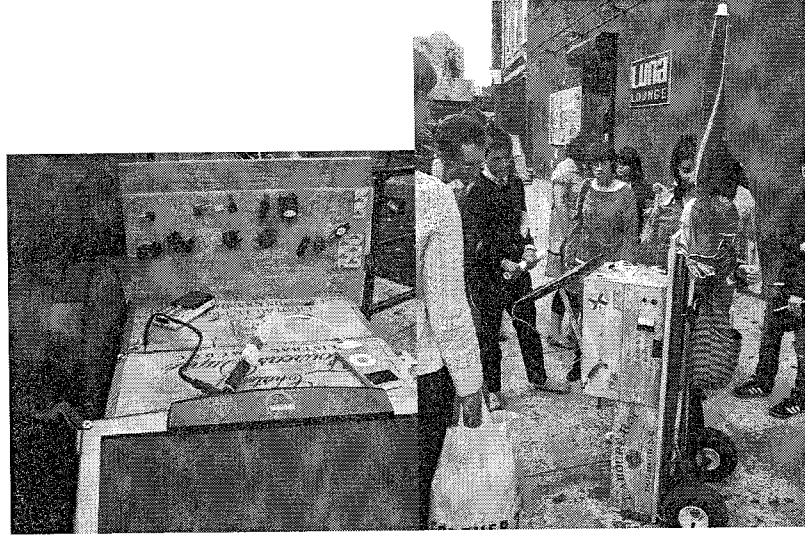
Resim 26: Matt Roberts, Conflux Festivali, 2007 , Havemayer Sokağı, Brooklyn, NY

New York Üniversitesi'nin Etkileşimli İletişim Programı'na katılan çok sayıda öğrenci ve profesör de festivale katılanlar arasındaydı. Michale Dory adında bir öğrenci, bir kahve fincanı, kıvrılmış bir reklam afişi veya bir teneke içecek kutusunun içine bir MP3 cihazı ve ufak hoparlörler yerleştirip, bunları mahallenin dört bir yanına koyarak “işitsel grafitti”ler oluşturdu.



Resim 27: Michale Dory, , Conflux Festivali, 2007, Brooklyn, NY

Mouna Andraos adında bir başka öğrenci tahta şarap sandıklarından, solar bir panelden ve elle hareket ettirilen bir manivelayla bir tezgah oluşturarak, cep telefonları ve taşınır müzik setleri için bedava alternatif güç elde etti. “Détournement”, yani var olan artistik unsurların ya da medyanın yeniden kullanımı veya yeni bir biçimde düzenlenmesi anlamına gelen bu uygulamayı (ki Debord’un en tuttuğu uygulamalardan biriydi) festivalde görmek mümkündü.



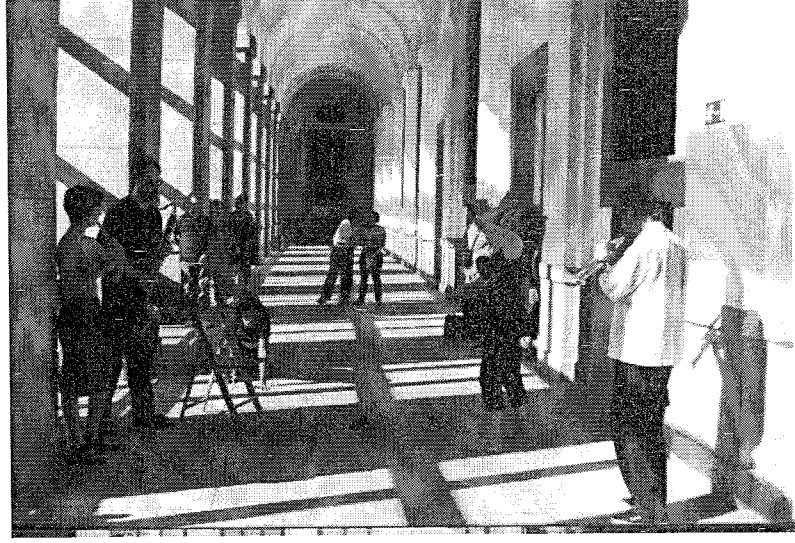
Resim 28: Mouna Andraos, , Conflux Festivali, 2007, Brooklyn, NY

Gözetim oldukça yinelenen bir konuydu. Konuşmalardan biri “Sousveillance Kültürü”ne adanmıştı. Sousveillance Konumcuların yukarıdan gözetlemek değil de aşağıdan izlemek anlamında kullandığı bir terim (“sous” kelimesi Fransızca’da aşağı anlamına geliyor; surveillance yani etrafı gözetleme sözcüğü üzerinde bir sözcük oyunu). Sanatçı Hasan Elahi 9/11 olayı sonrasında FBI ile yaptığı bir görüşmeden ilham alarak bir izlenme bilekliği takmaya ve aktivitelerini yayınlamaya başlamış. Örneğin, uçak seyahatlerini, harcamalarını, tuvaleti ne kadar süre boyunca kullandığı gibi şeyleri yayınladığından beri kendi kendisini devletin onu izlemesinden çok daha iyi bir biçimde yaptığını hissettiğini söylüyor.



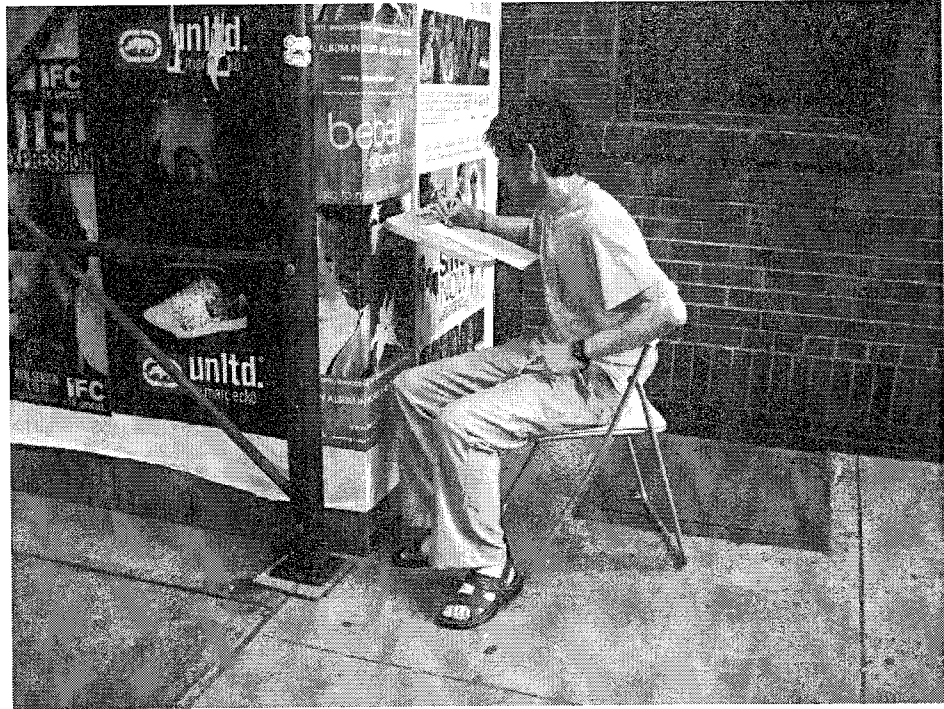
Resim 29: Hasan Elahi, Conflux Festivali, 2007 , Brooklyn, NY

Festivalin dikkat çekici yönlerinden biri de; teknolojiyi kullanmadan, hala çevrenizle iletişim halinde olabilmeniz ya da işlerinizi çevrenize göre ayarlayabilmeniz. Jane Rigler’in müzikali ‘Relay’, üç farklı yerde bulunan müzisyenlerin, saksafon, keman ve hatta içi su dolu şarap kadehleriyle emprovize müzik yapmalarından oluşuyor. Müzisyenler periyodik bir biçimde yerlerinizi değiştiriyor, böylece ortaya çıkan müzik de sürekli olarak değişiyor.



Resim 30: Jane Rigler, 'Relay' , Conflux Festivali, 2007 , Brooklyn, NY

Kendilerine (Public Domestications) Halkın Evcilleştirilmesi adını veren bir ikili, bir sokak lambasına zincirledikleri bir okul sırasına yerleştirdikleri Ocar Wilde, Rudyard Kipling ve diğer yazarların eserlerinin minyatür kopyaları ile ufak bir sokak kütüphanesi yarattı. Sokak sanatının en hazin sonunu gördü bu eser: Cuma gecesi yakıldı.



Resim 31: Public Domestications (Halkın Evcilleştirilmesi), Conflux Festivali, 2007, Brooklyn, NY

Damardan anarşist Lucas Murgide “Çilingirlik Enstitüsü Kavşağı” adlı bir yapıyla kelepçe dahil olmak üzere kilitlerin nasıl açılacağına dair bilgi verdi.

Debord’un düşüncelerinin hala taptaze olduğuna bir gösterge olan “Guy Debord’s Game of War,” (Guy Debord’un Savaş Oyunu) adlı sunumdu. Radical Software Grubu tarafından oluşumu süregelen bu açık kaynaklı, ücretsiz yazılımı sanatçılar yakında kullanıcılara sunmayı düşünüyor. Fikri Debord’un geliştirdiği bir oyundan alan grup, Debord’un oyunundaki tartışmayı kullanarak eski savaş oyunu stratejilerinin güncel savaşla, örneğin terörizme açılan savaşla nasıl uyduğu üzerine geri bildirimler topluyor.

Bu festival kapsamında üretilen işlere baktığımızda teknolojinin hayatımızın önemli bir kısmını oluşturduğu görülüyor. Teknolojinin kullanımı sanatçılara da yeni açılımlar kazandırmakla birlikte, günlük yaşantımızın bir parçası olan internet de sanatçılar için bir sıçrama tahtası olarak kullanılıyor. Daha önce de belirttiğimiz gibi kopyalanabilir ve yeniden üretilmiş imgeler, bu festivalde de gördüğümüz üzere günümüz sanatının bir parçasıdır. Festivalde dikkat çeken bir diğer nokta da, sanatçıların işlerini sosyal alana yani sokağa kaydirmiş olmalarıdır. 20. yy ve öncellerinin izinden günümüz sanatı da sanatı gündelik yaşamla birleştirmeye çalışıyor ve haliyle işler sokakla birlikte var oluyor. Sokaklarda dolaşıma giren bu üretimler, günlük yaşantımızdan sanat çıkarmakla kalmayıp, hemen yaşanabilir olmakla birlikte, politik ve kültürel gücü de içinde barındırıyor.

3.1.1. Yirminci Yüzyıl Sanatı Ve Protest Tavır:

Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm yada görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.

John Berger, ‘*görme biçimleri*’ adlı kitabında görmenin konuşmadan önce geldiğini, ve çocukların konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrendiğini fakat sözcüklerle görülen nesneler arasında her zaman var olan bir uçurum

olduğundan bahseder. Edebiyattan daha güçlü, daha kalıcı ve zihnimizde birtakım çağrışımlara daha kolay ulaştıran bu imgelerin gücünden bahseder ve sanat yapıtının ne denli imgelem yüklü olursa bizim de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katıldığımızıza değinir. Fakat imgelerin artık günüz sanat anlayışında farklı bağlamlara sokulması ve bulandırılmasının yorumunu şu şekilde yapar:

“İmge sanat yapıtında verildiği zaman insanların ona bakışı sanat konusunda edindikleri varsayımlar dizisinin etkisinden kurtulamaz. Bu varsayımlar şunlarla ilgilidir: Güzellik, gerek, deha, uygarlık, biçim, toplumsal konum, beğeni vb.

Bu varsayımların çoğu bugünkü durumuyla artık dünyaya uymuyor. (Bugünkü durumuyla dünya salt nesnel bir gerçeklik değildir; buna bilinçlilik de katılmıştır.) günümüze tam olarak uymamalarının dışında bu varsayımlar geçmişe de gölge düşürürler. Geçmiş hiçbir zaman olduğu yerde durup yeniden keşfedilmeyi, aynıyla, olduğu gibi tanınmayı beklemez. Tarih her zaman belli bir şimdiyle onun geçmiş, arasındaki ilişkiyi kurar. Geçmiş içinde yaşanacak bir şey değildir. Eyleme geçerken içinden bir şeyler çekip çıkarttığımız bir sonuçlar kuyusudur. Geçmişin kültürel açıdan bulandırılması iki katlı bir kayba yol açar. Önce sanat yapıtları gereğinden çok eskilere itilmiş olur. Sonra geçmişten bize eylem olarak tamamlanması gereken daha az sonuç kalmış olur. Bu gerçekleştirildiğinde aslında bizim olan tarihten yoksun bırakılmış oluruz. Bu yoksunluktan kim yarar sağlar? Sonuçta geçmişin sanatı, azınlığın kendine bir tarih yaratma çabasından dolayı bulandırılmaktadır.”⁶

Sanatın yaygın biçimlerini aşmaya çalışan bir bulandırma, olumsuzlama ve provoke etme hareketleri güncel sanatın temel meselesi haline gelmiştir. Bu olumsuzlama ve provokasyon 20.yy sanatı ve öncellerinin bir getirisidir. “Fransa’da 1968’ de alevlenen isyanlar, avangardın kutsandığı coşkunun da zirvesi sayılır. Çünkü bu isyanlarda Sitüasyonist Enternasyonal’in, kurulduğu 1957 yılından beri izlediği ‘teorik pratiğin’ etkisi büyüktür. Avangardın hayatın ele geçirilmesi stratejisini benimseyen SE, gündelik hayatı, imgelemenin ve yaratıcılığın hüküm sürdüğü bir oyuna, kenti de bir oyun parkına dönüştürecek bir devrimin peşindedir. 1968’lerin karşı-kültüründe ve sokakları süsleyen karşı-estetiginde sadece sitüasyonistlerin değil, onların öncelleri dadaistlerin ve sürrealistlerin, ayrıca Rus

⁶ Berger, John; “**Ways of Seeing**” (Görme Biçimleri) çev. Yurdanur Salman, Metis Yay. İst. Eylül 2007 s.11

fütüristlerinin, kısacası avangardın en isyankar bütün temsilcilerinin hayalleri de derin izler bırakmıştır.”⁷

Toby Clark’ın sanat ve propaganda adlı kitabında söylediği gibi: “Kendi dönemindeki egemen değerlere karşı çıkan sanatçılar, sanatı sıklıkla kitle iletişim araçlarının mesajlarını eleştirmek veya tersine çevirmek için kullanmıştır. Yine de kitle kültürü sadece otoritenin kontrol aracı olmamıştır; kitlesel tüketim için geliştirilen imgeler radikal alt kültürlerin düşüncelerini de ifade etmiştir.”⁸

Örneğin; dadacılar için fotomontaj estetik karşıtı propaganda üretmenin bir yolu olarak özel bir önem taşımıştır. Bu kolajlar, kompozisyonda yarattığı bozulma yoluyla savaş sonrasında Almanya’da çöken toplumsal düzenin durumunu simgelemektedir. Fotomontaj, fotoğrafın nesnel gerçekliğe yakınlığı ile toplumun yeniden yapılanmasını en azından metaforik olarak canlandıracak aktif düzenleme sürecinde birleştirmektedir. Punk kültüründe önemli bir yere sahip olan fanzinlerde de bu kolajlar sıklıkla kullanılmış bir tekniktir.

1980 yılında feminist dergi Heresies’e “propaganda için biraz propaganda” adında bir makale yazan Lucy Lippard (1937) propaganda sözcüğüne itibarının iade edilmesi gerektiğini savunmuş, sanatçıları “başarılı propaganda” yapmaları için cesaretlendirmiştir: “böylesi bir ‘iyi propaganda’ sanatın olması gerektiği halidir. Etrafımızda neler olup bittiği hakkında yeni bir görme ve düşünme biçimi yaratan bir provokasyon.” Peter Bürger ise avangard kuramı adlı kitabında protest sanatın yorumunu şöyle yapar:

⁷ Bürger, Peter; “*Theorie der Avantgarde*”, Avangard Kuramı, , içinden: Ali Artun, Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard kuramı çev. Erol Özbek, (2003) İletişim Yayıncılık, İstanbul, s.10

⁸ Clark, Toby; *Art and Propaganda in the Twentieth Century The Political Image in the Age of Mass Culture*- The Everyman Art Library 1997 (Sanat ve Propaganda ‘*Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*) (çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay. İst. 2004) s.20

“Protest sanatın ima ettiği gibi, sanatın böyle bir dünyada tek yapabildiği, sanki dünyanın çirkinliğini göstermek, çirkin gerçekliği protesto etmek –sanatsal bir silahlanma çağrısı yapmak- ve tam olarak güzelleştiremese bile iyiye doğru değiştirmektir”⁹

Guy Debord 1956’da “methods of detournement”da (saptırma yöntemleri) sanat aracılığı ile propoganda oluşturulmasında çalıntılama tekniğine önemli ölçüde yer vermiştir. Sanatın işlevini, sanatsal mirası yada toplumsal belleğimizde yer etmiş imgelerin birlikte kullanımı sonucu, bu imgelerin farklı bağlamlara sokulması şeklinde değerlendirmiştir. “İnsanlığın edebi ve sanatsal mirası partizan propaganda amaçları doğrultusunda kullanılmalıdır. [...] Nereden alınırsa alınsınlar, herhangi bir öğe yeni kombinasyonların oluşmasını sağlayabilir. [...] Herhangi bir şey kullanılabilir. Söylemeye hiç gerek yok ki kişi bir çalışmayı düzeltmekle ya da zamanı geçmiş çalışmaların muhtelif parçalarını yeni bir çalışmaya katmakla sınırlandırılmamıştır; kişi ayrıca ‘alıntılar’ın körü körüne kopya edilerek korunmasını ahlaklara bırakarak herhangi uygun bir biçimde bu parçaların anlamlarını değiştirebilir.”¹⁰

Hiçbir gösterge durgun kalmamalıdır, hiçbir imge dokunulmamış olarak bırakılmamalıdır. Sanat karşı-gücü temsil eder. Sanatçının görevinin, suçlamak, harekete geçirmek ya da protesto etmekten ibaret olduğundan değildir bu: Doğası ve ereği ne olursa olsun tüm sanat angaje olmuştur. Günümüzde sanatı ve gerçekliğin resmi imgesini birbiriyle karşılaştıran temsil üzerinden yapılan bir tartışma var; bu tartışma reklamın söylemi tarafından dağıtılır, medya tarafından aktarılır, tüketimin ve sosyal rekabetin ışıık ötesi ideolojisi tarafından organize edilir. Günlük yaşamımızda içerikleri iktidar tarafından dikte edilen bu kolektif imgeleri yüreklendiren kurgular, temsiller ve formlar ile karşılaşıyoruz. Sanat bizi karşı imgelerin bulunduğu yere, sosyal formları sorgulayan formların bulunduğu alana yerleştirir. Sanatçılar gündelik yaşamı gerçek dışı kılan ekonomik soyutlama ya da tekno-Pazar iktidarının tam teçhizatlı silahı karşısında olan alana yerleşerek, ne özel mülkiyeti ne telif haklarını, marka ve ürünleri, müze içinde tutsak kalmış formları ve imzaları izin almadan kullanarak onları yeniden etkinleştirmiş olurlar. Eğer formların

⁹ Bürger, Peter “**Theorie der Avantgarde**” (avangard kuramı), çev. Erol Özbek, İletişim Yay. ist. 2003

¹⁰ Debord, Guy; “**Methods Of Détournement**” 1956 İçinde: Situationist International Anthology, Ed. Ve Çev. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), s.9.

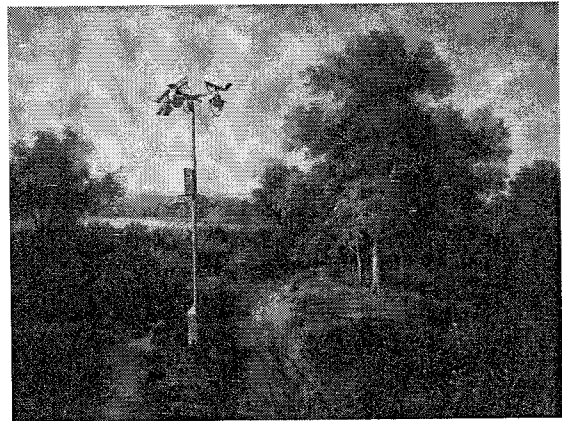
yüklenmesi (bu samplingler ve yeniden yapmalar) bugün önemli bir ilgi alanını temsil ediyorsa, bunun nedeni formların bizi evrensel bir anlatı ve bir üretim hattı yerine küresel kültürün bir alet edevat kutusu, açık bir anlatı mekanı olarak değerlendirmeye itmesindendir. Geçmiş dönemlerin çalışmalarının önüne mecalisizce öylece serilivermek yerine onları kullanabiliriz. Sanat, dünyayı kullanmanın bir formu, bakış açıları arasındaki sonsuz bir müzakere alanı olabilir.¹¹

Resim 32: Banksy, “Rocket-Launcher”, 2001, Soho, stencil (şablon)



Sitüasyonist pratiğin getirisi olan bu çalıntılama durumu dolayısıyla beraberinde olumsuzlamaya da getirmektedir. Bu çalıntılama taktiği ile sanatçının ulaşmak

istediği; izleyicinin belleğinde yer etmiş olan imgelerle oynamak, bunların aslında ne kadar değişken olduğunu göstermektir. Toplumsal belleğimizde yer etmiş kavramlarla oynayan bu üretimler, üzerine toz konduramadığımız bu şeylerin bir anda nasıl değiştiğini gözler önüne sererek bizi sarmalayan bu imgelerin tek gerçekler olmadığına vurgu yapar ve izleyicinin bu imgeler ve değerler anlamında şüpheyi düşmesini sağlayarak, farklı bir bilinç kazandırmayı hedefler niteliktedir.



Resim 33: Banksy

¹¹ Bourriaud, Nicholas; **Postproduction Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World**, (Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor) çev. Nermin Saybaşı (Ankara, Bağlam Yayıncılık, 2004), s.147

Bu anlamda en etkili üretimlerin, kullandıkları teknik bakımından sokak sanatçıları tarafından gerçekleştirildikleri söylenebilir. Afiş olsun, stencil olsun, izleyici tarafından en kolay ve en hızlı şekilde alınılması düşünülerek tasarlanmıştır. Sokak sanatçıları tarafından ajit-prop kullanılan bir yöntem olmasa da, teknik ve güçlü etkisi anlamında savaş zamanı asker toplamak için hazırlanmış olan afişlere benzetilebilir.

20. yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkili olan “Propaganda” sözcüğünün tarafsızlığı I. Dünya Savaşı’nda sona ermiştir. Bu savaş öyle çok askerin ölümüne sebep olmuştur ki ölenlerin yerine yeni asker toplamada geleneksel yöntemler yetersiz kalmıştır. Savaşan devletler kamuoyunun görüşünü ulusal önem taşıyan bir konu olarak gözetmek zorunda kalmışlar; halk ucuz gazeteler, afişler ve sinema gibi gelişmiş kitle iletişim araçları yolu ile neredeyse her gün devlet propagandasının hedefi haline gelmiştir. Savaş sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme olarak algılanan propaganda, daha sonra gitgide artan oranda düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.¹²



Resim 34: Alfred Leete, Ülkenin Sana İhtiyacı Var, Asker Toplama Afiş Tasarımı, 1914, Londra.



Resim 35: James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum, 1917. Afiş, Londra.

¹² Clark, Toby; *Art and Propaganda in the Twentieth Century The Political Image in the Age of Mass Culture-* The Everyman Art Library 1997 (Sanat ve Propaganda ‘Kitle Kültürü Çağında Politik İmge’) (çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay. İst. 2004) s.20

Yaşanan toplumsal krizler döneminde sanatçıların ürettikleri işler de bu durumun doğal bir sonucu olarak değişim göstermektedir. Sanatçıların yaşadıkları bu buhran dönemlerine tepkisiz kalmadıklarını sanat tarihinde sıklıkla görmekteyiz. Örneğin; savaş dönemlerinde bazı sanatçıların (Kollwitz) afişler için kullandıkları resimlerinin anlamını başlık veya sloganlarla netleştirmişlerdir. Bu yöntem eserlerin galerilerden gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır. Kullanılan tarz, grafik tasarımının doğrudan düşünce iletmeye yeteneğini, öznelere tipik bir kurban olmaktan çıkaran psikolojik bir yoğunlukla bir araya getirmiştir, tıpkı günümüz sokak sanatçıları gibi bu sanatçılar provokasyonlarını daha geniş bir kitleyle paylaşmak için en geniş platform olan sokağı kullanmışlardır.

Aynı tavrı sokak sanatında da sıklıkla görmek mümkündür. Sokak sanatçıları da protestolarını gündelik hayatın aktığı sokaklarda, deyim yerindeyse insanların gözlerinin içine sokar. Sanat aracılığıyla gerçekleştirdikleri protestolarını sloganlarla birleştirmekten çekinmez. Protesto yönü ağır basan bu çalışmalar dadacıların, sitüasyonistlerin veya punkların stratejilerinden hiç de uzak sayılmaz. Sokak sanatı da tıpkı onlar gibi insanın beklenmedik bir şekilde karşısına çıkıp, şok etme özelliğine sahiptir. Türk sokak sanatçılarından olan “turbo” lakaplı Tunç Dinçtaş’ın dediği gibi: “duvara yazıp çizmek, resim ve süsler yapmak bir gasptir. O iş için yapılmamış bir yüzeyi işgal etmek, insanlara aslında orada görmemeleri gereken bir şeyi göstermektir. Sokak sanatı kışkırtıcıdır, baştan çıkarıcıdır, yaramazdır ve cesurdur. Biçimiyle kurumsal olana, geçiciliği ile yerleşik olana bir muhalefeti vardır. Sokak sanatı bize başka bir sözün, tercihin, hayatın, dünyanın mümkün olduğunu gösterir. Her şeyi tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer.”¹³

Sanat daha çok işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu propagandaya dönüşür. İdeolojik bir ifade yaratmanın sayısız yolu vardır: Mimarlık, tiyatro, müzik, spor, kıyafet ve saç kesimi kadar kitap yakma, cinayet, intihar ve terörizm gibi şiddet gösterileri de politik bir düşünce iletebilir. [...] sanat da sıklıkla filmler, dergiler, reklamlar, popüler müzik ve yakın zamanda (ayrıca en güçlü şekilde) televizyon ve

¹³ Erşen, Mustafa Türker, **Kent Mekanı Sanatı Olarak Grafiti**, Atlas Dergi, Aralık 2006

bilgisayar ortamında yer alan imgelerle yakın ilişki içerisinde bu sistemde yerini almaktadır.¹⁴

Bu olumsuzlamalar, sokak sanatının anti-kapitalist yönünü düşünecek olursak, özellikle markalar üzerinde yapılan tahribatla kendini açığa çıkarmıştır. Çeşitli markaların logoları üzerinde yapılan bu tahribat, bir takım politik göndermeleri de içinde barındırır. Kapitalizm ile birlikte etrafımızı kuşatan bu marka ve reklamların aynı zamanda bir takım politik oyunlar olduğu düşünülünce bu göndermeler açık bir şekilde algılanabilir olur. Markaların tahribatı ile ulaşmak istenen bu etkinin yanı sıra, sözde sokak sanatçısı olanların çeşitli markalar için hazırlamış oldukları özel tasarımları görmek de mümkün ne yazık ki. Anlatımı bu kadar güçlü olan ve tüm dikkatleri üzerine toplamış olan bu sanatın bir modaya dönüşmesi sanatçılar tarafından da en korkulan durum haline gelmekte.



Resim 36: Bir sokak sanatçısının çeşitli markaların logolarını kullanarak yaptığı stencil(şablon) çalışması

¹⁴ Clark, Toby; **Art and Propaganda in the Twentieth Century The Political Image in the Age of Mass Culture-** The Everyman Art Library 1997 (Sanat ve Propaganda '*Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*) (çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay. İst. 2004) s.19

Resim 37: Keith Haring'in
Adidas için yaptığı tasarım



2000'li yılların
güncel sanat pratiğinde
hayatla bağ kurma,
toplumsal dışlanma

biçimlerine yönelik başkaldırı yolları arayışlarında somut çabalar, bu tarzda şekillenmektedir. Egemen yüksek sanat normlarına; cinsel, ırksal, sınıfsal ayrımcılığa karşı kendi sözünü, işini dolaşıma sokmak için alternatif arayışların sürmesi ve bu arayışlar çerçevesinde sanatçıların galerilerden ziyade sokaklara yönelmesi sanat ile hayat arasında kuvvetli bir bağ oluşmasını sağlamakta. Bu yolla sanatçılar söylemek istediklerini belirli bir kurumun altında olmadan rahatça söyleme, haykırma olanağına sahip olmalarının yanı sıra sokaklarda dolaşıma giren bu işler daha geniş bir kitle tarafından izlenme olanağına da sahip olmaktadır.

Resim 38: Banksy, "Feeling" serisinden



The Art and Architecture

Journal'da editör olan Jeremy Hunt sanatçılar tarafından sokağın tercih edilmesinde Fransa'daki durumu şu şekilde aktarıyor; "sanatçının statüsünün desteklenmesi devlet memuru zihniyetinin devamı ile sanatçılar devletin serbest çalışan işçisi oluyor.



Bu Denetim ve boyun eğme durumu Fransız sanatçıların uluslar arası sanat dünyasında dikkate değer yollar açmasına neden olmayacak gibi. Sokak sanatının çekici gelişinde önemli bir neden kapalı ve baskıcı devlet etkisine protesto niteliğinde olması, coğrafi, tarihi ve kişisel şehir anıtları katmanında bir yer almalarını sağlayacak şekilde adsız şehirliler dünyasında bireye bir selam duruş sağlaması.”¹⁵

Resim 39: Mantis, “ineed”, stencil (şablon), Londra 2006

Sanatsal üretimin, üretim sürecinin ve biçimlerinin yaşadığımız dünyanın egemen kodlarına karşı oynadığı rol hususunda şekillenen tartışmalar, ‘sanat’ın kavram olarak isimlendirildiği zamanlardan günümüze halen aynı hareketle devam etmekte. Büyük ‘S’ ile sanatın misyonu, değiştirme gücü, varolan gerçekliğe müdahale etme olasılıkları çeşitli bakış açılarından gündemleştirilmiş ve bu bakış açılarının çokluğu oranında sanatın eylemi, farklı pratiklerin, anlayışların uygulama sahası işlevi kazanmıştır. Sanatın yaygın biçimlerini aşmaya çalışan bir olumsuzlama hareketi olarak “değişimin” olanakları özellikle güncel sanatın temel meselesi olagelmıştır. Fakat günümüz sanatında değişim imkanlarının zayıfladığı, üretimlerin tekrara ve sıradanlığa kapılması ve yüzeyselliğe hapsolme olasılığına rağmen güncel sanat alanında sokak sanatının da direk olarak içinde bulunduğu muhalif arayışlar devam etmekte.

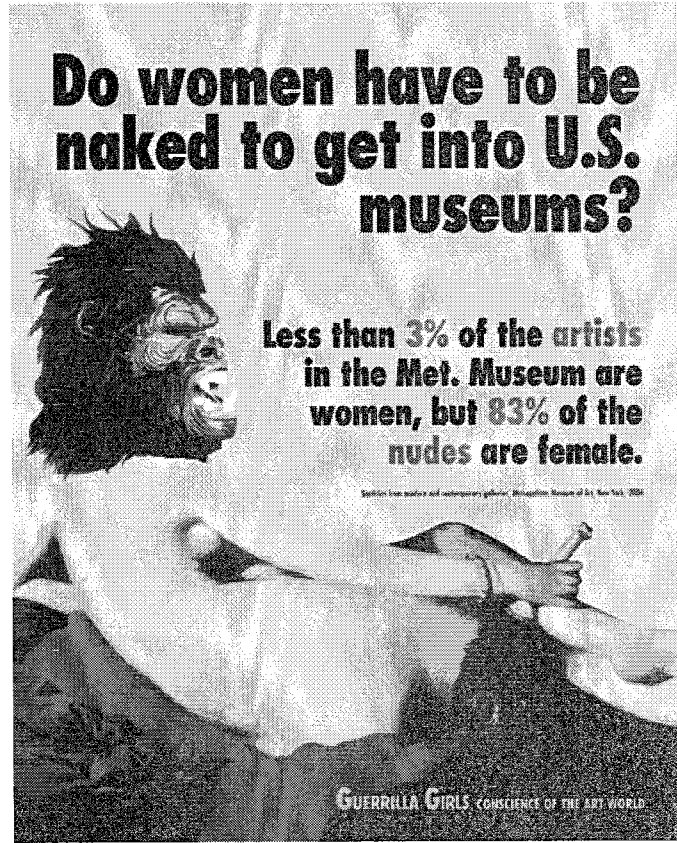
¹⁵ Gökhan Günçay, Sanatın Vicdanı Sokağa Taşınca: “Guerrilla Girls” Artist Actual, Ocak 2008, s.18

Örneğin; sanata feminist başkaldırı sanat alemine feminist pozisyonlardan dahil olmanın en renkli ve güncel örneği “**Guerrilla Girls**” (Gerilla Kızlar) grubunu gösterebiliriz. Geçtiğimiz yıl İstanbul Modern’deki “İstanbul-Venedik” Sergisi’nde Venedik Bienali’nde yer alan işlerini de görebilme şansına sahip olduğumuz Guerrilla Girls, 1985’te New York’taki Museum of Modern Art (New York Modern Sanatlar Müzesi)’da açılan, “Uluslar arası Resim Heykele Bakış” sergisinde işleri yer alan 169 sanatçının içinde yalnızca 13 kadının yer almasına tepki göstermek üzere kurulmuş. İlk işleri, sergi sürerken New York’luların sokaklarda karşılaştıkları ilginç bir poster oluyor. (bu posterin üzerinde “Guerrilla Girls” imzasıyla, “**kadınların Metropolitan Müzesi’ne girebilmeleri için illa çıplak olmaları mı gerekiyor?**” yazıyordu.)¹⁶



Resim 40: Guerrilla Girls, “Türk Kadın Sanatçıların Geleceği (Guerrilla Girls’e görüldüğü şekliyle)” İstanbul Modern “İstanbul-Venedik”, Poster, İstanbul Modern, 2006

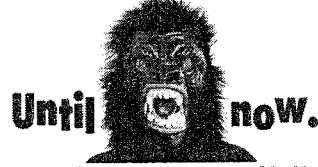
¹⁶ Hunt, Jeremy, **Rues de Paris A Collision Of Art, Philosophy And Terrorism On The Streets Of Paris**, çev. Yiğit Us, [<http://www.state-of-art.org/state-of-art/ISSUE%20FOUR/paris4.html>] 2007



Resim 41: Guerrilla Girls, “kadınların Metropolitan Müzesi’ne girebilmeleri için illa çıplak olmaları mı gerekiyor?” İstanbul Modern “İstanbul-Venedik”, Poster, 2006

Söz konusu serginin protestosunun üzerinden bir araya gelen “gerillalar”, o günden beri sanat dünyasındaki cinsiyetçiliğe karşı mücadele veriyorlar. Posterler, sticker’lar, performanslar, kartpostallar, hatta üniversite konferansları ve kitaplar yoluyla cinsiyetçi kültür endüstrisini, dalga geçmeye kadar varan derin bir ironiyle teşhir ediyorlar. Sokak sanatçılarının izinden onlar da canlı rengarenk afiş ve çıkartmalardan bir çeşit Pop-art havasında muhalif işler üretiyorlar. Anonimliğe vurgu yapmak ve asıl ilginin işlerine, sözlerine yoğunlaşmasını sağlayabilmek için goril maskeleriyle dolaşıyorlar. Kim olduklarından ziyade ne yaptıklarına odaklanılmasını hedefliyorlar.

**The internet was 84.5%
male and 82.3% white.**



**Guerrilla Girls have invaded the world wide web.
Join us.
<http://www.voyagerco.com/gg>**

**HOW MANY WOMEN HAD
ONE-PERSON EXHIBITIONS AT
NYC MUSEUMS LAST YEAR?**

Guggenheim	0
Metropolitan	0
Modern	1
Whitney	0

Resim 42: Guerrilla Girls tarafından hazırlanan poster örneği

Sokak sanatında da olduğu gibi bütün bu örneklerde cisimleşen radikal pozisyonların kültür endüstrisi tarafından içinin boşaltılarak ehlileştirme tehlikesine rağmen “Guerrilla Girls” pratiği; özerk ağ tipi örgütlenmesi, ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığına karşı diri, neşeli muhalefeti ile feminizmin sanatsal dışavurumlarına yönelik olumlu bir örnek olmayı sürdürüyor. Provoke ederek şok etme ve bu şokun arkasından kafalarda oluşan soru işaretleriyle dikkat çekmeye çalıştıkları gerçeklikleri düşündürme, değiştirme motivasyonu oluşturmaya çalışıyorlar.

Amerika’da kurulmuş baskı çalışanlarının şablon sanatçıların ve grafiti sanatçıların, sokak sanatı yaratıcılarının ve aktivistlerin yer aldığı bir ağ olan S.A.W.(Street Art Workers) propogandalarını sokağa taşıyan gruplardan biri. Amaçları ise şehirlerini işadamlarından, polislerden, politikacılardan ve şehri kendine göre şekillendirenlerden geri almak. Gönüllülerden oluşan bir grup olan S.A.W. politik kampanyalarla çalışmalarını tüm kuzey Amerika’daki insanlara ulaştırmaya çalışıyor. 2001’den beri projelerinde hapisanelerden (2002) kitle iletişimden (2003) ve geleceğe yönelik hayalî fikirlerden (2004) bahsediyorlar.

Sanatlarını sosyal değişim için oldukça önemli bir yere sahip yüksek profilli tanıtımlarla (tüm Kuzey Amerika çapında) toplumsal destek sağlıyorlar. Zenginler ve güçlüler tarafından saldırılmış bastırılmış ve görmezden gelinmiş insanlara esin kaynağı olmak istiyorlar. Toplumlar arasındaki bağları vurguluyor ve ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı ve homofobiye karşı duruyorlar. Anti Arap şiddetine anti Yahudi saldırılara karşı çıktıkları kadar karşı olduklarını vurguluyorlar.

Sanatlarının, politik olarak dogmatik ve basit olmasından ziyade radikal olmasını ve insanları düşünceye sevk etmesini istediklerini belirtiyorlar. Çabaları; yaratıcı, kompleks ve duygusal olup bireysel ve soyut olmak.

S.A.W. Mart 2001 de kuruldu. Her yıl üyelerinin seçtiği bir ana başlık üzerinden çalışmalarını bir araya getiriyorlar. Amaçları tüm kuzey Amerika'ya ulaşarak muhtemel en büyük etkiyi yaratabilmek.

Street Art Workers üyelerinin internette yayımladıkları makalelerinde grup hakkında şu bilgileri de veriyorlar:

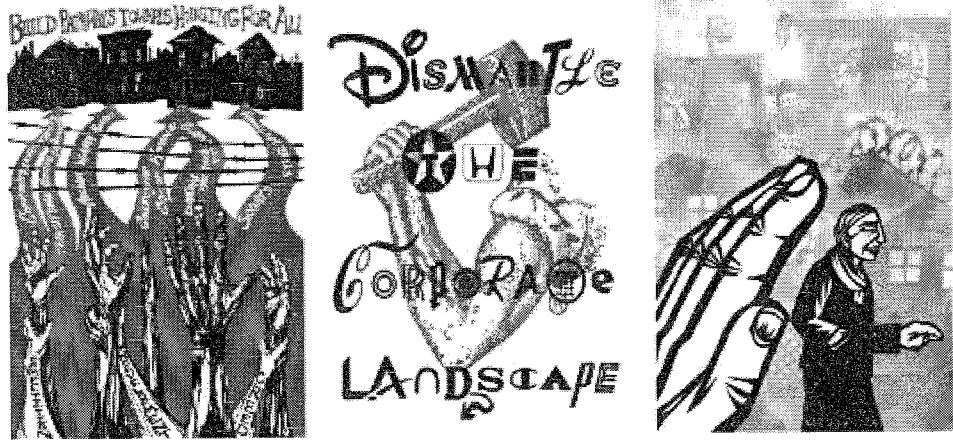
“Gruptaki birçok insan gerillalar için hazırlanan buğday zambkı ve spreyci boyama posterlerini ve şablonlarını birbirleriyle değiştirirler ancak S.A.W. sadece hayal gücüyle sınırlıdır. Arz edilen çalışmalar kitlesel olarak üretilmeli ve kolayca ulaştırılabilir ve basitçe görümlenebilir. Üretim maliyetleri her sanatçının kendisi tarafından karşılanır. Ve dağıtım maliyetleri ise S.A.W. tarafından karşılanmaktadır. Grup gönüllülerden oluşmuştur. Ve bütçesi yetersizdir. Ancak kolektif dayanıklılık her şeyin üstesinden gelir.”¹⁷

2006: Land & Globalization (toprak (kara) ve Küreselleşme)

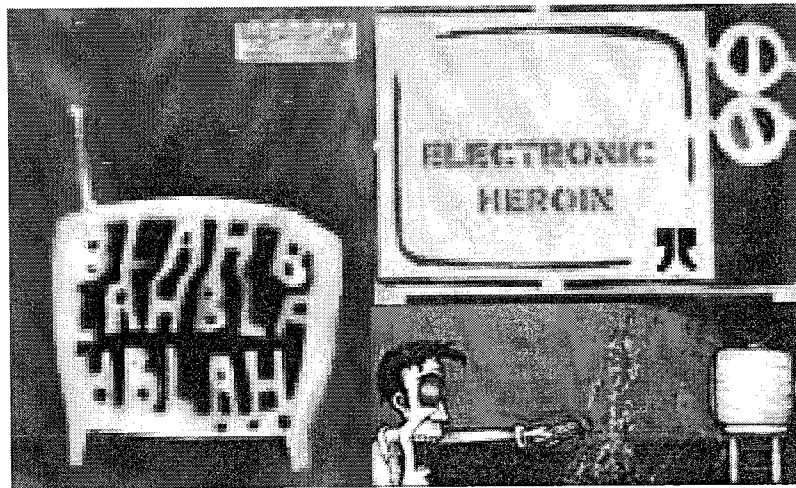
Christoph Colomb günümüzdeki küreselleşmeyi 1492de başlatmıştır. Kızılderililerin istilasını dünyaya emperyalizmi getirmiş yerli toprağının çalınmasıyla yerli halk yok edilmiş ve Atlantik aşırı köle ticareti başlamıştır. Günümüz dünyasında çok uluslu şirketler günümüzün istilacıları olmuşlardır. World Trade Organisation (WTO)- Dünya ticaret örgütü (DTÖ), North American Free Trade Agreement (NAFTA) Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması, Free Trade Area Of America (FTAA) Amerika serbest ticaret bölgesi, gibi çok uluslu kuruluşlar, International Monetary Fund (IMF) ve World Bank yani dünya bankasını kullanarak ülkelerden de daha güçlü hale gelmişlerdir. Küresel birlik sınırları oluşturarak birleşik devletler kolayca ülkeler arasında hareket edebilmiş, ülkelere karşı zor kullanabilmiş fakir zengini toprağından ve işgücünden feragat etmeye zorlamıştır. Süreç esnasında çevreyi kirletmiş, işçi yasalarını çiğnemiş ve büyük zenginlikleri karlarıyla birlikte güneyden kuzeye taşımıştır.

¹⁷ <http://streetartworkers.org/>

S.A.W. çok uluslu şirketlerin dünyamızı ve çevremizi nasıl etkilediğini ortaya koymak istemektedir. Dünyaya nasıl zarar verdiğinin ve insanları nasıl savaşa sürüklediğini gösteren bu çalışma 25 poster, 10 değişik ülkeden, 20 farklı şehirden katılımcılardan oluşmaktadır. Bu posterler çeşitli mücadeleleri konu ediniyor. Örnek olarak Brezilya ve ABD'deki fakirlik ve gentrifikasyon (önceden değersiz olan bir şeyin sonradan değer kazanması) gibi yerel aynı zaman da uluslararası konulara da değiniyor. Emperyalizm sert bir eleştiriyile toplumların birleşik güce karşı daha adil ve sürdürülebilir bir dünya için nasıl direndiğini ortaya koymaktadır.



Resim 43: S.A.W. “Land & Globalization” (toprak (kara) ve Küreselleşme) Poster, 2006



Resim 44: S.A.W. “Whose Media” Poster, 2004

3.1.2. Sokaklar ve Sanat

Sanatın sokağa taşınması, sokak sanatından çok önce de radikal sanat gelenekleri tarafından uygulanmıştı. Dada, Sürrealizm, Fluxus, Sitüasyonalistler gibi avantgarde sanat akımları happiningler aracılığıyla sanatı sokağa taşımıştı. Gündelik hayatın içindeki olağanüstünün peşine düşen Sürrealistler, psikocoğrafya araştırmalarına girip kenti yeniden keşfetme çağrısı yapan Sitüasyonistlerden, kavramsal arayışlara kadar uzanan bu yolda, sokağa ilk yönelim olarak Walter Benjamin'in flaneur kavramına ulaşılabilir.

Flaneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer.¹⁸ *Flaneur* modern kente ait imgeleminden esinlenir.

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuz arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan farklı kalmak...(Ch. Baudelaire)¹⁹

Flaneur'ün dünyası, ömrünü ilerleme fikrine ve maddi hesaplara feda eden burjuvanın yergisi gibidir. Burjuva başını alamadığı mesaisinden zar zor kendine bir serbest zaman yaratır; oysa, *flaneur*'ün avare gezinmesi, zamanın uzmanlaşma yoluyla rasyonelleştirdiği modern işbölümüne karşı bir gösteri yürüyüşüdür sanki.²⁰

Fluxus ve kavramsal sanat *flaneur*'lerinin düzenledikleri performanslar ise gerçeklikte temsilin örtüşürülmesi düşüncesinden yola koyulur; modernizmin ikisini

¹⁸ Benjamin, Walter; **Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**, çev. H. Zohn (Londra: NLB, 1973) s. 90

¹⁹ Baudelaire, Charles; **“Le Peintre de la vie Moderne”** (Modern Hayatın Ressamı) çev. Ali Berktaş, İletişim yay. İst.2004 s.210

²⁰ Benjamin, Walter; **The Arcades Project** Harvard University Press 25 March 2002 s.417

birbirinden koparan özerklik damarını eleştirir ve sanatın topluma ve hayata erimesini önerir; sanat nesnesinin sonuna işaret eder “sanat nesnesi kentin kendisi olur”. Kent hala sanatın hayatıdır. Şairi, maceracısı, sosyoloğu, antropoloğu... kılık kılık flaneur, Baudelaire’in izinde sokakları arşınlamakta ve sanatını icra etmektedir.

Flaneur Dada’dan başlayarak bütün 20. yüzyıl avangardının sokak kahramanı olmayı sürdürecektir. Ama artık flaneur, modernist dönemdeki gibi, sanat eserinin berisindeki hafıza, arşiv değildir. Fragmanlardan modernite okumayı, sökmeyi bırakır. Çünkü onun mesaisi olan avarelik başlı başına sanat eserinin yerine geçmektedir. Dada’nın 1920’lerde başlattığı, anlamsız, keyfi kent turlarında olduğu gibi. Dadacılar rastgele saatlerde, rastgele noktalara düzenledikleri turlarla en sıradan, en tesadüfi karşılaşmalardaki gizemi bulup çıkarırlar. Aynı zamanda, hesaplı kitaplı, dakik kent hayatının yoksunluklarına dikkat çekerler. 1950’lerden başlayarak seslerini duyuran sitüasyonistler ise, kent hayatına etkin katılımı ve onun dönüştürülmesini öngörürler. Kenti bir kültürel deney ve oyun sahası gibi tasarlayarak yabancılaşmayı kırmayı ve gündelik hayatta devrim yapmayı hayal ederler. Davaları, sürrealistlerden miras kalmıştır: sanatın hayatı istila ederek altını üstüne getirmesi. Fransa’daki 1968 olayları sitüasyonist sanatın hem zirvesi, hem sonu sayılır – hatta sitüasyonistlerin olduğu kadar avangardın ve modernizmin de sonu.²¹

Guy Debord ve sitüasyonistler modern şehrin yaşantısının yeniden deneyimlenmesi, bunun için yeni stratejiler geliştirilmesi yoluyla sanat ve yaşamın eşitlenmesi adına urbanism (şehircilik) düşüncesi altında birleşir.

(...)çevre üzerindeki eylem perspektifimiz bizi sonuçta üniter urbanism düşüncesine getirdi. Üniter urbanism her şeyden önce sanat ve tekniklerin birlikteliğinin çevrenin bütünsel kompozisyonu adına kullanılmasıyla tanımlanır(...) hakkında çok fazla konuşulmuş olan(...)sanat yalnız urbanism seviyesinde gerçekleşebilir. Artık geleneksel estetik kategorilerin hiçbirine cevap veremez.

²¹ Wollen Peter, *Raiding the icebox, Reflections on Twentieth-Century Culture* (Londra: Verso, 1993) s. 123

Davranış olarak eylemimiz,(...)kısaca yeni tip oyunların icadı olarak tanımlanabilir. En genel amaç hayatın sıradan (vasat) olmayan bölümünü uzatmak, hayatın boş anlarını mümkün olduğunca azaltmak olmalıdır. Eylemimiz için insan hayatını niceliksel açıdan yükseltmeye yönelik bir girişim olan hali hazırda araştırılan biyolojik metotlardan, daha ciddi bir girişim olarak tanımlanabilir.(...) Sitüasyonist ‘oyun’ rekabet unsurunu ve gündelik hayattan ayrılmayı, radikal bir biçimde olumsuzlayarak, bu kavramları klasik bağlamlarından ayırır.²²

Sitüasyonistler yeni bir toplumsal düzeni oluşturmanın veya mevcut düzenin toplumda oluşturduğu zararı onarmanın yolunu üniter urbanizm adını verdikleri, bu klasik estetik değerlerden arınmış ve hayata dahil bir sanat anlayışıyla oluşturulacağına inanmaktaydılar. Tony Godfrey’e göre; “Sitüasyonistler insanların ideolojik köleler olmadan özgür olabileceği yeni bir şehircilik (urbanism) yaratmaya çalışıyorlardı.”²³

Debord’un hayatın boş anlarını uzatmak ve insan hayatını yükseltmek düşüncesi sanatın sosyal hayata, sokağa ve eyleme yayılması yöntemiyle gerçekleştirilecekti. Şehirde yaşayan bireyin yolu evden işe ve işten eve bir geçişten ibaret olmak yerine şehre ve onun olanaklarına dair bir mecraya dönüşecekti. Sanat yalnızca ortadan kaldırılarak gerçekleşmesi mümkün kılınabilirdi. Dadaistler gibi sitüasyonistler de provokatif eylemlerde bulunur provokasyona inanırlardı.

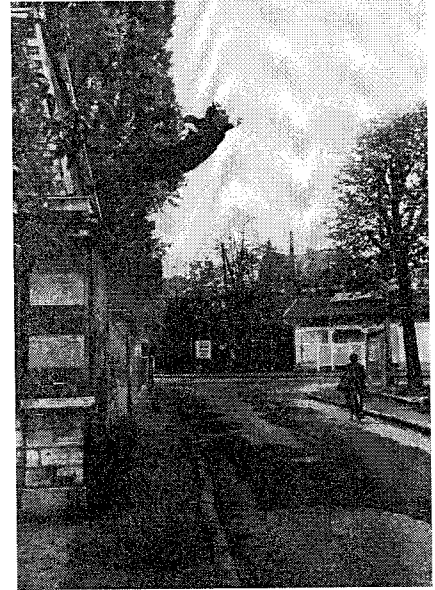
Bu noktada sitüasyonist pratik için iki anahtar sözcük bulunmaktadır. Debord’un sitüasyonist oyun olarak bahsettiği ve bireyin yaşadığı çevrenin bilincine vararak onu deneyimlemesini içeren *dérive* (sürüklenme) ve *détournement* (çalıntılama) kavramlarıdır. *Dérive*’in bir amacı da Debord’un tanımıyla şehirlerin psikocoğrafi rölyeflerini oluşturmaktır. Bu bağlamda sokak sanatı da yöntem olarak *dérive* ile karşılaştırılabilir bir deneyim ile zaman zaman provokatif bir biçimde kendine özgü bir kent haritası çıkarma mantığını taşımaktadır.

²² Debord, Guy; “**Writings From The Sitüasyonist International**”, Art In Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas s.701

²³ Godfrey, Tony “**Alternatives to Painting**” Conceptuel Art, 1998 (Art And Ideas)

Tıpkı sokak sanatında olduğu gibi Sitüasyonist Enternesyonel üyeleri her gün sokakları birer maaş ve fiyat mahkumu, işçi, tüketici veya turist olarak değil, bir labirentten kurtulmak isteyen gezginler olarak arşınıyorlardı. “Her gün eski veya yeni sanat ve reklam eserlerinin parçalarını toplayıp, bunları yeni bir dilde yeniden isimlendiriyorlardı ki bu aykırı bir dildi. Bu aykırı dil her kullanıldığında sosyal hayatta küçük bir delik açıyor ama en azından grubun kendi yerini ve zamanını belirliyordu”²⁴

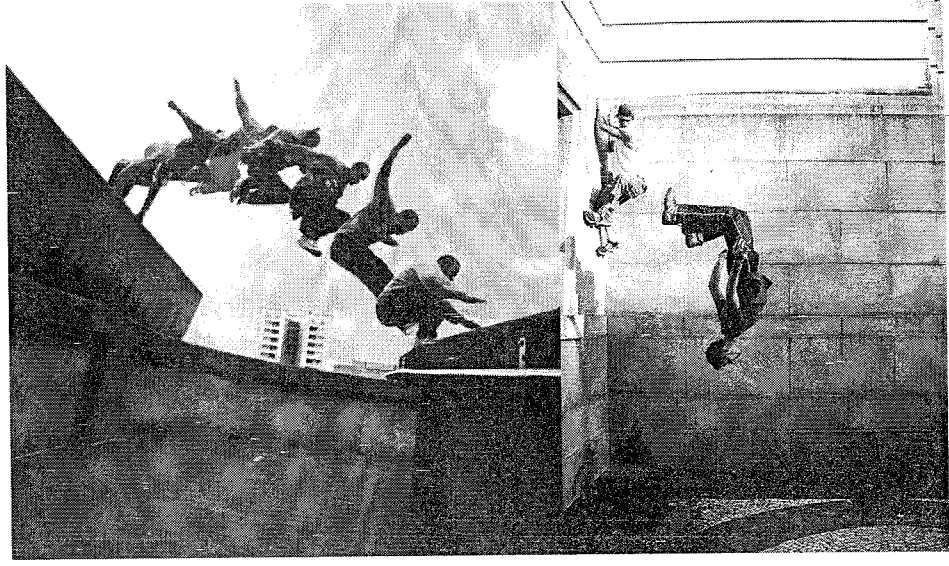
Sanat için sanat akımının ilk taraftarlarından olan ve evcil istakozunu soluk mavi bir kurdeleye bağlayarak sokak sokak gezdiren Gerard de Nerval’dan (1808-1855) tutun; Boşluğa Atlayış adlı 1960 tarihli fotoğrafında kendisini kolları açık biçimde bir binanın ikinci katında aşağı dalışa geçmiş gibi gösteren Yves Klein’a kadar çeşitli sanatçılar sahiplendi sokakları. Bunun günümüzdeki tezahürünü Jean-Michel Othoniel’in Palais Royal’ın metro istasyonu girişinde yere tutturulmuş bir avizeye benzeyen renkli cam kürelerinde ve bunun öncesinde aynı mekanda bulunan Hector Guimard’ın art-deco mimarisinde ve güncel Le Parkour’da görebiliyoruz. Le Parkour* bir tür şehir sokak kültürü, havada kaykaya binmeye benziyor; bu akımın takipçileri çatıdan çatıya atlıyor, duvarlara ve sokak lambalarına tırmanıyor. Sosyologlara göre bu sanat akımı bir tür sosyal ve kültürel harita çıkarma işi ve bir yandan da şehrin mekanında yer alma çabası.²⁵



Resim 45: Yves Klein “Leap Into the Void” 1960

²⁴ Marcus, Greil “ ‘Lipstick Traces’ A Secret History of the Twentieth Century” (Ruj Lekesi- Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi), çev. Gürol Koca, Ayrıntı Yay., İst. 1999, s. 17

²⁵ Hunt, Jeremy, Rues de Paris A Collision Of Art, Philosophy And Terrorism On The Streets Of Paris, çev. Yiğit Us, [<http://www.state-of-art.org/state-of-art/ISSUE%20FOUR/paris4.html>] 2007



Resim 46: Le Parkour

20.yy modern sanatının ve öncellerinin bir verisi olan sosyal alana açılma çabası günümüzde hala devam etmektedir. Günümüz sanatında sokaklar birçok sanatçı tarafından galerilere oranla daha geniş bir platform ve sanat-hayat veya sanatçı-izleyici arasında daha güçlü bir iletişim sunması açısından tercih edilmektedir. Sanatçılar bu şekilde kent hayatına dahil olup onu sahiplenmektedirler. Tıpkı *flaneur* gibi modern yaşamın baskısından kaçıp sokağa açılmak ve üretimlerini şehir hayatıyla birleştirmek istemektedirler.

Bu bağlamda sokak sanatçısının *flaneur*'lüğü pasif bir gözlemci eyleminden çok müdahale eden, bulunduğu mekana sahip olup onla eriyen ve ya ona meydan okuyan bir yapıya sahiptir. Sokak sanatında şehrin olanaklarına doğru tutumdan çok şehrin bakışını kendine ve yarattığı spekülasyonlara yönlendiren bir provokasyon görülür. Genelde sokak sanatı özgülleşme, paylaşma, iletişime girme yönünde radikal bir çaba olarak karşımıza çıkar.

***Le Parkour** ise Traceurs, Wakazai, Ninjas, Impala ve Parkour Clan adındaki çetelere yapılan, yeni bir akrobatik şehir sporu. Serbest koşu, engelli koşu veya hareket sanatı olarak tarif ediliyor. Kısmen sanat-beden-jimnastik, kısmen de disiplini, kendini geliştirmeyi ve karşılıklı bağlılığı teşvik eden bir Doğu felsefesi. Şehir manzarasında zıplamayı, duvar tırmanmayı, çatılarda koşmayı, binalardan binalara atlamayı içeriyor. David Bell ve Sebastien Foucan'ın gençken Paris banliyölerinde bu sanat-sporu yaratmış ve şimdi de Yamakasi adında bir çeteyi yönetiyorlar; Zaire'nin bir lehçesi olan Lingala'da Yamakasi, güçlü ruh, güçlü beden, güçlü adam anlamına geliyor.

1995'te Rus sanatçı ve teorisyen Anatoly Osmolovsky, Moskova'da resmi politikayla baskı altında tutulan radikal sanattaki gelişmelere dikkat çekmek için *Radek* dergisini kurdu. İlk başta mektup formatında olan ve sonrasında nihayet etkinliğini genişleten dergi Moskova'nın büyük sanatçı camiasında sanatsal ve entelektüel bir uyuşmazlık atmosferi yaratmak için radikal sanatçıların ve sanatçı gruplarının etkinlikleri ile motivasyonlarını yorumlama çabasındaydı.

Osmolovsky çağdaş sanatın bir kriz durumunda olduğu ve fikir kıtlığı yaşandığından hareketle, görsel sanatların, yerlerini diğer ifade biçimlerine terk ettiğini ve aynı zamanda toplumla etkileşimde kayda değer stratejiler geliştirmiş olduğunu düşünmekteydi. Çağdaş sanatçıyı bir iletişim uzmanı olarak tanımlayan Osmolovsky çağdaş sanat üretimlerini de çok kısıtlı imkanlarla bile bilginin yayılmasını maksimum düzeyde sağlayan üretimler olarak görmektedir. Ona göre bugün sanat, en şok edici, en paradoksal ve en fantastik temsil şekillerini geliştirmek için bir platformdur ve temsilin kendisi hiçbir zaman tarafsız değildir. Sanatın sahip olduğu tek değer yaratılma sürecinin sınırları içindedir. Bunun dışında her sanat eseri, daha önceden gelen sanat eserleriyle herhangi bir bağlantısı olmadan sadece bu olayın belgelenmesi olarak görülmelidir. Bu şekilde değerlendirilen sanat gerçekten "çağdaş"tır, çünkü temel amacı maksimum iletişimi sağlamaktır. Bu çağdaş sanat bir mal değildir, ne de bir yenilik ya da korunması gereken evrensel bir değer.

Çağdaş olabilmek için sanat özel ve işlevsel olmalıdır, yani gerçek dünyayla -politika, şov dünyası, müzik, analitik pratik, tıp vb.- ilişkilendirilmelidir. Burada anlatılmak istenen sanatın yukarıda bahsedilen etkinliklerin hizmetine girmesi değil karşılıklı olarak birbirlerinden faydalanması durumudur. Bu bağlamda sanatın birçok tarzı arasında en işlevsel olanlar ve en çok iletişim sağlayanlar önem kazanmaktadır. Bu sanat tarzları arasında ise seçilen mekanlar ve ya kullanılan teknikler açısından sokak sanatı çağdaş sanat anlamında önemli bir yerde durmaktadır.

Osmolovsky'e göre;

*"bu etkinliğin en basit şekli bir "sitüasyon" (durum) olarak karakterize edilebilirdi. Bu terim Sitüasyonist Enternasyonal tarafından kullanıldığı gibi, bir çeşit sosyal olayın yapılanmasına da denk düşer. Sitüasyon bir performans ya da happening değildir; daha çok bir holigan muzipliği, sanatın sistemi içinde işlevselliğin estetik küresine, politik (geniş anlamda) meşruluk küresine olduğu kadar fazla dokunmayan bir provokasyondur. Güncel sanat pratiğinin bu çeşit görevi, pozitif ayırıcı sentez süreçlerini başlatır, farklı etkinlik biçimlerini birbirine saran güncel sanat pratiği esasen birbirinden tamamıyla farklı olaylarda yer alır: müzikal, politik, teatral, analitik, editöryel, küratöryel vb. Mevcut pratiğin tasarısı insanlığın bütün alanlarını pratikte içine almaktır. Bu türden bir iş görsel imajların yaratıcısından ortam ve sitüasyonlar yaratıcısına dönüşüme yol açar."*²⁶

Osmolovsky çağdaş sanatı şu şekilde formülize eder:

1. Yenilik yerine iletişim;
2. Piyasa için ürün yaratmak yerine sosyal süreçler, ortamlar ve "sitüasyon"lar sentezlemek;
3. Tarihsel ve toplumsal yaşama kabiliyetinin güvencesi olarak sosyal işlevselliğin maksimumu.

Osmolovsky'nin de belirttiği gibi, günümüzde güncel sanat müzeyi reddederken, "sitüasyon" ve iletişimin lehine bir alan belirliyor. Güncel sanat, müzede saklanan bir olayın tekrar toparlanmasındansa, sanatta kalıcı bir olay haline gelmeyi şiddetle arzuluyor. Sokak sanatçısı için de 'sokaklar', bir nevi kent yaşamını eleştirmek için en uygun ve ironik platformu oluşturuyor. Peki, günümüzün sokak sanatçıları için sokak kelimesi ne ifade ediyor?

Michael De Feo: Sokaklar, benim için özellikle New York, bitmek tükenmek bilmeyen bir ilham ve heyecan kaynağı demek. Sokaklara kendimizden birşey katıyor olmak demek, yaşadığın yere birşeyler katmak demek...

²⁶ Anatoly Osmolovsky "Third Text", "Rejection of Museums! Contemporary Art Here and Now" S 6 (November 2004) ss.: 645-8, Rusça'dan İngilizce'ye çev: Daniel Rishik, Türkçe'ye Çev: Haluk Önol

Dan Witz: Sokaklar benim için her anlamda özgürlüğü ifade ediyor. Özellikle sanatsal açıdan bütün o kariyer iniş çıkışlarıyla uğraşmak zorunda kalmıyor ve insanın ruhunu emen bin bir türlü pis işin döndüğü endüstrinin bir parçası olmaktan kurtuluyorsunuz. Ben sokağa çıkıyor ve içimden geldiği gibi eğlenmeye bakıyorum, ne herhangi birine karşı bir sorumluluğum, ne bir beklentim, ne de sanat dünyasında neler olup bittiğiyle ilgili kafamı yoran hiçbir şey olmuyor. Aslında sanat dünyasına karşı olduğum filan da yok, müze ve galerileri çok seviyorum, sadece sanatın bodyguard'larla korunması ve sokaktaki adamdan bu kadar izole edilmesinden hoşlanmıyorum o kadar. Galiba sokaklar beni bu konuda alarmda tuttukları için önem taşıyor. Burada rahatsız edici bir şey, süregelen bir tedirginlik var ve bu da insanın gözünün hep açık olmasını sağlıyor.

Faile grubundan Patrick: “Street art” bence Graffiti dışında sokaklarda oluşan ve kurumsal olmayan her türlü sanat akımını içine alan bir terim. Çok fazla kullanıldığı için sanki biraz anlamının yitirmiş gibi gelebilir ama öyle değil.

3.2. Türkiye’de Sokak Sanatı:

Türkiye’de sokak sanatı uygulamaları 1980’de graffiti akımı, hip-hop ve kaykay kültürü ile başlamıştır. O dönemlerde çoğunlukla akademiden gelme olmayan kişiler tarafından gerçekleştirilmekteydi. Günümüzde ise özellikle stencil olmak üzere sokak sanatını çeşitli uygulamalarını sokaklarda görmek mümkün. Ayrıca akademiden gelme gençlerin sokağı tercih etmeleri ilginç bir ironi oluşturmakta. Fakat Türkiye’deki sanat ortamının kısırlığı düşünülünce sokağın tercih sebebi olması doğal bir sonuç oluyor.

Sokak sanatı uygulamaları zamanla Türkiye geneline yayılıyor olsa da en fazla çeşitliliğin bulunduğu yer İstanbul ve İzmir. Bugün, özellikle İstanbul şehrinin kalbi olan Beyoğlu’nda sokak sanatı önemli ölçüde varlığını hissettirmektedir. Graffitiye nazaran stencil uygulamalarının arttığını buralarda görmekteyiz. Türkiye’de, stencil ağırlıklı olarak İstanbul’da, önceleri Sirkeci ve Haydarpaşa garlarında karşımıza çıktı. Şimdi Beyoğlu çevresinde duvarlar bin bir tür figürle kaplı. Sprey boyayla yaptığı işlerle tanınan “Turbo” lakaplı Tunç Dindaş ve stencil

sanatçısı Nalan Yırtmaç, Bonan, Ari Alpert, S2K, WYN, Fly Propaganda gibi isimler genellikle İstanbul'da üretimlerini sergilemekte.



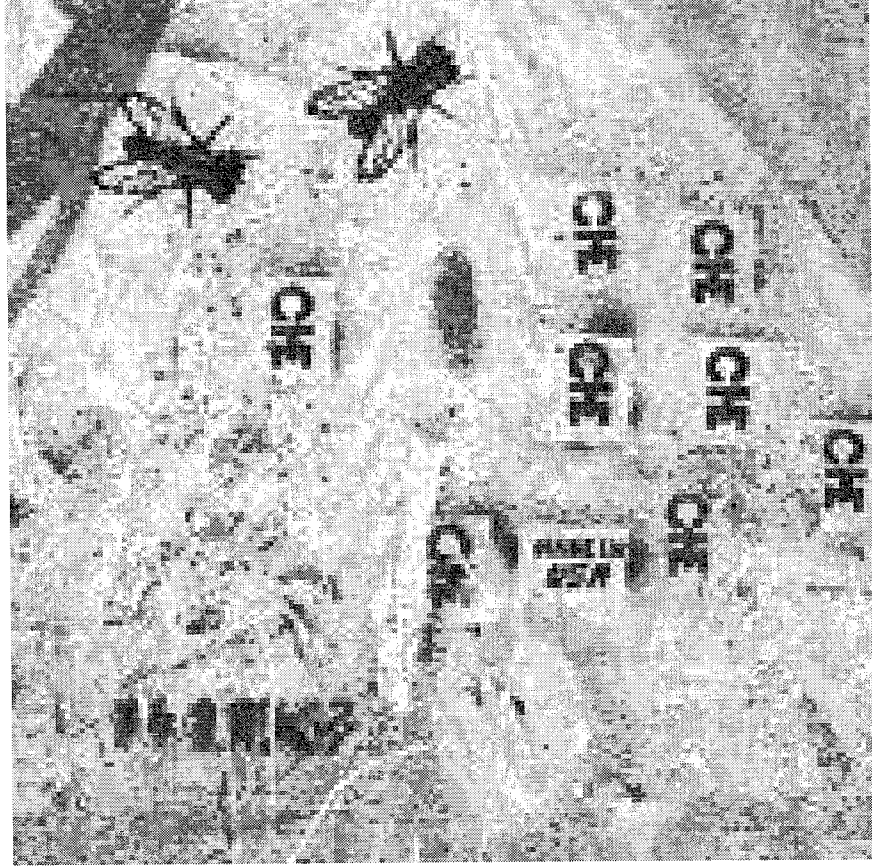
Resim 47: Turbo, Tab, Wyne, Usyn, Copikstar, kien, Grafiti, Taksim, 2005



Resim 48: Turbo, Tab, Wyne, Grafiti, Arnavutköy, 2005

Günümüzde sokak sanatçılarının önemli bir bölümü güzel sanatlar üniversitelerinden mezun ya da okumakta olan gençler. Hatta bir kısmı reklam şirketlerinde çalışıyor. Örneğin Tünel çevresinde sinek amblemiyle epey gizem kazanmış olan Fly Propaganda bir reklam şirketinde tasarımcı. "Bir sabah tasarımı yaptığım reklam afişini bir başka akşam tahrip ettiğim oldu" diyor Fly Propaganda. Kendisi, yaptığının politik bir sanat olduğunu söylemekten çekinmiyor. Reklam panoları, bankalar ve ona çirkin gelen neyse hedef tahtasına giriyor. Ya yüzeyle

oynuyor ya da üzerine bir sinek kondurup 'Burada pislik var' mesajı veriyor. En büyük hedefi ise bütün kentin ilgisini çekecek 'eylemlerde' bulunmak.²⁷



Resim 49: Fly Propaganda, stencil, İstanbul, 2007

Ari Alpert de gündüzleri reklam firmasında sanat yönetmeni olarak çalışıp geceleri sokaklara çıkanlardan. New York doğumlu olan Alpert, küçük yaşlarda kay kaycı olması vesilesiyle sokak sanatıyla tanışmış. Alpert sokağın ruhunu yansıtan işler yapıyor. Geçen yıl bienale de davet edilen Alpert'in en önemli çalışmalarından biri ozalitle Taksim civarındaki yoksul mahallerde yaptığı saklambaç oynayan çocuklar işi. Bugünlerde ise “Bayhan” sticker ve posterleriyle sokaklarda.

²⁷ Kaymak, Öznur; “Grafiti gitti stencil geldi” 4 Mart 2007
[<http://www.hurriyet.com.tr/pazar/6055945.asp?gid=59>]

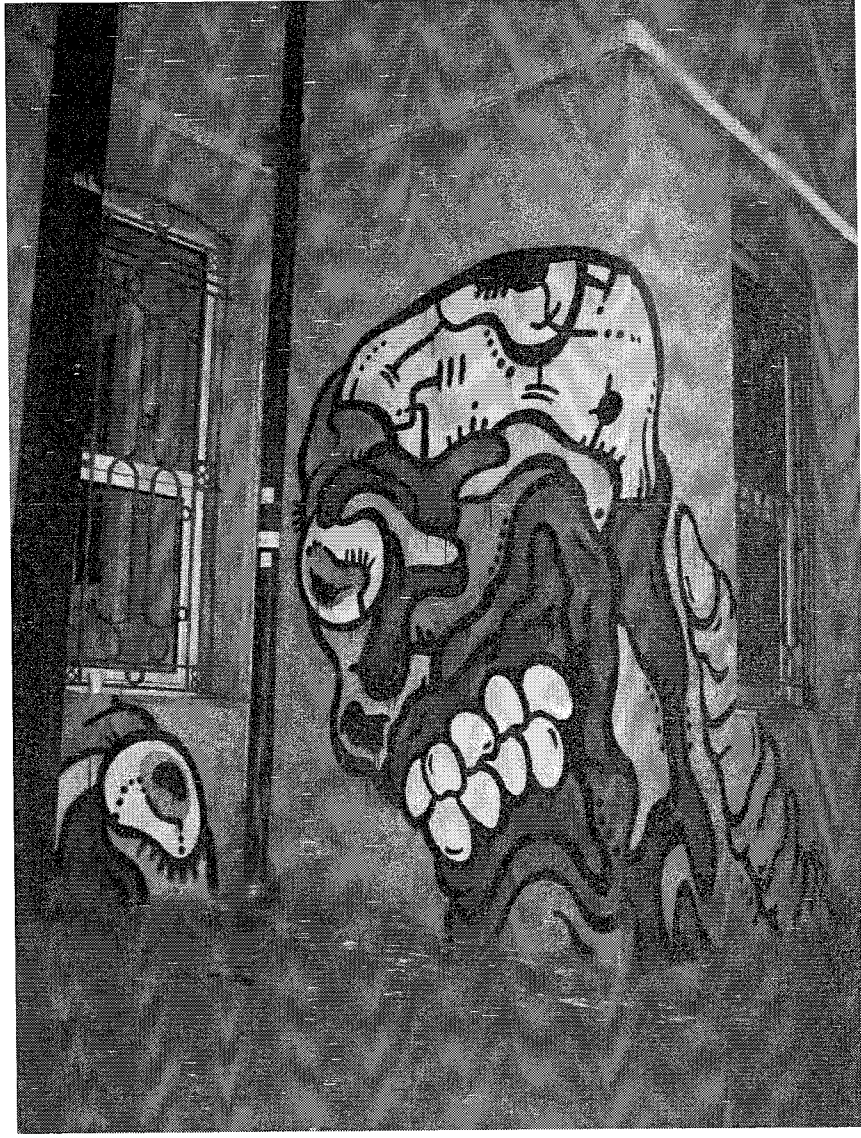


Resim 50: Ari Alpert, stencil, İstanbul, 2005

32 yaşındaki Ari Alpert, yedi yıldır stencille ilgileniyor. İstanbul'da, özellikle Beyoğlu sokaklarında, duvarların birçoğunu onun işleri süslüyor. Duvarlara, Osman ismini verdiği bıyıklı adam figürü baskısı yapıyor. Alpert, Osman'ı yaratırken Shepard Fairey'in Kaliforniya'da başlattığı, çıkartma ve stencillerle tüm sokaklara yaydığı Obey The Giant isimli figürden etkilenmiş. O resme bir bıyık ekleyip, İstanbul sokaklarına taşımış.

Alpert'e göre stencil ve sokak sanatı, sanat büroksasiyle uğraşmadan kendinizi ifade edebileceğiniz tek mecra:

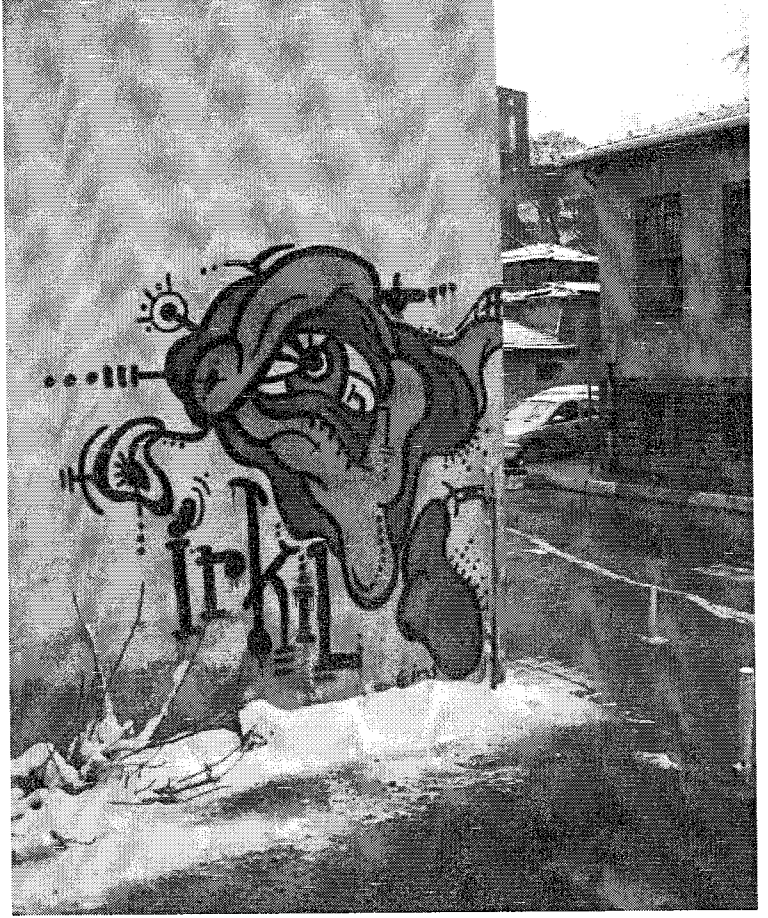
"Duvar, bütün dokusu ve derinliğiyle herhangi biri tarafından kullanılmayı bekleyen bir malzemedir. Herhangi bir araç kullanabilirsiniz. Yapışkanlar, ozalitler, fotokopiler, spreyci boya, şablon ve hatta çocukluğumuzda kullandığımız tebeşir. Bu yeraltının sesi, burnu havada galeri küratörlerinin değil! İstanbul stencilciler için, duvarlarından fışkıran titreşimler ve ilham verici havasıyla büyük bir potansiyele sahip." (Ari Alpert)



Resim 51: Cins, “Öpücük” , duvar resmi, İstanbul, 2008

Güzel sanatlar öğrencisi CİNS lakaplı Çağrı ise Anadolu yakasının sanatçılarından. CİNS 'hayal dünyasındaki yaratıklar' başta olmak üzere sokaklarda çizimler yapıyor. CİNS, sanatını "Hadisemiz kahrkahalı, karanlık, protest, kendi çapımızda 'Bizler varız' diyen ve en önemlisi içten, samimi" olarak tanımlıyor.

Yine Anadolu yakasından 99 KÇ adlı sokak sanatı fanzininin yayımcısı eRman da muhalif işleri sevenlerden. Condoleezza Rice'ın kafasıyla oynadığı stickerler gibi işleri bulunan eRman'da, bu işe en fazla gönül verenlerden olmasına rağmen biraz burukluk var. Çünkü ona göre sokak sanatı, popüler kültür tarafından gitgide esir alınıyor. eRman ayrıca, sanatçıların Türkiye'de yeteri kadar muhalif olmamasından, özenti işler yapmalarından dem vuruyor.



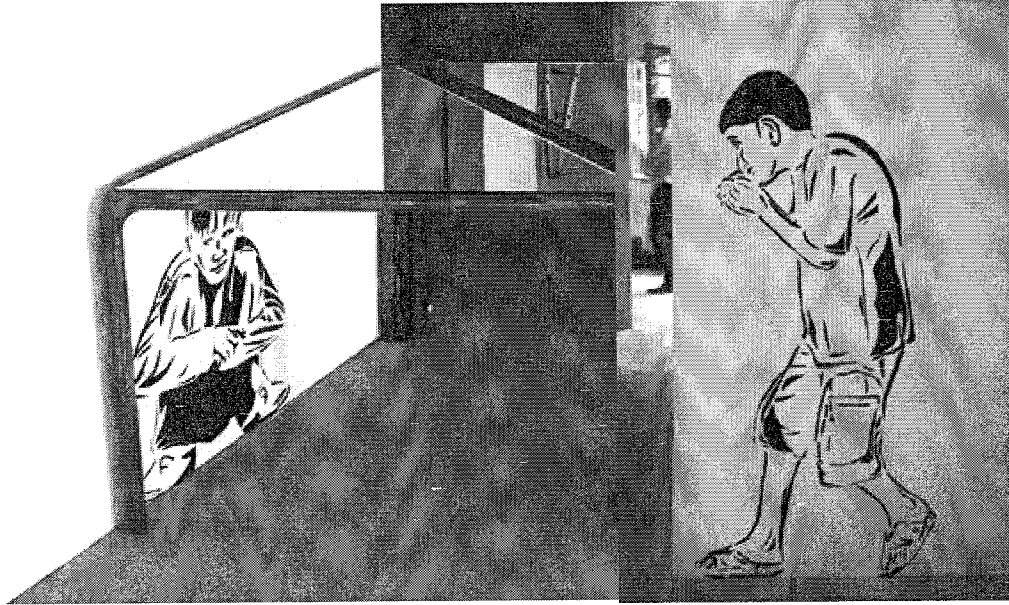
Resim 52: Cins, “İrkil-4” , duvar resmi, İstanbul, 2008

İzmir'de yaşayan Bay Perşembe lakaplı Rafet Arslan ise sanatçılığı dışında sanat eleştirmenliği, alternatif sanat etkinliklerine öncülük gibi işleriyle de anılıyor. Arslan'a göre tek bir sokak sanatı yok: "Yaşanan vahşi yabancılaştırmanın sonucu olarak varoştaki gençlerin tepkisel işleri var, bunun yanında sanat marketi içinde sokak sanatı işlerini taklit edenler var." Yaklaşımları farklı olsa da onlar sokak sanatının Türkiye'ye sızmasından memnun ve bunun birkaç yıl içinde birçok kente yayılacağını düşünüyor. Ortaklaştıkları bir diğer hususa Türk polisinin Batı'ya göre sanatçılara karşı daha az sert olması. Sanatçıların en büyük derdiyse insanların eserlerini tahrip etmesi.²⁸

²⁸ Hamsici, Mahmut; **Sanat Dört Duvara Sığmadığında...** 11/10/2006, <http://www.radikal.com.tr>

Sokak sanatı, muhalif kaynaklı (örneğin hükümete veya "resmi" sanata karşı olan) sanata atıfta bulunmasına rağmen, kamu alanında -yani sokaklarda- uygulanan her türlü "sanatı" içermektedir.²⁹

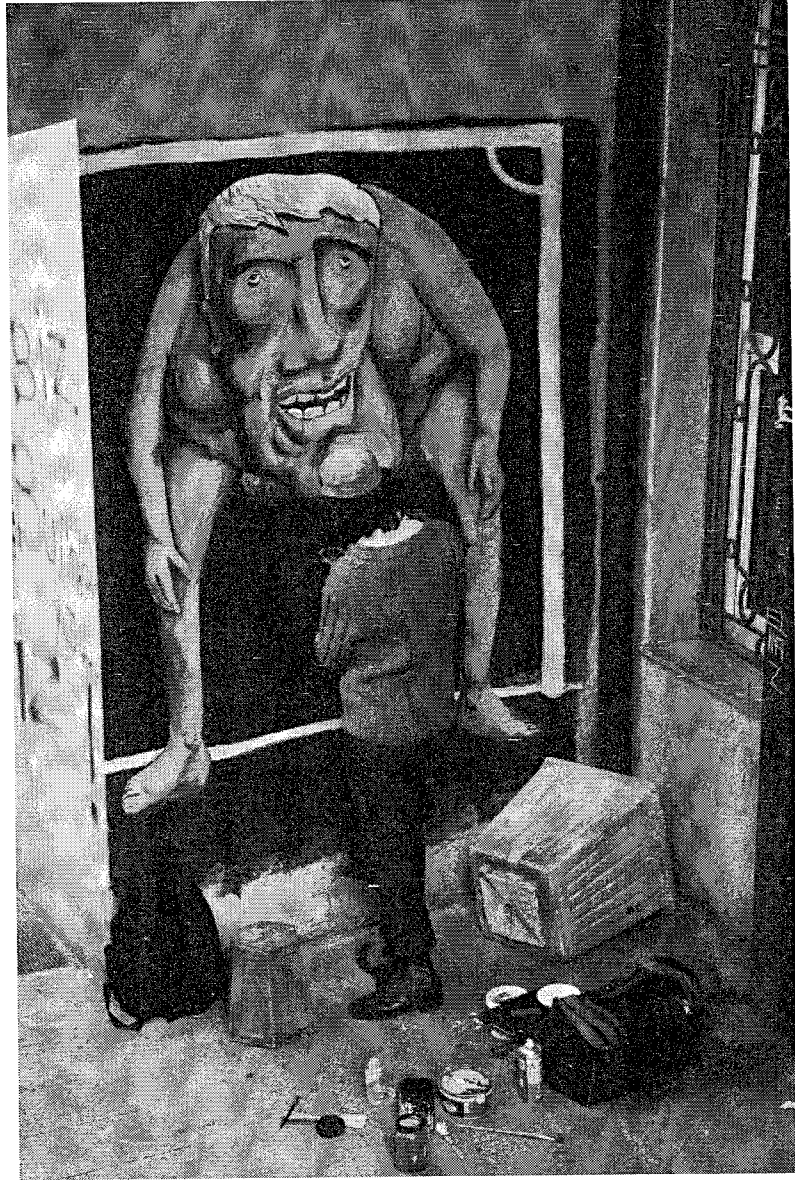
Bugünlerde, sanatçılar sadece kendi şehirlerinde değil, ülke çapında da gün ışığına çıkıyorlar, her tarafta farklı grafiti türlerinin karışımını icra edip sergiliyorlar. Grafiti, ayrıca para kazanma yolu haline de geldi. Grafiti sanatı, ayrıcalıklı galerilerde gösterilmiş ve etkisini dünya grafik tasarımında göstermiştir. Türkiye ölçeğinde ise, son zamanlarda İstanbul'da sokak sanatı uygulayıcısı olup, çalışmaları galerilerde gösterilmiş olanlar da yok değil.



Resim 53:Ari Alpert, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, stencil, 2005

²⁹ Güneş, Şinasi "Sokak Sanatı" eBenzin.com Sayı:1, 2006

Grafiti sanatçıları, Tunç "Turbo" Dindaş - "S2K", WYNE - "S2K", Ari Alpert; Flypropaganda'nın ortak çalışması ile 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Sanatçı Luca Frei'nin enstalasyonu oluşturulmuştur. (16 Eylül - 30 Ekim 2005) Bora Akıncıtürk; "Bedenim Benim Kalemimdir" sergisi, Siemens Sanat Galerisi'nde (31 Ocak - 12 Mart 2006) Nalan Yırtmaç; "Motif" Sergisi, Borusan Sanat Galerisi (28 Ocak - 25 Mart 2006)

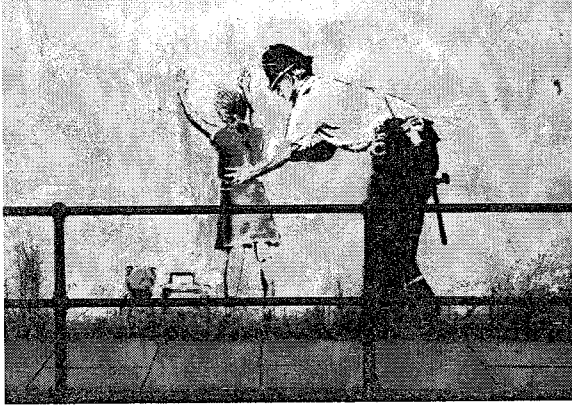


Resim 54: Rad Sabrettin, duvar resmi, İstanbul

3.3. Sanatçılar:

Doğası gereği sokak sanatçıları hakkında bilgi bulmak bir hayli zordur. Çoğu üretimin nerde, ne zaman ve hangi sanatçı tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Bu nedenle farklı üslupları görebilmek adına bölgesel bir değerlendirme yapmak daha elverişlidir. Sokak sanatı farklı bölgelerde farklı zamanlarda ve birçok değişik üslupta karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde sokak sanatı anlamında çeşitli bölgelere ve farklı üsluplara sahip birkaç sanatçıya kısaca değinilecektir.

Sokak sanatının en yetkin örnekleri özellikle ABD ve Avrupa'dan çıkmaktadır ve tabii ki tüm dünyaya ün salmış sanatçılar da. Örneğin, İngiltere de başlayan serüveninde, New York'tan Barcelona'ya, Paris'ten Batı Şeria'ya küresel boyutta sokaklara parmak izlerini bırakan, gezgin bir sanatçıya dönüşmüş **Banksy**. İngiltere'nin tarihi liman şehri ve 90'lı yıllarda triphop müzik ekolünün başlatıcısı Bristol'de doğmuş ve küçük yaşlarda kasaplık eğitimi almıştır. Çevresindeki birçok insan gibi sıradan işlerde çalışıp, bir ayyaş olarak ölmek seçeneğine karşı; sokak sanatçısı olmayı seçmiştir. Ailesi onu bir ressam sanmaktadır... Sokaklarda yaptığı sıradan işlerin ardından, kısa sürede kendini yetiştirmiş, artık bir imzaya dönüşmüş Banksy adını alarak estetik beğeniyi hitap eden ve aynı zamanda protesto yönü ağır basan kendine has tarzını yaratmayı bilmiştir. Şablon üzerinden yapılan ve diğer tarzlardan yaratıcı desen çizimi ile ayrılan stencil graffiti'nin öncüleri arasına girmiştir. Graffiti geleneği içinde var olagelmiş, karikatürize tipler üzerinden biçimlenen cool mizah anlayışına yapıtlarında yer vermez. Banksy'nin mizahı düşünseldir, ironik protestolara ve kara mizah öğelerinin kullanımına ağırlık verir. Duvarlara bir tabloymuş gibi özenle yaklaşan tarzıyla, benzerleri arasında kolayca fark edilecek bir yetkinliğe ulaşmıştır. Çalışmalarında düş gücü ve ince zekayı bir araya getiren Banksy, kısa sayılabilecek bir dönemde çok sayıda takipçi ya da fan'ı etkilemeyi bilmiştir.



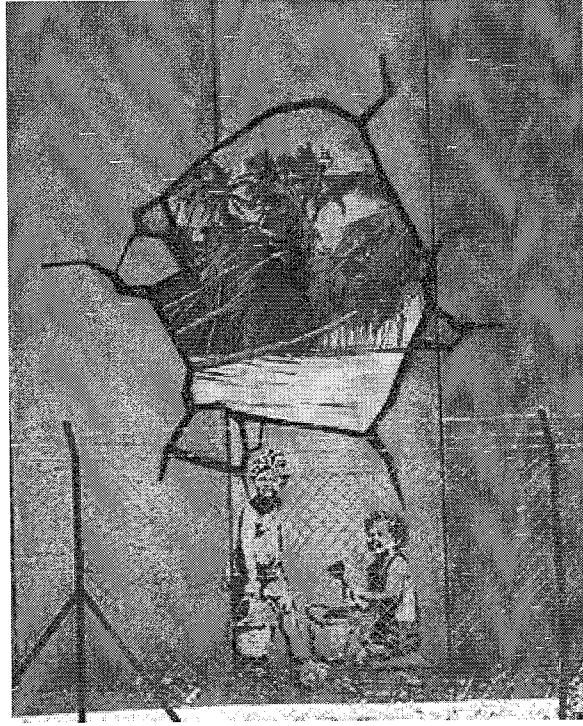
Resim 55: Banksy, “Piltonfrisk”, stencil (şablon)

Resim 56: Banksy, “Media”, çizim

Kuşkusuz bu protestolardan en önemlileri İsrail hükümetinin Filistin sınırına inşa ettiği, Londra ile Zürih arası kadar uzun bir mesafeyi kaplayan ve BM tarafından hukuk-dışı ilan edilen 'güvenlik duvarı'na yaptığı işlerdir. Banksy, kendi ifadesi ile 'Filistin'i bir açık hava hapishanesine çeviren utanç duvarına' Tatil Enstantaneleri' adını verdiği 9 adet boyama yapar. Başını duvarın karşı tarafına çıkarmış bir at, duvarın öte tarafına geçmeye yarayan merdivene çıkan çocuk gibi. Ama aralarındaki en yetkin çalışma kuşkusuz iki çocuğun duvara açtıkları düş gediğidir. Banksy'nin spreyinde parçalanıp, kaldırım taşlarına dönüşen utanç duvarı; bir düş kumsalına açılır...

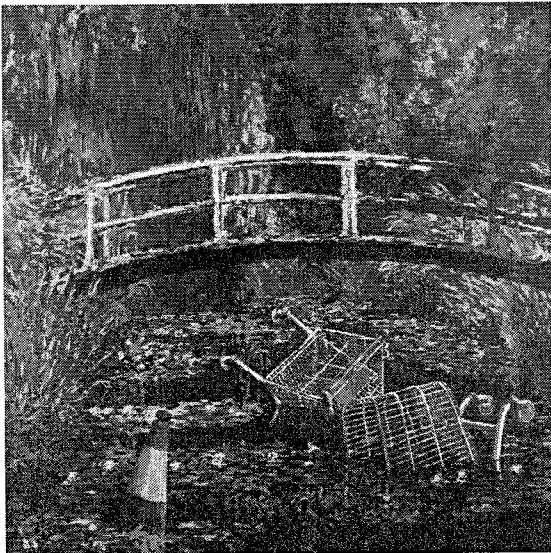


Resim 57: Banksy, “Sniperbris”, stencil (şablon)



Resim 58:Banksy, “Tatil Enstantaneleri”, stencil (şablon) Filistin güvenlik duvarı

Resmi makamlarca kısa sürede son verilen olaylı underground sergileri dışında Banksy'nin eserlerini dünyanın en saygın müzelerinde de görmek mümkündür; fakat korsan olarak. Londra'daki Tate Modern, Paris'teki Louvre, New York'taki Metropolitan Museum of Arts gibi dünyanın en önemli sanat merkezlerine yapıtlarını bırakıp, yetkililere telefon ederek haber vermek ilk akla gelen korsan etkinliklerindendir. Kendi yapıtları yanında; örneğin Monet'in zambaklı gölet

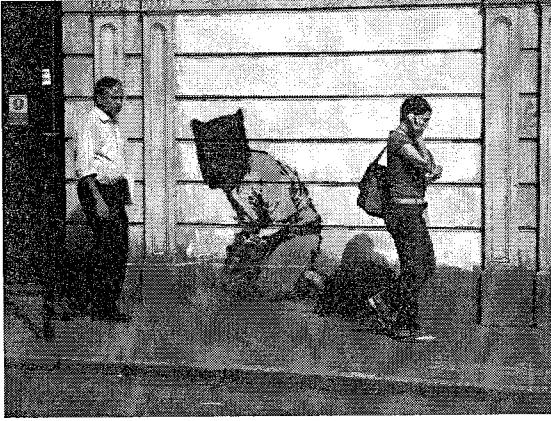


resminin baskısına bir süper market arabası ekleyerek müzelere yerleştirir.

Resim 59: Banksy, “Waterlilies”

2003 Temmuz'unda Londra'nın Westway otobanına Rodin'in Düşünen Adam heykelinin bir kopyasını başına bir trafik konisi ekleyerek sergilediğinde öncü sanat geleneği isyancı yanını devam ettiriyordu. Kutsanarak içi boşaltılan klasik sanat eserleri, Banksy'nin yabancılaştırma yöntemiyle yeniden kitlelerle buluşabiliyordu. Dünya metropollerinin duvarlarına 'this wall is a designated Grafiti Area' pusulasını bırakıyor ve bu duvarlar kısa sürede birçok yaratıcının işlerini bıraktığı özgür bölgelere dönüşüyordu. Bu etkinlikteki amaç kenarda bekleyen insanları sokak sanatı üretmeye kışkırtmaktır.

Banksy'nin çağrısı üzerinden 15-20 gün sonra Grafiti Area ilan edilen duvarlara baktığımızda birçok farklı insanın elinden çıkmış bir kolektif üretimle karşılaşırız. Bu da akla hemen başta Sürrealist'ler olmak üzere, öncü sanat geleneğinin kitleleri kolektif üretime çağırman manifestolarını getirir.



Resim 60: Banksy, "Guantanamo", stencil(şablon)



Resim 61: Banksy, "Cones- Sinking", Enstalasyon

Graffiti dışında; ekleme kolajlar, çizimler ve yerleştirme işlere imza atmış Banksy'yi konsept bir yaratıcı olarak kabul etmek gerekir. Grafiti işleri dışında Brooklyn Müzesi'ne elinde spreylayla 'Savaşa hayır' duvar yazısı önünde duran, kolonyel döneme ait bir asker portresi yerleştirmek, Californiya'daki Disneyland'e başına çuval geçirilmiş elleri kelepçeli bir Guantanamo tutsağı heykeli bırakmak, Paris Hilton'un CD'sini değiştirip ülkesindeki müzik marketlere bırakmak gibi etkinlikleri de vardır. Bunların dışında son işleri arasında yer alan; iğdiş edilip, kan benzeri kırmızı boya sızdırdığı telefon kulübesini, uluslararası bienallerde sergilenen

enstalasyon işlemleriyle kıyaslamak ilginç olacaktır. Küresel sanat camiasında kabul görmüş sanatçıların yaptığı cansız, artık birbirinin taklidine dönmüş yerleştirmelerin yanında, Banksy'nin sokağa yerleştirdiği o yapıt şok etkini ve özgünlüğü kendi içinde taşımaktadır.³⁰



Resim 62: Banksy, "Phone box"(Telefon kulübesi), Sokak Enstalasyonu, Londra, 2006

Amerika'dan ise başta belirttiğimiz gibi birçok sokak sanatçısı çıkmakta. Sokak sanatı anlamında oldukça gelişmiş olan bu ülkeden birkaç sanatçıya, özellikle farklı anlatımlar geliştirmiş olan Dan Witz ve sokak enstalasyonları ile dünyaca ünlenmiş Mark Jenkins'in üretimleri hakkında kısaca bilgi vermek faydalı olacaktır.

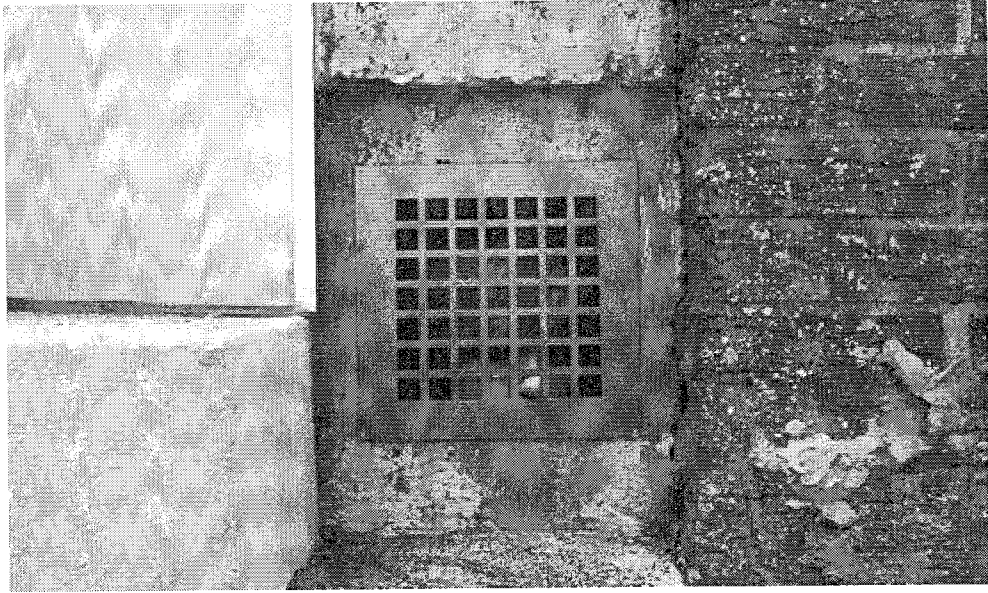
Sokak sanatçısı olarak **Dan Witz** New York şehrini, işlerinin ince zekası, zerafeti ve parlak renkleriyle donatıyor. Bir yağlı boya ressamı olarak, evlerin ve kapalı mekanların aydınlanmış tabelalarına karşın, sokağı baştan çıkarıcı kılıyor. Onun geçen yıllarda gerçekleştirdiği sokak sanatı projelerinden birisi "Do Not Enter". Dan Witz bu projeyi gerçekleştirirken sokaklarda mevcut olan (New York, Londra, Kopenhag) 'do not enter' uyarı levhalarından faydalanmış. Dan bu çalışmaları yaparken realist bir tarzda gerçekleştirdiği sanat çalışmalarını, sokaklar için ürettiği işlere uyarlamış.

³⁰ Arslan, Rafet "Banksy ya da Sokağın Ruhü", eBenzin.com, Sayı:2, 2006,

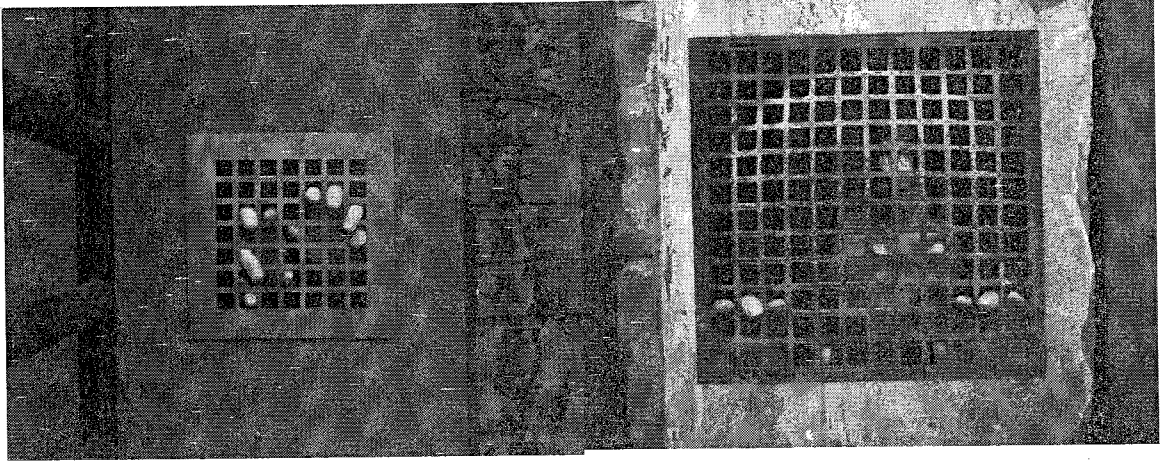


Resim 63: Dan Witz, “Do Not Enter”, New York

Dan Witz’in bu yıl sokaklarda gerçekleştirdiği projesi ise “Ugly New Buildings”. Brooklyn’deki lüks evlerin duvarlarına uyguladığı bu çıkartmalardaki görsellerle, yapıların duvarlarına endişe senaryoları oluşturuyor. Witz bu projesini şöyle açıklıyor:



Resim 64: Dan Witz , “Ugly New Buildings”, NYC 2008, Karışık teknik



Resim 65: Dan Witz , “Ugly New Buildings”, NYC 2008, Karışık teknik

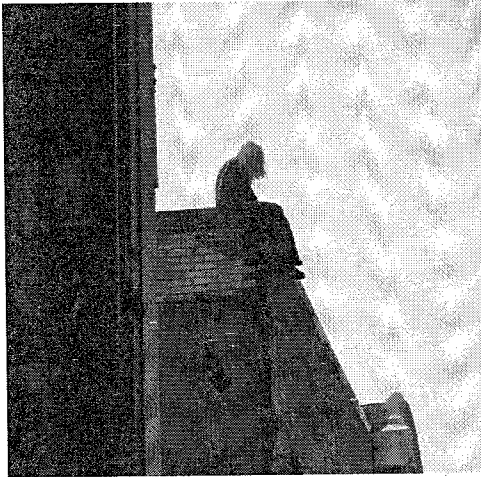
“Şahsen yeni modern mimariden çok da fazla hoşlandığımı söyleyemem, bunlar fazla kibirli ve tuhaf bir sadelikleri var. Çevreleriyle ilişkileri anlamında büyük oranda sıkıcı ve yabancılaşmış görünüyorlar. Gece inmiş büyük bir uzaylı gemisine benziyorlar. Bu yapıları görünce çarpık, eski stil evleri ve eski küçük dükkanları özliyor ve bazen insanları buralarda yaşamaya iten gücü merak ediyorum. Bu yapılar hakkında benim gibi bir sokak sanatçısının fark ettiği genellikle birtakım problemler, fakat hala o eski yapıları özleyen birileri var mı bunu bilmek istiyorum. Bu sebepten bu yıl proje olarak bunlarla çalışmayı tercih ettim.”³¹

Mark Jenkins bantlarla hazırladığı heykelleri, Amerika’nın belli başlı şehirlerinde sokak enstalasyonları olarak projelendiren bir sanatçı. Özellikle birebir ölçülerde insan bedenini model alarak çalışan sanatçı, insanları şok eden, ürperten işlere sahip. Bantlarla hazırladığı bu heykelleri içlerini gazete kağıdı vs. ile dolduruyor ve elbiseler giydirdikten sonra sokaklara bırakıyor. Bantlarla hazırlanmış bu heykeller; bir apartman çatısının kenarında öylece oturmuş bir kız yada kafasını duvara sokmuş veya baş aşağı çöp tenekesine yerleştirilmiş ya da kafasına siyah

³¹ www.woostercollective.com/2008/06/dan_witz_ugly_new_buildings.html

poşet geçirilmiş bir adam olunca ister istemez şok edici oluyor. Sanatçının son çalışmalarından biri olan bu “Embed” adlı sokak enstalasyonu dikkatleri üzerine çekmeyi başarmış tabii ki.

Resim 66: Mark Jenkins, “Embed”, sokak enstalasyonu, Haziran, 2006, Washington DC.



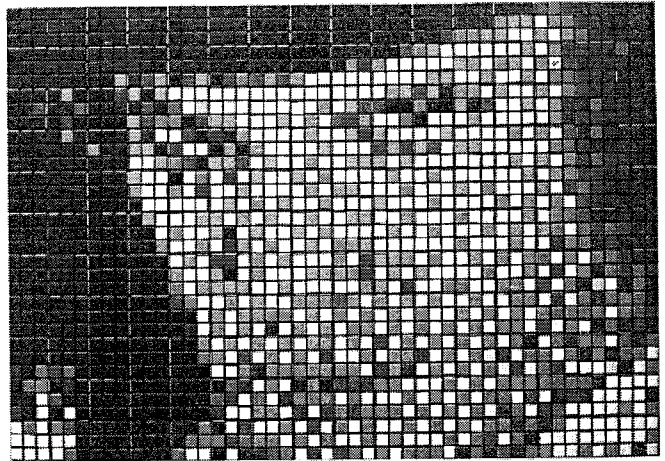
Resim 67: Mark Jenkins, “Embed”, sokak enstalasyonu, Nisan, 2007, Londra (Sağdaki resim)

Resim 68: Mark Jenkins, “Embed” sokak enstalasyonu, Agustos, 2007, Washington DC

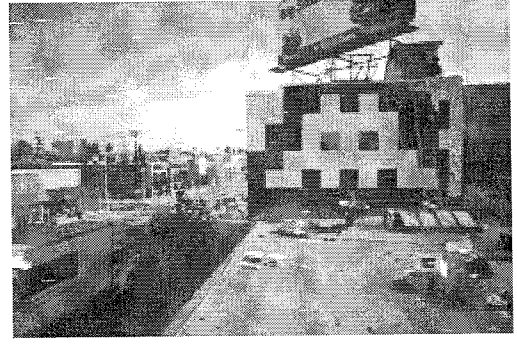
Fransız devleti ise sokak sanatı anlamında iki kutuplu düşüncenin bildik bir tezahürünü gösteriyor. Grafitilerin amacının sistemi yıkmak olduğunun bilinciyle Paris şehri ulaşım yetkilileri her yıl yaklaşık 12 milyon Euro’yu 2500 kilometre etiketi silmek için harcıyor. Ne var ki bir yandan da vatandaşların çok önemli demokratik haklarını tanıyor. Kosmopolite Festival International de Grafitti, Paris banliyösü olan Bagnolet’ belediyesinden aldığı fonla Avrupa’dan, ABD’den, Güney

Amerika'dan Asya'ya pek çok katılımcıyı çektiği yıllık grafiti etkinliği ile önceden belirtilmiş kamuya ait duvarlara ve 'resim küplerine' ortak ve doğaçlama bir çalışmada büyük ölçekli işler yaratıyor. Sokak partisi gibi geçen etkinlik, konserler ve film gösterileri ile güçleniyor. Anıtsal işler yaratmayı güttüğü, mahalleyi bezemesi amaçlandığı söylenen etkinlik, kamu alanlarına resim yapma sorununu da engellemeyi amaçlıyor. Buna rağmen Fransa'da birçok önemli sokak sanatçısı kamusal alanda işlerini sergilemekte. Farklı üsluplar geliştirmiş birkaç Fransız sokak sanatçısının üretimleri hakkında bilgi vermekte fayda var.

Space Invader (Uzaylı İstilacı) alışageldik türden bir grafiti sanatçısı değil, gerçi uygulamaları benzer zira sokak ve kamu alanını ele geçirmeyi içeriyor. Daha çok spontane, oyuncu şehir tarzının devamı denilebilir; tek başına çalışıyor, kamu duvarlarına seramik mozaikler yerleştiriyor. Felsefesi 'şehre bir hediye bırakmak'; ona göre mozaik, antik tekniklerle bilgisayar oyunlarının sanal dünyalarını birbirine bağluyor. Yaptığı mozaikler video oyunları ikonlarının piksellerini çağırıştırıyor: Uzaylı İstilacılar, Albins, Octopus, Holywoodee ve Rubik Küpleri çeşitlemeleri yapıyor. Kendisine pasifist şehir sanat gerillası rolünü biçen Space Invader, sanatını iyi huylu bir askeri hareketla yayıyor. İki ana bilgisayar oyunu temasını kullanıyor: Harita ve labirent. Mozaikler bir tür bilgisayar virüsü; Gezegeni salgın hastalık gibi saran bu bilgisayar oyunu işleri şimdiye kadar dünyanın 28 şehrine ulaştı. Çoğu eser çalındıysa da (İstilacı'nın neşelendiği bir şey bu), mozaikler imzalı olmadığından para etmiyorlar, zaten yaptığı iş de herkese bedava.



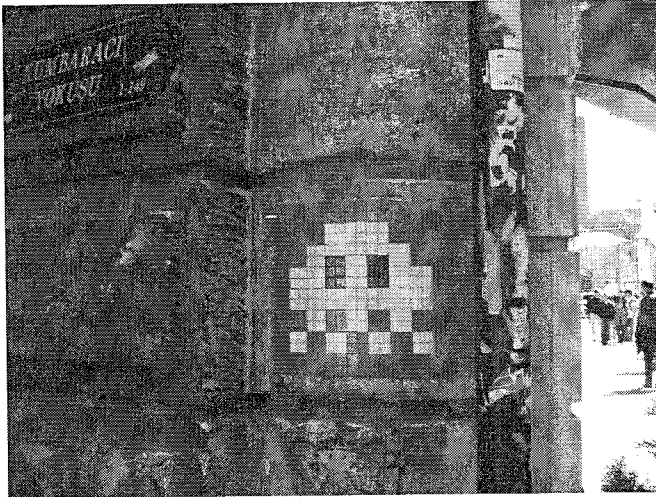
Resim 69: Space Invader, rubik,otomatik portakal



Resim 70: Space Invader "LA64"
Enstalasyon, Melrose, Los Angeles 2002

Resim 71: Paris'teki Space Invader Enstalasyonu, 2002

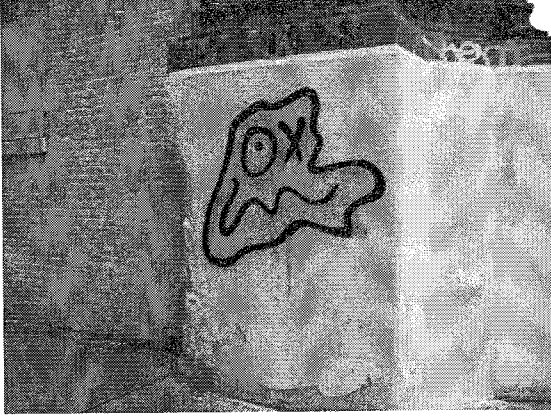
Space Invader, güncel galeri ve kamu sanatına müdahalelerinin birleştiği, ilginç bir sokak sanatı akımını yaratıyor. Sanatı tur rehberleri ile destekliyor. Invasion de Paris (Paris İstilas) fotoğraflarla ve yer bilgileri ile şehre nasıl yerleştirildiklerini kılı kırk yararak gösteriyor. Büyük bağımsız heykeller yapmaya da başladı ve galeri gösterileri için Aliases'ı (Nam-ı Diğer) üretti; bunda belli işlerin yeniden yaratılmış hali mevcut; reçinede tutuluyorlar, üzerlerine özgün eserin yeri,



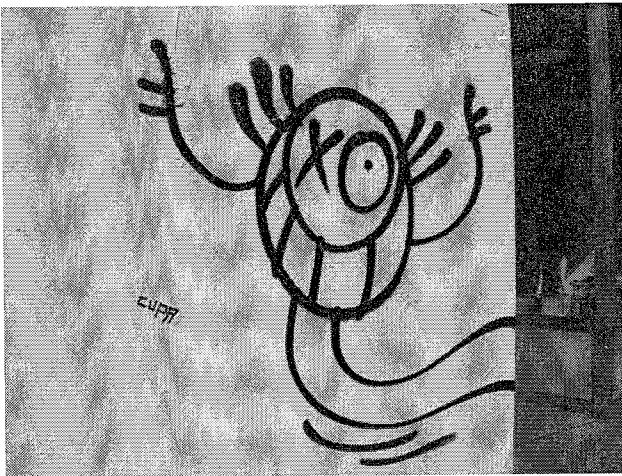
zamanı ve tarihi kazılı. Space Invader ürünleri almak da mümkün: Kendi İstila Mozağini Kendin Yap seti, kitaplar, haritalar, posterler, hileler, yapıştırıcı bantlar, tişörtler ve baskılı fayanslar.

Resim 72: Space Invader Enstalasyonu, 2006, İstanbul

Mösyö André veya Mr. A Paris grafiti sahnesinde bir demirbaş. “Mösyö” yuvarlak kafalı, göz kırpan ve şapkalı bir karakter ve çoğu sarı Paris posta kutusunun üzerinde görülebiliyor. Sanatçının tahminine göre bu logo 500 bin kez imzalanmış. Mösyö A. çoğu kişinin fark ettiği sahte bir politik kampanya yarattı, bu kampanyanın parçası olarak posterler ve yapıştırmalar kullanıldı. Amaç da grafitiye karşı savaş açan Paris Valisi Jean Tibéri'den intikam almaktı. Mr. A sokaklardan taşıp galerilere girdi. Love Grafitti ile Air de Paris galerisinin işbirliğinin sonucunda Mr. A, mahallede sevgililerin adlarını sprey boya ile sokaklara yazdı. Mr. A ayrıca bir giyim ürünü, tişörtleri Palais de Tokyo'da satılıyor, butiklerde Mr. A bilezikleri mevcut; özellikle de Madame Andre adlı butikte.



Resim 74: Mösyö André, duvar resmi



Resim 73: Mösyö André, duvar resmi



Resim 75: Mösyö André, duvar resmi

Blek le Rat (İtalyan çizgi romanı Çelik Blek, Blek le Roc'a gönderme) otuz yıldır aktif durumda, şehir manzarasının şairane niyetlerle bezenmesine yardımcı oluyor. Kırktan fazla Şablon işlenmiş karakter içeriyor: Tom Waits, kısa pantolonlu bir oğlan, Başbakan Mitterand, bir karaca, Alman sanatçı Joseph Beuys, koşarken ağlayan bir adam, İsa Mesih, çiftleşen iki köpek ve Serge Gainsbourg'nun evine spreylene jartiyerli bir kadın.

Resim 76: Blek le Rat Şablon, Paris(Serge Gainsbourg'nun evi) 2004

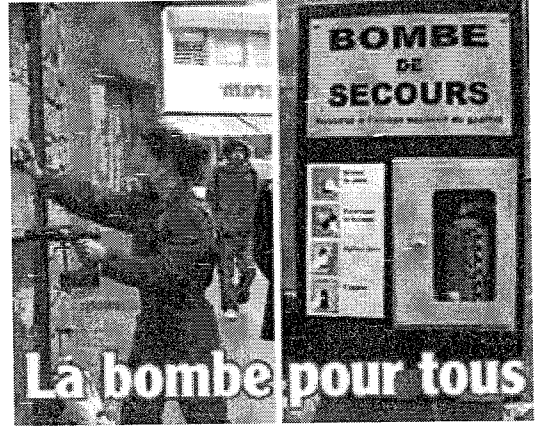


Şablon Manifestosu'nda Blek le Rat, Şablon grafitisinin tarihini ve *'kışın, gecenin ortasında, yüreği korkudan küt küt atarken, donmuş ellerle çalışmaktan heyecanlı bir şey yok'* diyerek yaratıcı itkisini anlatıyor. Sokak Sanatı'nın özündeki heyecan; alternatif olmasında, yasak olmasında, otoriteye karşı çıkmasında. Space Invader da ortak neşe, heyecan ve ego unsurunu özetliyor: Yeni bir şehri işgal etmek, varlığınıza dair izler bırakmak ve şunu diyebilmek: Oradaydım ve onu ben yaptım.

Scandal, CS400 kavramını bulan şehir eylemcisi. CS400 duvara monte acil durum spre y boya kutusu; amacı halkı acil durum spre yleri ile duvarları şenlendirmeye tahrik. 40x70 cm boyutundaki, turuncu-siyah aliminyum ve çelikten mamul birim, kullanma talimatları ile geliyor: Brisez la vitre, saisissez la bombe, agitez fort, taggez (Camı Kır, Spre y Kutusunu Al, İyi Salla, Duvarı Boya). Devamındaki levha şöyle diyor: Bombe de secours, réservé à l'usage exclusif du graffiti (Acil Durum Spre y Kutusu, Grafiti Kullanımına Mahsustur). Parislilerin aşına olduğu, köpek sahiplerine yönergeden (J'aime mon quartier je ramasse) ilham alan Scandal'ın bir yapıştırma kampanyası var, özellikle de çok bilinen yerlere yönelik: J'aime mon quartier je colle; mahalle mi süslerim.

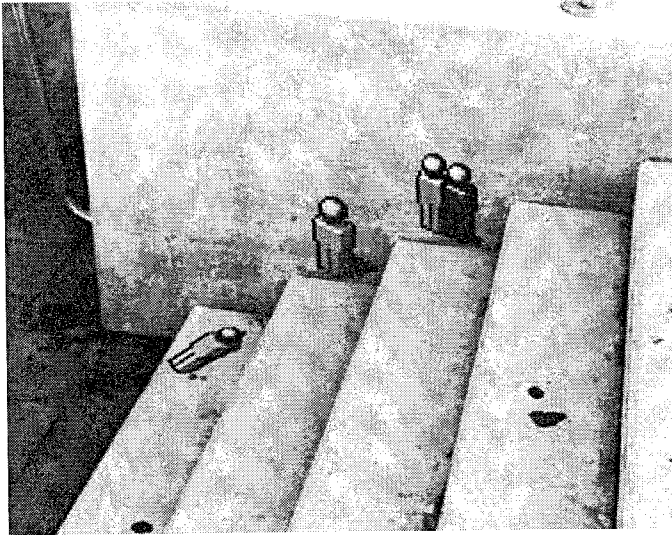


Resim 77: Scandal, graffiti



Resim 78: Scandal, CS400

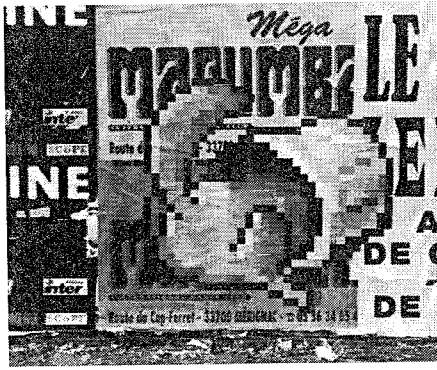
Pixel Phil işlerini adından da anlaşılacağı üzere pikselleştirilmiş bilgisayar masa üstü ikonlarını dönüştürerek oluşturmaktadır. Onun çalışmaları, bilgisayar ortamında elde edilmiş estetik görselleri, günlük gerçeklik ile üst üste getirir ve bu çalışmalar sokakta sergilendiğinde etrafındaki diğer nesnelerle ve günlük gerçeklikle çakışır niteliktedir. Phil'in kullandığı bu tarz ikonlar bir nevi görsel şakalar oluşturur. Yarattığı bu sürprizlerle, imajları algılayışımızla oynar. Poster onun temel



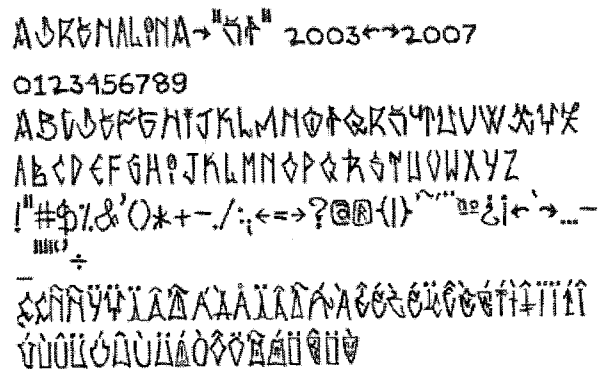
malzemesidir ve posterlerdeki görsellere eklediği yapay bir gölge ile onlara derinlik kazandırır. Böylelikle bu pikselleşmiş görüntülere gerçeklik kazandırır, böylelikle teknolojiyi gündelik yaşamımızda dolaşıma sokar.³²

Resim 79: Pixel Phil, sticker

³²Manco, Tristan; 'Street Logos' London: Thames and Hudson, 2004

**Resim 80:** Pixel Phil,poster.**Resim 81:** Pixel Phil, sticker.

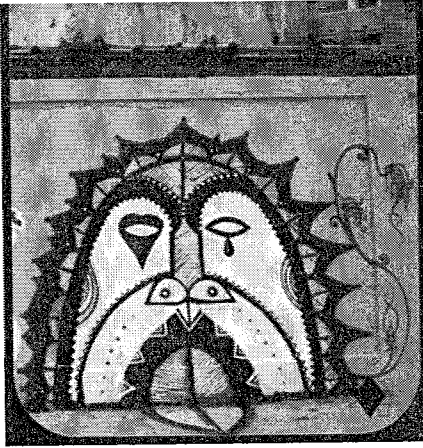
Güney Amerika kıtasına baktığımızda yaygın bir anlayış olan duvar resmi Arjantin, Brezilya, Şili, Kolombiya’da grafiti örneklerini oluşturuyor. Brezilya’nın en kalabalık kenti ve Brezilya ekonomisinin merkezi olan Sao Paulo, dünyada benzeri görülmeyen ‘pichaço’ adı verilen grafiti akımına da ev sahipliği yapıyor. Pichaço bugünkü formu ile ilk kez 80’lerin ortasında Sao Paulo sokaklarında görülmeye başladı. 90’larla beraber gelişerek yayıldı. 90’ların ikinci yarısında dış cephelere yüksek binalara çizilerek zirveye ulaştı. Kamusal alanlarda yapılan çizimler bir mesaj iletmekten daha çok izlenmek için hazırlandı. Pichaço az görülen biçimi ile 70’lerde New York’ta başlayan ve kabul görmüş güncel grafitiyi yeni bir boyuta taşımıştır. Sao Paulo çevresinde görülen grafiti çizimlerinin eşsiz olmasının bir nedeni de Avrupa, Amerika ya da Asya’da görülen çizim karakterlerini yenileyerek geliştirmiş ve tamamen değişik bir kaligrafi oluşturmuştur.



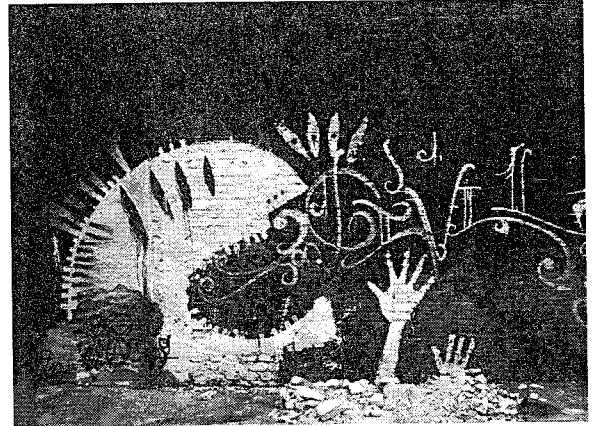
Resim 82: Pichaçao Karakterleri

Üslup 1980’lerde heavy metal ve hardcore logolardan etkilenen pichadorlar (pichaçao yazarları) kentle asıl birleşmeyi hybird black letter ve tarihi yazım biçimlerini (runik gibi) kullanarak peyzaj alanlarına yaptıkları graffitilerle gerçekleştirmişlerdir.

Kullandıkları blackletter sayesinde ‘sans serif’ kullanılan anti diktatörlük sloganlarından ve şiirsel mesajlardan kendi imzalarını ayırt ettiler. Portekiz dili öncelikli olarak isimler ve takma adlar yaratır. Üslup farklılıkları bu imzalarda gözlemlenebilmektedir. Pichaçoes estetik birlikteliği ve görsel hassasiyeti bir diğeri ile paylaşır. Buda bize homojenlik yüzünden kilitlenmiş diğeri grafiti çizimlerinden nedenli farklı olduğunu göstermektedir.



Resim 83: Vitché, duvar resmi, Sao Paulo



Resim 84: Vitché, duvar resmi, 2 Şubat, 2007, Sao Paulo

New York’ta grafiti, metro trenleri gibi alanlarda yayılırken, Sao Paulo’da mimari binalar grafiti için seçilmiş mekanlardır. Pichadorlar geceleri binaların üstüne çıkarak çizim yaparlar bu tehlikeli tutku bazen ölümlerle sonuçlanmıştır. Ülkedeki sosyal ve ekonomik problemler, uyuşturucu ve çete çatışmaları, grafiti sanatının gelişmesinde etkin bir rol oynuyor, Sao Paulo ve Rio de Jenerio kıtada grafitinin merkezini oluşturuyor. Bu kıtadan bazı isimler:



Resim 85: Jana Joana, duvar resmi, Sao Paulo

Hamam böceği ve old school tarzıyla ünlenen Binho, plastik harfleri abstract çalışmalarıyla Arjantin'den Caru, iki renk yumuşak formları ile Herbert, büyük gözlü çocuksu karakterleri ile Nina, emprovize post grafiti çalışan, çizgi film karakteristiğine sahip dahi ikizler OsGemeos, Afrika maskaları ve sembolleriyle öncülerden sayılan Vitche, Onesto, Ethos ve Jana Joana.



Resim 86: OsGemeos, Trris3, duvar resmi, Sao Paulo



Resim 87: Onesto, duvar resmi, Sao Paulo



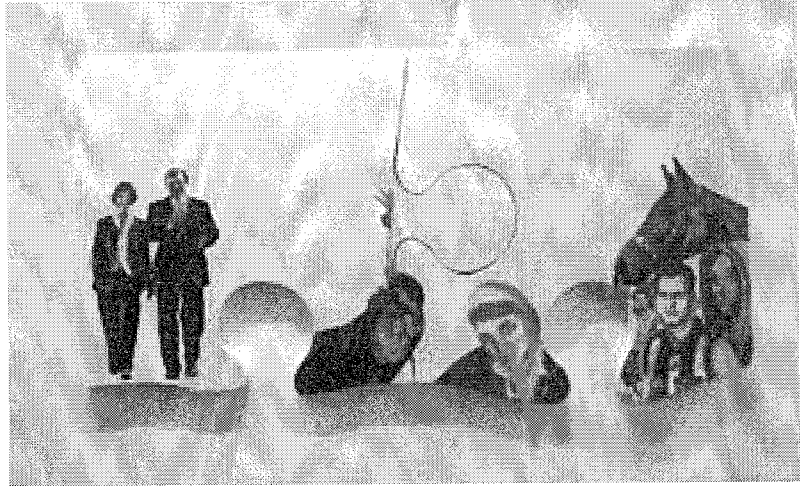
Resim 88: OsGemeos, , duvar resmi, Sao Paulo

Avusturalya ise uzun bir grafiti geçmişine sahiptir. 50'li yılların başında Artur Stace Sidney'de birçok yeri graffitis 'Eternity' ile kuşatmıştır. Kendisi de Mr. Eternity olarak bilinmektedir.

Sidney, Melbourne, dünyanın kalan kısmında büyük şehirlerde gelişmekte olan garaffiti halen Avrupa ve Amerika standartlarına erişmese de tüm dünyadaki artistler tarafından tercih edilen yerler arasında. Öncülerden Dmote, Burncrew, Kasino, Scram ve Peril bu kıtada bilinen isimler. Diğer bir isim ise Regan Tamanui (diğer adıyla Ha Ha)

Tamanui'nin işleri Avustralya yaşamını gösteren benzer imgeleri ve çok katlı grafiti tekniklerini kullanıyor. Son dönem üretimlerinde yoğun ve daha çok imge bir arada, birbirlerini örtüyor. İmgeler yap-boz şeklinde kartonlarda sergileniyor; bulmacanın parçaları insanlara Tamui'nin imgelerinin oluşturacağı büyük resim hakkında fikir veriyor. Kevin Harper (Criterion galerisinin yöneticisi) yorumlarında Tamanui'nin imgelerin geçiciliğinden bahsederken "her bir parçanın belli karakterleri belleğimizden silinse de yıldız veya ünlü olma fikrinin bu insanlara iliştilmesi zihnimizin parçası" diyor. "İster sözde uyuşturucu satıcılarından, ister kelleşen bowling

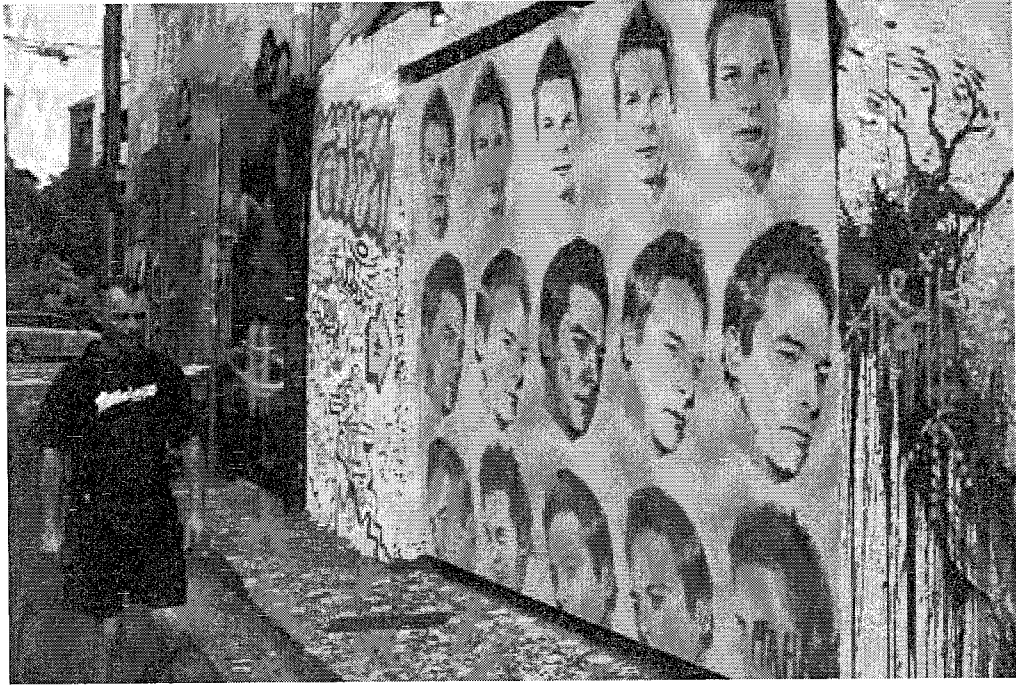
oyuncularından bahsedelim, halk 'kolay para' kazananların haber başlıklarını saplantı yapmış durumda."³³



Resim 89: Regan Tamanui, Criterion gallery, 2005

³³ Holsworth, Mark "Tamanui, Street Art and Situationalists" [http://markcritic.artsblogs.com/blog/blog.asp?entryId=70691] 1 feb. 2007

Tamanui yıldız sporcu ve politikacı imgelerini bir araya getirerek Guy Debord'un "gösteri toplumu" olarak tanımladığı Konumcu kuramlarını, Pop sanat gerçekçiliği ile gösteriyor. Debord'a göre bu medya imgeleri derlemesinde çelişki yok: "Bu gösteri, tıpkı modern toplum gibi hem bir bütün hem de parça parça, birlikteliğini ayrımlar üzerine kuruyor. Ama çelişki gösteride tezahür edince anlamı tersinmesiyle bir çelişki oluşturuyor, böylece gösterilen ayrım bütünleştiriyor, ancak gösterilen birlik bölünüyor" (Guy Debord, Society of the Spectacle, 55)



Resim 90: Regan Tamanui Kasım, St Peters tren istasyonu yanı, Sydney, 2007

Afrika grafiti kültürünün merkezi Güney Afrika'dır. 1984'den bu yana gelişen grafiti spreyci boyama ya da yağlı boya resimlerle dünyanın geri kalanında neler olduğu anlatılmaktadır. Afrikalı sanatçıların üstün becerisi ile farklı seviyelerde işler çıkmaktadır.

Sosyal şartların zorluğu Güney Afrika'da grafitinin gelişmesinde önemli rol oynuyor, varoşlarda elektriksiz, susuz ve sağlıksız ortamlarda büyük aileleri ile birlikte yaşayan ilk grafiti sanatçıları Cape Town'un varoşlarında doğdular.

Ekonomik problemler yüzünden Avrupa'daki ve Amerika'daki gibi cap değiştirerek değil de ellerindeki aynı caple ince ve kalın çizgileri çizebildikleri bir teknik uyguluyorlar.

Tüm bu yoksulluğa ve devletin yardımı olmaksızın yapılmaya çalışılan grafiti sanatı ayrıca şehirdeki gangsterler yüzünden herkesi endişelendirmektedir. Trenler grafiti çizimi için uygun alanlar olsa da parasızlık yüzünden silinemeyen eski grafitiler trenlerin içinde ve dışında yer almaktadır. Tüm bu sorunlara rağmen özellikle Cape Town'da Johannesburg'da oldukça değişik stillerde çizimler bulunmakta. Bu çizimler şablon artistleri ve 3d karakter uzmanları tarafından trenlerin üzerine çizilmektedir. Faith 47, Falcon, Gogga en çok bilinen sokak sanatçılarındandır.



Resim 91: Faith 47, Güney Afrika, 2007

SONUÇ

Sokak sanatı; bir binanın, duvarın veya bir objenin boyanması veya kelimelerle resimlerle ya da sembollerle bunu yapmanın yasadışı ve yetkisiz olarak tahrip edilmesidir. Sokak sanatının işlevi; bir anlamda kendini ifade edemeyen ya da bir takım nedenlerden ötürü bastırılan insanların gerçek anlamda kendini ifade edebilir olmasını sağlamaktır. Parayı, dogmaları, sistemi, mülkiyeti düşünmeden insanların yaratıcılık sergileyebilmelerine olanak tanımak, şehrin herkesin olduğu fikrine vurgu yapmaktır. Hayatın kendisinin başlı başına bir estetik yapı içerdiği, çirkin olanın, zayıfın söz hakkı edinebildiği bir yerdir sokak. Sanatın ve sokağın dili birleşince, hiç kuşkusuz farklı estetik anlayışlar görülmektedir ve buda sokak sanatını zenginleştirmektedir.

Sokak sanatının amacının genel bir tabirle reklam verenler ve büyük kuruluşlar tarafından satın alınmış alanları geri almak ya da bu alanların dinamiklerini bir takım görseller kullanarak değiştirmek olduğu söylenebilir. Ayrıca bu akımın sırf resim, şablon, yazı, sticker ya da posterden ibaret olduğunu söylemek de yanlış olur. Sokak müzisyenleri, tiyatrocuları ve duvarlara projekte edilen kısa ya da uzun filmler de bu akıma dahil edilebiliyor. Üstelik hem mekan hem de araç konusunda herhangi bir sınırlaması olmadığı için bu listenin genişleyebilmesi de olasıdır. Özetle, herkesin görebileceği yerlerde yapılan anonim provakasyonlar.

Sanatta propaganda, daha çok işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu propagandaya dönüşür. Sokak sanatı kamu alanlarını, yeniden düzenler ve yapılan çalışmayı, kişilere küçük mesajlar ileten mekânlar haline getirir. Tek başlarına çok fazla anlam ifade etmeyen nesneler bile örnek olarak; bir çiçek, resim veya karalama bile bir şehir duvarında bir sanatçının ellerinde hayat bulduğunda değişik frekanslar yaratabilmektedir. Bazen de banliyölerde göze çarpan sokak sanatı aslında bir şehir formatıdır; konularını ve objelerini video oyunlarından, reklâmlardan, bilim kurgudan, altkültürlerden ve politikadan alır.

Sokak sanatında, daha önceki radikal sanat geleneklerinden ve çeşitli alt-kültürlerden yadigar kalan pek çok benzerlik bulunmaktadır. Ve hatta sokak sanatının oluşumunu ve gelişimini kavramak bu sanat geleneklerini ve alt-kültürleri irdelemek yoluyla mümkündür.

Çeşitli altkültürler arasındaki zor fark edilen bağlantılar ayrılmaz bir biçimde birbirini tamamlar. Sitüasyonistlerin, modern kültür eleştirileri, yaratıcılığı övmeleri, gündelik hayatın dolaysız dönüşümü üzerinde durmalarıyla, anarşist teoriyi hiç kuşkusuz zenginleştirmişlerdir. Fikirleri anarşist ve feminist çevrelerde, Punk'ın üslup ve içeriğinde, sokak sanatında etkisini sürdürmüştür.

Sokak sanatında sanat eserlerinin karanlık müze salonlarında birer yüce nesne konumuna yükseltilmesine yönelik tepki öne çıkar. Ve ilk önce akla Dada'cıların elitist sanat anlayışlarına karşı yükselttiği protestoları ve anti-sanat hareketini getirir. Sokak sanatçılarına göre galeriler, bir avuç milyonerin koleksiyon fiyatlarını yükselmesinin aracı konumuna gelmiştir ve bu yüzden sanat eyleminin başlıca hedefi konumundadırlar. Burada Punk hareketi içinde yer alan bir çok insanın, tavırlarının kökeninde Dadaist başkaldırının izlerine rastlamak ve sokak sanatıyla olan bir takım ilişkileri yorumlamak kolaylaşır. Punk nasıl rock müziği dönüştürülmeye çalışıldığı parıltılı, şöhret oyunundan kurtarıp sokaklara geri döndürmüştü; Sokak sanatı da sanatı büyük müzelerden hayatın nabzının aktığı sokağa indirmiştir. Sokak sanatçılarına göre sesi çıkamayanlara ses olmak sokak sanatının başlangıç noktasıdır ve yapıtlarında Punk'ın saldırgan tarzı belirleyicidir. Zaten kurumlara, kuruluşlara bağlı olmadan bireysel yaratıcılıkla yapılan sokak sanatının kendisi, Punk'ın 'kendin yap'(do-it-yourself) etiğinin bir yansıma alanıdır. Sprey boya ile sesini yükselten altkültürün, kenar mahallelerin cesur çocuklarının sözcülüğü misyonunu üstlenen, sokak sanatçıları olmuştur.

Modern sanatın sonunu belirleyen, akımlar 'dadaizm' ve 'sürrealizm'di. Her iki akımın da aktif olduğu dönemde, sanatsal hareketlilik toplumsal alanda bir altüst oluşa sebep olmuştu. Birbirine hem bağlı, hem de karşıt olan bu iki akım; politik, estetik ve gündelik hayata dair her şeyin sorgulandığı toplumsal hareketlerin ışığında kendi varlıklarını kazanabilmişlerdi. Dadaizmin sanatı gerçekleştirmeden

ortadan kaldırma radikalliği; sürrealizm açısından, tersine sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirme çabası olarak belirmişti. Her iki akımın birikiminin mirasçısı olarak 60'lı yıllarda filizlenen “sitüasyonizm” bu karışıklığı, hayatla sanatı örtüşme veya sanatı hayatın gücüyle aşma çabasıyla çözümledi. Sitüasyonist pratiğin ardından gelişen her alternatif güncel sanat pratiği de bu yetkin katkının izlerini içinde barındırmaktadır.

Walter Benjamin' in dediği yapıt ve üretimde aura'nın(hale) kayboluşu, saflığın ve orjinin bozulması ilkin 20.yy başlarında meyvesini Malevich, Kandinsky, Duchamp ya da Picasso'da, Kübistler, Dadacılar, sonrasında Fovistlerin afrikan “avant-garde” sanat pratiklerinde belirginleştirmiş. 1960'lar sonrası ise belki de son “avant-garde'lar” olacak olan Situationist Hareketin sanat çıkışlı politik anlatımıyla yüzyılın entelektüel ve artistik krizini farklı bir noktaya, sanatın yersizleşme noktasına taşımıştı. Onun için şunu diyeceğiz ki; toplumsal yapının değişmesi sanatın pratiğini de değiştirmiştir. Örneğin 1970'ler sonrası Avrupa da yüksek sanata karşı “anarşizan post avant-garde” sokak performansının ortaya çıktığını görmekteyiz. Yani sanat üretiminin ve sanatçının tavrının dünyada ciddi bir sorun olmaya başlayan savaş, göç, milliyetçilik, işsizlik, çevre, demokrasi ve insan hakları ideolojisinin kriz anlatımlarından uzak olamayacak kadar içinde olduğu ve yüksek sanatın daha dışından konuşmaya başladığını görüyoruz.

Hal Foster 20. yy'da sanayinin üç aşamadan geçtiğini ve bunun sanata yansımalarını özetler. Bu aşamaların ilki 1920'lerde radyonun yaygınlaştığı, sesli sinemanın doğduğu, mekanik röprodüksiyonun hakimiyet kazandığı dönem (Guy Debord “gösteri”nin doğuşunu bu noktaya yerleştirir); ikincisi İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin tüketim toplumunun üretim tarzıyla, Andy Warhol'un yansıttığı, metarlardan, yıldızlardan oluşan imge dünyasıyla tanımlanan dönem; üçüncüsü de içinde bulunduğumuz, dijital devrimin ve internet-kapitalizminin damgasını taşıyan, bütün araçların değiştiği her şeyin baştan öğrenildiği dönem¹.

¹ Foster, Hal; **Design and Crime**(and other diatribes),Tasarım ve Suç, çev.Elçin Gen,İletişim Yay.İst.2004,s.25

Sanatın orijinal değil de kopya üzerine oturması 20. yüzyılın modern sanatının bir verisidir ve günümüz tüketim, kopyalama ve de aşırma, çalma ilişkilerinde kendisini daha farklı bir boyutta göstermiştir. Bu durum bize sokaklarda yapılan üretimlerin günümüz sanatı çerçevesinde neden sanat olarak değerlendirildiğini fark etmemize yardımcı olmaktadır. Sokak sanatçıların işlerinin sadece muhalif özellikler taşımasından kaynaklı değildir bu durum, günümüz sanatı açısından sanatçılara galeri ve müzeler dışında alternatif bir platform sunması yani üretimlerini direk sosyal alanda gerçekleştirme olanağı sunması açısından, aynı zamanda başta belirtimiz gibi yüksek oranda teknoloji vasıtasıyla kopyalanabilir ve hızlı bir üretime sahip olmasındandır.

Güncel sanat pratiğinde hayatla bağ kurma, toplumsal dışlanma biçimlerine yönelik başkaldırı yolları arayışlarında somut çabalar, bu tarzda şekillenmektedir. Egemen yüksek sanat normlarına; cinsel, ırksal, sınıfsal ayrımcılığa karşı kendi sözünü, işini dolaşıma sokmak için alternatif arayışların sürmesi ve bu arayışlar çerçevesinde sanatçıların galerilerden ziyade sokaklara yönelmesi sanat ile hayat arasında kuvvetli bir bağ oluşmasını sağlamaktadır.

Sokak sanatçıları ait oldukları şehir hayatını pasif bir biçimde kabul etmezler; bunu aktif bir biçimde değiştirme çabası içindedirler. Bu manzaradaki rollerini kabullenmezler; bir ilerleme kaydetmek için, bir iki sahne başlatmak veya tüketici olarak yaşamak gibi gayeleri yoktur. Kendilerine sunulan kitlesel medya imgelerine sahip oldukları konusunda ısrarcıdırlar ve bu şeylere sahip olan kişiler olarak ‘geçici yollar’ kullanırlar. İmgelerin anlamını alt üst etmek için daha çok sütüasyonist pratik kullanılır.

Sanatın, geçiciliğin anahtarını araması, bir sokak yaratıcı etkinliği olan sokak sanatını güncel sanatın ilgi odağı haline getirmiştir. Ancak sokak sanatına dair üretimleri bir galeri mekanı duvarına yerleştirilmesi onun sokak bağlamında koparılması anlamına geliyor. Bu problemten yola çıkarsak, sokak sanatı, bildirinin izleyici ile sokakta direk iletişime geçmesine dayalı bir gerçekliğe sahip. Bu gerçeklik fotoğraf yolu ile belgelenebilir. Ancak bu belge olarak manzara ve ya ölü doğa (stil-life) fotoğrafından pek de başka bir şey ifade etmez.

Sokak sanatı; bir binanın, duvarın veya bir objenin boyanması veya kelimelerle resimlerle ya da sembollerle bunu yapmanın yasadışı ve yetkisiz olarak tahrip edilmesiye eğer, bu tanıma göre bir galeri gösterisi bu akımın antitezi konumundadır. Temiz bir beyaz duvar üzerine ucuz bir aydınlatma sokak sanatını asla temsil edemez.

Sokağı temsil eden ve şekillendiren çalışma ile gösterinin yapıldığı mekân arasındaki bağ kopmuştur.

Sokak sanatını en büyük parçalarından biri harekettir; arabaların insanların hareketleri, mimikler, renkler ve diğer günlük olgular. Bu olgular bir kutunun içine yerleştirildiğinde hareketliliklerini kaybederler. Bir diğer önemli konu sokak sanatını geçici olmasıdır. Bu sanattan aldığınız hızlı bir histir. Sokaktaki işler üretilirken bir gün varlığını yitirecek olması fikri ve bunun kabullenışı sanatçıda mevcuttur. Bu geçicilik aynı zamanda sanatçının eserini gerçekleştirirken sahip olduğu kısıtlı zamanda da kendini göstermektedir. Sokaktaki bir karalama görsel açıdan etkileyici olabilir. Çünkü; hiç beklenmeyen bir zamanlaması vardır. Kuruluş karşısı çağrışımlara sahiptir. Ancak galerideyken aynı karalama tamamlanmamış ve yarım kalmış gözükmektedir.

Sokak sanatı yapmanın eylemselliğini sağlayabilmek için sanatçılar alt kültürden beslenmektedirler. Sanatçı yeni bir çalışma yaratabilmek için sokak sanatının kökenlerini görmezden geldiğinde işin tüm duygusal yönü kaybolmaktadır. Çoğu zaman bir sokak sanatçısının verebileceği en büyük armağan çevremizdeki dünyayı gözlemlemeyi hatırlatmasıdır.

20.yy modern sanatının ve öncellerinin bir verisi olan sosyal alana açılma çabası günümüzde hala devam etmektedir. Günümüz sanatında sokaklar birçok sanatçı tarafından galerilere oranla daha geniş bir platform ve sanat-hayat veya sanatçı-izleyici arasında daha güçlü bir iletişim sunması açısından tercih edilmektedir. Sanatçılar bu şekilde kent hayatına dahil olup onu sahiplenmektedirler. Tıpkı *flaneur* gibi modern yaşamın baskısından kaçıp sokağa açılmak ve üretimlerini şehir hayatıyla birleştirmek istemektedirler.

Bu bağlamda sokak sanatçısının *flaneur*'lüğü pasif bir gözlemci eyleminden çok müdahale eden, bulunduğu mekana sahip olup onla eriyen ve ya ona meydan okuyan bir yapıya sahiptir. Sokak sanatında şehrin olanaklarına doğru tutumdan çok şehrin bakışını kendine ve yarattığı spekülasyonlara yönlendiren bir provokasyon görülür. Genelde sokak sanatı özgürleşme, paylaşma, iletişime girme yönünde radikal bir çaba olarak karşımıza çıkar.

Graffiti Terimleri

Back Jumps: Tren bir istasyonda durgununda gidene kadar yapılan hızlı çalışmalar.

Background: Geri plan.

Back-on: Tren üzerine çıkıp yapılan çalışma.

Battle: Kavgı, yarışma (graffitide, rap'te, breakdance'ta olabilir)

Bite: Bir başkasının yaptığı şeyi çalmak.

Blackbook: Graffiticilerin çizim yaptığı taslak defteri.

Block: Yazıya boyut vermek için yapılan kalınlık.

Bomb: Bir yere kaçak graffiti yapmak, tagla doldurmak.

Buff: Graffitinin temizlenmesi.

Bunny: Bayan graffitici grubu.

Burn: Daha iyi yapmak.

Burner: Çok iyi yapılmış çalışma.

Can: Sprey boya.

Cap: Boyayı farklı kalınlıklarda sıkmaya yarayan sprej başlığı.

Character: Graffitilerin yanına yapılan karakterler.

Chuck-up: Bir yeri hızlıca outline ile kaplamak.

Crew: Writer ekibi.

Crosslamak: Bir graffitinin üzerine yazmak ya da bozmak.

Dedication: Yapılan graffitiyi birisine ithaf etmek.

Dirty: Akmış, kirli, pis.

Donut: Tren kapısı civarındaki çalışma.

Drips: Boya aktığında kalan damlalar.

End 2 End (e2e): Bir vagonun baştan sona pencere altını boyamak

Fade: Bir renkten, öteki renge yumuşak geçiş.

Fill-in: İç doldurma, boyama.

Front Piece: Trenin ön tarafını boyamak.

Going Over: Bir graffitinin / tagın üzerini başka writerin kendi graffitisi / tagıyla kaplaması.

Piece: Duvara yapılmış graffiti.

Hang outs: Tren çalışırken açık pencere ya da kapıdan tren dışına tag atmak.

HighLight: Graffitye boyut vermek için outline ve fill-in arasına yapılan parlaklık çizgileri.

Illegal: Kaçak graffiti.

Ink stains: Kalın yazan keçeli kalemler.

In-Side: Trenin içine yapılan graffiti.

Kill: Her yeri boyamak.

King: Graffitide en yüksek mertebe

Lay-up: Gece ve hafta sonları trenlerin park edildiği yer.

Legal: İzinli graffiti yapmak.

Master Piece: Çok renkle yapılmış graffitiler.

Nark: Yetkililere ihbar eden kişi.

One: Herhangi bir grupta olmayan writer.

Outline: Çalışmanın dış çizgileri.

Outline: Graffitinin kontur çizgileri.

Panel Piece: Trenin iki kapı arası ya da o kadar mesafe kaplayan yerini boyamak.

Public: Okunması kolay stil.

Quick bombin: Hızlı bombalamak.

Quick piece: Hızlı yapılan çalışma.

Rack: Boya çalmak.

Rainbow: Tren kapısı üzerine tag atmak.

Respect: Saygılar.

Roff Top: Çatılara yapılan piece'ler.

Run-up: Tren istasyona girdiğinde arkasına bombalamak.

Second: Graffitiyi backgrounddan ayırmak için çizilen çerçeve çizgisi.

Shadow: Gölge.

Shine: Flash, patlamış efekti vermek için genelde beyaz renkle yapılan ışıltı parlaması.

Simple style: Basit çalışma.

Sketch: Black book'a ya da kâğıt üzerine yapılmış taslak.

Skinny: Sprey başlığı.(cap ile aynı anlamda)

Slash: Bir çalışmanın üzerine tag atmak.

Sticker bomb: Tag atılmış etiketi bir yere yapıştırmak.

T2B(top to bottom): Bastan aŗađı kadar boyanan tren paneli.

Tag: Graffitinin imzası.

Throw Up: Tek ya da iki renkle yapılan büyük harfli imzalar.

Top 2 Bottom (t2b): Bir vagonu yukardan aŗađı boyamak.

Toy: Graffitide belirli seviyeye gelmemiŗ insanlara takılan isim.

Whole Car: Bütün bir vagonu boyamak.

Wild style: Karıŗık, okunması zor stil.

Window down: Pencere altına yapılan  alıŗma.

Yard: Trenlerin durduğu, park edildiği istasyon yada yer.

KAYNAKLAR

ANATOLY Osmolovsky **"Third Text", "Rejection of Museums! Contemporary Art Here and Now"** (November 2004) ss.: 645-8, Rusça'dan İngilizce'ye çev: Daniel Rishik, Türkçe'ye Çev: Haluk Önel

ARSLAN, Rafet **"Banksy ya da Sokağın Ruhü"**, eBenzin.com, Sayı:2, 2006,

BARIŞ, Eren; **"Fanzin Mesel"**, eBenzin.com, Sayı:3, 2007
[http://www.ebenzin.com/sayi3/3.asp]

BAUDELAİRE, Charles; **"Le Peintre de la vie Moderne"** (Modern Hayatın Ressamı) çev. Ali Berktaş, İletişim yay. İst.2004, 257s.

Belsito, Peter, Davis, Bob, Kester, Marian. **Street Art: The Punk Poster in San Francisco**: Last Gasp, 1981,128s.

BENJAMİN, Walter; **Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**, çev. H. Zohn (Londra: NLB, 1973)192 s.

BENJAMİN, Walter; **The Arcades Project** Harvard University Press 25 March 2002, 1088 s.

BOURRIAUD, Nicholas; **Postproduction Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World**, (Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor) çev. Nermin Saybaşıllı (Ankara, Bağlam Yayıncılık, 2004),148 s.

BRAKE, Mike **The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures**, London, 1980

BÜRGER, Peter **"Theorie der Avantgarde"** (avangard kuramı), çev. Erol Özbek, İletişim Yay. ist. 2003, 194 s.

CLARK, Toby; **Art and Propaganda in the Twentieth Century The Political Image in the Age of Mass Culture-** The Everyman Art Library 1997 (Sanat ve Propaganda *'Kitle Kültürü Çağında Politik İmge'*) (çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay. İst. 2004) 238 s.

CLOWARD Richard, **İllegitime Mittel Anomie und abweichendes Verhalten**, in:Kriminalsoziologie, Frankfurt.1968, 339 s.

CZESLAW Milosz , **"The Captive Mind"**-1953- (Tutsak Edilmiş Akıl)çev. Osman Fırat Baş, Elips Kitap, Mart 2006 İst. , 218 s.

DEBORD, Guy **"La Societe du spectacle"** (Gösteri Toplumu),Çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay. 1996 İst. 256 s.

DEBORD, Guy; “**Methods Of Détournement**” 1956 İçinde: Situationist International Anthology, Ed. Ve Çev. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981)

DEBORD, Guy; “**Writings From The Situationist International**”, Art In Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas, 1258 s.

DEMİRBAŞ, Timur; “**Kriminoloji**” içinden: Schneider, 434 seçkin yay. Ankara, 2005. 386s.

DURKHEİM Emile, **Kriminalitet als normales Phaenomen**, in: Kriminalsoziologie, Frankfurt, 1968

DURKHEİM Emile, **Professional Ethics and Philosophy**, New York, Greenwood Press, 1983, 228s.

ERCOLİ, Giuliano. **Art Deco Prints**. New York: Rizzoli, 1989.192s.

ERŞEN, Mustafa Türker, **Kent Mekanı Sanatı Olarak Grafiti**, Atlas Dergi, Aralık 2006

FOSTER, Hal; **Design and Crime** (and other diatribes), Tasarım ve Suç, çev. Elçin Gen, İletişim Yay. İst. 2004, 198s.

GODFREY, Tony “**Alternatives to Painting**” Conceptual Art, 1998 (Art And Ideas) 447 s

GÜNÇAY Gökhan, **Sanatın Vicdanı Sokağa Taşınca: “Guerrilla Girls” Artist Actual**, Ocak 2008

GÜNEŞ, Şinasi “**Sokak Sanatı**” eBenzin.com Sayı:1, 2006

HAMSİCİ, Mahmut; **Sanat Dört Duvara Sığmadığında...**11/10/2006, [http://www.radikal.com.tr]

HEBDİGE, Dick; **Subculture: The Meaning of Style-**, Routledge, New York 1979(*Alt kültür ve Tarzın Anlamı*) Çev. Sinan Nişancı, Babil yay. İst., Ekim 2004, 200s.

HELLER, Steven and Louise Fili. **French Modern: Art Deco Graphic Design**. San Francisco: Chronicle Books, 1996. 132s.

HOLSWORTH, Mark “**Tamanui, Street Art and Situationalists**” [http://markcritic.artsblogs.com/blog/blog.asp?entryId=70691] 1 feb. 2007

HOLSWORTH, Mark, **Art Exhibitions and Galleries**, Street Art, 1.feb 2007,

HUNT, Jeremy, **Rues de Paris A Collision Of Art, Philosophy And Terrorism On The Streets Of Paris**, çev. Yiğit Us, [http://www.state-of-art.org/state-of-

art/ISSUE%20FOUR/paris4.html] 2007

JAPPE, Anselm, "**Guy Debord**" , çev. Donald Nicholsan-Simith (Berkeley: University Of California Press,1999), 205s.

JENKS, Chris; **Subculture The Fragmentation of the Social** (Altkültür *Toplumsalın Parçalanışı*),çev. Nihal Demirkol, Ayrıntı yay. İstanbul, 2005, 200 s.

KAYMAK, Öznur; "**Grafiti gitti stencil geldi**"4 Mart 2007
[<http://www.hurriyet.com.tr/pazar/6055945.asp?gid=59>]

KIMMELMAN, Michael; **Splashing the Art World With Anger and Questions**, New York Times, June 30 2007, çev. Yiğit Us

MANCO, Tristan; '**Street Logos**' London: Thames and Hudson, 2004, 128 s.

MARCUS, Greil "**'Lipstick Traces' A Secret History of the Twentieth Century**" (Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi),çev.Gürol Koca, Ayrıntı Yay., İst.1999,496 s.

MARSHALL, Peter; "**Demanding the Impossible A History of Anarchism**"(Anarşizmin Tarihi *İmkansız İstemek*),İmge yay. Çev. Yavuz Alogan, 2003, 976 s.

MCLELLAN, David; "**Marxism: Essential Writings**" Oxford University Press, USA (March 31,1988) 432s.

METRON Robert K, **Sozialstruktur und Anomie**, in: Krimininalsoziologie, Frankfurt,1968, 314 s.

SCHWENDENER, Martha; "**The death of situationist theory: "ConFlux" in Brooklyn NY**" NewYork Times Magazine, september 18 2007, çev. Yiğit Us

SOYKAN, Timur; "**En Renkli Komadorlar**", Radikal Gazetesi, 06,03,2006

ŞEVKİ, Abdullah; "**Parçalanmış Sanat**" Hece Dergisi, , Şubat 2008

ÜNSAL, Deniz; "**9. İstanbul Bienali Kataloğu**", Eylül 2005, Sayfa 163-166

WALSH, Peter, "**Mapping Social and Cultural Space: the Ramifications of the Street Stencil**," [http://math.lehman.cuny.edu/tb/issue3/gallery/walsh1.html], 1996

WARING, Janet. **Early American Stencils on Walls and Furniture**. W.R. Scott: New York, 1937, 147s

Western Cell Division, "**On the Street - Off the Street**"
[http://math.lehman.cuny.edu/tb/issue3/gallery/wcd.html], July 1996.

WOLLEN Peter, **Raiding the icebox, Reflections on Twentieth-Century Culture** (Londra: Verso, 1993) 222 s.

YOUNG, Tricia Henry; **Punk: Bir Altkültürün Oluşumu**, Dost Kitapevi, 1999, Ankara, 194s.

Web Kaynaklar

<http://streetartworkers.org/>

www.woostercollective.com/2008/06/dan_witz_ugly_new_buildings.html

<http://www.state-of-art.org/state-of-art/ISSUE%20FOUR/paris4.html>

<http://markcritic.artsblogs.com/blog/blog.asp?entryId=70691>

<http://www.ebenzin.com/sayi2/3.asp>

www.stencilrevolution.com

<http://www.stencilgraffiti.com/>

www.banksy.co.uk

<http://www.cooper.edu/art/lubalin/stencil.html>

<http://www.graffiti.org/>

<http://www.graphotism.com/commissions.asp>

<http://www.flickr.com/>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Stencil>

<http://www.encyclopedia.com/html/s/stencil.asp>

<http://www.ccd.rpi.edu/Eglash/csdt/subcult/graffiti/index.htm>

http://www.time.com/time/photoessays/street_art/9.html

http://www.jinxmagazine.com/art_crimes.html

<http://www.barcelonastreetart.net/>

<http://visualresistance.org/wordpress/zine/stencils>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Elvin Karaaslan

Doğum yeri ve yılı: İzmir - 1983

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Yüksek Lisans

Lisans: 2005, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim fakültesi, Resim Bölümü

Lise: 2001, Bornova Anadolu Meslek Lisesi, Grafik Bölümü